



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**DIÁLOGO ENTRE LA MUERTE Y LOS PERSONAJES ANTAGÓNICOS
EN *DANZA GENERAL DE LA MUERTE***

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

DALIA CASTAÑEDA CASTILLO

DRA. CYNTHIA ARACELI RAMÍREZ PEÑALOZA

DIRECTOR DE TESIS

DR. DANIEL CHÁVEZ JIMÉNEZ

CO-DIRECTOR DE TESIS

DRA. GUADALUPE ISABEL CARRILLO TOREA

TUTOR INTERNO DE TESIS



MAYO 2026

Tema: Diálogo entre la Muerte y los personajes antagónicos en *Danza general de la Muerte*.

Objetivo general: analizar el diálogo entre la Muerte y los personajes antagónicos de la sociedad medieval en *Danza general de la Muerte*, a partir del manuscrito medieval (ca. XIV-XV) de la Biblioteca de El Escorial, facsimilar impreso en 1856.

Objetivos particulares

- a) Describir el contexto social y literario castellano en la Edad Media, en relación con la *Danza general de la Muerte*, a partir del manuscrito medieval conservado en la Biblioteca de El Escorial, impreso en versión facsimilar en 1856.
- b) Analizar los diálogos entre la Muerte y los personajes antagónicos de la sociedad medieval en *Danza general de la Muerte*, a partir del referido manuscrito medieval.

Sumario

| | |
|--|----|
| 1. Sumario..... | 4 |
| 2. Presentación..... | 6 |
| 3. Antecedentes históricos sobre <i>Danza general de la Muerte</i> | 9 |
| 4. Contexto social de Castilla durante el periodo medieval de finales del s. XIV a principios del s. XV | 13 |
| Panorama sociocultural de Castilla | 13 |
| Crisis económica y conflictos sociales..... | 16 |
| Agrupaciones agrícolas y jurídicas | 17 |
| Agrupaciones de tipo económico y político..... | 18 |
| La creación de consejos..... | 18 |
| 5. Los oficios medievales en Castilla de finales del s. XIV a principios del s.XV | 20 |
| Historia y clasificación de los oficios..... | 20 |
| Los sistemas económico- sociales de las profesiones en la Edad Media | 22 |
| 6. Contexto intelectual y literario de Castilla de finales del s. XIV a principios del s. XV | 24 |
| La concepción del mundo medieval a través de la ideología judeo- cristiana | 24 |
| La creación de universidades como fuente de formación científica | 25 |
| Los orígenes del castellano y su aportación a la literatura..... | 26 |
| El reinado de Alfonso X y su aportación a la literatura..... | 27 |
| Los principales exponentes de la literatura castellana en la época alfonsí | 28 |
| 7. La muerte en el contexto social del periodo medieval de finales del s. XIV a principios del s.XV | 32 |
| 8. El carnaval en la Danza general de la Muerte | 34 |
| El carácter carnavalesco a partir de Bajtín | 35 |
| El carnaval y su relación con la danza..... | 37 |
| 9. El debate literario: antecedentes y características | 39 |
| La oralidad como precursora del debate literario..... | 39 |
| Origen y estructura del debate literario..... | 41 |
| 10. Características generales de la <i>Danza general de la Muerte</i> | 46 |
| Estructura dialógica entre la Muerte y los personajes de la danza castellana..... | 48 |
| Intervención de la Muerte con los personajes..... | 52 |
| El predicador | 53 |
| 11. El simbolismo en los grabados de Hans Holbein y su relación con los personajes de la <i>Danza general de la Muerte</i> | 55 |
| Sobre la edición que contiene los grabados de Hans Holbien | 55 |
| Análisis de los grabados y personajes en <i>Danza general de la Muerte</i> | 58 |

| | |
|--|-----|
| Inicio de la obra y grabado de “Los huesos de todos los hombres” | 60 |
| El Papa y su grabado | 69 |
| El Emperador y su grabado | 81 |
| El Obispo y su grabado | 89 |
| El Monje y su grabado..... | 96 |
| El Labrador y su grabado | 105 |
| 12. Conclusiones sobre la Danza general de la Muerte y su relación con los grabados | 116 |
| El inicio de la danza y su relación con “Huesos de todos los hombres” | 116 |
| Desarrollo de la danza en la cual son llamados el Papa, el Emperador, el Obispo, el Monje y el Labrador..... | 120 |
| Cierre de la obra y participación final del Labrador..... | 127 |
| 13. Bibliografía..... | 130 |

2. Presentación

La *Danza general de la Muerte*, es una danza de protesta, de justicia social por reivindicar no sólo los ideales del cristianismo en la Edad Media, sino también la estructura social de la época, donde la Muerte borra todas las barreras sociales, culturales, políticas, económicas y religiosas de la sociedad. Conjunta a todos los personajes de los diversos estratos sociales en un mismo tiempo y espacio: el son de la Muerte.

La obra inscrita en el periodo de finales del s. XIV y principios del siglo XV, en el territorio castellano de la Península Ibérica, conjunta la riqueza de las tres grandes culturas que consolidaron la lengua española: la cultura latino- cristiana, la cultura árabe y la cultura hebrea. En medio de confrontamientos sociales y políticos, surge dicha obra como una denuncia social que refleja la crisis del sistema feudal, desdeña el individualismo, la sobreexplotación y toda sed humana alimentada de poder y ostentación. Ante una visión de la vida que solo se vislumbra bajo lo superfluo y cuantas riquezas se poseen, llega la Muerte, a veces con un talante duro y severo para despojar a los ricos de toda gloria terrenal, otras veces se muestra amigable y humilde ante los más desprotegidos, y los colma de dichas y recompensas en una gloria divina alejada de la transitoriedad de la vida. Porque la Muerte actúa como justiciera de Dios y de la sociedad, cambia el orden y el valor de la vida según los actos de los personajes.

Durante siglos, el hombre interminablemente se ha cuestionado sobre la vida y la muerte. Siempre en la búsqueda de responder aquella incógnita: ¿Qué habrá después de la muerte? Así, la danza castellana responde criticando y reflexionando sobre su época, del mismo modo que enjuicia a cada personaje, vendrá en el final de nuestra existencia a juzgar nuestras acciones y a invitarnos a ser partícipes de su danza sin fin. En la obra tuvo mayor predominancia la cultura latino- cristiana, por ello al término de la vida de cada personaje enuncia que la recompensa será el equivalente a sus acciones cometidas en vida, un tránsito tortuoso y lastimero o la gloria divina.

Aunque en su escritura predomina el dogma cristiano cuyo fin era convertir al vulgo a creer en las Sagradas escrituras, la Muerte no da por sentado su carácter universal a todos los hombres y seres existentes de la tierra, conjuntado a todos

los personajes de la sociedad medieval, los oficiales y los marginados, los opresores y los oprimidos.

La obra se inscribe dentro de una tradición artística y literaria que fue de suma importancia para la Edad Media en Europa: las danzas macabras o danzas de la muerte; donde en particular el texto de la danza castellana no sólo sigue alimentado en eterno cuestionamiento sobre si hay existencia después de la muerte, sino que perpetúa la tradición literaria dedicada a este tema. Ya en sus páginas se vislumbran sus antecedentes de la cultura latina con el poema de *Vado mori*, donde el hombre toma conciencia de la brevedad de su vida, después en el Medievo se torna con más fuerza dicho tema, por consecuencia de la devastación de diversas epidemias que azotaron a gran parte de la población europea, y como producto de la crisis del sistema feudal, donde la muerte causa miedo y horror, pero también invitar a reflexionar y tomar conciencia de la desigualdad social. Posterior al periodo en el que se escribe la obra, la literatura seguirá alimentado el tema con obras como *Coplas por la muerte de su padre* de Jorjue Manrique, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, y capítulos como el “Auto de las Cortes de la Muerte”, en *Don Quijote de la Mancha*, entre otras obras a las cuales sirvió de inspiración la danza castellana.

Muchas interrogantes surgen en torno a la obra, la primera de ella es sobre su fuente original, pues se trata de un manuscrito que por contener en sus primeras páginas un “Prólogo a la trasladación” nos indica que antes de esta versión que analizamos (procedente del Códice del Escorial), hubo otra primera versión de la cual se desconoce su procedencia. Hasta la fecha alguno estudiosos de la obra como Maguerita Morreale y Malachi Beit-Arie se han dedicado a rastrear los orígenes de la obra sin tener éxito en la enmienda, de ahí que la obra se considere anónima.

Otro de los aspectos por descifrar de la obra, es su estructura poética y lingüística, aunque algunos autores han tratado de analizarla e interpretarla, los estudios se han reducido a un esbozo general sobre la historia y la cultura de la cual proviene, sin atender los aspectos formales de su discurso.

Nosotros en nuestro afán de seguir enriqueciendo y descifrando los cabos sueltos de la obra, proponemos que ésta al pertenecer al género de las danzas

de la Muerte, su interpretación debe complementarse con la serie de grabados que Holbein diseñó exclusivamente para cada uno de los personajes de la obra, contrastando texto e imagen para comprender las semejanzas y diferencias entre lo que pensaba Holbein de la sociedad y lo que representa la Muerte para la sociedad medieval.

Aún falta demasiado por estudiar y analizar en torno a la danza castellana, sin embargo nuestro estudio propone, a través del diálogo entre la Muerte y los personajes descifrar el comportamiento y perspectiva de esta, y entender por qué actúa de modo distinto según el personaje que mande llamar a su danza, no sin antes recordar al lector que un día inesperado la Muerte al igual que se presentó ante cada personaje, vendrá con cada uno de nosotros para recapitular sobre nuestras acciones, y con alegría o arrepentimiento nos incluya en su interminable danza.

3. Antecedentes históricos sobre *Danza general de la Muerte*

La concepción de la muerte ha cambiado a través de los siglos, Fernando Martínez (1996) nos dice que la muerte en la cultura griega era concebida como algo abstracto, un ser mitificado representado a través del dios Tánatos, posteriormente en los inicios del cristianismo, la muerte es representada como un ángel, su imagen no estaba ligada a lo terrenal sino a una fuerza divina. Se especula que en 1320 aparece la obra italiana de *El encuentro de los tres vivos y los tres muertos*¹, donde la muerte se empieza a desmitificar de su imagen abstracta y divina. Según Fernando Martínez (1996) esta obra narra la historia de tres forasteros que caminando por el bosque encuentran tres cadáveres, los cuales reflejan la idea de que los tres cadáveres un día estuvieron vivos como los forasteros, y los forasteros algún día perecerán como los cadáveres, de este modo se deduce que la muerte ya no se ve como un ente superior e inalcanzable, sino como un fin inevitable y natural de la existencia del hombre.

Posteriormente la muerte se irá nutriendo de más elementos para definirla, como es el caso de obras pictóricas y escultóricas donde se manifiesta como un mal, el mayor agravante de la vida en el hombre, la temática de *El triunfo de la Muerte*² no solamente es una obra pictórica que aparece en el siglo XVI bajo el mismo nombre, sino que refleja la cosmovisión del Medievo, donde la muerte muestra su poderío ante el hombre, se concibe como una entidad independiente de Dios, hay muchas obras pictóricas medievales que retratan esta idea, producto de la crisis económica y social que acechó a Europa durante la Edad Media, durante la peste negra donde se elevó el índice de mortandad.

¹ “*El encuentro de los tres vivos y los tres muertos* debe estudiarse en el marco de los géneros didáctico-sapienciales de la literatura medieval. En Italia conocemos únicamente una versión del encuentro de los vivos y los muertos en lengua vernácula y una en latín. Aunque la historiografía tradicional tenía ambas versiones como las más antiguas, la crítica filológica actual las considera del siglo XIV y posteriores a los relatos franceses. En realidad, en Italia, la iconografía parece anterior al relato literario, lo que podría indicar la posible pérdida de las fuentes literarias más antiguas, sin que aún haya sido resuelta esta cuestión de modo satisfactorio” (González, 2011:58)

² Obra pictórica de Pieter Bruegel, pintor holandés del siglo XVI, de acuerdo con la Enciclopedia del Museo del Prado (2023) el autor toma como inspiración a *La Danza de la Muerte*, una tradición basada en la literatura medieval.

De allí que después, gracias a la concepción de la muerte como ente independiente de Dios surgieran las danzas macabras. Varias han sido las propuestas sobre el nacimiento de este género, difícil sería delimitar su origen a una sola fecha y ubicación, ya que se ha ido construyendo a partir de elementos históricos, culturales e ideológicos que subyacen de distintas regiones de Europa, y distintos momentos: antes, durante y después del medievo. Alan Deyermond (1968) y Víctor Infantes (1997) coinciden en la problemática espacio-temporal al delimitar el inicio y desarrollo del género, sin embargo señalan que Alemania y Francia contribuyeron a su nacimiento, ya que de Francia procede la *danse macabre*, que representa estado de delirio y decadencia que padece el cuerpo al morir y que se manifiesta a través de la danza, a lo cual se le atribuyó el adjetivo *macabro* por manifestar el miedo al morir; fenómeno también aparecido en Alemania y que a su vez fue producto de danzas epidémicas causadas por enfermedades o histerias colectivas.

Acerca de su causa derivada por las epidemias, Víctor Infantes (1997) sugiere que la peste negra, el ergotismo³ y el tarantismo⁴ contribuyeron a que un porcentaje importante de la población se contagiara, desencadenando un terror colectivo. Quienes se infectaban mayoritariamente pertenecieron al estrato social más bajo; al padecer de una situación económica precaria comían lo que encontraran a su paso, incluyendo panes en estado de descomposición, no gozaban de una buena higiene y por ende eran más propensos a padecer enfermedades infecciosas.

Contrario a lo que piensa Víctor Infantes sobre su relación con las epidemias, Alan Deyermond (1968) señala que las danzas de la muerte más que derivar de las epidemias, surgieron por una intención social, por un deseo de manifestar el contexto social, histórico e ideológico de la época, de expresar descontento. Este descontento social, principalmente vivenciado por los de la clase baja, (Deyermond, 1968) se refleja en las danzas de la muerte, con la cualidad de la histeria colectiva, pues el género no sólo se concibe a partir de una causa

³ Causado por el hongo del cornezuelo presente en el pan de centeno.

⁴ "El tarantismo es un fenómeno complejo conocido desde la Edad Media en Italia, en el que se entremezclan tres tipos de trastorno: los efectos orgánicos de la picadura de la araña viuda negra (latroductismo), el baile desencadenado por la música de la tarantela y alteraciones del comportamiento de carácter histérico" (Corral, 2016: 99)

epidémica, sino que tiene la intención de mostrar una enseñanza, por ello se le considera una obra didáctica al estar relacionado con una leyenda acontecida en Alemania “la danza de los flagelantes”,⁵ donde se narra la historia de una serie de creyentes cristianos quienes una ocasión al representar un acto de fe público frente a una iglesia, flagelándose y danzando, un clérigo que dirigía el acto dio la orden de concluirlo, a lo cual los creyentes no hicieron caso, ocasionando que el clérigo los sentenciara a danzar por un año sin descanso, por lo cual muchos creyentes murieron en un par de días. Como se puede ver dicha leyenda muestra la jerarquía que poseía el clérigo ante el vulgo, cuya intención era adoctrinar a través del sermón, de representaciones dramáticas y obras escritas para inducir al vulgo por el camino del bien según los estatutos cristianos.

Por otra parte, también la ideología se refleja en la representación de las jerarquías sociales de la Edad Media y su cosmovisión de cómo el hombre, el mundo y el universo eran concebidos a través de la ciencia y la teología con un determinado orden y correspondencia que hace posible la armonía en la tierra y el cosmos:

Lo que pasaba en un orden de la existencia se podía aplicar a cualquier otro. Específicamente los rasgos fundamentales del universo entero se podían aplicar a la sociedad humana. Esta sociedad, era pues, una jerarquía —o mejor dicho, dos jerarquías, la eclesiástica, y la seglar—, y se podía ver también como danza, con todas sus partes en relación armónica (Deyermond, 1968: 272).

Es así como las danzas de la muerte se conforman a través de acontecimientos históricos, de aspectos sociales, culturales e ideológicos que reflejan cómo se concibe y experimenta la muerte. Principalmente, en la Edad Media. Aunque consideramos pertinente recordar el periodo señalado por Víctor Infantes (1997) sobre el nacimiento y el desarrollo del género entre los siglos XIII y XVII, si bien es bastante amplio el periodo consideramos que el género se nutrió ampliamente de elementos antes del medievo que contribuyeron a su formación y después de la Edad Media como continuidad y evolución del género, por lo que la Edad Media representa el eje central donde se gesta por primera vez la danza

⁵ Deyermond (1968) menciona que la historia se incluyó en una crónica que posteriormente pasó a ser poema didáctico en *Le Manuel des Péchés* (1260) atribuido a William of Waddington, escrito en francés, para después traducirse al inglés por Robert Mannyng of Brunne en su obra *Handlyng Synne* (1303).

castellana de la Muerte entre finales del s. XIV y principios del s. XV, que nos interesa abordar.

En cuanto a las manifestaciones artísticas que componen el género, se tiene registro de obras pictóricas, como grabados sobre libros que representan esqueletos o mártires padeciendo condenas de muerte, también se encuentran frescos dentro de las antiguas iglesias del medievo que representan a la muerte, así como esculturas de la misma índole en los cementerios; dichas manifestaciones visuales usualmente iban acompañadas de un poema, una reflexión o un cuestionamiento en torno a la muerte, además de representarse mediante composiciones dramáticas acompañadas de danzas. Por ello Víctor Infantes (1997) vislumbra el género como un telar conformado de múltiples elementos históricos, populares y culturales que abarcan más de una región geográfica y que se manifiesta a través de diversas composiciones artísticas que si bien pueden conjuntar dos o más de estas tienen en común el tema de la muerte.

Víctor Infantes (1997) señala que, aunque esta concepción del género es prudente porque abarca todos los elementos que la conforman, no está completa hasta considerar como protagonista a la Muerte quien establece un diálogo con más personajes.

4. Contexto social de Castilla durante el periodo medieval de finales del s. XIV a principios del s. XV

Panorama sociocultural de Castilla

En la Edad Media la Península Ibérica estaba conformada principalmente por dos reinos católicos, el de Castilla y Aragón, sin embargo, la llegada de otras culturas al territorio, principalmente la árabe y la judía contribuyeron política, social, económica y culturalmente al reinado católico a pesar de las divergencias entre unas y otras, cada una aportó aspectos ideológicos, estratégicos y culturales que se fusionaron con el reinado católico.

La cultura más antigua que llegó a la Península Ibérica fue la germana, desde el siglo III, que, aunque no sobrevivió a la Edad Media dejó su legado para el desarrollo de la literatura. El pueblo germano distinguido por su naturaleza aguerrida contribuyó primeramente a la tradición oral, ya que a través de cantos y narraciones dieron a conocer y difundir las hazañas heroicas de sus guerreros, las cuales tiempos después sirvieron de inspiración para los caballeros cristianos en sus combates contra los moros, y llegarían a ser importantes para consolidar la épica castellana.

Por otro lado, la llegada de los moros a la Península Ibérica durante la Edad Media fue de gran influencia política, social, económica, científica y literaria para el territorio. Los moros al poblar y dominar territorios dieron origen a dos tipos de sociedad, la primera, los mozárabes, eran árabes que vivían bajo la ley de los cristianos y aunque tenían su propia lengua denominada bajo el mismo término sucumbieron en poco tiempo, debido a los mandatos cristianos, por lo cual lo poco que se conoce de ellos son manuscritos que más que pertenecer a un género literario son reflexiones o pensamientos de su vida cotidiana (Francisco López, 1983). La segunda sociedad, los mudéjares, son lo opuesto a los primeros, comprendidos como los árabes que dominaron a los cristianos, los cuales se desarrollaron mejor en el territorio, contribuyendo a las ciencias a través del álgebra, la geografía, la astrología, la medicina y también a la política, ya que algunos mudéjares manejaban dos o tres lenguas diferentes aparte del

árabe, como el castellano y otras lenguas romances, sirviendo como intérpretes entre dos mandos.

La cultura árabe contribuyó al léxico y a la literatura del territorio, ejemplo de ello es la composición literaria *El collar de la paloma* que si bien refleja como concebían el amor los árabes, estaba más orientada a una atmósfera espiritual, señala Francisco López (1983). En cuanto al léxico, una de sus contribuciones es el término aljamiado, referido al adjetivo empleado para los textos romances⁶ escritos en castellano que contenían anotaciones con caracteres arábigos (tiempo después los textos aljamiados también contemplarían los caracteres hebreos).

La cultura judía también fue importante para el reinado católico, ya que muchos de ellos prestaban servicios a la realeza ya fuera en la medicina, la jurisprudencia y los negocios; además de contribuir a la literatura de la época, aunque en menor medida, pues varios de ellos se convirtieron al cristianismo. Aunado a estas contribuciones el territorio también se nutrió de culturas como la italiana con la *Divina Comedia*, y de la francesa con la literatura provenzal⁷.

La llegada de la cultura árabe y hebrea al territorio castellano enriqueció intelectual, científica, política y económicamente a la sociedad, sin embargo, predominó más el afán de expandir el cristianismo a todos los rincones de la Península Ibérica y más allá, ocasionando conflictos sociales entre la monarquía, el clero y el vulgo, situación que se agravaría aún más debido a la presencia de epidemias.

La llegada de la peste negra y su percepción en la ciencia y la sociedad

Uno de los acontecimientos más influyentes para la Edad Media fue la aparición de epidemias como la peste negra, que afectó no sólo a nivel demográfico sino a la cultura, la religión, la medicina y a la literatura de la época, en la cual se vislumbra la *Danza general de la Muerte*.

⁶ “el romance es una composición poética escrita en verso, originariamente de carácter tradicional, cuyo cultivo se inicia en el siglo XV y ha seguido hasta nuestros días” (DLE, 2023).

⁷ “Dialecto del occitano que se habla en la Provenza y la zona de Nimes” (DLE, 2023).

Según Marcelino V. Amasuno (1997) la medicina durante la Edad Media tuvo gran influencia de la cultura árabe con Avicena⁸, contribuyendo a que se dividiera en dos categorías, la primera, comprendía el campo de estudios de las ciencias naturales como la biología y la anatomía, la segunda categoría se conformaba de las cuestiones psicológicas o espirituales que comprenden los estados de humor. Por una parte, el componente científico en la anatomía del hombre y por otra el comportamiento humano, estaban ligados a las manifestaciones y causas de la enfermedad en el hombre. A su vez dichas categorías de la medicina tenían dos objetivos: el primero, prevenir las enfermedades y el segundo, tratarlas.

Bajo estos principios médicos se llegó a la conclusión de que la peste negra se contagiaba por la presencia de un aire maligno, presente en la atmósfera, envenenando a los hombres que se encontraban en determinados ambientes donde el aire era perjudicial. Por ello el diagnóstico para prevenir el contagio consistía en transitar y habitar espacios donde se respirara aire fresco y limpio, y que hubiera cerca corrientes de agua; en las casas se recomendaba abrir puertas y ventanas, cuyas cortinas era recomendable que fueran de lino blanco.

En cuanto al tratamiento para la cura, los médicos recomendaban aumentar la ingesta de frutas y verduras, y preferir las carnes magras como el pollo y el pescado en lugar de las carnes rojas. También se recurría a las sangrías, donde se extraía sangre de diferentes partes del cuerpo, pues existía la creencia de que los males de las enfermedades se acumulaban en la sangre, así como la ingesta de ciertos fármacos provenientes de las droguerías de la época.

A pesar de las medidas establecidas para la prevención de la peste, así como su posible cura, los contagios y los decesos no dejaron de acrecentarse, ello también se debió como menciona Marcelino V. Amasuno (1997) a la gran influencia que tuvo el dogmatismo cristiano en las ciencias médicas, ya que no permitía el desarrollo de la investigación para las posibles curas, afirmando que los contagiados perecían más por mandato divino que por las agravantes médicas. Ya que la Iglesia fungía un papel muy importante para el devenir de la ciencia y al no existir una cura certera para las epidemias, la población se

⁸ “Famoso sabio y eminente médico de la Edad Media, nació en 980 en Bujara, Turquestán, fue uno de los pensadores más importantes de la denominada filosofía islámica y de la medicina universal” (Pérez, 2018:66).

disminuyó drásticamente, afectando el sistema económico y la manera de percibir la muerte, como un fenómeno que se escapa de la voluntad del hombre, que sobrepasa todas sus creencias.

Crisis económica y conflictos sociales

Derivado del descenso de la población, causado por las epidemias, en la Península Ibérica, los reinos de Castilla, Aragón, Toledo y otros territorios aledaños, durante los siglos XIV y XV presentaron una crisis que comprendía tres aspectos: económico, social y político (Julio Valdeón, 1984) a esta problemática se sumaba la hambruna, y los cambios climáticos que causaron la disminución de la producción agrícola y afectaron la fertilidad en las tierras, lo cual derivó en conflictos en distintos ámbitos: relación de clase señor-campesino, de la vida en la ciudad y en la relación judíos- cristianos.

La crisis económica principalmente se debió al incremento de los impuestos, ya que la Monarquía al ver afectados sus ingresos por el descenso en la población y la disminución de la producción en el campo, tuvo que elevar el costo considerablemente en todos sus bienes patrimoniales y en el reparto de sus tierras, ocasionando que los señores que estaban al mando de tierras agrícolas vieran disminuidos sus ingresos por el alto precio de los impuestos, por lo cual para subsanar sus pérdidas económicas recurrían a la explotación desmedida de los campesinos.

Derivado del aumento de los impuestos (Julio Valdeón, 1984), surgieron las revueltas entre la misma clase o de una clase a otra, dando como resultado que los conflictos se dividieran en tres grupos: señores contra campesinos, los nobles contra los nobles y los judíos contra los cristianos.

El primer grupo consistía en que los campesinos al verse en condiciones desiguales y explotados por los señores formaban rebeliones contra sus señores, en ocasiones se unían a otros grupos de su misma índole o a grupos de aldeas o villas más urbanizadas para fortalecer su causa, logrando conformar hermandades. Además, los campesinos pedían resolución al sistema jurídico, mismo que ignoró sus peticiones, ocasionando que se agravara más el conflicto.

El segundo grupo se encontraba en las ciudades, habitadas generalmente por nobles, artesanos y aquellos que ejercían oficios, donde el conflicto se hallaba entre los mismos nobles y los recaudadores por diferenciaciones de impuestos, aunado a ello al no pagar las altas sumas de impuestos la monarquía les arrebató sus propiedades.

El tercer grupo: los cristianos contra los judíos, que aunque principalmente era un conflicto de carácter religioso, donde se discurría del dogma y los preceptos religiosos, también llegaba a ser un conflicto económico y jurídico, ya que los judíos principalmente se dedicaban a la recaudación de impuestos y al comercio, lo cual resultaba intolerable para los cristianos, derivando en riñas y exigiendo a los judíos que de no ser convertidos al cristianismo se les expulsaría, por lo cual después se les prohibió ejercer algún cargo público a los judíos conversos.

El clero de manera particular, también se vio afectado, ya que gran parte de su economía provenía del diezmo y de tierras confiscadas que también estaban atenuadas a altísimos impuestos por parte de la realeza, además que, frente a la crisis social derivada de las revueltas y rebeliones por parte de los campesinos y creyentes en contra del sistema económico, hizo que su autoridad eclesiástica fuera en detrimento. Fue entonces que quienes vivenciaban los conflictos crearon agrupaciones ya fueran del mismo estrato social o no para defender sus causas.

Agrupaciones agrícolas y jurídicas

Las propiedades agrícolas propiciaron el establecimiento de tres aspectos: el dominio, el señorío y el condado.

El dominio lo conformaban las propiedades reconocidas legalmente por la institución jurídica, quienes gozaban de este privilegio eran los señores, que lo obtenían por herencia o a través del matrimonio donde se compartía la dote.

Los señores que estaban a cargo de sus propiedades lideraban a los campesinos, quienes cultivaban sus tierras y a las villas que estaban en su dominio, en las cuales los habitantes ejercían labores derivadas del campo como la recolección, la molienda de semillas, la cocina y el comercio de los productos. En el estrato social de los campesinos existían dos clases, la primera estaba enteramente dominada por el señor, de él dependía su libertad y economía; y en

la segunda clase, al campesino se le concedía una parte de la tierra designada por los señores, la cual podían trabajar libremente, aunque daban una renta al señor por ocupar la tierra.

Agrupaciones de tipo económico y político

Debido a las diversas confrontaciones entre las diferentes clases surgen las agrupaciones sociales que tienen como fin defender un interés común, dando nacimiento a las cofradías, los gremios y las comunidades (Carté, et al, 2001).

Las cofradías eran lideradas por autoridades eclesiásticas, ya fuera para promover actividades de culto religioso, o de interés social a favor de los más desprotegidos, llegando a crear hospitales para atender a los enfermos, así como brindar alimento a los pobres. Dichos grupos se podían encontrar en las ciudades, así como en las aldeas y villas.

En cambio, los gremios estaban orientados a la nobleza, a perseguir sus intereses políticos y económicos, ya fuera para buscar distinción o buscar un acenso en la jerarquía, ya fuera del clero, político o en la monarquía.

Finalmente, las comunidades conformadas por siervos, por el sector agrario y todos aquellos que prestaban servicios a la nobleza, perseguían la justicia social, anteponiéndose a los señores y al monarca, pues al existir una desigualdad económica, legal y policial, desataban conflictos, tomaban decisiones por cuenta propia ante la ausencia de una resolución justa por parte de la ley y la monarquía.

Ante la necesidad de defender causas específicas para cada sector se propició la creación de nuevos organismos que se preocuparan por atender y resolver las problemáticas de cada estrato social.

La creación de consejos

La conformación de los consejos estaba orientada a resolver problemas del día a día en las aldeas y villas. Existía una parte mediadora ya fueran siervos o nobles que convocaban a los habitantes para tratar asuntos acerca de los servicios como el agua, la protección militar de las villas y aldeas, intercambio de bienes, entre otros.

También en las ciudades existían los consejos, aunque había una diferencia abismal en cuanto a la atención de sus bienes y servicios, generalmente su población eran nobles, los cuales no tenían restricciones de servicios básicos como el agua y la seguridad, más bien sus preocupaciones giraban en torno a mantener y aumentar sus bienes e intereses económicos.

En Castilla también se había establecido un consejo y su organización y prosperidad social estaba ligado al “patricidio urbano que debió su fortuna a la tierra y a la guerra” (Carté, et al, 2001: 116). Principalmente el territorio estaba conformado por villas y aldeas donde se ejercían distintos tipos de oficios: herrería, carpintería, agricultura, ganadería y la caballería.

En la monarquía también se estableció un consejo o mejor conocido como corte donde se abordaban asuntos internos como la economía, los conflictos sociales, y asuntos legales del territorio hispanomedieval, en cuanto a los asuntos externos se formulaban restricciones, sanciones, así como estrategias militares para evitar las invasiones extranjeras como la de los moros. La corte la encabezaba el rey y estaba conformada por autoridades eclesiásticas, jurídicas y demás nobles, los miembros sugerían propuestas y aconsejaban al rey cuando este lo solicitara.

5. Los oficios medievales en Castilla de finales del s. XIV a principios del s.XV

Historia y clasificación de los oficios

Desde la cultura griega ya se empezaba a vislumbrar y clasificar los distintos tipos de trabajos u ocupaciones, divididos en artes liberales y artes vulgares. Según Josué Villa (2015) Aristóteles y Platón hacían esta distinción argumentando que las artes liberales las conformaban la Arquitectura, la Escultura, la Pintura y la Filosofía, por otro lado, estaban las artes vulgares, comprendidas como aquellas que ejercían los esclavos y toda la clase baja. Se les consideraba a las artes Liberales, elevadas, pues quienes sólo podían ejercerla debido a su linaje y dote era la nobleza, quien poseía mayor tiempo para dedicarlo a fortalecer su espíritu y su cuerpo.

Dicha distinción entre las artes liberales aún seguía vigente durante los siglos IX al XIV (Josué Villa, 2015), sin embargo, durante dicho periodo iría evolucionando la perspectiva que se tenía de los oficios incluidos en las artes vulgares y a su vez se irían agregando más propuestas sobre la clasificación de las distintas ocupaciones con relación a su funcionalidad para la sociedad.

Es así como las artes vulgares evolucionaron en la manera de concebirlas para ser nombradas artes mecánicas, entendidas como aquellas ocupaciones donde se emplean las manos. Será en el siglo IX donde se reconozca la importancia de las artes mecánicas como el elemento primario para la economía y funcionalidad de la sociedad, entre ellas resalta la agricultura como fuente esencial para proveer de alimento a la población, y no menos importante que la sastrería para dar vestido, la cocina para preparar los alimentos, el comercio para vender los alimentos, la recolección, de productos provenientes de los árboles y plantas, entre otras.

Debido a lo anterior, durante la Edad Media a las artes Mecánicas se les reconoció como el sustento de toda la sociedad, ya que se consideraba más provechoso y fructífero la enseñanza de cualquier oficio, que aquellas donde se ocupaba el intelecto, pues se declaraba que los burgueses sólo tenían su

porvenir en los bienes heredaros, dedicándose al ocio, lo cual sería perjudicial para su posteridad, ya que al emigrar a tierras ajenas o al acabarse la fortuna no tendrían manera de sustentarse.

A la par que se reivindicaban los oficios se iban agregando otros más que satisfacían un determinado fin, como la herrería, importante para la construcción de armamentos, la caza, como una actividad recreativa de la nobleza, la juglaría, cuyo fin es divertir a la población, la carnicería que es la antesala para preparar las carnes, así como otras ocupaciones que requieren una educación formal para ejercerlas como la Medicina y las Leyes.

En el caso del oficio de la caballería ligada con el manejo de armas, en un principio se consideró que la ejercieran los nobles, posteriormente a causa de que los caballeros se enfrentaban a situaciones difíciles en el campo de batalla como los climas extremosos y los duelos a muerte con espadas, se permitió que los campesinos y los carniceros participaran en el campo militar, debido a que los campesinos por su estilo de vida al maniobrar la tierra eran resistentes a las tempestades del clima, y los carniceros al saber manejar los cuchillos para cortar la carne podían ser hábiles y despiadados con el manejo de las espadas.

Gracias a que algunos autores dedujeron que cada oficio necesitaba el empleo de ciertas cualidades se difundió la idea de que los ciudadanos, tanto los nobles como los siervos desempeñaran cualquier ocupación ya fuera de las artes mecánicas o artes liberales, siempre y cuando concordara con las cualidades propias del ser humano, bajo la creencia de que Dios atribuía ciertos talentos a cada individuo para que los pudiera desarrollar.

Así pues, las artes mecánicas comprendidas como los oficios donde se emplea la mano del hombre, pasaron de ser vistos como ocupaciones de la clase subordinada que no poseía cualidades intelectuales, a ser reconocidas como actividades imprescindibles para la economía y el sustento de la vida en todos los estratos sociales.

Sin embargo, ante esta clasificación de artes liberales y artes mecánicas, al reconocer ambas como importantes para la sociedad, dieron origen a un sistema y clasificación social que dependía de la demanda de determinadas profesiones

según la relevancia económica que podía aportar a la región y a quienes ejercían los oficios.

Los sistemas económico- sociales de las profesiones en la Edad Media

En el medievo además de gestionarse la clasificación de los oficios según sus cualidades entre artes liberales y artes mecánicas se promovió la aparición de nuevos sistemas de trabajo y profesiones, si bien seguían permaneciendo las labores de la agricultura en el campo, en las ciudades surgió la producción masiva de los textiles, junto con otras profesiones como la arquitectura, la orfebrería, el comercio de especias, la carpintería, etc., todas ellas establecieron un sistema jurídico y un reglamento de su operación para el bien profesional y del consumidor.

En la Edad Media según Denis Menjot (2010) los términos oficio y profesión no tienen distinción alguna ya que se consideraban por igual, sin embargo, si presentaban distinta relevancia dependiendo qué tan necesarios fueran para la región y del capital invertido tanto en su enseñanza como del beneficio que aportaban a la sociedad. Así pues, el sistema de los oficios se encontraba dividido en tres jerarquías: maestro, oficial y aprendiz. El primero estaba a cargo de la contratación de los oficiales, enmendaba y dirigía las tareas que se desarrollaran de acuerdo con su profesión. Mientras tanto los oficiales estaban al servicio del maestro y eran asalariados, aunque en múltiples ocasiones como representaban una jerarquía menor y por ende un salario más bajo, acudían a la búsqueda de otros empleos alternos para solventar sus gastos; y en la última jerarquía se encontraban los aprendices que estaban bajo el cargo del maestro en cuanto a su manutención e instrucción mientras aprendían el oficio con el afán de algún día ser maestros.

La enseñanza de los oficios se asignaba de acuerdo con el nivel socioeconómico de la familia, si se tenía buena dote se instruía en la arquitectura, la pintura, las leyes, la medicina, etc., en cambio si su situación económica era muy precaria tenía la oportunidad de aprender carpintería, albañilería, carnicería, herrería, etc.

En este ámbito las mujeres tenían mayor restricción de ejercer, por lo que sus labores se limitaban a la cocina y a la producción de textiles.

A pesar de los estatutos establecidos para ejercer las profesiones existía una diferencia de ingreso salarial de acuerdo con lo que demandaba la región, por lo que no es de extrañar que esto ocasionara una diferencia económica muy abismal entre las distintas profesiones, lo cual propició que se crearan cofradías para brindar protección y amparo a los profesionales.

6. Contexto intelectual y literario de Castilla de finales del s. XIV a principios del s. XV

Variados son los aspectos que conformaron la literatura y la cultura castellana en el periodo donde se gesta la *Danza general de la Muerte*, como son la concepción ideológica del mundo medieval que se ve influido por la teología judeo-cristiana, la transmisión del conocimiento científico con la creación de las universidades, la convivencia de tres destacadas culturas: latino-cristiana, árabe y judía, que al contribuir a las ciencias y a la formación de la lengua castellana influyeron enormemente en la literatura, y también en el contexto social que se verá reflejado en el pensamiento de los autores de la época.

La concepción del mundo medieval a través de la ideología judeo- cristiana

Durante mucho tiempo, e incluso actualmente, se le ha atribuido a la Edad Media un carácter cristiano-religioso; es cierto que el cristianismo aportó considerablemente a la sociedad de la época, tanto cultural como ideológicamente, ya que en mayor medida los clérigos desarrollaron tratados morales y didácticos orientados en el dogma cristiano, sin embargo, en la producción científica, artística y literaria hubo también aportaciones que escapaban al dogma cristiano.

Johannes Buhler (1977) define a la Edad Media como una época de la dicotomía, del antagonismo, reflejada en la estructura social: existía una clase opresora y una oprimida que estaban en constante pugna. Por otro lado, en el aspecto moral existía un constante conflicto entre lo mundano y lo divino, entre la salvación prometida después de la muerte o la condena al infierno a causa de las malas obras realizadas en vida.

Si bien es cierto que la Iglesia estaba sujeta a seguir concordemente sus estatutos, como realizar obras de caridad hacia los fieles, muchas veces mostraba incongruencia con lo predicado y el ejemplo, ya que la Iglesia estaba íntimamente ligada con la monarquía a través del intercambio de poderes, para elevar su jerarquía, sus bienes económicos, así como el amparo legal, ambos mandos, monarquía e Iglesia, buscaban perpetuar su poder. De esta manera la Iglesia transgredió varias de sus leyes, por intereses económicos y políticos, por

ello, al instaurarse la Inquisición y castigar al pueblo con multas y castigos severos, se enjuiciaba desmedidamente a los presuntos culpables, que en la mayoría de las ocasiones eran sentenciados, sin dejar claro un criterio para las faltas, lo que ocasionó que muchos enjuiciados perecieran injustamente, propiciando que la Iglesia aumentara su capital económico, producto de las excesivas multas impuestas a los creyentes.

El clero profesaba la creencia de un Dios piadoso y misericordioso, sin embargo, los creyentes se cuestionaban cómo era posible que pasando miseria, hambruna, sufrimiento y castigos injustificados Dios no se apiadara de ellos. Aunado a esta injusticia divina se revelaba la imagen del diablo como causa y justificación de todas las desgracias de la sociedad; aparece como un ser libre, capaz de hacer estragos donde quiera, él es el causante de los conflictos entre el clero y la monarquía, entre los oprimidos y los opresores.

Otro de los aspectos que la Iglesia profesaba entre la vida monástica era el ascetismo, como una negación a lo mundano, sin embargo, era absurdo evitar el contacto con el mundo, ya que en él habitaban los monjes y era una fuente importante para el desarrollo de las ciencias, del pensamiento, las artes, la cultura y la vida misma.

La creación de universidades como fuente de formación científica

Otro de los aspectos que contribuyeron a la proliferación de la cultura y el conocimiento durante la Edad Media se dio gracias a la creación de universidades y otros hechos que contribuyeron a la transmisión del conocimiento académico. Las primeras universidades datan del siglo XIII, en países como Alemania, Francia e Inglaterra, sin embargo durante esta época también se fundaron otras instituciones en el territorio castellano: “la de Valladolid en Castilla, la de Salamanca en León, la de Lérida en Aragón; y en Portugal la de Lisboa” (Hunt, 1988: 245), en las cuales inicialmente se enseñaba teología, derecho y medicina, debido a que la formación universitaria estaba pensada para ejercer un cargo ya fuera en el clero o el estado, y posteriormente se incluyeron las artes en la matrícula de enseñanza.

En las universidades, el conocimiento científico que se transmitía provenía de la cultura griega y la árabe, que se reflejaba en las áreas de medicina, retórica, filosofía y música. La manera de hacer fructífero el conocimiento enseñado era a través del cuestionamiento, el debate y la discusión del contenido de los distintos autores que provenían de dichas culturas, no se consideraba tan trascendental al autor, sino la manera en que este había expresado su conocimiento.

Otro de los aspectos importantes para el conocimiento fue la traducción al latín, pieza importante para transmitir y compartir distintas obras escritas en griego y árabe, dentro de las universidades, entre las traducciones más conocidas se encuentran las obras de Platón y Aristóteles, que debido a la dificultad de trasladar su contenido del griego al latín tardaron hasta un siglo para ser traducidas (Hunt, 1988: 263).

Y por último otro acontecimiento importante para la tarea intelectual fue la creación de las primeras bibliotecas, que inicialmente se fundaron en conventos, debido a la labor de los frailes al transcribir, copiar, y traducir del griego al latín, obras de carácter teológico y filosófico que pasaron a ser parte del acervo bibliotecario.

Los orígenes del castellano y su aportación a la literatura

Según Ángel Valbuena (1968) casi a la par de la fundación de universidades en territorio castellano, las tres culturas más importantes, ya mencionadas, no sólo aportaron al conocimiento académico, sino a la vida, cultura y literatura de la sociedad medieval. Es así como los orígenes de la lengua castellana, que proceden del siglo X, gestaron las bases para la consolidación del castellano y la proliferación de su literatura durante los siglos XIV y XV.

La lengua latina, señala Ángel Valbuena (1968), es la fuente para la aparición del castellano, aunque también se nutrió de otras lenguas como el francés y el árabe de las cuales adoptaron vocablos, además de que la cultura árabe influyó en el estilo de vida del territorio castellano, incluyendo así diversos artefactos propios de los árabes como alfombra, alhaja, aretes, además de la implementación de jardines. Más tarde, durante los siglos XIV y XV aparecen los primeros glosarios para definir términos del latín culto a latín vulgar, y para

explicar ciertos cultismos utilizados por autores que provenían principalmente del clero, lo cual propició que el vulgo tuviera acceso a estos glosarios, además surge el primer tratado de gramática, compuesto por Nebrija, la *Gramática castellana* (1492), que tenía la intención de proponer reglas y estructuras para la formación del castellano, finalmente también se suma la riqueza de la lengua hablada, pieza importante para el desarrollo y consolidación de la lengua.

La cultura árabe y hebrea también contribuyeron al desarrollo del castellano y su literatura, con la aparición de las jarchas, que tienen su procedencia de los salmos bíblicos, cuyo objetivo es ser cantados, acompañados de instrumentos musicales, mismo objetivo compartido por las jarchas (Valbuena, 1968).

El reinado de Alfonso X y su aportación a la literatura

Alfonso el Sabio (1221-1284) fue una de las figuras más importantes para la literatura castellana medieval del siglo XIII al XV, aunque su reinado perteneció al siglo XIII, su producción literaria abarcó varios estilos, desde las obras didácticas o morales, pasando por tratados científicos e históricos, que propiciaron el nacimiento de la crónica y por ende de la prosa castellana, los cuales sirvieron de influencia para autores contemporáneos y posteriores a su reinado, que no sólo cultivaron los variados estilos, sino que ampliaron el panorama de la creación literaria. Debido a la variada e importante producción literaria este periodo del siglo XIII al XV se le conoce como época alfonsí (Lapesa, 1981: 238).

Las tres culturas que convivían en estos siglos en la Península Ibérica: árabe, hebrea y latino-cristiana convergen en la Escuela de traductores de Toledo, cuya institución reunía a las personalidades más importantes de dichas culturas (Valbuena, 1968: 489), es así que durante su reinado, Alfonso el Sabio congregó a su proyecto de proliferación literaria a autores célebres y destacados en distintas áreas y culturas, provenientes de la Escuela de Toledo, desde monjes, rabinos, filósofos, teólogos, científicos, literatos y abogados, que propiciaron la creación de obras como las *Cantigas*, *Calila*, *Las siete partidas*, *El libro de ajedrez*, la *Historia general de España*, la traducción del árabe al castellano de *Calila e Dimna*, y que además gracias a la traducción de obras árabes y latinas

la lengua castellana se nutrió de cultismos y vocablos provenientes de dichas lenguas.

Otros destacados autores que surgen durante la época alfonsí son: Sancho IV (1258-1295), quien fuera hijo de Alfonso X, el cual se encargó de crear obras encaminadas a la vida militar y a establecer códigos morales, otros autores, como Sem Tob ben Isaac (1290-1360), don Juan Manuel (1282-1348) y el Arcipreste de Hita (1283-1350) irán nutriendo de nuevas temáticas y formas a la literatura. Sem Tob con sus *Proverbios morales*, Don Juan Manuel con sus obras de carácter didáctico, el Arcipreste con *El libro de buen amor*, donde incluye refranes, fábulas y distintas historias que son contadas utilizando la estructura del mester de clerecía.⁹

Los principales exponentes de la literatura castellana en la época alfonsí

Como se ha visto gracias a la producción literaria del siglo XIII, durante el reinado de Alfonso el Sabio, surgen destacadas figuras literarias que no sólo enriquecerán los géneros literarios como la introducción de las fábulas con el Arcipreste de Hita, sino que reflejarán la crisis económica y social de Castilla y serán la antesala de la cual surgirá la danza castellana que refleja la problemática social y la ideología del medievo en torno a la vida y la muerte.

Una de las primeras obras que refleja la crisis económica y social a causa de la decadencia del sistema feudal es el *Poema de Onceno*, que surge durante el reinado de Alfonso XI en Castilla, en la primera mitad del siglo XIV (1312 a 1350), de acuerdo con Carlos Blanco (1981: 100), donde se refleja la lucha de los siervos contra los nobles, que están en constante pugna por una libertad económica y de derechos humanos. Se reflejan las condiciones de explotación a la cuales eran sometidos los campesinos, muchos de ellos optaron por emigrar a otras regiones, como Portugal y Aragón, o emigraban a ciudades cercanas al territorio, contribuyendo a que el poder y la economía de los señores se vieran en riesgo debido a la ausencia de mano de obra en el campo:

⁹ Género empleado durante los siglos XIII y XIV por autores cultos y del clero, cuya composición poética consistía en el uso de la cuaderna vía.

En este tiempo los señores / asolaban Castilla; / los pobres labradores /
pasaban grandes angustias. / Lo suyo les robaban / por mal y por codicia;
/ las tierras quedaban solas / por falta de justicia (Blanco *et al*, 1981: 100).

De esta manera no sólo se veía reflejada la desigualdad social entre nobles y siervos, sino también la miseria humana por la lucha de poder, como lo sostiene Carlos Blanco (1981): el mundo medieval sólo tiene dos aristas: los que tienen a manos llenas y los que carecen, producto de ello no sólo es la persecución por el poder, sino por el dinero, que se refleja en otras obras como los *Proverbios de Salomón* y el *Libro de miseria de omne* del Papa Inocencio III, obras que reflejan la decadencia del mester de clerecía y anticipan la *Danza general de la Muerte*:

Los proverbios son un claro antecedente de la ya próxima *Danza de la Muerte* (cf.1.2.c), con sus deseos de igualdad y justicia. Pero no hay solución en este mundo, y el hombre ha de esperar al juicio final, mientras tanto (Valbuena, 1968: 102).

Respecto a la decadencia del mester de clerecía Ángel Valbuena (1968) señala que esto sucedió porque fue cayendo en desuso la cuaderna vía,¹⁰ (composición utilizada por el mester de clerecía), frente a la aparición de nuevas composiciones poéticas provenientes del mester de juglaría,¹¹ que fue tendencia en la época para la composición de obras escritas para ser cantadas y también continuaron surgiendo obras aljamiadas como las *Coplas de Yocef*.¹²

En cuanto a las temáticas literarias, abundaban las historias de caballería que contaban las hazañas victoriosas de héroes masculinos, sin embargo, la exaltación hacía la figura femenina también se hizo notar con obras de devoción mariana, es decir hacia la Virgen María, y en general a la imagen de la mujer como un ser de belleza y seducción que se refleja en las historias del amor cortés que provenían de los juglares.

Otro de los autores importantes que también retrata la crisis medieval es el Arcipreste de Hita, con su *Libro de buen amor*, destacando temas de importancia universal como el amor y la muerte, donde ambos tópicos coinciden en ser una

¹⁰ Según Elena González (2008) la cuaderna vía es una composición poética surgida en el siglo XIII que consiste en el empleo de estrofas tetrásticas monorrimas de versos alejandrinos, es decir estrofas de cuatro versos, donde cada verso contiene catorce sílabas.

¹¹ “El mester de juglaría es obra de cantos populares, poetas laicos, que componen poesía narrativa o lírica para ser cantada ante el pueblo” (Caso, 1978: 257)

¹² *La Bibliotheca Sefarad* (2017) menciona que es uno de los escasos poemas medievales que fueron escritos por judíos en castellano, se desconoce su autoría.

fuerza superior que puede destruir y crear, la muerte aparece como un fin inevitable que también es producto del sistema feudal. Se le considera una obra didáctica, ya que contiene enseñanzas morales y una visión satírica sobre la vida del clero y del vulgo, además de que el Arcipreste es considerado el primer autor en introducir las fábulas a la literatura castellana, que provienen de la cultura mudéjar, y también unos de los primeros autores en plasmar y reflexionar sobre la intención y sentido que sugería el género de las danzas de la muerte:

y contiene el motivo “igualitario” de las danzas macabras:

A todos lo egualas e los lievos por un prez¹³
por papas e por reyes non das una vil nuez.

El hombre no puede huir de ella, su venida es triste:

Non hay en ti mesura, amor sin piedad;
sinon dolor, tristeza, pena e grand crueldad. (Valbuena, 1968: 163)

También, otra de las obras importantes es el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala (1332-1407), que, si bien refleja la crisis social como las anteriores, retrata y critica la vida del episcopado, como una autoridad que también ha acometido atropellos contra sus leyes y hacia los creyentes:

Ahora el papado es puesto en riqueza; / nadie tiene pereza en tomarlo, /
aunque sean viejos, no sienten flojera, / pues nunca han visto Papa que
muriese en la pobreza. / En los tiempos santos no podía hallarse / nadie
que se atreviese a aceptar tal puesto; / ahora por desgracia, ya lo entendéis
bien: / a golpes quién podría ser Papa (Blanco, *et al.*, 1981: 111)

Por último, destaca el ya mencionado autor Sem Tob Ibn Arduziel Ben Isac, con su obra *Proverbios morales* (1349), dedicada a Alfonso XI de Castilla, la cual está ligada a la defensa de la cultura hebrea, ya que durante esta época persisten los conflictos antisemitas, que desvalorizaban el mérito de los judíos porque también aportaban a la sociedad de la época, pues ocupaban cargos administrativos como la recaudación de impuestos y por supuesto contribuyeron a la literatura.

Como se observa, antes de la aparición de la danza castellana, ya algunos autores del siglo XIV habían plasmado en la literatura la crisis económica y

¹³ Precio.

social, y con ello la naturaleza inevitable de la muerte para todos los estratos sociales:

En la época calificada poéticamente de Otoño de la Edad Media domina la obsesión por la muerte, como sucede ya, por ejemplo, y de forma muy significativa en el *Libro de buen amor*. En las predicaciones, en el arte y la literatura, los temas de *ubi sunt*,¹⁴ de *putredine cadaverum*¹⁵ y *memento mori*,¹⁶ dominan con su horror, la imaginación creadora (Blanco, *et al.*, 1981: 117).

Es así como vemos que ya en el *Libro de buen amor* (1330) empiezan a proliferar los tópicos latinos en torno a la experiencia de la muerte, además de que esta obra a la par de las ya mencionadas, serán el antecedente para la aparición de la danza castellana.

A partir de la *Danza de la Muerte* las sátiras sociales serán cada vez más violentas, como veremos al tratar del siglo XV; su influencia será todavía bien visible en la literatura erasmista del XVI. La versión castellana comprende al reinado de Enrique III (1393-1406). La realidad histórica y el texto coinciden en muchos puntos (Blanco, *et al.*, 1981: 119).

Después con la aparición de la danza castellana en el periodo de 1450 a 1550 (finales del s. XIV y principios del s.), seguirá estando presente en la literatura, la crítica social, en este caso, en la obra aparece la muerte como protagonista, que no sólo muestra la decadencia social, sino que censura y ridiculiza los vicios y aptitudes de todos los estratos sociales del medievo.

¹⁴ “El lugar común conocido como el *¿Ubi sunt?*, con que se recalca el carácter transitorio del hombre y de sus cosas y la futilidad de las ambiciones mundanas, tuvo en las letras medievales europeas e hispanas amplia difusión” (Morreale, 1975:1).

¹⁵ Tópico literario procedente del latín, que se refiere a la contemplación del sepulcro y la putrefacción del cuerpo humano (Alcántara, 2019).

¹⁶ Frase latina cuyo significado literal es ‘recuerda que morirás’.

7. La muerte en el contexto social del periodo medieval de finales del s. XIV a principios del s.XV

Durante la Edad Media, los ritos fúnebres de la clase alta y la clase baja, en un principio, conllevaban el mismo procedimiento, la diferencia estribaba en la ostentación por parte de la élite, que mostraba mayor empleo de utensilios y telas costosas, en contraste con la austeridad por parte de la clase baja, que se reducía a emplear sólo los utensilios necesarios y a un menor número de audiencia.

En esencia, todos los ritos funerarios se reducen a lo siguiente, según Philippe Ariés (2008). En primer lugar, iniciaban antes de la muerte, cuando el moribundo ya presentía el final de su existencia. En ese momento se daba paso a la elaboración del testamento por parte de un clérigo o notario, donde se les agradecía a Dios y Jesús por los bienes adquiridos en la tierra; posteriormente se asignaban los bienes a los familiares elegidos.

Después venía la absolución del sacerdote para todas las faltas cometidas en vida por el moribundo. Posteriormente sucedía la muerte, y con ello llegaba el duelo, donde los familiares rasgaban sus vestiduras, recordaban y expresaban momentos agradables que pasaron en vida con el difunto (acto que posteriormente daría nacimiento a las oraciones para el difunto), y finalmente se realizaba un recorrido fúnebre rumbo al cementerio, donde participaban los familiares, los cuales pausaban para descansar a modo de estaciones antes de llegar al cementerio.

Este rito funeral, como se ha dicho, era el mismo para todas las clases sociales en la Alta Edad Media (Ariés, 2008), pero en la Baja Edad Media (a partir del s. XV), se le agregó al rito la misa de cuerpo presente, a la cual asistían diversas autoridades eclesiásticas y se les otorgaba una limosna a los asistentes que fueran pobres.

Para la clase baja que vivía en el campo, los difuntos iban acompañados por sus familiares y conocidos durante todo el rito funeral, que incluía la misa de cuerpo

presente, hasta llegar al cementerio. En cambio, para la clase baja que vivía en las ciudades se omitía la misa, y los difuntos eran enterrados en una fosa común. Posteriormente la Iglesia apostó porque la misa de cuerpo presente se realizaría para todos los difuntos de todas las clases sociales.

Como se puede apreciar, en la Alta Edad Media, la manera de vivenciar la muerte, con todo lo que contenían los ritos funerales, era igualitaria para todos los estratos sociales, en cambio, en la Baja Edad Media, al agregarse más elementos al rito fúnebre, la manera de vivenciar la muerte provocó una brecha social, económica y cultural entre la nobleza y el pueblo:

Los ritos elementales y laicos de los funerales más antiguos expresaban la pertenencia a un destino colectivo del que el hombre rico o poderoso jamás se separaba del todo. En la Baja Edad Media, por el contrario, fue reemplazado por una mezcla ambigua de apego feroz a las cosas y seres terrenales, y una confianza patética en la asistencia de los sacerdotes, los monjes, los pobres y los distribuidores del tesoro espiritual de la Iglesia. La posesión de estas riquezas indeterminadas, a la vez de la tierra y del cielo, daba a la vida, a cada vida, un precio nuevo (Ariés, 2008:116).

Los ritos funerales durante la Edad Media no estaban muy alejados de las danzas macabras o danzas de la muerte, ya que alimentaban el panorama de como vivía la sociedad la muerte de sus seres queridos, que se presentaba en dos etapas de acuerdo con Philippe Ariés (2008), en la primera etapa que corresponde a la Alta Edad Media, la muerte se presentaba igual tanto para la élite como para el pueblo, no se tenía miedo de ella y se la consideraba como la condensación de toda la existencia del hombre. En cambio, en la segunda etapa que se presenta en la Baja Edad Media la muerte pierde su carácter igualitario, producto de las brechas sociales entre la clase alta y la clase baja. El pobre verá la muerte desapegada de todos los bienes y experiencias terrenales, mientras que el rico aún en su lecho de muerte, difícilmente se desprenderá de su fortuna hecha en la tierra.

8. El carnaval en la Danza general de la Muerte

La *Danza general de la Muerte* en castellano proviene de una tradición literaria y cultural que expresa cómo concebía la muerte la sociedad medieval de Europa. Dicha tradición se nutrió de elementos variados, como la literatura latina, con obras como *Vado Mori*, las danzas macabras francesas y alemanas que comprendían representaciones teatrales, reflexiones y composiciones poéticas en torno a la muerte, ya fueran plasmadas o acompañadas de grabados, esculturas y pinturas donde se mostraba la decadencia y el fin de la vida. Ligado a todas estas manifestaciones que conforman el género de las danzas de la muerte se reflejaba el acontecer social de la época, las epidemias que azotaron gran parte de Europa y la crisis política, social y económica del sistema feudal.

La Muerte no sólo se verá como la protagonista de diversas obras literarias de la época, sino como detonante de un cambio social y cultural; incitará a varios autores a reflexionar sobre la fragilidad de la vida, con sus características de universalidad e igualdad ante todo ser humano. La literatura y el arte demostrarán que ningún ser humano es tan poderoso como la Muerte, incluso ante Dios y la fe cristiana, tiene voz propia, por eso llamará a cada ser humano a ser partícipe de una danza que a su vez muestra dos facetas, una universal, de la cual ninguna especie ni el hombre escapa, y una individual, pues llamará a uno por uno a rendir cuentas sobre sus vicios, sus virtudes y sus obras realizadas en vida.

Autores como Deyermond (1968), Víctor Infantes (1997), Huizinga (2005), entre otros le han atribuido distintos caracteres a la Muerte en la danza castellana, para unos, tiene un temple enjuiciatorio, por juzgar las buenas o malas acciones de los personajes que se presentan; para otros, la Muerte es burlesca y carnavalesca, por representar a la sociedad de la época tal y como es, con sus vicios y virtudes, muestra todas las facetas de la sociedad mediante el ambiente carnavalesco de la danza, donde todo es permitido, refleja lo oficial y lo no oficial, la hipocresía de las autoridades, como el clero y la monarquía, que predicán y dictan ciertas leyes o estatutos que ellos mismos corrompen. La danza congrega a todos los personajes de la Edad Media para un mismo destino: la muerte.

El carácter carnavalesco a partir de Bajtín

Como se ha visto, *Danza general de la Muerte* reúne elementos de la burla y la crítica social a partir de la danza, sin embargo, debemos recalcar que conocer sus antecedentes históricos —procedentes de la *danse macabre*— es importante para comprender su desarrollo e interpretación, pues la obra —que surge entre finales del siglo XIV y principios del s. XV— establece no sólo cómo se vive la muerte en sociedad, sino su relación con el cuerpo, pues las danzas macabras tienen como objetivo representar precisamente el cuerpo en descomposición o en agonía. Dicho motivo está relacionado con las diferentes epidemias que azotaron a la población de la época, entre las cuales la más destacada es la peste negra, esta problemática principalmente se agravó por dos aspectos, el primero se debe a las malas condiciones de sanidad, ante la escasez de agua y de un sistema de saneamiento, el segundo se debe a los avances médicos, que eran muy precarios en cuanto a controlar y curar enfermedades contagiosas, ocasionando así la llegada de las epidemias.

Por ello, la obra también expresa cómo era concebido el cuerpo para la sociedad, qué factores derivados del mal aseo y de los precarios avances en la medicina ocasionaron que muchas personas perecieran ante la muerte y mostraran otra perspectiva de la vida, donde la decadencia se reflejaba en los malestares y transformaciones físicas del cuerpo.

Dicha perspectiva de la decadencia vista a través del cuerpo tiene mucho en común con la obra de Bajtín (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, en la cual analiza la obra de Rabelais, y coincide con la perspectiva cultural y social que se tenía y se expresaba sobre el cuerpo en la sociedad medieval, dicha perspectiva también se refleja en la *Danza general de la Muerte*.

A partir de la obra de Rabelais, Bajtín (1987) hace una recapitulación sobre los elementos de lo grotesco que se encuentran en *Gargantúa y Pantagruel*. Lo grotesco se presenta a través de la exageración por medio del cuerpo, vehículo por el cual no sólo se magnifican los rasgos físicos, sino que a través de lo grotesco representado en el cuerpo se añade una crítica o modo de vislumbrar la cultura, la sociedad o una manera de concebir la vida, que puede ser absurda,

burlesca y satírica: “El cuerpo humano es el material de construcción; la frontera entre el cuerpo y el mundo se debilita (a decir verdad, en un plano metafórico elevado)” (Bajtín, 1987: 256). En este sentido, en comparación con la danza castellana, el cuerpo, al entrar en agonía, precisamente vislumbra esa frontera, el cuerpo debilitado como sinónimo del término de la vida, pero a su vez el portal por el cual concluye la vida terrenal, y comienza una nueva vida celestial, ello debido a la influencia de la ideología cristiana en la sociedad medieval.

Otro ejemplo mencionado por Bajtín (1987) se ilustra en el campanario de una iglesia, que se refiere a un espacio profanado por los mismos monjes, pues es donde fornican y procrean, y a su vez también relaciona otro elemento de la iglesia: la torre, que representa el miembro viril; con dichas representaciones Rabelais critica la vida monacal, que se jacta de ser purista y elevada, cuando en realidad practica lo contrario: todos los placeres mundanos que se dan a través del cuerpo. Dicha crítica también coincide con la danza castellana, cuando la Muerte llama a ciertos personajes del clero y les hace ver su falta de congruencia entre lo que profesan y lo que obran: “Señor arzobispo, pues tan mal registéis vuestros súbditos y clerecía, gustad amargura por lo que comisteis, manjares diversos son gran glotonería” (Anónimo, 2010: 16).

Para Rabelais, el cuerpo es el medio esencial por el cual se hace visible lo grotesco, con sus humores, fluidos y excrecencias, que salen a la luz para ser vistas por el mundo; también representa el tránsito entre la vida y la muerte, como lo vemos en el nacimiento de Pantagruel; a través de la expulsión del útero se presenta a la vida, y es por medio de las excrecencias corporales, como señal de un estado moribundo, que la vida llega a su fin.

Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo por otro, se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados (Bajtín, 1987: 259).

Como se observa, el cuerpo en la danza castellana coincide con lo que apunta Bajtín sobre el medio que visibiliza lo grotesco, en este caso del estado final de la vida humana, el cuerpo como evidencia de que hubo una existencia en este

mundo representa el estado grotesco de la descomposición del cuerpo, con sus fluidos y excrecencias: “non eres cierto sy en punto berna sobre ty a dessora alguna corrupçion de landre o carbonco o tal ynphsyon por que el tu vil cuerpo se dessatara.” (Anónimo, 1856: 2).

Todas estas descripciones que aluden a lo grotesco del cuerpo bien se expresaron enteramente durante el siglo XV en Francia, señala Bajtín (1987), porque de ello se hablaba libremente en las celebraciones familiares, donde los actos de beber y tragar en torno a una comida festiva no estaban exentos de dejar expresar libremente diversos desechos del cuerpo, producto de la digestión, la embriaguez y la celebración, y que a fin de cuentas son parte innata de la naturaleza del cuerpo. Posteriormente, en el siglo XVI, queda prohibido hablar de todos aquellos humores y desechos del cuerpo, quizás por ello actualmente se nos hace repulsivo y repugnante tocar dichos temas.

Así pues, que en la Francia del siglo XV el cuerpo y sus expresiones grotescas resultara un tópico, no fue la excepción para otras sociedades, como la castellana en la Península Ibérica, ya que durante este periodo histórico casi toda Europa padeció las mismas condiciones de sanidad y enfermedad, producto de las epidemias y la mala higiene. Además de la conciencia sobre la muerte —independientemente de que aparezca en la obra, a veces burlesca, otras irónica—, también existía gran curiosidad por saber qué pasaba con el cuerpo humano después de morir, tanto física como inmaterialmente, de allí que durante la época abundaran grabados, pinturas, esculturas, composiciones poéticas y tratados con alusión al tema; por lo que la muerte no se veía con repulsión, como lo señala Bajtín en las celebraciones de la época, sino con total naturalidad y curiosidad.

El carnaval y su relación con la danza

Por lo que respecta al carnaval, Alodia Martín (2018) considera que la composición de la *Danza general de la Muerte* castellana tenía que ver con aspectos como la música y la danza, ya que anteriormente a su aparición —entre los siglos XIV y XV— en varias regiones europeas —como los pueblos griego, germano, provenzales, de la Península Ibérica, entre otros— los ritos fúnebres y las representaciones teatrales sobre la muerte iban acompañados

las altas y las bajas, los que pertenecen al cristianismo y los paganos, los protegidos, y los injuriados. En este sentido la obra introduce el carnaval a través de la danza para burlarse de las autoridades religiosas, políticas, e incluso de las etiquetas que el individuo y la sociedad le han marcado.

9. El debate literario: antecedentes y características

La oralidad como precursora del debate literario

Para Deyermond (2005) la literatura de finales de la Edad Media (siglo XV) y principios del Renacimiento (siglo XVI) se ve influida en gran parte por la oralidad, abarcando distintos géneros, como la poesía lírica, la crónica, los sermones populares, la épica, los debates literarios y los cancioneros. Aunque la oralidad tuvo mayor fuerza antes y durante el siglo XV también subsistió durante el siglo XVI, a pesar de la aparición de la imprenta. Deyermond (2005) señala que durante la Edad Media ocurren dos cambios culturales importantes que dividen la literatura en dos épocas: la primera parte, de la oralidad a los manuscritos (del siglo XIII al XV); y la segunda, de los manuscritos a la imprenta (siglo XV al XVI), lo cual señala que la transmisión de las obras parte de la oralidad para ser copiadas o inscritas en manuscritos, posteriormente los manuscritos son reproducidos y masificados por la imprenta para un mayor alcance del público.

Entre las primeras obras que tienen orígenes en la oralidad, se encuentran las hazañas del Cid, los *Proverbios morales* de Sem Tob, la *Historia general de España*, y la obra latina del *Debate entre el cuerpo y el alma*, ello se debe a que, al no existir imprenta, las obras se plasmaban en manuscritos que se obtenían de la tradición popular o de la escucha de historias de autores que recitaban obras, estas últimas se deben a que —en la vida de la corte— doncellas, reyes y príncipes tenían a su servicio recitadores que les leían historias, propiciando también que las obras, al ser recitadas, involucraran la memoria para poder reproducirlas a un determinado público, y también de la poesía juglar y trovadoresca, cuyas composiciones iban acompañadas de música, podían ser cantadas o también recitadas para el vulgo. Otro ejemplo

de ello, nos menciona Deyermond, (2005) es el *Cancionero de Baena*,¹⁷ que reúne poemas largos, entre los que se incluye la *Danza general de la Muerte*, en el apartado de “Preguntas y requestras”, seguramente porque en la obra la Muerte establece un diálogo con distintos personajes de la sociedad medieval a modo de pregunta y respuesta; la Muerte interroga y cada uno de los personajes le contesta según sus obras, vicios y virtudes.

De esta tradición oral proceden los debates literarios, principalmente porque era el recurso empleado para transmitir el conocimiento en las universidades, a modo de discusiones, sobre diversas materias; también era empleado por el clero y los magistrados, para dejar constancia de lo expresado, así lo discutido y conversado quedaba grabado en manuscritos y tratados.

Posteriormente, ya casi a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, aparece *La Celestina*, que contiene variados elementos de la oralidad y cultura popular de la época. Durante este periodo, con la aparición de la imprenta, se le da mayor difusión a un sinfín de obras y manuscritos, sin embargo, no desaparece la oralidad, pues varios autores utilizan las obras impresas para aprendérselas de memoria y recitarlas a un determinado público, Deyermond (2005) menciona el ejemplo de un hombre que se aprendió de memoria los *Proverbios morales* de Sem Tob, por ello la Inquisición lo encarceló, ya que creía que su extraordinaria memoria se debía a un suceso diabólico.

Muchas de las obras que fueron memorizadas y reproducidas por autores mediante la recitación presentaron cambios de estilo, así como la inclusión de otros recursos literarios para quedar grabados en la memoria del público, para su entretenimiento y como recurso didáctico. Dicha intención de memorizar determinadas obras con el fin de mostrar una enseñanza también se ve reflejada en la danza castellana, pues recordemos que durante su gestación

¹⁷ “Es un compendio de obras de numerosos poetas de finales del siglo XIV y principios del XV, recopilado por el también poeta Juan Alfonso de Baena. Está dedicado al rey Juan II de Castilla, reúne 576 composiciones de cincuenta y seis poetas. Los diferentes tipos de composiciones (cantigas, decires, preguntas, procesos, requestras) representan la variedad de géneros que se incluyen en el Cancionero. Por lo general, los poetas aparecen con sus composiciones agrupadas en tres secciones: cantigas, decires, y preguntas y requestras. El *Cancionero de Baena* también refleja los acontecimientos sociales y políticos de la época tales como los torneos, celebraciones, el Compromiso de Caspe” (Ayuntamiento de Baena, 2024). Disponible en: <https://www.baena.es/el-cancionero/>

(finales del s. XIV y principios del s. XV) autores como Deyermond e Infantes intuyen que la obra fue utilizada para dar enseñanzas morales sobre el buen comportamiento para la salvación de las almas, de acuerdo con la ideología cristiana; quienes reproducían y componían estas obras eran los monjes, mediante representaciones teatrales o sermones donde la Muerte figuraba como la protagonista que juzga las acciones de los hombres.

Debido a lo anterior, el debate será importante para entender cómo se desarrolla la danza castellana, ya que expresa cómo toda la sociedad medieval concebía a la muerte, cómo cuestiona y reflexiona sobre la existencia, abarcando diversos estratos sociales que van desde los pobres hasta los ricos. Además, la Muerte, al ir invitando a cada personaje a participar en su danza, los cuestiona sobre su vida de manera individual:

DISE LA MUERTE

Obispo sagrado que fuestes pastor
de animas muchas por vuestro pecado
a juysio yredes ante el redemptor
e daredes cuenta de vuestro obispado
syempre auduuiestes de gentes cargado
en corte de rrey e fuera de ygrehia
mas yo gorsire la vuestra pelleja
venit cauallero que estades armado. (Anónimo, 1856: 10)

Como se observa, la Muerte cuestiona al Obispo exponiéndoles sus acciones, las cuales serán sometidas a juicio por Dios, el Redentor; después de su muerte.

Origen y estructura del debate literario

El debate literario tuvo mayor uso durante la Edad Media en Europa, aunque sus antecedentes provienen de la influencia de la cultura latina, durante el Medievo se expresó de diversas formas escritas como el diálogo o el coloquio, la *disputatio* y la *altercatio*, que consistían en desarrollar y expresar ideas contrarias entre dos interlocutores sobre un determinado tema, los interlocutores tenían la cualidad de presentarse como sujetos opuestos, podían

ser maestro y discípulo, alma y cuerpo, noche y día, joven y viejo, etc. Su objetivo podía ser de carácter didáctico, persuasivo o incluso para la agresión verbal.

Aunque Antonio Bravo (1996) reconoce el desarrollo del debate literario medieval en el territorio anglosajón, señala que su origen podría remontarse a fuentes latinas con autores como Cicerón, Virgilio y Plutarco; el género abarcó gran parte, no sólo de la literatura europea, sino de la literatura universal. Durante el medievo, las primeras evidencias del género en la literatura anglosajona se remontan al siglo XIII, con la aparición en forma de diálogo del poema *The Owl and the Nightingale*.¹⁸

En el debate (Martínez, 1995) se pretende demostrar quién posee los argumentos verídicos y convincentes, mediante el desarrollo lógico del discurso, su intención a veces era instruir o dar enseñanzas morales al lector sobre lo que se consideraba un adecuado comportamiento, esta carga moral se veía reflejada en composiciones por parte del clero, cuyo fin era adoctrinar; otras veces tenía que ver con la intención particular del autor, que no necesariamente tenía una enseñanza moral. Podía estar encaminada a convencer o reafirmar una postura, ejemplo de ello es un texto sobre una esposa exponiendo su opinión sobre si debería hacerle caso a su esposo o a su amante, donde al final la esposa le da prioridad al amante.

Martínez (1995) señala que el debate se desarrolla a partir de un enfrentamiento verbal entre dos interlocutores; su estructura depende de tres elementos, de una variedad temática, ideológica y formal, dando paso a la composición de diversas obras. Señala que las estrategias retóricas aplicadas al género tienen la intención de que el lector distinga qué parte o qué interlocutor se refiere a algo verídico o creíble, donde entra en juego el convencimiento. Además, los debates literarios mostraban una resolución, que bien podía derivar de alguno de los interlocutores implicados en el debate, o de un interlocutor ajeno a la discusión, quien también presentaba a los interlocutores implicados, y decidía quién ganaba el debate.

¹⁸ Traducido al español como *El búho y el ruiseñor* es un poema inglés de los siglos XII o XIII que detalla un debate entre un búho y un ruiseñor, escuchado por el narrador del poema. Como señala Bravo (1996) es el ejemplo más antiguo en la literatura anglosajona de género literario conocido como poesía de debate.

En cuanto a las técnicas del debate, el diálogo o también conocido como coloquio fue una de las técnicas del género cuyo objetivo era dar una enseñanza moral o instruir sobre algún tema, entre los interlocutores aparece un maestro y un discípulo, el primero instruye y el segundo recibe las enseñanzas. Dichas estrategias también fueron empleadas por el clero para enseñar la doctrina cristiana a los no conversos y también para hablar de las vidas y milagros de los santos. Se utilizaban diversas figuras retóricas y un lenguaje culto según la materia a enseñar. El debate también fue empleado más adelante en el Siglo de Oro español por Cervantes.

La *disputatio*, otra técnica del debate consistía en poner a discutir dos posturas contrarias donde ganaba la más convincente según sus argumentos, recursos retóricos o la ideología que más predominaba en una determinada sociedad. De los ejemplos que señala Martínez (1995) se encuentra *La disputa del alma y del cuerpo*,¹⁹ donde se desarrolla un enfrentamiento entre el cuerpo y el alma, el cuerpo representa todo lo mundano, los placeres del cuerpo y la voluntad para ejercer ciertas acciones; el alma interviene para juzgar y enjuiciar las buenas o malas obras que ejecuta el cuerpo; el alma, al saberse ligada al cuerpo, le reprocha su mal destino, pues puede caer en el infierno por sumarle más importancia a los placeres mundanos, por no dar el diezmo, no hacer penitencia ni obras de caridad; además recupera el tópico latino de *ubi sunt*,²⁰ donde destaca que todos los bienes materiales y sucesos en la vida perecen algún día, por lo cual al término del debate no ganan ni el cuerpo ni el alma, sino que se reconcilian para llegar juntos a través de las obras y buen juicio a la salvación. Otro ejemplo que señala Martínez (1995) es la disputa entre un judío y un cristiano, donde el autor le atribuye al cristiano argumentos lógicos y creíbles fáciles de entender para el lector, mientras que, para el judío, argumenta que por hablar otra lengua ajena al castellano lo que expresa no es claro, por lo tanto, gana el debate el cristiano.

Y finalmente la técnica de la *altercatio*, cuyo lenguaje era agresivo, debido a la

¹⁹ Verónica Orazi (1966) señala que es un poema de debate escrito en castellano a finales del siglo XII, del que solo conservamos 37 versos en pareados heptasílabos copiados en la cubierta de un códice del monasterio de Oña.

²⁰ Tópico literario procedente de la expresión latina: *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere*, cuya traducción al español es *¿dónde están quienes vivieron antes que nosotros?*

discordancia o desacuerdo entre uno y otro argumento, también se empleaban diversas figuras retóricas, y aunque frecuentemente se usaba entre maestros y discípulos, Antonio Bravo (1996) señala también su aparición en textos latinos que representan las disputas entre dioses, como el caso de Odín y Thor, y de Loki y Byggvir.

Por otro lado, Yllera (1989) refiere el origen del debate literario de diversos elementos de composición de la poesía provenzal y también atribuye su origen a fuentes latinas, en específico de la narrativa latina, para demostrar que la literatura provenzal y la literatura latina contribuyeron a la creación del debate medieval no sólo en Francia, sino que posteriormente se reflejan en la poesía castellana en obras como el *Cancionero de Baena* (en la cual también se incluye la danza castellana).

En el siglo XIII en Francia, la influencia latina del debate se ve reflejada en las obras de juglares y trovadores, a veces a manera de correspondencia, donde un trovador o juglar presenta una idea inicial y le cede el turno a otro juglar para que desarrolle la idea, al final quien da el desenlace es otro autor que funge como árbitro para decidir quién gana el debate; en otras ocasiones un solo autor es quien desarrolla toda la obra, contraponiendo diferentes puntos de vista.

Generalmente estas composiciones en Francia eran escritas en octosílabos y cuaderna vía,²¹ tenían diferente desarrollo del discurso según el tema que abordaban, si se trataba de discutir sobre dos puntos de vista diferentes, abundaban las oposiciones y las analogías, cuyos interlocutores eran antagónicos, en cambio aquellos que trataban de discutir sobre ciertos elementos similares, no guardaban contrariedad —como el agua y el vino, las rosas y las flores— tenían la intención de desarrollar un cierto tema, no para mostrar quién tenía la razón, sino para educar sobre determinada materia.

Dichas características sobre la conformación del debate se ven reflejadas en la obra de Rutebeuf,²² lo novedoso de su obra estriba en que puede discutir o

²¹ También conocida como tetrástrofo monórrimo, denominada así porque refiere a un tipo de estrofa compuesta por cuatro versos, conocidos como alejandrinos, de catorce sílabas; en esta estructura todos los versos comparten la misma rima. Este tipo de estructura fue ampliamente utilizado en los siglos XIII y XIV en la poesía castellana (González, 2008: 1).

²² Escritor francés medieval, nacido aproximadamente en el 1230, León Clédar lo considera “el representante más completo de la literatura de la Edad Media, ya que renovó la literatura

anteponer ideas contrarias utilizando la sátira y la burla, además de que en sus obras el árbitro o juez no sólo decide qué parte implicada en el debate literario gana, sino que tiene la libertad de estar de acuerdo o no con el vencedor, pues en sus obras Rutebeuf determina quién gana el debate, sin demostrar su punto de vista.

románica de su época e incidió en diversos géneros como la hagiografía, el teatro y su vasta producción poética (Martínez, 2008: 689).

10. Características generales de la *Danza general de la Muerte*

Como se ha observado en el capítulo anterior, dedicado a los antecedentes de la obra, la danza castellana se nutrió de variados acontecimientos históricos, culturales e ideológicos, dichos acontecimientos congregan los rasgos más importantes de las tres grandes culturas que convivían en la Península Ibérica durante la Edad Media: la cultura latina, la árabe y la cristiana. Se ha remarcado que la obra pertenece a la tradición del género denominado “danzas de la muerte” o “danzas macabras”, que abarca desde principios del siglo XIII hasta el siglo XVI, según lo señalado por Víctor Infantes (1997), al igual que ha sido largo el proceso de consolidación y desarrollo del género, también lo ha sido para la aparición y desarrollo de la misma obra, por ello, variados estudiosos en el tema han encontrado tres versiones distintas de la danza castellana: la versión aljamiada, la versión escurialense y la versión sevillana; cada una de ellas ubicada en distintos periodos, sin embargo las une la semejanza de un ejemplar primigenio, la versión aljamiada, cuyo autor y origen se desconoce y del cual autores como Solá-Solé y Marguerita Morreale argumentan que de dicha versión derivan las posteriores, que han sufrido modificaciones en cuanto a aumentar el número de personajes, de estrofas, o alterar el orden de las mismas.

La primera versión se denomina aljamiada porque, según los estudios de Malachi Beit-Arié, reúne en su obra *Hebrew Manuscripts in the Biblioteca Palatina* una serie de códices y manuscritos, ordenados en un catálogo, que se encontraban en la Biblioteca Palatina de Parma, Italia; entre los cuales se mencionan algunos fragmentos numerados que parecen pertenecer a una “danza de la muerte” con anotaciones en inglés y acompañados de caracteres hebreos. Posteriormente en 1856 aparece una *Danza general de la Muerte*, procedente de una versión original cuyo paradero se desconoce, pero que Solá-Solé considera como una versión más fidedigna que la aljamiada, por la aclaración que se encuentra en el manuscrito como “Prólogo a la trasladación” y debido al análisis histórico que realiza, ya que el manuscrito encontrado en la Biblioteca Palatina procede de la Biblioteca del Escorial de los siglos XIV al XV; de aquí la elección de la versión escurialense para nuestro estudio, ya que es considerada la versión existente más fidedigna de la danza castellana, la cual también retrata el contexto social,

político, cultural e ideológico de finales del siglo XIV y principios del siglo XV en el territorio castellano durante la Baja Edad Media. Posteriormente surge la versión sevillana, en 1520 por Juan Varela de Salamanca a la cual se le agregan personajes, dicha versión es una de las más difundidas en la época debido a la imprenta.

El manuscrito de la Biblioteca Real del Monasterio de El Escorial se encuentra fechado hacia 1856, sin embargo los manuscritos y libros que reúne datan de época anteriores, ello se debe a que en 1559 Felipe II manda a construir, en el territorio castellano, una gran biblioteca pública, idea propuesta por el cronista Juan Páez de Castro, debido a la intención de conformar un acervo que preservara lo mejor del intelecto y la cultura del territorio español, dado que en otras regiones, como Italia, ya existía un gran acervo que reunía miles de ejemplares. A partir de 1559, y aún después de la muerte de Felipe II en 1598, la biblioteca no sólo reunió ejemplares del territorio castellano, sino también provenzales, griegos, latinos, árabes, entre otros, ya fuera de historia, literatura, ciencia y de otras lenguas extranjeras, entre las cuales se encuentra la *Danza general de la Muerte* que conforma parte de la obra de *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, colección hecha por Tomás Antonio Sánchez, continuada por Pedro José Pidal, considerablemente aumentada e ilustrada, a vista de los códices y manuscritos antiguos, por Florencio Janer.

Actualmente existen tres versiones digitalizadas del manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, la primera de ellas es de 1856, edición a cargo de Don Florencio Janer, (procedente de una imprenta de París) que contiene un preámbulo, un glosario y el poema en castellano, posteriormente en 1864 aparece otra edición basada en la obra de *Poetas castellanos anteriores al siglo XV* (en la cual se incluye a la *Danza general de la Muerte*), se trata de una colección hecha por Tomás Antonio Sánchez, continuada por Pedro José Pidal y aumentada e ilustrada por el mismo Florencio Janer, y por Rivadeneyra. Finalmente aparece una edición en 1920 a cargo de F. A. De Icaza producida en Madrid y que además

de la danza castellana se le suman unos grabados realizados por Hans Holbein²³ donde se representa a la Muerte y a los distintos personajes que nombra.

Estructura dialógica entre la Muerte y los personajes de la danza castellana

La danza castellana es un poema extenso que contiene 73 estrofas divididas en cuartetos dodecasílabos, dando un total de 292 versos, en los cuales la Muerte va llamando a diversos personajes de la época a participar en su danza.

Los personajes que nombra la Muerte son 34, los cuales aparecen en el siguiente orden:

²³ Apodado también el Joven, fue un pintor alemán del Renacimiento que nació en 1497. Trabajó en diversas técnicas como el mural y los grabados en madera. En 1525 hizo la famosa serie de estampas de la *Danza de la muerte*.

1. Predicador
2. Padre Santo
3. Emperador
4. Cardenal
5. Rey
6. Patriarca
7. Duque
8. Arzobispo
9. Condestable
10. Obispo
11. Caballero
12. Abad
13. Escudero
14. Dean
15. Mercadero
16. Arcediano
17. Abogado
18. Canónigo
19. Físico
20. Cura
21. Labrador
22. Monje
23. Usurero
24. Fraile
25. Portero
26. Ermitaño
27. Contador
28. Diácono
29. Recaudador
30. Subdiácono
31. Sacristán
32. Alfaquí
33. Santero
34. Los no nombrados

De los cuales hemos optado por clasificarlos en la siguiente tabla según la estructura social del medievo, que generalmente comprende los tres estatutos sociales: el clero, la monarquía y el vulgo; sin embargo dentro de esta división existían otras subdivisiones según sirvieran a alguno de estas jerarquías; las cuales, a su vez se encuentran ordenadas de mayor a menor poder, según su ocupación y sus riquezas:

| a) Autoridad eclesiástica | b) Autoridad monárquica | c) La nobleza (cargos menores) | d) El clero (cargos menores) | e) El vulgo y sus oficios | f) Otras culturas | g) Los no nombrados |
|---------------------------------|-------------------------------|---|------------------------------------|---------------------------------|----------------------|---|
| Padre Santo | Rey | Condestable | Abad | Mercadero | Ermitaño | "A todos los que aquí no he nombrado de cualquier ley e estado o condycion les mando que bengan muy toste priado a entrar en mi dança sin escusacion" (Anónimo, 1856 : 21) |
| Cardenal | Patriarca | Caballero | Dean | Abogado | Rabí | |
| Arzobispo | Duque | Escudero | Arcediano | Físico | Alfaquí | |
| Obispo | | | Canónigo | Usurero | Santero | |
| | | | Cura | Portero | | |
| | | | Monje | Contador | | |
| | | | Fraile | Recaudador | | |
| | | | Predicador | Labrador | | |
| | | | Diácono | | | |
| | | | Subdiácono | | | |
| | | | Sacristán | | | |

En la tabla los apartados a) Autoridad eclesiástica, b) Autoridad monárquica y e) El vulgo y sus oficios, conforman la manera popular en la cual estaba regida la sociedad medieval, los incisos c) la nobleza (cargos menores) y d) el clero (cargos menores) corresponden a la subdivisión de la autoridad monárquica y de la autoridad eclesiástica por ocupar cargos de menor poder.

Adicional a los estatutos sociales, se agregan personajes de otras culturas, como el ermitaño, el rabí, el alfaquí, el santero, y los no nombrados; lo cual remarca el

carácter universal y general de la obra y de la protagonista, que es la Muerte, por reunir todos los estratos sociales de la Edad Media, así se refleja la diversidad de personajes que representan las tres culturas que convivieron en la Edad Media en el territorio castellano: la cristiana, la judía y la árabe. De los personajes que representan a la cultura cristiana encontramos a los más altos mandatarios de la Iglesia como el Papa, el Obispo, el cardenal y el arzobispo. De la cultura judía el personaje del rabí (el rabino); y de la cultura árabe al alfaquí.

La obra se desarrolla a modo de diálogo; la Muerte va llamando a cada personaje para invitarlo a bailar en su obra. Hemos dividido la secuencia de la obra en tres partes:

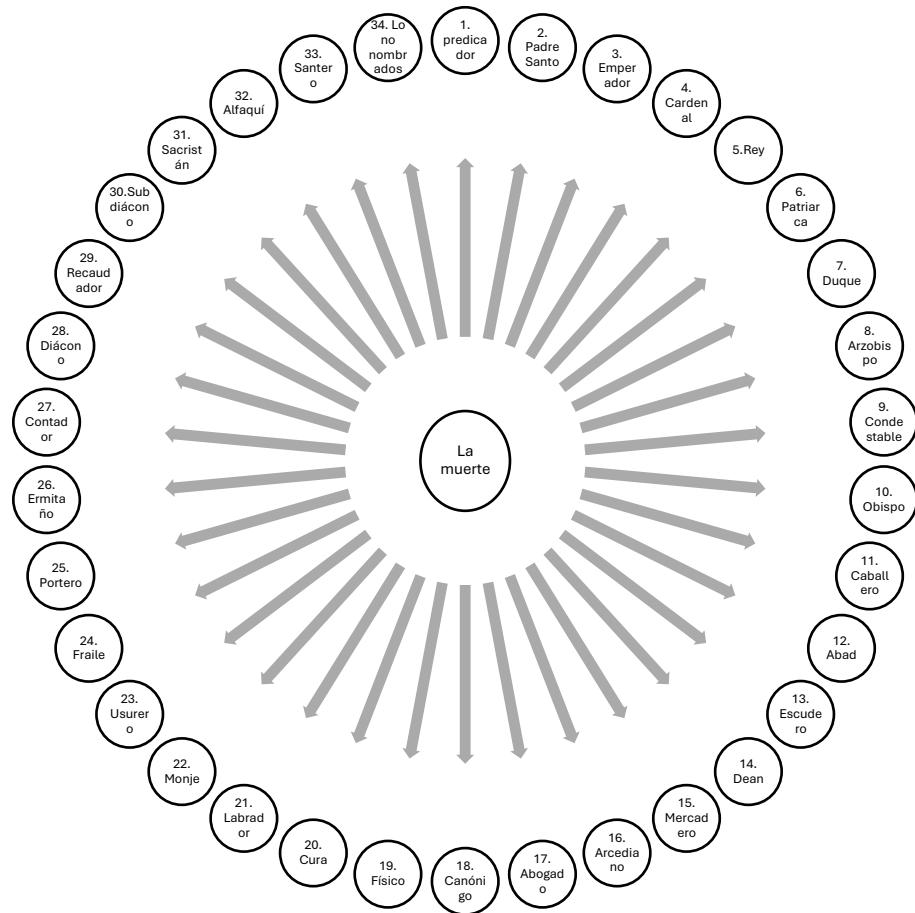
- a) Introducción. Es la parte inicial, donde el protagonista, la Muerte, se presenta ante todos los personajes y criaturas del mundo para anunciarles el término de sus días. Anunciando la llegada de la Muerte, aparece el predicador, quien —en la estrofa titulada: “Bueno e sano consejo”— hace ver al lector que todo lo que ella diga debe ser tomado como enseñanza.
- b) Desarrollo de la danza. Inicia cuando el primer personaje es llamado por la Muerte, a partir de aquí los personajes se van encadenando a la danza.
- c) Conclusión de la obra. Textualmente la obra termina cuando la Muerte llama al último personaje, pero en la penúltima y última estrofas la Muerte aclara que su danza no tiene fin, que seguirá danzando por toda la eternidad, dichas estrofas se titulan: “Lo que dise la Muerte a los que non nombro” y “Disen los que han de pasar por la muerte” (Anónimo, 1856: 27), haciendo referencia a aquellos personajes que no fueron mencionados en su danza y a aquellos que en un futuro han de presentarse ante ella: “Pues que asy es que a morir abemos/ de nesçesidad syn otro remedio/ con pura conçiencia todos trabajemos/ en servir a Dios syn otro comedio/ ca el es príncipe fyn e el medio/ por do sy le place abremos folgura/ avnque la muerte con dança muy dura/ nos meta en su corro en qualqnier comedio” (Anónimo, 1856: 27).

Intervención de la Muerte con los personajes

Por lo que respecta al desarrollo de la danza, se presenta a continuación el modo en que la Muerte interactúa con cada uno de los personajes; el diálogo se divide en tres momentos, los cuales conllevan al encadenamiento de los personajes a ser partícipes en la danza.

- a) La Muerte llama a los personajes. Menciona a un determinado personaje llamándolo según su estrato social, resalta sus obras, vicios y virtudes en vida; generalmente concluye con la frase “venit a dançar” (Anónimo, 1856: 6).
- b) El personaje responde. La Muerte toma por sorpresa a cada personaje que se encuentra haciendo sus labores, según su estrato social, cada personaje se comporta de modo renuente o afirmativo, en concordancia con el modo, amigable u hostil, en que sus acciones hayan sido expuestas por la Muerte. Lo cierto es que, al enfrentarse a la Muerte, cada personaje se rehúsa a retirarse del mundo, sin embargo, a lo largo de la danza tendrá que sucumbir.
- c) La Muerte concluye el diálogo y llama a otro personaje. Responde al personaje que llamó, recordándole que no se puede escapar de ella, el personaje se suma a la danza, tras lo cual la Muerte llama a un nuevo personaje.

La manera en que la Muerte dialoga con los personajes nos muestra que ella es la protagonista, es quien establece una relación de enunciación y respuesta con cada uno de los personajes, dicha relación se presenta de manera cíclica, ya que comienza con la Muerte, pasa por cada uno de los personajes —quienes responden al llamado y se integran a la danza, lo quieran o no— y termina con el cierre de ese diálogo, a cargo de la Muerte.



El predicador

En la estrofa inicial de la danza, la Muerte se presenta ante todas las creaturas y hombres del mundo, en la segunda estrofa aparece el Predicador, quien asegura al lector que lo dicho por la Muerte es verdad, porque lo dicen las escrituras, además de presentarla para inaugurar la danza: “Fased lo que digo non vos detardedes / que ya la muerte encomienza a hordenar / vna dança esquiua de que non podedes / por cosa ninguna que sea escapar” (Anónimo, 1856: 3). Aunque para el clero el predicador ejercía menos poder en comparación con el papa, el arzobispo u obispo, aparece al principio de la obra, porque para la Edad Media, especialmente en el periodo del siglo XV durante la Baja Edad Media, los predicadores asumían un papel importante para la difusión, educación y conversión de la doctrina cristiana, ya fuera para presentarla a la población más desprotegida y menos instruida, o para orillar a los judíos a convertirse a su doctrina. Existían distintos recursos para mostrar el

quehacer de la predicación al público, desde la teatralidad para representar ciertos pasajes bíblicos, hasta recursos retóricos compilados en tratados medievales sobre el modo de hablar. Elvira Roca señala que las obras hechas para este fin afirmaban que la “predicación es enseñanza pública y manifiesta de la moral y de la fe, destinada a la instrucción de las gentes, y fundamentada en los caminos de la razón y la autoridad” (Roca, 1996: 237). Por ello, en la obra el autor recalca cuán importante es el predicador para mostrarle al lector las enseñanzas de la Muerte.

11. El simbolismo en los grabados de Hans Holbein y su relación con los personajes de la *Danza general de la Muerte*

Sobre la edición que contiene los grabados de Hans Holbien

De la *Danza general de la Muerte* existen tres versiones digitalizadas procedentes de la Biblioteca de El Escorial, la más reciente es una de 1920, cuyo prólogo, glosario y edición estuvieron a cargo de Francisco de Asís de Icaza, producida en Madrid, a la cual se suman unos grabados realizados por Hans Holbein,²⁴ donde se representa a la Muerte y a todos los personajes que se nombran.

Noemí Toro (2020) señala la realización de los grabados entre 1524 y 1526, periodo que coincide con la aparición de la *Danza general de la Muerte*, entre 1500 y 1550, por lo cual ambas obras se nutrieron de acontecimientos históricos similares, como la peste negra, que acabó con parte de la población europea. También hay una crítica al sistema feudal, causante de una crisis económica, política y social, donde los más afectados fueron los campesinos y todos aquellos que conformaban el vulgo. Estos grabados se inscriben en los inicios de la Reforma protestante, que data de 1517 (Mañón, 2017).

Respecto a la autoría de los grabados, Noemí Toro (2020) señala a Hans Holbein y a Hans Lützelburger como los creadores de dicha serie. De este último se sabe que era un grabador reconocido, quien realizaría los grabados que Hans Holbein había diseñado. Originalmente se crearon 48 diseños, los cuales representan distintas escenas, cada uno con distintos personajes de diversos estratos sociales, los cuales son sorprendidos por la muerte en variados momentos, según su ocupación. Los personajes son mostrados vivos, mientras la muerte aparece en forma de esqueleto.

Hans Holbein, conocido también como el Joven, inició la producción de estos grabados en 1515, cuando viaja a Basilea (Suiza), durante su viaje, los grabados

²⁴ Apodado también el Joven, fue un pintor alemán del Renacimiento que nació en 1497. Trabajó en diversas técnicas como el mural y los grabados en madera. En 1525 hizo la famosa serie de estampas de la *Danza de la muerte* (Toro, 2020: 12).

cobrarán relevancia por su portabilidad, ya que son fáciles de transportar de un lugar a otro, y por el material que se empleará para su producción, en este caso la madera será el más conveniente para evitar deterioros durante su traslado (Toro, 2020).

Noemí Toro (2020) menciona que durante la producción de estos empezaba a gestarse la Reforma, aunque de manera muy lenta en Basilea, de ahí que algunos artistas plasmaran su crítica sobre los estatutos de la Iglesia cristiana y que otros artistas no asumieran ninguna postura ante dicho movimiento, ya fuera por desconocimiento o para evitar la censura. Por ello en algunos grabados —como el del emperador y el del monje— se cuestiona a las autoridades eclesiásticas y monárquicas sobre su desempeño en la sociedad.

Variadas son las escenas que conforman la colección de los grabados, entre los cuales se encuentran todos los personajes de la *Danza general de la Muerte*, se incluyen otros como el niño, la monja y el anciano.

Como señala Gombrich (1969) el arte en épocas anteriores, como el medievo, estaba a cargo del simbolismo para representar lo sobrenatural, aquello que era inimaginable para el hombre, en especial para el arte sacro, cuyas obras plasmaban o interpretaban conceptos como lo divino, lo eterno, lo superior; de tal manera que la metáfora era el recurso más adecuado para significar más de un aspecto.

En el arte medieval la metáfora sirve para construir una alegoría, esta última entendida como un encadenamiento de metáforas, es decir una cadena de variados símbolos y significados. En los grabados alusivos a la *Danza general de la Muerte*, la Muerte significa un fin, el culmen de un ciclo, de un fin inevitable, pero también simboliza un verdugo, un juez de la vida de cada uno de los personajes de la sociedad medieval, una vía hacia otro tipo de existencia, una salvación o una condena creada por el propio hombre de acuerdo con sus actos.

En los grabados realizados por Holbein se incluyen los 32 personajes que la Muerte acompaña a su danza, cada escena hace referencia a los oficios u ocupaciones de cada personaje, la Muerte aparece representada en un esqueleto, en algunos

grabados se repiten elementos como el reloj de arena, y en dos grabados, como el caso del Papa y el emperador, aparece el demonio en forma de murciélago.

Los grabados de Holbein principalmente reflejan una crítica social hacia la Iglesia católica, influida por los inicios del protestantismo en Alemania, el autor al conocer el texto de la *Danza general de la Muerte* también se percata del contexto y la crítica social que ya se reflejaba en la obra. Pues congrega las distintas culturas que convivían y disputaban en Castilla en el periodo de su aparición, de finales del s. XIV y principios del s. XV. Empezando por su fuerte influencia del catolicismo, pues una de las figuras importantes para extender su doctrina e insertar su ideología en el territorio, es la del Predicador, personaje que aparece al principio de la obra, anunciando la llegada de la Muerte, y advirtiéndole a los lectores que las palabras que enuncia son sabias, verdaderas y conforme a las escrituras sagradas de la Biblia. Por lo cual, el predicador cumple con su importante tarea: predicar y difundir la doctrina católica a través de los juicios emitidos por la Muerte.

Danza general de la Muerte a pesar de tener gran influencia del catolicismo también asume una postura crítica ante la sociedad de su tiempo, de la cual no se salva ni la Iglesia, ni la monarquía, ni los más desprotegidos; todos acuden por igual al llamado de la Muerte, sólo su juicio dependerá de sus acciones y conductas hechas en la tierra.

Otra de las culturas reflejadas en el texto es la judía, pues en el periodo en el cual se inscribe la obra, aún existían y resistían en Castilla pequeñas comunidades de judíos, que se mantenía bajo resguardo por las restricciones del reinado católico, a pesar de que en varios territorios muchos judíos habían sido desterrados, y las pocas comunidades que aún sobrevivían se mantenían en disputa con los católicos, tanto en lo social y cultural, como en lo ideológico y político; por eso no es extraño que en la obra aparezca el personaje del Rabino estudiando su doctrina en el Talmud. Incluso remontándonos a los orígenes de la danza castellana recordamos los indicios de su manuscrito más antiguo, los cuales reflejan su posible influencia de la cultura hebrea, pues autores como Malachi Beit-Arié se encargaron de recopilar manuscritos con escritura aljamiada, es decir textos escritos con

caracteres árabes y hebreos, entre los cuales se menciona a Danza general de la Muerte por contener anotaciones escritas con caracteres hebreos.

Asimismo también confluye la cultura árabe en la obra, con personajes como el Alfaquí, que una vez más reflejan la convivencia entre moros y cristianos en el territorio castellano, siendo de gran influencia para la formación de la lengua castellana y de la literatura.

Análisis de los grabados y personajes en *Danza general de la Muerte*

Para facilitar la lectura e interpretación de los grabados correspondiente a los personajes analizados, se acomodan en la siguiente tabla los elementos de cada grabado que ayudan a observar más a detalle sus características, semejanzas y diferencias.

| Elementos | Grabados | | | | | |
|----------------------------|-------------------------------|-----------|-----------------|--------------|-------------|----------------|
| | 1.Huesos de todos los hombres | 2.El Papa | 3. El Emperador | 4. El Obispo | 5. El Monje | 6. El Labrador |
| a) Reloj de arena | | | x | x | x | |
| b) Demonios (gárgolas) | | x | x | | | |
| c) El atardecer (el ocaso) | | | | x | | x |
| d) La Muerte | x | x | x | x | x | x |
| e) Colinas y montañas | | | | x | | x |
| f) La corona | | x | x | | | |
| g) La espada rota | | | x | | | |
| h) La cruz o cruces | | x | | | | |
| i) La iglesia | | | | | | x |
| j) Los carneros | | | | x | | |
| k) Árboles | | | | x | | x |
| l) El trono | | x | x | | | |
| m) Las casas | | | | x | | x |

| | | | | | | |
|--------------------------------|---|---|---|---|---|---|
| n) Los tambores | x | | | | | |
| o) La trompeta | x | | | | | |
| p) Los pilares y edificaciones | x | x | | | x | |
| q) La esfera | | x | x | | | |
| r) Esqueletos | x | x | | | | |
| s) El bastón | | x | | | | |
| t) El báculo | | | | x | | |
| u) Mitra | | x | | x | | |
| v) El perro | | | | | x | |
| w) Bolsa de limosna | | | | | x | |
| x) La vara | | | | | | x |
| y) La torre | x | | | x | | |

Inicio de la obra y grabado de “Los huesos de todos los hombres”



Holbein, H. (1920) *Bones of all the Men* [grabado], Madrid: Editorial Pueyo.

Es el grabado que ilustra el tema central de la obra, donde la Muerte se presenta ante todas las criaturas del mundo y los personajes. Uno de los elementos que

más resalta es la trompeta.

a) Trompeta

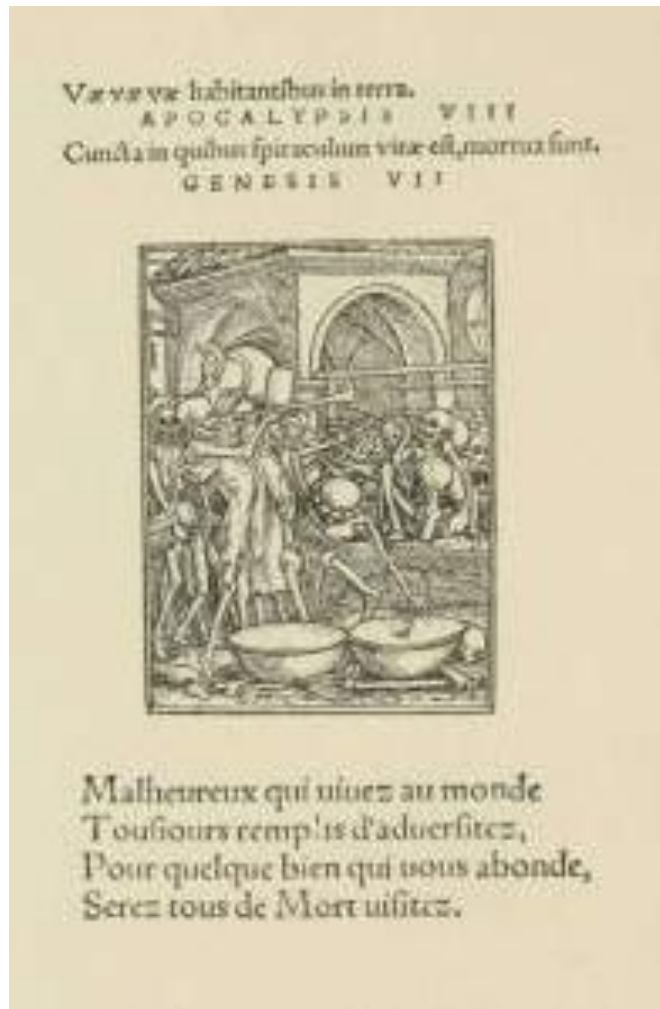
Como se ha mencionado, los grabados ideados por Holbein fueron influidos por las danzas macabras. Recordemos que autores como Alan Deyermond y Víctor Infantes señalaban a la danza o al baile como una de las cualidades importantes del género de las danzas macabras; por ello, en grabados como este se incluyen instrumentos musicales, como el arpa y las trompetas, los cuales sugieren la llegada inesperada de la Muerte quién invitará a cada uno de los personajes a participar en su danza.

La trompeta durante el medievo fungió como un recurso importante para anunciar alguna noticia, sermón, o también durante las batallas para inaugurar la guerra. Biedermann (1989) señala su procedencia a partir de un antiguo instrumento musical empleado en las sinagogas; se obtenía del cuerno de un carnero y era empleado para aproximarse al enemigo o para anunciar algún acontecimiento importante. En este caso la Muerte anuncia su llegada a cada una de las vidas de los personajes, y como profecía de que su fin es inevitable.

En la edición de 1980 de la *Danza general de la Muerte*, procedente del Códice de El Escorial —ilustrada por Hans Holbein—, encontramos al inicio de la obra, cuando el Predicador anuncia la llegada de la Muerte, uno de los primeros grabados que ilustran este pasaje, Ulinka Rublack (2016) se refiere a este grabado “Huesos de todos los hombres”, ya que en esta edición de 1980 se omitieron los nombres de los grabados, sin embargo hemos encontrado la fuente de los grabados originales, recopilada por Martin Hagstrom (2025), contienen los nombres y anotaciones que el mismo Holbein incluyó en los grabados en 1538.

Desde 1538, los grabados que ilustran la *Danza general de la Muerte* tuvieron distintas versiones que se prestaron para ilustrar otras obras que versaban sobre la muerte u otras publicaciones donde aparecen sin sus inscripciones: “La famosa *Biblia* de Froschauer, posterior a la aparición de los grabados, copió muchas de las xilografías de Holbein para el Antiguo Testamento, incluyendo una copia de “La Creación”, obra de Holbein” (Hagstrom, 2025).

Así pues, conocida la procedencia del título de los grabados de Holbein, Martin Hagstrom (2025) se ha dedicado a estudiar los que ilustran la *Danza general de la Muerte*. Por ejemplo, el grabado correspondiente a “Huesos de todos los hombres” contiene la siguiente inscripción:



Holbein, H. (1538) *Bones of all the Men* [grabado], París: A Lyon souz l'escu de Coloigne.

La inscripción que aparece en el grabado es la siguiente:

Væ væ væ habitantibus in terra.
Apocalypsis VIII
Cuncta in quibus spiraculum vita est, mortua sunt.

Genesis VII
Malheureux qui uiuez au monde
Tousiours remplis d'aduersitez,
Pour quelque bien qui uous abonde,
Serez tous de Mort uisitez.

Traducida al español sería:

Vuélvanse los habitantes de la tierra.

Apocalipsis VIII
Todo lo que tiene aliento de vida está muerto.
Génesis VII
Infelices que viven en el mundo,
siempre llenos de adversidades,
por algo bueno que abunda en nosotros,
todos serán visitados por la Muerte.

Las frases y los versos que están inscritos en el grabado pueden ser citas o referentes de la Biblia, que sirvieron de inspiración o referencia al ser creación al Holbein, como la mención de los capítulos referentes a los libros del Apocalipsis y del Génesis, los cuales tienen una estrecha relación con lo que se representa en el grabado.

El capítulo VIII del libro del Apocalipsis se refiere a “El séptimo sello”, la narración tiene lugar en el cielo, donde a siete ángeles son entregadas siete trompetas, en este capítulo cuatro ángeles tocarán las primeras cuatro trompetas, de la primera trompeta emanaron piedras y sangre que fueron arrojadas a la tierra, de la segunda trompeta emanó una montaña que fue arrojada a una tercera parte del mar para convertirlo en sangre, de la tercera trompeta cayó una estrella de fuego sobre los ríos y manantiales, y finalmente la cuarta trompeta hizo que el día perdiera su claridad y que la noche perdiera oscuridad.

Otro de los elementos que es importante resaltar en este pasaje es el número siete y su significado, pues según Biedermann (1989) este número ha sido importante para varias culturas en el mundo como la china, la hebrea y la cristiana. Biedermann señala al número siete en el libro del Apocalipsis como un símbolo de destrucción que proviene del más alto mandato celestial: Dios; ya que se encuentra de forma

recurrente en “El séptimo sello”, los siete ángeles y las siete trompetas, de estas últimas se desatan fenómenos que ocasionan la destrucción de la tierra.

Otro significado que señala Biedermann al número siete es su relación con la muerte: “Siete veces siete días desempeñan también un papel en el culto de los muertos, ya que en cada séptimo día después del fallecimiento (hasta el día 49) se celebraban sacrificios conmemorativos (Biedermann, 1989: 425). En esta cita el autor al hablar de “sacrificios conmemorativos” se refiere a distintos elementos que podían ser ofrendados como sacrificio en memoria del difunto (podían ser animales, alimentos u otros objetos de valor), ejemplo de ello son los ritos funerarios en la cultura tibetana, donde el difunto al morir debe pasar por una etapa denominada Bardo, refiriéndose al tránsito de la vida terrenal a otro plano de existencia, este periodo dura 49 días y se realizan ofrendas y oraciones para guiar al alma del difunto (Athie, 2014: 31), otro ejemplo proviene de la cultura judía, el periodo de duelo es nombrado Shiv'ah y dura siete días, periodo que también fue establecido por el *Talmud*: “al igual que Moshé estableció siete días de regocijo luego del casamiento (*sheva berajot*), también proclamó siete días de luto (*shiva*)” (Talmud de Jerusalem, Ketubot 1: 1).

Como se observa en el capítulo VIII del Apocalipsis, el número siete significa muerte y destrucción, las trompetas que tocan los ángeles anuncian la destrucción que caerá sobre la tierra. De igual forma, el siete también se encuentra representado en los esqueletos del grabado: mientras la Muerte dirige la anunciación e iniciación de la danza que habrá de destruir y dar fin a la vida de los hombres —se la distingue de los demás esqueletos, pues es quien tañe los tambores y se encuentra al frente de la escena— son cuatro los esqueletos que tocan la trompeta —al igual que, en el Apocalipsis, cuatro ángeles bíblicos tocan la trompeta anunciando el culmen de la vida de todos los hombres sobre la tierra—, dos esqueletos tocan los shofares judíos (cuernos de carnero), y uno más lleva bajo el brazo una trompeta marina.

El shofar judío —que aparece detrás de los esqueletos que están tocando la trompeta— es un instrumento que históricamente antecede a la trompeta y puede apreciarse más a detalle en el siguiente fragmento del grabado:



Holbein, H. (1920) *Bones of all the Men* [grabado], Madrid: Editorial Pueyo.

En este detalle del grabado se aprecia dos instrumentos curvados que son el shofar, este instrumento se elaboraba con un cuerno que podía proceder de distintos animales, el más común —para la época de Holbein— provenía de los carneros, Biedermann (1989) señala que este instrumento se utilizaba para avisar de la llegada de enemigos, incluso aparece en pasajes bíblicos cuando Dios se manifiesta en el monte Sinaí para anunciar la liberación de los esclavos, y en otro pasaje como éste: “Según la tradición, el cuerno recuerda también el carnero que el patriarca Abraham, por mandato de Dios, sacrificó en lugar de su hijo Isaac. Según la leyenda, solamente judíos creyentes pueden arrancar sonidos del cuerno” (Biedermann, 1989: 461).

Como se observa, Biedermann señala que el shofar es un instrumento importante para las antiguas civilizaciones, como la cultura hebrea, ya que servía para anunciar acontecimientos importantes para su pueblo, incluso el autor señala que producía sonidos resonantes, estridentes y de lamento, por lo cual entendemos que este instrumento también se suma a la llegada de la muerte.



La trompeta marina se puede apreciar en este detalle del grabado, ubicado en el costado izquierdo, un esqueleto que lleva un gorro sobre su frente sostiene con sus manos este instrumento.

Martin Hagstrom (2025) señala que este instrumento es de cuerda, puede llegar a medir hasta dos metros de largo, tiene forma triangular o trapezoide, usualmente los músicos apoyaban en el suelo su parte más pesada, en este caso el esqueleto lo sostiene de la parte más pesada. Su nombre hace alusión a la emisión de sonidos parecidos a una trompeta, y que también algunos marinos de la Edad Media llegaban a ejecutarlo.

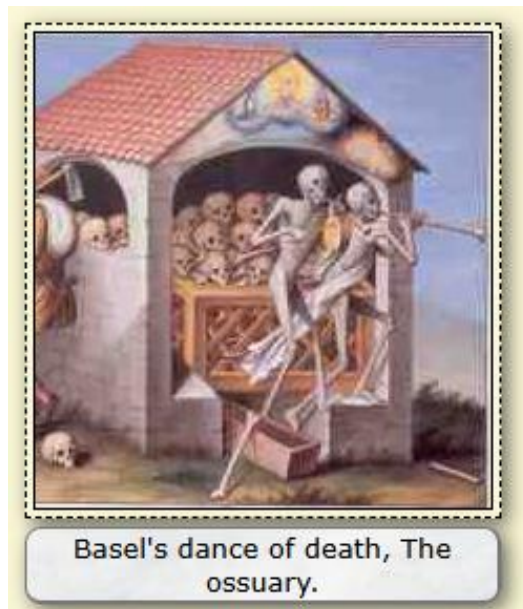
De nuevo nos encontramos con un instrumento que alude al sonido de las trompetas y con ello a la llegada de la Muerte.

Relacionado a lo anterior, si contamos todos los instrumentos que aluden al estruendo de la trompeta: una trompeta marina, dos shofares y las cuatro trompetas; nos da un total de siete instrumentos, los cuales equivalen a las siete trompetas que son tocadas por los siete ángeles en el Apocalipsis. Lo cual nos lleva a reforzar la idea de la anunciación de la Muerte para ponerle fin a la vida terrenal.

El capítulo VII del Génesis también está relacionado con el exterminio de la vida en la tierra, pues narra el suceso cuando Yahvé ordena a Noé entrar en el arca que él mismo ha construido junto con su familia, asimismo tomar siete parejas de animales puros e impuros y resguardarlas en el arca. Yahvé anuncia esto siete días antes del diluvio, posteriormente se produce la inundación sobre la tierra, destruyendo todo a su paso.

Nuevamente este capítulo del Génesis tiene relación con el fin de la vida de los hombres en la tierra, y entendemos por qué la obra se denomina “Danza general...”, pues hace referencia al carácter destructivo de la Muerte, que es universal para todas las criaturas vivientes de la tierra.

Otro asunto importante por señalar en el grabado es la influencia de un pintor que proviene de la ciudad natal de Holbein: Basilea. Martin Hagstrom (2025) señala a Groß-Basel con su obra "Dance of death".



Basel, G. (1614) *The Ossuary*, [mural], Basilea: Museo de Basilea.

En ambos grabados encontramos elementos parecidos, como la casa con cientos de esqueletos que hacen referencia a un osario, lugar destinado para la recopilación de los huesos; también encontramos a dos esqueletos tocando las trompetas.

Con lo señalado anteriormente, se entiende que este grabado inaugura y anuncia la danza. Dicho grabado se encuentra en el discurso del Predicador, quien presenta a la Muerte:

Fased lo que digo non vos detardedes
que ya la Muerte encomienza a hordenar
una dança esquiva, de que non podedes
por cosa ninguna que sea escapar.
A la cual dise que quiere levar
a todos nosotros, lançando sus redes;
abrid las orejas que agora oyredes

de su charambela un triste cantar (Janer, 1856: 3).²⁵

Son muy importantes los instrumentos musicales, ya que con ellos se anuncia la llegada de la Muerte, además, porque toda danza necesita de un acompañamiento musical para hacer entrar en sintonía a los que han de bailar en el son final de sus vidas. Los instrumentos representados en el grabado correspondiente al Predicador —que corresponden a instrumentos propios de la Edad Media— coinciden con que esta danza emitirá sonidos dolorosos, fúnebres y tristes.

Otra cuestión que observamos en la presentación del Predicador es la mención de la “charambela”, actualmente su nombre vendría siendo el equivalente a “chirimía”, (*Diccionario histórico de la lengua española, 2025*) procedente de los vocablos antiguos de “charamela”, “xaramela” o “ciaramella”, su etimología se refiere a una flauta de caña, familia de los oboes. También se tiene registro de su uso durante el reinado de los Reyes Católicos, durante el periodo de 1469 y 1476 (que coincide con la aparición de la Danza general de la Muerte, en territorio castellano), dicho instrumento también tiene un sonido similar al emitido por las trompetas que aparecen en este grabado.

²⁵ Haced lo que digo, no vos detardéis / que ya la muerte encomienza a ordenar / una danza esquiva, de que no podéis / por cosa ninguna que sea escapar; / a la cual dice que quiere llevar / a todos nosotros, lanzando sus redes. / Abrid las orejas, que ahora oiredes / de su charanbela un triste cantar.

El Papa y su grabado

The Pope



Holbein, H. (1920) *The pope* [grabado], Madrid: Editorial Pueyo.

El Papa es el primer personaje llamado ante la Muerte. En el texto de la danza castellana es nombrado como “Padre Santo”. De acuerdo con el Tesoro Lexicográfico de la Real Academia Española, el término “Padre Santo” se menciona por primera vez en 1495 en el Diccionario de Nebrija, donde se define con el término latino de *pontifex maximus* cuyo significado se refiere al sumo pontífice o sacerdote principal. Una definición similar también la otorga el Diccionario de Covarrubias, donde “Padre” es un nombre honorífico que se les designa a los ancianos, sacerdotes y a las cabezas o dirigentes de una “paternidad”.

Respecto al contexto de la Edad Media Baja, el Papa y su reinado adquieren influencia en cuatro ámbitos: social, político, económico y cultural; llegando a establecer una relación de poder entre Iglesia y Monarquía.

Para entender dicho contexto hemos de mirar el panorama histórico sobre cómo se vinculan la Iglesia y la Monarquía. José Manuel Nieto (1983) señala que durante los siglos XIII y XIV la Monarquía y el Episcopado comprendían una relación recíproca en cuanto a intereses legales, políticos, económicos, patrimoniales, sociales e ideológicos, con el objetivo de perpetuar sus bienes, riquezas y poder, tanto en lo eclesiástico como en la familia real.

Manuel Nieto (1983) afirma que las autoridades eclesiásticas eran concebidas por la Iglesia como gobernantes divinos, lo cual colocaba a los clérigos en un escalón más elevado, a diferencia de los nobles y siervos. Los dirigentes eclesiásticos llegaban a sus cargos de dos maneras, la primera gracias a su influencia o compadrazgo, donde la misma familia que ocupaba un cargo en la Iglesia designaba distintos cargos para sus parientes; en segundo lugar por su dote, comprendida como una gran suma de bienes materiales, sin importar su descendencia del clero, bien podrían provenir de la realeza o de una familia noble. El mayor beneficiado de esta relación era la Iglesia, pues así era más fácil acceder a distintos cargos o propiedades como catedrales o iglesias en las ciudades; por lo cual, también la distribución de los bienes entre los clérigos era desigual, desamparando a aquellos que tenían a su cargo capillas o iglesias en aldeas, esto propició la creación de

hermandades entre los clérigos más desprotegidos que buscaban amparo y justicia legal.

También Manuel Nieto señala (1983) que la monarquía amparaba jurídicamente a la Iglesia, acrecentaba las donaciones, ya fueran para beneficio de esta o la monarquía, y concedía tierras, ya fueran para uso agrario o construcción de templos, a la par que propiciaba la carrera política del clero en los terrenos de la monarquía, fungiendo también como consejeros cuando el monarca lo solicitara.

Por otro lado, los beneficios que recibía la monarquía por parte del clero eran difundir su imagen pública entre los creyentes, recibir riquezas en especie, en agradecimiento a sus favores y decidir quienes podían ejercer o ascender a algún cargo en la iglesia.

Así, esta relación de poder mutuo propició los reinados católicos durante la Edad Media y permitió que el cristianismo se extendiera por toda la Península Ibérica (Manuel Nieto, 1983). A su vez dicha relación se ve reflejada en el grabado del Papa, donde la Iglesia, además de ser representada por el Papa, también se encuentra entre la multitud que va cargando unas cruces y dos figuras que representan a los obispos, por portar sobre las cabezas una mitra episcopal. A los pies del obispo un joven será coronado como rey, el cual le besa los pies. En esta escena podemos observar que la monarquía está al servicio de la iglesia.

Cabe mencionar que para el arte medieval tanto en las obras pictóricas como literarias es fundamental la presencia de los símbolos, Michel Pastoureau (2006) en *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental* considera al símbolo para dicho periodo como el medio por el cual se demostraba, representaba y evocaba un concepto, intención y significado, especialmente en la literatura, aunque otras artes tampoco estuvieron exentas de una carga simbólica. En la literatura la comprensión del uso de los símbolos está asociada con dos aspectos: las etimologías y las analogías. Recordemos que durante el medievo muchas obras eran de procedencia latina, por lo cual Michel Pastoureau sugiere recurrir a las etimologías grecolatinas para entender la importancia y el significado de un nombre o palabra. Por otro lado en las analogías la intención es establecer una relación entre dos aspectos con

cualidades similares, las cuales, según el autor sirven para hallar la correspondencia entre un símbolo y su significado.

Por ello en los grabados encontraremos diversos elementos como diablos con alas de murciélagos, instrumentos musicales, entre otros objetos que simbolizan, sugieren o refuerzan una idea. En el grabado del Papa podemos encontrar diversos elementos que sugieren algo como el siguiente.

a) El demonio

Aparecen tres demonios, uno de ellos arriba de la cabeza del Papa, el segundo se encuentra del lado izquierdo del trono, casi a sus pies, y un tercero aparece en la parte superior derecha sosteniendo un letrero. El *Diccionario de Nebrija* de 1495 y el *Diccionario de Covarrubias* coinciden en que al demonio se le consideraba un espíritu o ángel, ya fuera malo o bueno. Sin embargo Covarrubias especifica sus cualidades como un ser calumniador, vano, arrogante y soberbio.

Para otros autores como Biedermann el demonio “es la contraimagen de Dios en el cielo como regente del infierno” (Biedermann,1989: 149); representa lo contrario a la divinidad, el mundo subterráneo, y muchas veces juega el papel del seductor o “príncipe del mundo”. En la interpretación iconográfica del grabado, los demonios portan alas de murciélagos y su aspecto es muy similar a las figuras del escrito polémico *Contra el papado de Roma fundado por el diablo*,²⁶ en 1545.

Según lo sugerido por Bierdermann el demonio representa el mundo terrenal a través de los pecados capitales --como la soberbia, la avaricia y la codicia--, que bien se ven reflejados en la relación Iglesia– Monarquía. Por otro lado también se hace presente a través de las sensaciones y los placeres terrenales. Ejemplo de ello es el estatus social del Papa, pues para el periodo las máximas autoridades como la Monarquía y la Iglesia gozaban de bienes

²⁶ Se trata de un escrito antipapal publicado por Martín Lutero en 1545, considerado como un ataque corrosivo contra el Papa de Roma y su pretensión de ser considerado la cabeza de la Iglesia universal (Baños, 2019: 3).

terrenales como propiedades, riquezas y poder. De otro modo, los demonios también satirizan los estatutos de la Iglesia, presentes en la figura papal, por un lado la doctrina promulgaba la renuncia a todos los bienes y placeres terrenales para la salvación de las almas, contrario a ello, era quien más disfrutaba de ello, de esta forma los demonios en su interpretación iconológica reflejan la discordancia entre el ideal que perseguía la Iglesia: la renuncia a los bienes mundanos y el castigo de los pecados capitales, y la realidad de que las autoridades eclesiásticas corrompieron sus propios mandatos a favor del poderío y la riqueza, la misma figura diabólica que se empleaba para adoctrinar y restringir en la sociedad encarnaba en el gran poderío de la Iglesia.

Al igual que el grabado anterior, también contiene una inscripción.

Martin Hogstrem (2025) señala este grabado como uno de los más censurados que haya creado Holbein, por la representación de dos diablos en forma de gárgola —los cuales se encuentran volando alrededor de la escena—, que no concuerdan con la imagen ideal e insurrecta de la máxima autoridad de la Iglesia; en contraste con el querubín que está del costado izquierdo del trono del Papa. Ambos elementos: los diablos y el querubín, sugieren una imagen contradictoria del Papa en la sociedad de la Baja Edad Media.

En ediciones posteriores del mismo grabado, los dos demonios han sido omitidos por otros artistas como Vogtherr en 1548, Glissenti en 1596 y Mechel en 1780 (Hogstrem, 2025). Posiblemente la omisión de estos personajes se debe a la crítica y cuestionamiento sobre el papel del Papa ante los cristianos y ante la sociedad en general.

Moriatur sacerdos magnus.

I OS V E A X

Et episcopatum eius accipiat alter.

P S A L M I S T A C V I I I



Qui te cuydes immortal estre
Par Mort seras tost depeché,
Et combien que tu soys grand prebste
Vng aultre aura ton Euesché.

Holbein, H. (1538) *The Pope* [grabado], París: A Lyon souz l'escu de Coloigne.

La inscripción del grabado es la siguiente:

Moriatur sacerdos magnus.

Iosve XX.

Et episcopatum eius accipiat alter.

Psalmista CVIII.

Qui te cuydes immortal estre

Par Mort seras tost depeché,

Et combien que tu soys grand prebste,

Vng aultre aura ton Euefché.

Traducida al español, tenemos:

Que muera el sumo sacerdote.
JOSUÉ XX.
Y que otro tome su episcopado.
SALMISTA 108.
Quienquiera que sea inmortal
será arrojado de la tierra por la muerte,
¡Y qué gran sacerdote eres!
Y otro tendrá tu salvación.

Dichas inscripciones hacen alusión al libro de Josué. En el capítulo XX del libro de Josué se hace referencia a “las ciudades del asilo” las cuales señala Yahvé a Josué que son las ciudades donde se refugia el homicida, quien habrá de permanecer ahí hasta que la comunidad lo enjuicie: “para que pueda refugiarse en ellas cualquiera que haya matado por inadvertencia, y no muera a manos del vengador de la sangre, hasta que comparezca ante la comunidad” (Josué, 20:9).

Considerando el capítulo del libro de Josué, entendemos que al Papa se le percibe al igual que a un homicida, la Muerte toma el papel de enjuiciadora y justiciera, en el grabado también aparece la comunidad frente al trono del Papa, se puede observar a dos arzobispos que llevan sobre sus cabezas una mitra, también aparece un cardenal, por la capa y el sombrero que porta. En esta escena aparece la Muerte, lo curioso es que aparece representada en dos esqueletos. Uno de ellos a un costado del Papa observando la escena de la coronación del rey, en una de sus manos el esqueleto sostiene un bastón como apoyándose para observar lo que hace el Papa. Mientras que el otro esqueleto, detrás del cardenal, parece también representar a este último, pues lleva un sombrero similar al cardenal.

Otra de las escenas criticadas en el grabado es el emperador, que se encuentra arrodillado a los pies del Papa, con sus manos sostiene y besa los pies del Papa, mientras éste lo corona. Hagstrom (2025) señala que esta escena tiene influencia de la ideología luterana; ello se debe a que en 1522 (Whitford, 2008) Holbein elaboró un grabado donde representa a Martín Lutero como un “Hércules germánico”,²⁷

²⁷ “De la nariz de Lutero pende el Papa. Gritando en las poderosas garras de Lutero se encuentra el inquisidor Jakob von Hochstraten. A los pies de Lutero yace la Hidra decapitada de la miscelánea

dando a entender que Lutero enfrentaba una lucha titánica contra el Papa de la época, y que en este último se reflejaba el anticristo. Dicho grabado también propició una mayor propaganda hacia la imagen de Lutero.

El motivo por el cual el Papa aparece representado como el anticristo se debe a que su mayor responsabilidad como autoridad máxima de la Iglesia consistía en servir, y guiar a los creyentes por el camino espiritual, en cambio lo que profesaba era tener a su servicio a los creyentes, mientras se encontraba inmerso en un ambiente opulento y materialista. Sirva de ejemplo lo siguiente:

El problema de aceptar el imperio era que impediría al Papa cumplir con su verdadero y debido deber: guiar a los pecadores al conocimiento de la verdad. Lutero, entonces, encontró en Valla una larga y profunda discusión sobre el rol y la autoridad del papa como líder espiritual. Valla demostró que el abandono de este rol no era un fenómeno actual, sino un patrón de comportamiento de larga data. El abandono del oficio espiritual del Papa fue importante para la convicción de Lutero de que el Papa era el Anticristo, ya que es uno de los dos indicadores del Anticristo identificados por San Pablo en 2 Tesalonicenses (Whitford, 2008: 30).

Lorenzo Valla fue de gran influencia para Lutero, pues gracias a su tratado sobre la “Donación de Constantino”,²⁸ comprueba que este suceso del emperador Constantino I fue falso, y que las acciones realizadas por el Papa atentan contra la verdadera tarea de predicar el evangelio según Pablo, en el libro de los Tesalonicenses:

Nuestra palabra no está basada en el error, ni en intenciones dudosas, sino que, así como hemos sido juzgados aptos por Dios para confiarnos el Evangelio, así lo predicamos, no buscando agradar a los hombres, sino a Dios, que examina nuestras intenciones. Bien sabéis que nunca nos presentamos

escolástica: Tomás de Aquino, Duns Escoto, Guillermo de Okham, Aristóteles, Nicolás de Lira y Pedro Lombardo. La Hidra, por supuesto, fue solo una de las primeras pruebas que Hércules enfrentaría. Le aguardaban otras pruebas aún más terribles. La prueba final de Hércules fue enfrentarse a Cerbero, ‘un monstruo invencible e indescriptible, [que] come carne cruda, el sabueso de voz descarada del Hades’ (Whitford, 2008: 26).

²⁸ “La donación de Constantino (en latín: *Donatio Constantini*) fue un decreto imperial apócrifo atribuido a Constantino I, según el cual, al tiempo que se reconocía como soberano al papa Silvestre I, se le donaba la ciudad de Roma, las provincias de Italia y todo el resto del Imperio romano de Occidente, creándose así el llamado Patrimonio de San Pedro o los Estados Pontificios. / La autenticidad del documento se ponía ya en duda durante la Edad Media, pero el humanista Lorenzo Valla pudo demostrar fehacientemente en 1440 que se trataba de una falsificación, ya que mediante el análisis lingüístico del texto no podía estar fechado alrededor del año 300” (Fink, 1998: 21).

con palabras aduladoras, ni con pretextos de codicia; Dios es testigo. Ni buscamos la gloria humana ni de vosotros ni de nadie (Tesalonicenses, 2:5).

En este pasaje bíblico es claro que la codicia y la gloria humana son cualidades reflejadas en el grabado del Papa, se puede ver en su vestimenta, sobre su capa rodeada de adornos, su corona, las lujosas cortinas que rodean al personaje y por supuesto en el trono, como el máximo símbolo de poder imperial, que en muchas culturas se utiliza para referirse a un estatus social más elevado que el de los “simples mortales” (Biedermann, 1989).

Biedermann señala que en la Biblia cristiana los tronos son considerados entidades divinas, ya sea para referirse al trono de Dios, o a los máximos representantes de Dios que habitan en la tierra. Ejemplo de ello es el trono de Salomón, hecho de marfil y cubierto de oro. Así pues, en el grabado, el trono del Papa representa la máxima autoridad que Dios ha enviado a la Iglesia, sólo que Holbein, al incluir a los dos demonios alados, señala que esta autoridad ha sido corrompida por el pecado.

En la *Danza general de la Muerte* también se hace referencia al cargo divino otorgado por el trono, pues al Papa se le denomina “Santo Padre”, entendido como el máximo padre espiritual de la Iglesia.

Otro de los elementos que destacan del grabado es el demonio alado. Se encuentra en el aire justo enfrente del Papa y sostiene un papiro, que de acuerdo con Martin Hagstrom (2025) se trata de una carta de indulgencia.²⁹

La indulgencia puede apreciarse detalladamente en el siguiente fragmento del grabado original del Papa recopilado por Hagstrom.

²⁹ “El uso de las indulgencias, propagado poco a poco, fue un acontecimiento notable en la historia de la Iglesia, cuando los Romanos Pontífices decretaron que ciertas obras oportunas para el bien común de la Iglesia ‘se podían tomar como penitencia general’ y que concedían a los fieles ‘verdaderamente arrepentidos y confesados’ y que hubieran realizado estas obras ‘por la misericordia de Dios omnipotente y... apoyados en los méritos y autoridad de sus Apóstoles’, ‘con la plenitud de la potestad apostólica’ ‘el perdón, no sólo pleno y amplio, sino completísimo, de todos sus pecados’. Aunque también podía ser aplicado para la remisión total o parcial de la pena temporal debida por los pecados, tanto de forma general como especial (según les pareciera voluntad de Dios) a los fieles verdaderamente arrepentidos y confesados”. (La Santa Sede, 2025. Disponible en: https://www.vatican.va/content/paul-vi/es/apost_constitutions/documents/hf_p-vi_apc_01011967_indulgentiarum-doctrina.html).



Hagstrom (2025) señala que la inscripción es la siguiente: "*ve tibi corona Superbia mea*", de la cual nos dice que puede referirse a lo siguiente: "suena como una variación de Isaías 28:1: 'vae coronae superbiae'. Significa '¡Ay de la corona de la soberbia!', así que el demonio volador probablemente diga '¡Ay de ti, mi corona de soberbia!'" (Hagstrom, 2025).

La frase presente en el grabado es una variación muy parecida al pasaje bíblico al que se refiere Hagstrom:

¡Ay de la arrogante corona
de los borrachos de Efraín!
¡Sólo un capullo marchito
son su gala y sus adornos
en el cabezo del valle fértil
de los aficionados al vino! (Isaías, 28:1).

Según la explicación de la Biblia, este pasaje forma parte de los oráculos, los cuales anunciaron la destrucción de la ciudad de Efraín, la cual se encontraba en una zona montañosa, su belleza era comparada con una corona de flores; pero debido a la corrupción de los habitantes de la ciudad se le otorgó el título de la "corona de la soberbia". Significado similar tiene también la frase del pergamino: "*ve tibi corona Superbia mea*", cuya traducción literal es ¡Oh corona, mi orgullo!

Dicha frase del pergamino podría prestarse a una interpretación ambigua, pues el orgullo puede ser entendido de dos maneras distintas, la primera entendida como satisfacción por un logro o mérito bien merecido, y la segunda, referente a la arrogancia, la soberbia y la vanidad.

Holbein pudo introducir esta frase para referirse a ambas maneras de interpretación, pero con una intención satírica y burlesca. Ya que, por una parte, para la Iglesia católica era importante dar a conocer una imagen de lo que es lo oficial y lo correcto para la sociedad medieval, sobre todo porque dichos conceptos debían ser reflejados con mayor razón por los altos mandatarios de la Iglesia, como lo es el obispo. Por otra parte, la sociedad renacentista y la influencia de Martín Lutero en los grabados de Holbein demostraban la incongruencia y superficialidad en la cual

vivían los altos mandatarios de la Iglesia. Por eso “¡Oh corona, mi orgullo!”, está escrito en tono de burla, el Papa ha distorsionado y corrompido el mandato de Dios que es servir, guiar y velar por la comunidad cristiana, para la sociedad esto representa una vergüenza, sólo el demonio que porta el papiro, (como representante del mal y el pecado) declara estar orgulloso del comportamiento del Papa.

En el grabado observamos al Papa orgulloso y soberbio, a pesar de estar presente la Muerte (en los dos esqueletos) y los demonios que anuncian un fin no grato para el Papa, según lo expresado en los libros de Josué y el de Tesalonicenses, los cuales indican que aquel al que haya sido otorgado un mandato por orden de Dios y del hombre, será juzgado y sentenciado, primero por la mano del hombre y después por Dios.

En el grabado, el Papa no tiene indicio de arrepentimiento por la soberbia sobre el poder ejercido, sólo la Muerte y los demonios sentencian en tono de burla sus acciones; en cambio, en el texto de *Danza general de la Muerte* el Papa adopta una actitud de miedo y arrepentimiento:

DISE EL PADRE SANTO
Ay de mi triste que cosa tan fuerte
a yo que tractaba tan grand prelasia
aber de pasar agora la muerte
e non me baler lo que dar solia
beneficios e honrras e grand señoría
toue en el mundo pensando beuir
pues de ti muerte non puedo fuyr
valme ihesu cristo e la birgen Maria (Janer, 1856:5).³⁰

En este fragmento el Papa reconoce con humildad sus errores y su manera ostentosa de vida: “e non me baler lo que dar solía / beneficios e honrras e grand señoría”, y también se ve reflejado el vínculo de poder que la Iglesia compartía con

³⁰³⁰ DICE EL PADRE SANTO

¡Ay de mí triste, qué cosa tan fuerte/ a mí que tractaba tan gran perlazía! / ¡Haber de pasar ahora la muerte / y no me valer lo que dar solía! / Beneficios y honrras y gran señoría / tuve en el mundo pensando vivir;/pues de ti, muerte, no puedo huir, / ¡Valme Ihesu Cristo, y tú, Virgin María!

la Monarquía. Asimismo, el Papa reconoce que no hay mérito ni acción que pueda evitar su muerte.

Después la Muerte le responde:

DISE LA MUERTE

Non vos enojedes señor padre santo
de andar en mi dança que tengo ordenada
non vos baldra el bermejo manto
de lo que fezistes abredes soldada
non vos aprouecha echar la crusada
proueer de obispados nin dar beneficios
aquí moriredes syn faser mas bollicios
dançad imperante con cara pagada³¹ (Janer, 1856: 5).

En el fragmento anterior, la Muerte también asume una postura crítica sobre el comportamiento del Papa, al igual que la ideología luterana, evidencia los excesos en los cuales vivía la Iglesia católica, ejemplo de ello se encuentra en el verso “proueer de obispados nin dar beneficios”, en el cual “obispado” se refiere a un territorio o distrito designado a un obispo para ejercer sus funciones y su autoridad. Nuevamente recordamos que entre los beneficios mutuos entre la Iglesia y la Monarquía se encontraba el intercambio, venta o donación de terrenos de la Monarquía a la Iglesia o viceversa.

³¹ DICE LA MUERTE

No vos enojéis, señor Padre Santo / de andar en mi danza, que tengo ordenada. / No vos valdrá el bermejo manto: / de lo que hiciste habréis soldada. / No vos aprovecha echar la cruzada, / proveer de obispados ni dar beneficios; / aquí moriréis sin ser más bullicios. / ¡Danzad, emperador, con cara pagada!

El Emperador y su grabado

The Emperor



Holbein, H. (1920) *The Emperor* [grabado], Madrid: Editorial Pueyo.

Es el tercer personaje que aparece en la danza castellana y el segundo que manda llamar la Muerte después del Papa. En el grabado de Holbein observamos que el emperador ocupa el centro del cuadro, cargado de elementos y símbolos como la espada, el reloj de arena, una esfera, y dos demonios alados en forma de gárgola. Rodeado de algunos cortesanos, el emperador muestra su rostro de perfil apuntando hacia una sola dirección, como si tomara en consideración a un solo cortesano. Sobre una de sus manos sostiene una espada que parece estar rota, porque no termina en punta. Arriba sobre su cabeza, adornada con una corona, se encuentra la Muerte en forma de esqueleto, sus manos sostienen la corona. A los laterales del emperador y la Muerte aparecen dos diablos con alas, cada uno sentado en un pilar. Finalmente, a los pies aparece un hombre arrodillado en dirección al emperador con las manos juntas en posición de súplica, escena que el emperador ignora, porque mira al lado contrario. Sobre el piso se encuentra un reloj de arena, y junto a él un cojín, donde reposa una esfera.

Merece la pena repasar los elementos, importantes para entender la postura del emperador ante la Muerte.

- a) Reloj de arena según Biedermann (1989) representa el paso del tiempo, también se le asocia con la frase latina *memento mori* alusiva al momento de morir. El ciclo del tiempo que se repite una y otra vez se ve reflejado en el mecanismo del reloj, el cual, al haberse vaciado la arena de una de sus partes, vuelve a ser invertido para de nuevo vaciarse. Dicha figura en los grabados le recuerda a cada uno de los personajes que su tiempo indudablemente se habrá de agotar en un determinado momento. Aparece en la mayoría de los grabados alusivos a los personajes, a excepción de “Los huesos de todos los hombres”, “La creación, la tentación”, “El Papa”, “La expulsión del paraíso” y “Adán labra la tierra”. El reloj simboliza el ciclo de la vida, lo efímero de la vida, para todos los hombres, sin importar su condición social, ya sea rey o campesino, joven o anciano.
- b) La espada rota. Para Georges Duby (1986), en su obra *Europa en la Edad Media*, las espadas representan el oficio noble de la caballería, son un

instrumento de represión y de la explotación del pueblo. En resumen, son un símbolo de superioridad social. Entonces en el emperador representa el poderío de su pueblo, sólo que este poder se halla corrompido, como lo señala Ulinka Rublack (2016) en la descripción acerca de este grabado, ya que la espada se encuentra rota, lo cual sugiere que el emperador ante la Muerte no es digno de portar la espada, pues no cumple con su deber de gobernar a su pueblo de una manera justa, ignora al hombre que tiene de frente.

- a) La corona. Biedermann (1989) sugiere que la corona es una distinción mundana, temporal; un objeto perecedero que significa soberanía. Otro de sus significados es la durabilidad, por su forma circular. Es durable ante la sociedad, independientemente de la muerte, claudicación o destitución del individuo que la haya portado. El reconocimiento a esta durabilidad se refrendaba en ceremonias honoríficas y fúnebres. En el grabado observamos que la corona adquiere ambos significados, pues para la Muerte representa una condecoración terrenal que —aunque heredable, durable— es vana y perece ante ella. La Muerte es quien determina la continuidad o el fin de la vida y sus circunstancias, ya que en el grabado observamos que la Muerte, al sostener la corona del emperador con sus manos esqueléticas, es quien tiene el dominio del cargo imperial.
- b) La esfera. En su estudio iconográfico sobre las esferas celestes en la Edad Media, Laura Fernández (2010) señala que estos objetos también son llamados globos celestes, están relacionados con la astronomía y se remontan a la cultura griega. Durante la Edad Media ocuparon gran relevancia, ya que reflejaban la cosmovisión del universo en relación con el orden de cada planeta. Además, son indicios de que existe un “observador externo al universo” (Fernández, 2010: 4), por lo que eran considerados objetos de lujo, pues sólo los poseían celebridades destacadas o familias pertenecientes a la realeza; al igual que la espada, quien los poseía denotaba poder y control.

En el grabado, la esfera o globo celeste se sitúa bajo los pies del emperador, sobre un cojín; en uno de los laterales se encuentra el reloj de arena, por lo cual deducimos que estos dos elementos juntos —el reloj y la esfera— representan la vida y el poder efímero que el emperador tiene sobre la tierra. Respecto al diálogo entre la Muerte y el emperador, este último es sorprendido desagradablemente por la Muerte, quien lo obliga a participar en su danza.

DISE EL ENPERADOR

Que cosa es esta que a tan syn pauor
me lleua a su dança a fuerça syn grado
creo que es la muerte que non ha dolor
de ome que grande o cuytado
non ay ningund rrey nin duque esforçado
que della me pueda agora defender
acorredme todos mas non puede ser
que ya tengo della todo el seso turbado (Janer, 1856: 5).³²

El emperador es llevado a la fuerza por la Muerte, ningún duque ni rey ni dolor o tristeza, por muy grande, que sea lo rescatará de la Muerte.

DISE LA MUERTE

Enperador muy grande en el mundo potente
non vos cuytedes ca non es tiempo tal
que librar vos pueda imperio nin gente
oro nin plata nin otro metal
aqui perderedes el buestro cabdal
que athesorastes con grand tyrania
fasiendo batallas de noche e de dia
morid non curedes venga el cardenal (Janer, 1856: 6).³³

³²La adaptación al español actual de la obra fue realizada por la Universidad Nacional Autónoma de México (2010):

DICE EL EMPERADOR

¿Qué cosa es ésta que atán sin pavor / me lleve a su danza, a fuerza, sin grado? / Creo que es la muerte, que no ha dolor / de hombre que sea, grande o cuitado. / ¿No hay ningún rey ni duque esforzado / que della me pueda ahora defender? / ¡Acorredme todos! Mas no puede ser, / que ya tengo della todo el seso turbado.

³³ La adaptación al español actual de la obra fue realizada por la Universidad Nacional Autónoma de México (2010):

DICE LA MUERTE

Del mismo modo que la Muerte ordenó al Papa ser partícipe de su danza, obliga al emperador a acudir ante ella; de modo enjuiciatorio también le recrimina su tiranía y avaricia por atesorar el oro y la plata, sin buscar el bien de su pueblo.

También contiene la siguiente inscripción recopilada por Martin Hagstrom



Holbein, H. (1538) *The Emperor* [grabado], París: A Lyon soubz l'escu de Coloigne.

Emperador muy grande, en el mundo potente, /no vos cuitéis, ca no es tiempo tal/que librar vos pueda imperio ni gente/oro ni plata ni otro metal. /Aquí perderéis el vuestro cabdal/que atesorasteis con gran tiranía/haciendo batallas de noche y día, /Morid, no curéis. ¡Venga el cardenal!

Martin Hagstrom (2025) señala que este grabado también se encuentra entre los más complicados de interpretar. El Emperador es el segundo personaje que llama la Muerte a su danza. Observamos que el orden en el cual la Muerte manda a llamar a cada personaje es determinado por su rango social, empezando desde los más altos mandatarios de la sociedad, seguidos de aquellos que ejercen alguna profesión como el Abogado o el físico, hasta finalmente invitar a su danza a lo más desprotegidos o que no poseen algún cargo como mandatarios. Ejemplo de ello son el labrador y el ermitaño.

Entendido lo anterior, primero la Muerte llama al más alto mandatario de la Iglesia: el Papa; seguido de éste, acude a su llamado el más alto mandatario de la Monarquía: el Emperador. Si comparamos estos dos personajes que aparecen en los grabados, nos daremos cuenta de que tienen gran similitud, no sólo en el rango, sino en la posición que ocupan en la escena del grabado, ambos sentados en un trono, portando una corona, llevando una capa sobre sus hombros, vistiendo con ropa ostentosa y rodeados de una multitud de hombres acordes a su esfera social, en el grabado del Papa, a éste lo rodean personajes pertenecientes a la Iglesia; y en el grabado del Emperador lo rodean personajes pertenecientes a la nobleza. Dicha similitud de la postura y ubicación de ambos personajes en los grabados se debe a su representación como los máximos gobernantes de la sociedad medieval.

Una de las diferencias entre ambos personajes estriba en quién se encuentra a los pies de cada mandatario. El Papa se encuentra coronando a un emperador, señala Hagstrom (2025), acto que no le correspondería, pues oficialmente quien debería coronar al emperador debería ser su antecesor perteneciente a la Monarquía, escena que también nos da un indicio de cuán poderoso era el Papa.

Por el contrario, en el grabado del Emperador se pueden observar a personajes que pertenecen a la nobleza, se observa en sus vestiduras, en el costado izquierdo tenemos a un hombre portando un vestido desde los pies a la cabeza, en ambos lados del emperador observamos a tres hombres portando un sombrero (uno del lado izquierdo, dos hombres del lado derecho), en cuanto al hombre que se encuentra arrodillado frente al emperador podría tratarse de un caballero noble

(Hagstrom, 2025), ya que porta zapatos, pantalón y camisa, también debido a la postura en la cual se encuentra, con una rodilla en el piso y la manos en forma de súplica o petición, dan a entender que se encuentra al servicio del Emperador.

Además de los elementos que ya hemos analizado anteriormente como la espada, la corona, y la esfera ubicada en el piso, explicamos la siguiente inscripción que también fue añadida por Holbein en el grabado original, la cual, también nos ayuda a ampliar el panorama en el cual fueron creados los grabados y que también aporta mayor significado a lo escrito en *Danza general de la Muerte*.

La inscripción del grabado es la siguiente:

Dijpone domui tuæ, morieris enim tu, & non viues.
ISAIÆ XXXVIII
Ibi morieris, & ibi erit currus gloriæ tuæ.
ISAIÆ XXII.
De ta maifon dispoferas
Comme de ton bien tranfitoire,
Car là ou mort repoferas,
Seront les chariotz de ta gloire.

Traducida al español, tenemos:

Deshazte de tu casa, pues morirás y no vivirás.
ISAÍAS XXXVIII
Allí morirás, y allí estará el carro de tu gloria.
ISAÍAS XXII.
Deshazte de tu casa
como de tu propiedad temporal,
porque donde mueras,
allí estarán los carros de tu gloria.

El capítulo XXXVIII referente al Libro de Isaías, versa sobre la enfermedad y curación de Ezequías, aquí Isaías se dirige a Ezequías, expresándole lo que Yahvé envía a decirle “Haz testamento, porque vas a morir, no vivirás” (Isaías, 38:1), lo cual es lo equivalente a la primera frase de la inscripción: “Deshazte de tu casa, pues morirás y no vivirás”.

En el capítulo XXII del mismo libro de Isaías se habla sobre la destitución de Sebná que al parecer llegó a ser el máximo guardián del Palacio de Ezequías, entonces vino Yahvé ante él y le advirtió que iba a ser destituido y en su lugar pondría a Eliaquín: “Allí morirás, allí irán a parar tus espléndidas carrozas, vergüenza del

palacio de tu señor. Te tiraré de tu pedestal, te destituiré de tu cargo. Aquel día llamaré a mi siervo Eliaquín, hijo de Jilquías” (Isaías, 22:18).

El fragmento que aparece posterior a la mención del capítulo XXII del libro de Isaías refuerza la idea de deslindarse de la casa, de los bienes materiales, pues el cuerpo ha de perecer. Al igual que Yahvé advierte a Sebna de su destitución, la Muerte también advierte al Emperador sobre su destitución, pues recordemos que de los elementos mencionados se encuentra la espada rota como símbolo de haber corrompido su cargo, y sobre todo porque la Muerte sostiene su corona, precisamente con la intención de querer arrebatársela, pues es quien determina el fin de su reinado.

Así como en el grabado la Muerte ha debilitado el poderío del Emperador, ello también se ve reflejado en el fragmento que corresponde al diálogo (antes mencionado) entre ambos personajes: “non ay ningund rrey nin duque esforçado / que della me pueda agora defender” (Janer, 1856: 5). Así es como la Muerte cambia el sentido de las cosas ante la llegada de los personajes, el Emperador cuya tarea es defender su reinado, ante la Muerte pierde toda defensa y protección que el reinado terrenal pueda darle.

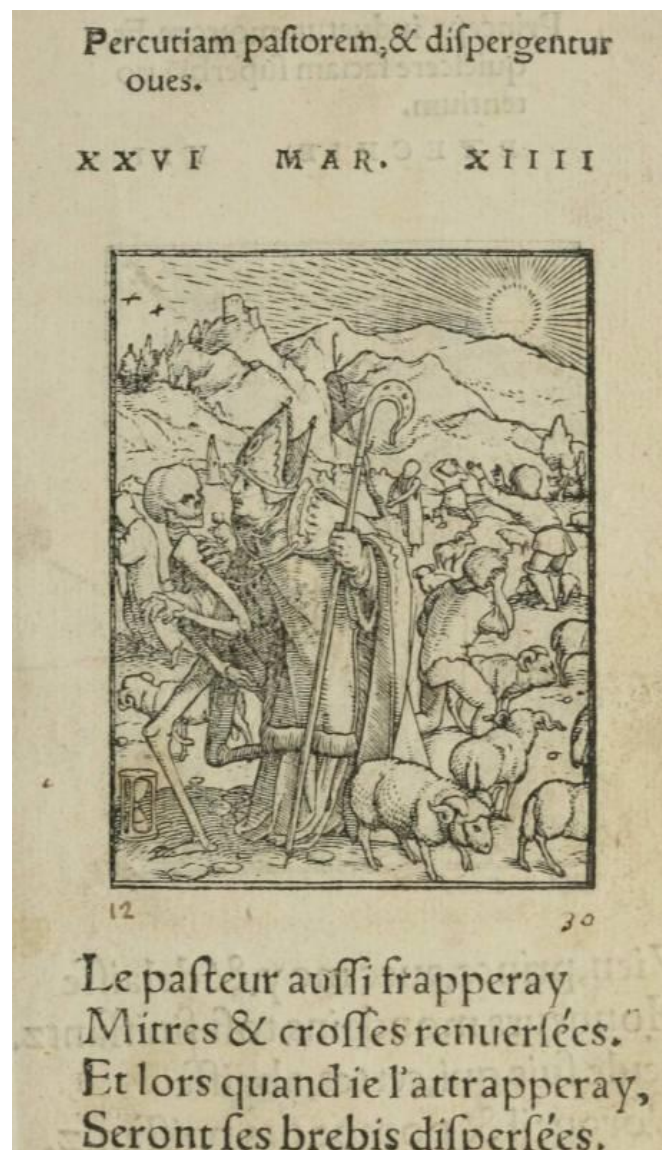
El Obispo y su grabado

The Bishop



Holbein, H. (1920) *The Bishop* [grabado], Madrid: Editorial Pueyo.

En este grabado el obispo es tomado de la mano por la muerte. Ambos personajes dan la espalda a la multitud de hombres y al rebaño de carneros. Sobre la tierra al frente del obispo se encuentra de nuevo el reloj de arena que representa la finitud de la vida. Dicha escena tiene lugar en la colina, lugar habitual donde los pastores llevan a sus rebaños, a lo lejos se divisan las montañas, y de nuevo aparece el ocaso, como se encuentra también en el grabado del labrador, anunciando el fin de la vida del personaje. Nuevamente reproducimos el grabado con sus respectivas inscripciones.



Holbein, H. (1538) *The Bishop* [grabado], París: A Lyon soubz l'escu de Coloigne.

La inscripción es la siguiente:

Percutiam pastorem, & dispergentur
oues.
XXVI. MAR. XIII.
Le pafteur auffi frapperay,
Mitres & croffes renuerfées.
Et lors quand ie l'attrapperay,
Seront fes brebis disperfées.

Cuya traducción al español es la siguiente:

Heriré al pastor, y las ovejas se dispersarán.
XXVI. MAR. XIII.
El pastor también atacará,
con mitras y cayados torcidos.
Y cuando lo atrape,
sus ovejas se dispersarán.

Lo que destaca de la escena del rebaño son las personas detrás del Obispo y la Muerte, las cuales se encuentran de espaldas a estos, dos de ellas se tocan la cabeza con las manos, una de ellas eleva las manos en dirección al cielo como en posición de súplica, otra de ellas sostiene con sus manos una vara, y otra detrás de la Muerte camina portando una vestimenta parecida a la de los monjes mendicantes, pues lleva una capucha y un vestido que cubre sus talones. Como se observa, las personas junto con los carneros hacen alusión al rebaño y/o pueblo a cargo del Obispo, las cuales, según la inscripción, se encuentran dispersas alrededor de la colina, cada una en diferente posición, ejecutando distintas acciones.

La interpretación de esta escena está relacionada con el significado y etimología de “obispo”, ya que el Diccionario de Covarrubias (Tesoro de Covarrubias, 2006) lo define como el prelado y el pastor legítimo de una iglesia. Dicho cargo era designado por la máxima autoridad de la iglesia cristiana. De allí que en el grabado del obispo se represente como el pastor que debería cuidar y guiar a su rebaño, es decir, a sus creyentes. Esta figura del Buen pastor tiene sus referencias en el libro de Ezequiel:

Yo suscitaré un solo pastor que las guíe y las apaciente: a mi siervo David. Él las apacentará y será su pastor. Yo Yahvé, seré su Dios, y mi siervo David será su príncipe. Yo, Yahvé he hablado. Concluiré con ellos una alianza de paz, y haré desaparecer de esta tierra a las bestias feroces. Habitarán seguros en la estepa y dormirán en los bosques (Ezequiel 34: 23-26).

Este pasaje representa la responsabilidad que tiene el obispo de velar por su pueblo. En la interpretación de este pasaje, según la Biblia esta figura del obispo debe actuar como un buen pastor, es decir un dirigente que obra con justicia y bondad hacia su pueblo; de lo contrario, si el pastor llegara a faltar a sus obligaciones, el rebaño le será arrebatado y éste será guiado por Yahvé.

En el grabado por la expresión de angustia y súplica que se refleja en las personas, se entiende que el Obispo ha cometido faltas sobre su pueblo; por lo cual, la Muerte, sustituyendo el lugar de Yahvé, enjuicia sus actos y lo conduce a su destino final.

La escena del grabado y la representación del Obispo como Buen pastor guarda estrecha relación con la primera frase de la inscripción del grabado, en la cual “MAR” se refiere al libro del Evangelio según San Marcos, y los números romanos se refieren al capítulo XIV del mismo libro, y al versículo XXVI, que describe la escena donde Jesús se dirige con sus discípulos al monte de los Olivos y les dice las mismas palabras de la inscripción: “*Todos os vais a escandalizar, pues está escrito: Heriré al pastor y se dispersarán las ovejas. Pero después de mi resurrección, iré delante de vosotros a Galilea*” (San Marcos, 14: 26).

En la Biblia, la frase “Heriré al pastor y se dispersarán las ovejas”, ya se había mencionado en el Antiguo Testamento en el libro de Zacarías (por eso aparece en cursivas en el libro del Evangelio según San Marcos), el cual nos habla sobre una profecía que afectará al pueblo de Dios y a su mesías. La profecía consiste en que un pastor será herido, y como consecuencia su rebaño será dispersado. Por eso en el libro del Evangelio según San Marcos, aparece la misma frase en cursivas, pues el mismo Jesús anuncia la llegada de esta profecía. Jesús representa al pastor que será herido mediante la crucifixión, y, como el mismo libro narra, después de este suceso sus discípulos se dispersaron.

De este modo, Holbein reinterpreta la profecía bíblica, donde el hijo de Dios, Jesús, es herido y sus fieles seguidores son dispersos. Bajo la lectura de la Biblia se entiende que el Buen pastor se refleja en Jesús, ya que guio a su pueblo por el camino de la verdad, la justicia, y la humildad; pues nunca vivió ni deseó la gloria terrenal. En cambio, en el personaje del Obispo, la profecía se reelabora, no por

designio de Dios, sino como consecuencia de los malos actos del Obispo, que se encuentra lejos de ser una figura ejemplar del Buen pastor.

Incluso el diálogo entre la Muerte y el Obispo sigue manteniendo la narrativa en la cual es Obispo es enjuiciado por ser un mal pastor.

DISE EL OBISPO

Mis manos aprieto de mis ojos lloro
porque soy venido a tanta tristura
yo era abastado de plata y de oro
de nobles palacios e mucha folgura
agora la muerte con su mano dura
trahe me en su dança medrosa sobejo
parientes amigos poned me consejo
que pueda salir de tal angostura³⁴ (Janer, 1856:10).

En el fragmento anterior, el Obispo reconoce haber vivido entre riquezas y grandes palacios, lo cual no agrada a la Muerte, pues recordemos que ésta, como protagonista de la danza, rechaza todo tipo de vanidades terrenales, relacionadas con los pecados capitales, como la avaricia. Además, al analizar los personajes del Emperador, y en este caso del Obispo, observamos que la Muerte no sólo refleja los preceptos de la Iglesia católica, sino que mantiene una postura de denuncia social, pues se declara a favor de la justicia y la equidad, que debe ejercer cada personaje sobre la tierra, según su cargo o profesión. Lo cual también se refleja en la figura del Buen pastor, como un líder que actúa siempre por el bien de su pueblo y da a cada hombre lo correspondiente según sus actos y necesidades.

DISE LA MUERTE

Obispo sagrado que fuestes pastor
de animas muchas por vuestro pecado
a juisio yredes ante el redentor
e daredes cuenta de vuestro obispado
syempre auduistes de gentes cargado
en corte de rrey e fuera de ygrehia
mas yo gorsire la vuestra pelleja
venit cauallero que estades armado³⁵ (Janer, 1856: 10).

³⁴ DICE EL OBISPO

Mis manos aprieto, de mis ojos lloro, / ¿por qué soy venido a tanta tristura? /Yo era abastado de plata y de oro, /de nobles palacios y mucha folgura;/ahora la muerte, con su mano dura, /tráeme en su danza medrosa sobejo/Parientes, amigos, ponedme consejo/que pueda salir de tal angostura.

³⁵ DICE LA MUERTE

Nuevamente en este fragmento se refuerza la responsabilidad del Obispo ante los creyentes, como Buen pastor de la Iglesia, su tarea no sólo estriba en alejar a los creyentes del pecado, para así conseguir la salvación de sus almas, sino en velar por el bien común. Además, la Muerte actúa como enviada de Dios, pues en este caso no le corresponde enjuiciar al Obispo, sino llevarlo ante su presencia para recibir un juicio: “a juytio yredes ante el redemptor”. En dicho fragmento vemos que se refuerzan las ideas referidas en los libros de la Biblia; primero en el Libro de Ezequiel, pues es Dios quien enviará sobre la tierra a un pastor para que guíe a su pueblo por el camino de la paz y la dicha.

Y en segundo lugar en el libro de Zacarías, pues la profecía del pastor herido y su pueblo disperso proviene de los designios de Dios, por consecuente sus mandatos son inamovibles por la mano del hombre; lo cual nos lleva a entender que la Muerte al ser el protagonista de la danza, por un ser supremo sobre los mortales de la tierra, tampoco está exenta de acatar las órdenes de Dios. En la danza castellana observamos a la Muerte dirigiendo la danza, pues su voluntad es más poderosa que la vida de los personajes, lo cuales representan la vida humana; pero incluso en este fragmento donde se dirige al Obispo, reconoce que hay un ser y una fuerza más poderosa que ella: Dios; por ello no es capaz de juzgar por su propia cuenta al Obispo, sino que la profecía y el mandato divino exigen ser llevado ante Dios para recibir el debido juicio.

Por otra parte, retomando la escena del grabado, otro de los elementos que destaca es el rebaño. En el libro de Ezequiel el pueblo de Israel que es conducido por su pastor, naturalmente se representa como un rebaño de ovejas, estas últimas según Biedermann (1989) simbolizan la inocencia y la obediencia, por lo cual pueden ser presa fácil de lobos y otros animales salvajes, de allí que el pueblo de Israel se refleje como un rebaño que necesita ser amparado y conducido. En cambio, en el grabado aparece un rebaño de carneros, que según Biedermann simboliza lo

Obispo sagrado, que fuisteis pastor/de ánimas muchas, por vuestro pecado/a juicio iréis ante el Redentor, /y daréis cuenta de vuestro obispado. /Siempre anduvisteis de gentes cargado, /en corte de rey y fuera de iglesia;/más yo zurciré la vuestra pelleja. /Venid, caballero, que estáis armado.

contrario de la oveja, se refiere a la fuerza, la vitalidad y a la tenacidad inquebrantable, incluso en otras culturas algunas deidades son representados con los rasgos físicos del carnero, como el dios romano Júpiter Ammón (Museo del Prado, 2025).

En este caso podríamos interpretar al rebaño de carneros como símbolo de rebelión ante el mal mandatario de la Iglesia católica: el Obispo. Ante ello recordemos que, en el grabado del Papa, señalamos que la obra de Holbein es contemporánea a los inicios del protestantismo, lo cual no pasó desapercibido por él, pues en 1522 plasma la imagen de Lutero en un grabado, y lo representa como un Hércules que debe vencer los vicios y males de la Iglesia católica. Por lo cual los carneros representan la rebelión del pueblo católico ante el mal mandato del obispo.

Finalmente, el cayado y la mitra son elementos representativos del cargo episcopal, determinan un rango elevado en la Iglesia católica. El *Diccionario histórico* de la Real Academia Española, señala al báculo como sinónimo de cayado, pues se refiere a este objeto como un bastón alto que termina de manera curvilínea, tal y como aparece en el grabado. En la inscripción del grabado dicho objeto y la mitra sobre la cabeza, adquieren el adjetivo de torcido, lo cual nuevamente indica la corrupción del cargo del personaje.

El Monje y su grabado



Holbein, H. (1920) *The Monk* [grabado], Madrid: Editorial Pueyo.

En la obra, el monje es uno de los personajes que aparece casi al final. Holbein lo representa de un modo distinto al escrito, pues en el grabado el personaje se ve aterrado ante la presencia de la Muerte, en cambio en la danza castellana el monje va gustoso a encontrarse con la Muerte. En el grabado se observa a la Muerte tomando violentamente de la capa al monje, mientras éste voltea horrorizado en dirección hacia ella. En una mano el monje sostiene un recipiente para pedir limosna, mientras que con la mano contraria toma una bolsa que —según la interpretación de Ulinka Rublack (2016)— por su volumen parece estar cargada de monedas. Dicho personaje aparece vestido como monje mendicante, con una túnica larga cubriéndole hasta los tobillos, en la cintura porta una correa y lleva sobre los hombros una capa. De nuevo se encuentra el reloj de arena enfrente del monje, además de un perro flaco. Otro de los elementos que aparecen es un pilar detrás del personaje, que pudiera formar parte de la entrada de un convento o iglesia.

A través de este grabado, Holbein hace una crítica a los estatutos de las órdenes religiosas de la época. En este caso, el monje pertenece a una orden mendicante, las cuales se distinguen, según Ulinka Rublack (2016), por vivir de las limosnas del pueblo, sin embargo en la escena observamos que el monje carga una bolsa con gran cantidad de monedas, lo cual también va en contra de uno de sus votos que es la pobreza, debiera mantenerse humilde, no codiciando algún bien material. Otro de los elementos que distinguen su vestimenta es la correa o el ceñidor de la cintura, la cual simboliza el voto de castidad; finalmente, la capa sobre la espalda representa el voto de obediencia (Darias, 2006).

Volviendo a la descripción de la escena, el monje mira horrorizado, mientras es sorprendido violentamente por la Muerte, quien lo induce a su destino final, justo en el momento en que pide limosna, mientras en su bolsa resguarda una gran cantidad de monedas, contraste con el que se indica que ha roto el voto de pobreza.

Respecto al contexto histórico de la escena, cuando surgieron las órdenes religiosas, durante la Edad Media, las había de distintos tipos: franciscana, dominica, agustina, carmelita, jesuita, entre otras, provenientes de distintos conventos. Mario Gennero (1974) señala que también estas órdenes religiosas

abordaban el tema de la muerte en grabados y/o pinturas dentro de los monasterios o iglesias, ya que durante la Baja Edad Media la muerte cobró mayor relevancia, debido al elevado índice de mortandad provocado por las distintas epidemias que azotaron Europa, y también por su labor de predicación del Evangelio, ya que salían a las calles y comunidades a evangelizar el pueblo. En este contexto, la muerte —y con ella las danzas macabras— fueron elementos empleados por las órdenes religiosas para instaurar una conciencia y una moral sobre lo efímera que es la vida, por lo que convenía —mediante los actos bondadosos, la pobreza y la humildad— ganarse la salvación del alma. Por ello los votos de pobreza, castidad y obediencia también se verán reflejados en la postura que toma el monje en la danza castellana cuando es llamado por la Muerte.

DISE EL MONJE

Loor e alabança sea para siempre
al alto señor que con piadad me lieua
a su santo Reyno a donde contemple
por siempre jamas la su magestad
de carçel escura vengo a claridad
donde abre alegria syn otra tristura
por poco trabajo abre grand folgura
muerte non me espanto de tu fealdad (Janer, 1856: 18).³⁶

En las palabras del monje vemos la influencia que tuvo la doctrina cristiana sobre la creencia de la vida eterna después de la muerte, también la perspectiva de que la vida humana conlleva dolor y tristeza ocasionados por la enfermedad y las diversas desventuras que puede padecer el hombre, por eso la vida es vista como una “cárcel oscura”, en contraste con la “claridad”, que indica la vida eterna, en la cual no existe ningún tormento, pues el alma ya no se encuentra sujeta al cuerpo, vía por la cual

³⁶ La adaptación al español actual de la obra fue realizada por la Universidad Nacional Autónoma de México (2010):

DICE EL MONJE

Loor y alabanza sea para siempre/ al alto Señor que, con piedad, me lleva/a su santo reino, adonde contemple/por siempre jamás la su majestad. /De cárcel oscura vengo a claridad/donde habré alegría sin otra tristura;/por poco trabajo habré gran holgura. /Muerte, no me espanto de tu fealdad.

se experimenta el dolor; así el alma —libre de todas las ataduras terrenales— asciende a los cielos para morar eternamente en la gloria divina de Dios. El monje, al igual que el labrador, no reniega de la Muerte, por el contrario, acude gustoso hacia ella.

DISE LA MUERTE

Sy la regla santa del monje bendicto
guardastes del todo syn otro deseo
syn dubda tened que soes escripto
en libro de vida segunt que yo creo
pero si fesistes lo que faser veo
a otros que andan fuera de la Regla
bida vos daran que sea mas negra
dançad vsurero dexad el correo (Janer, 1856: 18).³⁷

Cuando la Muerte le responde al monje con “la regla santa del monje bendicto”, se refiere a los votos de pobreza, castidad y obediencia, los cuales ha cumplido como es debido, según la doctrina cristiana. Más adelante, en la cuarta estrofa, al mencionar “el libro de vida” —frase tomada del Antiguo Testamento en el libro del Éxodo—, se refiere a un libro que contiene las acciones de los hombres y donde se describe su destino. Este libro es mencionado por Yahvé a Moisés en el versículo 32, donde Moisés descubre al pueblo adorando a un becerro de oro, lo cual es idolatría —que rompe el primer mandamiento dado a Moisés en las tablas de la Ley (Éxodo 20)— y como castigo Yahvé responde “Al que haya pecado contra mí, lo borraré yo de mi libro” (Éxodo 32:33), en este caso la Muerte, al ver que el monje ha llevado una vida obediente y humilde, le asegura que su nombre se encuentra escrito en “el libro de la vida”.

³⁷ La adaptación al español actual de la obra fue realizada por la Universidad Nacional Autónoma de México (2010):

DICE LA MUERTE

Si la regla santa del monje bendito/guardasteis del todo sin otro deseo, /sin duda tened que sois escrito/en libro de vida, según que yo creo. /Pero si hicisteis lo que hacer veo/a otros que andan fuera de la regla, /vida vos darán que sea más negra. /Danzad, usurero, dejad el correo.

Idealmente el Monje representa uno de los cargos menores de la Iglesia católica, según la cual, éstos deben acatarse a una imagen y forma de vida que predique la humildad y la pobreza, pues los monjes durante la Edad Media eran los más cercanos al vulgo, además tenían una su labor importante: la predicación de la palabra bíblica. Al igual que el Obispo, también debían estar a disposición de los creyentes, además de profesar la humildad y la pobreza, que eran parte de sus votos.

Nuevamente en el grabado presentamos la reproducción con sus respectivas inscripciones.

Sedentes in tenebris, & in um-
bra mortis, vinctos in mendic-
itate.

PSAL. CVI



23

19

Toy qui n'as soucy, ny remord
Sinon de ta mendicité,
Tu sierras a l'umbre de Mort
Pour t'ouster de necessité.

Holbein, H. (1538) *The Monk* [grabado], Paris: A Lyon soubz l'escu de Coloigne.

La inscripción es la siguiente:

Sedentes in tenebris,
& in vmbra mortis,
vinctos in mendicante.
PSAL. CVI
Toy qui n'as foucy, ny remord
Sinon de ta mendicite,
Tu fierras a l'umbre de Mort
Pour t'oufter de neceffité.

La traducción al español es la siguiente:

Sentado en la oscuridad
y en la sombra de la muerte,
atado en la mendicidad.
PSAL. CVI
Tú que no tienes ni dulzura ni remordimiento
más que para mendigar,
confiarás en la sombra de la Muerte
para salvarte de la necesidad.

El salmo al que se refiere la inscripción es el 106, el cual está escrito a modo de alabanza y agradecimiento hacia Dios, por sus obras de misericordia y bondad en momentos difíciles; cuando el pueblo de Israel se encontraba desamparado en el desierto, a lo cual Dios los alentó y los protegió de toda adversidad, incluso en las circunstancias donde los acechaba la muerte.

En cuanto a la inscripción y su relación con el grabado, refleja la imagen del monje mendicante, pues como su nombre indica, dicha orden tenía por estatuto pedir limosna, de allí su relación con la palabra “mendigar”, alusiva a aquellas personas extremadamente pobres que para sobrevivir tienen que recurrir a la limosna.

Respecto a la interpretación del grabado observamos que se corrompe la imagen ideal del monje mendicante, pues el personaje no es fiel a su voto de pobreza, ni está a la disposición de los creyentes, ello se puede observar en la bolsa que sostiene con una de las manos, la cual se encuentra cargada de monedas, mientras con la otra pide aún más limosna. Holbein no sólo evidencia la codicia del limosnero, sino nuevamente de la Iglesia. Atrás del personaje se encuentra la fachada de un

templo en ruinas, con una de las paredes rota, dejando ver lo que parece ser un poblado rural por una de las casas que salta a la vista. De esta manera se entiende que los vicios y la codicia de la Iglesia católica han destruido el templo que se les tenía designado.

Las ruinas del templo que se ilustran en el grabado tienen relación con dos libros bíblicos donde se narra la destrucción del templo de Dios, una de las escenas se narra en el libro de Crónicas, cuando el rey de los caldeos ordena destruir el templo de su ciudad: “Incendiaron el templo de Dios y derribaron las murallas de Jerusalén; pegaron fuego a todos sus palacios y destruyeron todos sus objetos preciosos” (Crónicas, 36: 19). Y el libro de Ezequiel anticipa la destrucción del templo de Jerusalén y el destierro de su pueblo: “Luego les dijo ‘Profanad el templo, llenad de víctimas los atrios; en marcha’. Y salieron a herir por la ciudad” (Ezequiel, 9: 7).

La destrucción del templo según Alexander Maclaren (2025), puede referirse a una ruina y destrucción tanto física como espiritual del sitio donde se rinde culto a Dios, lo cual conduce a un periodo de decadencia y renovación; para purgar o reivindicar los lugares, principios y sistemas de la fe cristiana, tal y como sucede con la destrucción del Templo de Jerusalén, pues Dios ordena su exterminio debido a que se encuentra plagado de corrupción y vicios mundanos. También el autor hace alusión a la destrucción de una determinada estructura religiosa. Entendido esto, constatamos que, en el grabado del monje, Holbein plasma nuevamente una crítica social hacia la estructura de la religión católica, la cual debe transformarse, para depurar todos los abusos de poder cometidos por aquellos que ejercían un cargo eclesiástico, para así poder velar realmente por el pueblo a través de la transmisión de la palabra de la Biblia.

Como se ha explicado, en el análisis de este personaje, la imagen del monje en el grabado no corresponde con la imagen que aparece en el texto, pues el monje acepta de buen modo el llamado de la Muerte: “Llor e alabança sea para siempre / al alto señor que con piedad me lieua / a su santo Reyno...” (Janer, 1856: 18). En las palabras del monje, encontramos que asume debidamente su papel en la Iglesia católica: predicar la palabra de Dios, con humildad y compasión hacia el pueblo.

El hecho de que se diferencie la postura del monje en el grabado, con la del texto se debe a que, como hemos visto, al realizar los grabados con la inscripción en 1538, que es el periodo contemporáneo al inicio de la Reforma protestante en Alemania, país de donde proviene el ilustrador, Holbein se ve influenciado por la ideología de este periodo, que conlleva una gran crítica social y política hacia la Iglesia. Cabe aclarar que la creación de la danza castellana es anterior a los grabados, por lo cual la postura del Monje en el texto corresponde al periodo en que fue escrita, finales del s. XIV y principios del s. XV, en el territorio de Castilla, época en la cual se propagó el catolicismo derivado de los reinos de Isabel I de Castilla (1451-1504), y de Fernando II de Aragón (1452-1516), por lo cual algunos personajes como el monje en la *Danza general de la Muerte* se ven sumamente influidos por la religiosidad católica.

Posteriormente, al saber de la existencia de dicha obra, Holbein decide realizar una serie de grabados para ilustrarla, plasmando, naturalmente, lo que estaba aconteciendo en su época con la Iglesia católica.

Otro de los elementos que es importante resaltar en el grabado, es la figura del perro, la cual se encuentra en el costado izquierdo del monje. Según Biedermann (1989) el perro en varias culturas representa la fidelidad y la vigilancia, por lo cual se le considera un guardián que ayuda a los difuntos a pasar del plano terrenal a otro mundo celestial, como es el caso de la cultura egipcia o mexicana. Otro de los significados señalado por el autor es el siguiente:

En la Edad Media aparece el perro generalmente como imagen de la fidelidad de los vasallos y de los cónyuges, por ejemplo, en losas funerarias. En obras plásticas se considera al perro símbolo de disposición incondicional a la fe, pero también como encarnación de ira desenfrenada (Biedermann, 1989: 369).

En el grabado es más evidente la representación del perro como un símbolo de “disposición incondicional de la fe”, ya que funge como un acompañante fiel del monje, en su cualidad de mendicante; aunque por el estado del perro que se encuentra flaco y pordiosero, nos indica que la disposición y devoción del monje hacia la fe católica se encuentra mermada, pues es más su interés en recabar cuanto más sea posible de limosna, que de predicar el evangelio con humildad.

El Labrador y su grabado

The Ploughman



Holbein, H. (1920) *The Ploughman* [grabado], Madrid: Editorial Pueyo.

El labrador es uno de los personajes situados, casi al final de la *Danza general de la Muerte*, junto con otros de similar estatus social, como el oficio del físico. Contrario a otros personajes —como es el caso del Papa—, la Muerte parece comportarse de modo más amigable con los personajes de bajo estrato social, como es éste. Ello se debe a que la Muerte se alinea a los ideales del buen comportamiento del cristiano como la humildad, la rectitud y la obediencia.

Holbein también ilustra a este personaje en la obra; su representación gráfica parece coincidir con lo señalado en el diálogo entre la Muerte y el labrador. En el grabado observamos al labrador descalzo, con ropa sencilla y desgastada, se encuentra arando la tierra, ayudado de una yunta con caballos, al lado derecho de la yunta se encuentra la Muerte, también vestida sencillamente con una túnica que no alcanza a cubrir sus huesos, mientras sostiene con la mano izquierda una vara con la cual dirige a los animales. Contrario al grabado del Papa, donde la Muerte aparece acechando u orillando al Papa a su fin inevitable, en una escena llena de opulencia donde corona a un rey, en este grabado la Muerte se muestra solidaria y amigable al ayudarlo a labrar la tierra, dirigiendo a los animales. Cabe resaltar también otra diferencia de símbolos que se encuentra en los grabados de otros personajes de mayor estatus social: el reloj de arena, no aparece en este grabado y según la siguiente descripción, la ausencia de este símbolo parece indicar que el campesino ha logrado la salvación de su alma: “La Muerte anuncia al anciano su próximo fin: el énfasis en la iglesia y la ausencia de otros símbolos que se asocian a la muerte parecen indicar que el hombre ha conseguido la salvación de su alma” (Rublack, 2016: 19).

Otros elementos que aparecen en el grabado, además del arado de la tierra son unas colinas al fondo, donde se divisan unas cuantas casas y árboles; en la esquina derecha se visualiza lo que parece una iglesia, la cual se encuentra iluminada por unos rayos que desde el cielo apuntan hacia ella, dicha escena también hace alusión al ocaso de la tarde cuando el sol antes de ocultarse refleja su luz a través de la nubes, este elemento del ocaso puede entenderse como la declinación de la vida terrenal del campesino, para dar paso a una nueva existencia.

La imagen que representa la Muerte también parece coincidir con los diálogos escritos en la obra:

DISE LA MUERTE

Ya non es tiempo de yaser al sol
con los perrochianos beuiendo del bino
yo vos mostrare un Remifa sol
que agora compuse de canto muy fyno
tal como a bos quiero aber por besino
que muchas animas touistes en gremio
segunt las registes abredes el premio
dançe el labrador que viene del molino³⁸ (Janer,1856: 3).

En las primeras dos estrofas la Muerte al mencionar “perrochianos” se refiere a los curas, ya que antes de hacerlo con el labrador, la Muerte conversó con el cura y le recriminó haber malgastado los diezmos de la Iglesia en satisfacer sus placeres, como beber el vino. Posteriormente, en la tercera estrofa se refiere a un nuevo canto melodioso y fino, incluso llama al labrador vecino, haciendo referencia a que el labrador merece un canto más amigable y dulce.

Enseguida viene la respuesta del labrador al llamado de la Muerte:

DISE EL LABRADOR

Como conuiene dançar al billano
que nunca la mano saco de la reja
busca si te plase quien dançe liuiano
dexa me muerte con otro trebeja
ca yo como toçino e abeses obeja
e es mi oficio trabajo e afan

³⁸ La adaptación al español actual de la obra fue realizada por la Universidad Nacional Autónoma de México (2010):

DICE LA MUERTE

Ya no es tiempo de yacer al sol/con los parroquianos bebiendo del vino;/ yo vos mostraré en re mi fa sol/ que ahora compuse de canto muy fino. /Tal como a vos quiero haber por vecino, / que muchas ánimas tuvisteis en gremio;/ según las registeis, habréis el premio. / Dance el labrador que viene del molino.

arando las tierras para sembrar pan
por ende non curo de oyr tu conseja ³⁹ (Janer, 1856: 3).

Observamos también que la respuesta del labrador es muy diferente a la del Papa, este último intenta evadir a la Muerte y no reconoce ante ella sus malas acciones. En cambio el labrador se muestra accesible al participar en la danza y resalta que él siempre estuvo haciendo lo que le correspondía de buena gana: “arando las tierras para sembrar pan”. Y en la estrofa final parece dispuesto a escuchar lo que dicte la Muerte.

Posteriormente viene de nuevo la contestación de la Muerte al labrador:

DISE LA MUERTE

Sy vuestro trabajo fue siempre syn arte
non fasiendo furto en la tierra agena
en la gloria eternal abredes grand parte
e por el contrario sufriredes pena
pero con todo eso poned la melena
allegad vos a mi yo vos buire
lo que a otros fise a vos lo fare:
e vos monje negro tomad buen estrena⁴⁰ (Janer, 1856: 18).

Como se observa, la Muerte les rinde cuentas a todos los personajes sobre sus acciones, la diferencia estriba en la condena o salvación de su alma según su

³⁹ La adaptación al español actual de la obra fue realizada por la Universidad Nacional Autónoma de México (2010):

DICE EL LABRADOR

¿Cómo conviene danzar al villano/ que nunca la mano sacó de la reja? / Busca si te place quien dance liviano;/ déjame, muerte, con otro trabaja, / ca yo como tocino y a veces oveja, / y es mi oficio trabajo y afán/ arando las tierras para sembrar pan;/ por ende no curo de oír tu conseja.

⁴⁰ La adaptación al español actual de la obra fue realizada por la Universidad Nacional Autónoma de México (2010):

DICE LA MUERTE

Si vuestro trabajo fue siempre sin arte, / no haciendo surco en la tierra ajena, / en la gloria eternal habréis gran parte, / y por el contrario sufriréis pena. / Pero, con todo eso, poned la melena, / a llegad vos a mí yo vos uniré;/ los que a otros hice a vos lo haré. / Y vos, monje negro, tomad buena estrena.

comportamiento. En el caso del labrador la Muerte le asegura la gloria eterna, ya que siempre labró su tierra sin algún otro interés o deseo de codicia.

La postura amigable que adquiere la Muerte ante el labrador se relaciona con el contexto social y cultural de la Edad Media, recordemos las estructuras de la sociedad medieval, donde el feudalismo abrió una gran brecha entre los pobres y la nobleza, cuya distinción era la posesión de la tierra, mientras los reyes y señores tenían a su cargo bastas propiedades para patrimonio o cultivo, los campesinos o labradores sólo se reducían a labrar la tierra para beneficio de los señores, viviendo en la precariedad.

M. Mollat (1978) en sus estudios sobre las clases sociales bajas en la Edad Media, define al pobre como aquel individuo que de manera permanente o temporal se encuentra en una situación de debilidad y dependencia; ocasionada por la privación de ciertos medios como el poder, la riqueza, la influencia, el linaje, y hasta de ciertas habilidades y aptitudes físicas. De lo cual deriva que los pobres sólo vivan para el sustento del día a día. Dichas características que Mollat les atañe a los pobres se encuentran presentes en el grabado, donde el labrador lleva sus ropas raídas, y también en la obra, porque el personaje por su condición social no tiene otra labor de la cual ocuparse, sino sólo a labrar la tierra y no aspirar a nada más.

De acuerdo con la definición que señala Mollat, Luis Martínez (2008) señala lo siguiente: “La pobreza no era nueva en Occidente. Desde la más alta Edad Media aparecerá concebida como un bien dado por Dios tanto a los pobres mismos, que a través de ella hacían méritos de salvación, como a los ricos, que podían ejercer la caridad con ellos” (Martínez, 2008: 69).

Lo señalado por Luis Martínez de nuevo coincide con el carácter enjuiciatorio de la Muerte cuando dialoga uno a uno con los personajes, por ello al Papa lo acusa de codicioso, por no repartir sus bienes con los más necesitados, en cambio al labrador le asegura el paraíso, pues no poseyó ningún bien terrenal.

Como se ha observado en la jerarquía de los personajes, el labrador es uno de los últimos personajes llamados ante la Muerte.

Uno de los elementos que aparecen en este grabado y en el referente al Obispo, es el ocaso. Se le puede visualizar a través de las líneas que simulan los rayos del sol, las cuales se encuentran en el costado derecho del grabado haciendo alusión al lado poniente, donde se oculta el sol.

En ambos grabados, el ocaso se ubica en la misma posición, como elemento que anticipa la llegada de la oscuridad, del atardecer de la vida que es la Muerte.

Martin Hagstrom (2025) precisa en el grabado del labrador que la Muerte no ayuda al campesino a arar la tierra, sino que con su vara y su andar apresura el paso de los caballos para conducir a los caballos y al labrador a su destino final. En la simbología del caballo (Biedermann, 1989), este podría significar dos posturas distintas, por un lado allegado a la luz solar, por aquellas especies de pelaje blanco, y por su fuerza y vitalidad. Por otro lado podía asociársele a la oscuridad y a los caballos conducidos por los jinetes del Apocalipsis.

De dicho grabado también encontramos la siguiente versión con sus respectivas inscripciones:

In sudore vultus tui vesceris pane
tuo.

GENE. I



38

4

A la sueur de ton uifaige
Tu gaigneras ta pauvre uie.
Après long trauail, & ufaige,
Voicy la Mort qui te conuie.

G iiii

Holbein, H. (1538) *The Ploughman* [grabado], Paris: A Lyon soubz l'escu de Coloigne.

La inscripción del grabado es la siguiente:

In sudore vultus tui vesceris pane tuo.
Gene. I.
A la fueur de ton uifaige
Tu gaigneras ta pauure uie.
Après long trauail, & ufaige,
Voicy la Mort qui te conuie.
G.III

Traducida al español, tenemos:

Con el sudor de tu frente comerás el pan.
Gene. I.
Con el sudor de tu trabajo
te ganarás tu pobreza.
Tras un largo trabajo y cansancio,
la muerte te vencerá.
G.III

Ambas inscripciones aparecen en el libro del Génesis, pues tanto los textos como el grabado guardan una estrecha relación con lo ahí narrado. Al principio, en el capítulo I del referido libro se habla sobre la creación del mundo, de Adán y Eva. En la creación del mundo Dios hace fértil a la tierra, de la cual brota toda clase de semillas, que servirán de alimento al hombre, ante ello el hombre no tendrá que preocuparse, pues Dios proveerá su sustento y alimento. En este primer libro todo cuanto ha creado Dios, incluyendo el hombre, convive en armonía. Posteriormente en el capítulo III del mismo libro, se narra el momento en que Eva es seducida por la serpiente para probar del fruto prohibido, que también come Adán; como consecuencia, Dios los condena a la vida efímera y terrenal, con las siguientes palabras que se asemejan a la inscripción:

Maldito sea el suelo por tu causa:
sacarás de él el alimento con fatiga
todos los días de tu vida.
Te producirá espinas y abrojos,
y comerás la hierba del campo.
Comerás el pan con el sudor de tu
rostro,
hasta que vuelvas al suelo,
pues de él fuiste tomado.
Porque eres polvo y al polvo tornarás (Génesis, 3:17).

En la narrativa de la Biblia, hay dos árboles; uno representa el conocimiento, el discernimiento entre el bien y el mal, el otro, la inmortalidad. Por eso cuando Adán y Eva prueban el fruto del árbol del conocimiento, sus ojos se abren y distinguen entre el bien y el mal, por lo cual son sentenciados a abandonar el paraíso terrenal, antes de que prueben el fruto del árbol de la vida y sean inmortales como dioses. De esta manera son condenados, a la muerte, al dolor, y a ganarse su sustento con su propio esfuerzo. Por eso en el grabado, Holbein también representa la condición divina que perdió el hombre en el paraíso, reflejada en el labrador y su interminable tarea de cultivar la tierra.

El labrador además de hacer referencia a uno de los estratos sociales más explotados y desprotegidos de la Edad Media, señala la sentencia de Dios: todo hombre en la tierra debe ganarse el sustento con su trabajo; por ello, no es casualidad que la Muerte en la *Danza general* se dirija de modo inquisidor a los personajes que poseen el más alto estatus social en el medievo, pues todo cuanto poseen no ha sido a base de esfuerzo o méritos, ello los ha conducido a tener una muerte penosa y dolorosa.

En cambio, la Muerte, al dirigirse al labrador, cumple con la sentencia impuesta por Dios, ello se refleja en el diálogo cuando la Muerte responde a la contestación del labrador “en la gloria eternal abredes grand parte” (Janer, 1856: 18), en dicho fragmento la Muerte le expresa al labrador que gracias a su labor sobre la tierra tendrá el merecimiento de la gloria eterna, es decir recuperará la condición divina que alguna vez el hombre perdió debido a la desobediencia.

Respecto a los caballos de la escena, guardan estrecha relación con los caballos de los jinetes del Apocalipsis, en el grabado aparecen cuatro caballos dirigidos por la Muerte, en coincidencia con el capítulo VI del libro del Apocalipsis: el primero un caballo blanco, el segundo un caballo rojo, posteriormente un caballo negro y finalmente un caballo verdoso. En la narrativa de la Biblia, dichos caballos simbolizan las cuatro plagas con que los profetas del Antiguo Testamento amenazaban al pueblo de Israel: fieras salvajes, guerra, hambre y peste; como es bien sabido, el Nuevo Testamento actualiza el pacto entre Dios e Israel, extendiendo las promesas y los castigos a toda la humanidad. Por lo cual interpretamos que los

cuatro caballos simbolizan exterminio, destrucción y muerte para todos aquellos que permanezcan en la tierra después del rapto.

Dicha representación de los caballos del apocalipsis es importante para la literatura medieval de la época, pues la *Danza general de la Muerte* será una de las primeras obras en castellano en expresar el poderío y autoridad de la Muerte sobre la vida de todos los seres que habitan en la tierra.

El poder y autoridad que posee la Muerte por sobre toda la vida terrenal, se refleja en los cuatro caballos del Apocalipsis, pues es capaz de destruir cuanta vida desee, poder que también se ve reflejado en esta danza, pues al ir llamando a cada personaje, cada uno de ellos se sabe incapaz de escapar de su destino final.

La Muerte y su poder, representada en los cuatro caballos del Apocalipsis, será una imagen recurrente no sólo para la literatura medieval, sino para el arte en general como la pintura, los grabados, y las representaciones teatrales; recordemos que, durante el Medievo, ésta cobró mayor relevancia debido a la desigualdad social y a las epidemias mortales, lo cual llevó a la sociedad a reflexionar sobre la importancia de la vida y cuán efímera es ésta al llegar inesperadamente la muerte. Debido a ello la Muerte en la pintura fue representada como jinete, montando en un caballo con su guadaña en mano; en la literatura dicha imagen, posterior a la *Danza general de la Muerte* se representará en el auto de *Las Cortes de la Muerte* de Lope de Vega en el s. XVI, y posteriormente Cervantes en *Don Quijote de la Mancha* (1780) dedicará un capítulo titulado “*De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de `Las Cortes de la Muerte`”*, del cual algunos autores como Leonard Mades (1968), sugieren que Cervantes pudo haberse referido a la obra de Lope de Vega, aunque el mismo autor pone en duda esta propuesta, pues anterior a Lope de Vega, Micael de Carvajal (1495- 1578) empezó una obra titulada con el mismo nombre, la cual fue concluida por Luis Hurtado de Toledo (1523-1590). Incluso el autor sugiere que también pudo haber relación con otra obra de Sem Tob⁴¹ de Carrión (c. 1290-?, c. 1369)

⁴¹ Sobre la obra de Sem Tob sólo se conocen los *Proverbios morales*, mencionados anteriormente en el primer capítulo, y sobre la autoría de *Danza general de la Muerte*, recordemos también en el primer capítulo, que hasta la fecha no se sabe con exactitud su autoría, algunos autores especularon su procedencia de la mano de Sem Tob de Carrión, por ser un autor contemporáneo a la aparición

supuestamente titulada también *Danza de la Muerte*, aunque no por ello deja de ser una suposición de la cual no se tiene una evidencia certera.

La Muerte, representada en el esqueleto que guía la carreta del labrador, será la imagen que servirá a obras posteriores, como las de Lope de Vega y Cervantes, para seguir creando textos en torno a la Muerte, que no sólo reflexionan sobre la vida humana, sino que contienen enseñanzas morales y una crítica social de acuerdo con la época e ideología en las cuales fueron creadas.

de la *Danza general de la Muerte*, es posible que también Leonard Mades especule sobre el origen de la danza castellana, aunque él mismo menciona que no deja de ser una especulación.

12. Conclusiones sobre la Danza general de la Muerte y su relación con los grabados

El inicio de la danza y su relación con “Huesos de todos los hombres”

Después de “La creación de Eva”, “La caída” y un grabado sin nombre en el que la muerte se lleva a un infante,⁴² “Huesos de todos los hombres” es el cuarto grabado de la obra, se encuentra inserto en el discurso del Predicador, como se ha mencionado, inaugura la danza y presenta a la protagonista que ha de guiar la misma: la Muerte.

El apartado donde aparece el grabado es nombrado “Bueno e sano consejo”, donde el Predicador exhorta a los personajes a realizar lo siguiente:

Señores punad en faser buenas obras
non vos fiedes en altos estados
que non vos valdran tesoros nin doblas
a la muerte que tiene sus lasos parados
gemid vuestras culpas desid los pecados
en quanto podades con satisfaçion
sy queredes aver complido perdon
de aquel que perdona los yerros pasados (Janer, 1856: 3).

Como se observa, en las palabras del Predicador está presente la influencia de la doctrina católica, cuyo sustento procede de las Sagradas escrituras, es decir de la Biblia, por lo cual incita a los personajes a realizar buenas obras en su vida, aunque también dichas palabras tienen relación con el desarrollo de las *Ars moriendi*,⁴³ cuyo objetivo es que quienes agonizan o yacen en su lecho de muerte, tengan una “buena muerte”, pues el bien morir vendrá por el bien vivir, por hacer actos bondadosos que

⁴² Este es el primer grabado en el que aparece la Muerte, separando al infante de una mujer que cocina en un fogón y un niño, ambos personajes miran desesperados la llegada de la huesuda.

⁴³ “Las *Ars moriendi* son tratados que circularon especialmente a partir de la peste negra que azotó Europa en los comienzos del siglo XIV. En dicho contexto no sólo los clérigos no podían llegar a atender y preparar a todos los moribundos, sino que muchos de ellos murieron en esa misma pandemia. Había entonces que sistematizar un método simple, básico y relativamente rápido para prepararse a bien morir. Los consejos de las *Ars moriendi* procuran la tranquilidad y el estado de Gracia del moribundo” (Mazzini, 2021: 61).

satisfagan la vida del hombre y que se consideren benévolos, según lo dicte el dogma católico.

Pero, además, el elemento más importante es incitar a los personajes a externar sus culpas, sus vicios y debilidades con *satisfacción*,⁴⁴ por lo cual, además de hacerle saber a los personajes que la Muerte enjuiciará sus actos, es una invitación a que cada personaje externe sus vicios al son de la danza que será ejecutada con el ritmo producido por los instrumentos musicales.

Así, la danza adquirirá cualidades del carnaval, una de ellas es que cada integrante llamado a participar tenga libertad de expresar sus virtudes, pero también sus vicios ocultos, es decir tiene absoluta libertad de ser lo que es, pues ante la Muerte los hombres no pueden engañarla, y qué mejor manera de aligerar el carácter rígido de la Muerte, a través de la música presente en la danza.

Por ello, en el grabado, la Muerte es el músico principal, al son de los tambores que ella toca, los demás esqueletos se incorporan a su danza, cada uno con sus instrumentos alusivos al sonar de las trompetas. En el texto, el Predicador incita al lector a que afine sus oídos para escuchar a la Muerte al ejecutar su danza: “abrid las orejas que agora oyredes / de su charambela vn triste cantar” (Janer, 1856: 3).⁴⁵

Otra de las cualidades que caracterizan a este grabado es la ausencia del reloj de arena, pues la Muerte no necesita reloj, es quien determina el fin de la vida de los personajes, sin necesitar de su consentimiento. En este sentido, durante la danza, al estar dirigida por la Muerte, la temporalidad de la vida del hombre pierde relevancia, ya que la Muerte obliga a cada personaje a abandonar el tiempo y el espacio que cada uno ocupa en la vida terrenal, para adentrarlos en su propia dinámica de la danza mortuoria.

⁴⁴ En español antiguo, el término tenía como segunda acepción: “pagar con obras de penitencia la pena debida por nuestras culpas” (*Nuevo Tesoro Lexicográfico*, 1780: 826).

⁴⁵ En el inicio de la danza castellana la Muerte inaugura la danza acompañada de música, por un lado la Muerte representada en el grabado inicia la obra tañendo los tambores, le siguen unos esqueletos, por otro lado en el texto la Muerte al ser presentada por el Predicador, avisa al lector que entonará un canto acompañado de su “charambela”.

La ausencia del reloj también se encuentra en otros dos grabados, “el Papa” y “el Labrador”, aunque, si observamos con detalle, al entender que el reloj simboliza de manera gráfica el fin de la vida de cada uno de los personajes, encontramos otros elementos en los grabados que también se refieren a la finitud de la vida, como en el caso del Labrador, donde el reloj es sustituido por el ocaso, que también anuncia el atardecer de la vida y con ello la muerte, mismo elemento presente en el grabado del Obispo.

Otro motivo presente en el texto de la danza castellana es la finitud de la vida, que podemos encontrar en algunos pasajes de la obra, en los diálogos que establece la Muerte con cada personaje, e incluso en la misma muerte como tema central de la obra, dicho motivo está presente en las alusiones a los tópicos latinos referentes al tema. Ejemplo de ello también se encuentra al principio de la obra, cuando el narrador introduce un “Prólogo a la trasladación”⁴⁶ con el cual inicia la obra, donde se aconseja al lector que preste atención a las palabras del Predicador, el cual presentará la obra que contiene sabias enseñanzas y consejos sustentados en las Sagradas escrituras, destacando a la Muerte como protagonista. Las palabras que enuncia el narrador son las siguientes:

PROLOGO EN LA TRASLADACION

Aqui comiença la dança general en la qual tracta
como la muerte dise abisa a todas las criaturas que
pare mientes en la breuiedad de su vida e que della
mayor cabdal non sea fecho que ella meresçe (Janer, 1856:1).

En dicho fragmento observamos que, ya desde el inicio, el narrador advierte al lector sobre el tema que abordará la obra, la finitud de la vida: “pare mientes en la breuiedad de su vida...”, lo cual es una referencia al primer tópico latino al que hace

⁴⁶ El “Prólogo a la trasladación” es el primer apartado con el cual inicia la obra. Aquí no habla ni el Predicador, ni la Muerte, sino el narrador, el cual da inicio a toda la obra, la presenta, da un resumen al lector sobre qué abordará el texto, y lo aconseja para que preste atención a las palabras del Predicador y de la Muerte.

También llama la atención el título del primer apartado, a simple vista “trasladación” pudiera referirse a la traducción de un texto proveniente de otra lengua, sin embargo, algunos autores que han estudiado la obra, como Ana Luisa Handl (2024), han comprobado que dicha palabra se refiere a una transcripción, es decir una copia de una Danza general de la Muerte, cuya procedencia se desconoce. Víctor Infantes, también estudioso del género, coincide con la autora.

alusión la obra, el *tempus fugit*, cuyo significado es que el tiempo huye o vuela, invitándonos a tomar conciencia sobre la fugacidad de la vida.

De este primer tópico, donde el autor quiere hacer reflexionar al lector sobre la brevedad de la vida, se desprenderán otros tópicos latinos cuyo significado es similar o guarda relación con el tema de la muerte, como es el caso de *memento mori*, en el que su traducción es: ‘recuerda que morirás’. Dicho tópico también se encuentra presente en el apartado correspondiente del “Prólogo a la traslación”, en las primeras líneas, cuando el autor le hace saber al lector sobre el tema de la obra: la Muerte avisará a todos los seres de la tierra sobre su llegada. Adicional a los dos tópicos anteriores, también está presente *putredine cadaverum*, que hace referencia al estado putrefacto de los cuerpos, y nos muestra el carácter corruptible del cuerpo humano. Este tópico también es importante, ya que describe una de las cualidades principales del género de las danzas de la muerte, en relación con el adjetivo “macabro”, pues recordemos que el género se vale de representaciones teatrales y gráficas que demuestran el estado decadente del cuerpo humano al llegar la muerte, causando temor, asombro y repulsión ante los espectadores, con el fin de hacerlos reflexionar sobre estado perezoso del cuerpo y de la vida ante la muerte.

Finalmente también se encuentra presente otro tópico latino, precisamente, en el apartado de “Bueno e sano consejo” que se ilustra con el grabado de “Huesos de todos los hombres”. Nos referimos al caso de *vanitas vanitatum*, que significa ‘vanidad de vanidades’, y proviene de la frase “*vanitas vanitatum, omnia vanitas*”, presente en el libro del Eclesiastés, cuya traducción es: ‘vanidad de vanidades, todo es vanidad’. Dicha frase nos demuestra que los bienes y logros terrenales son insignificantes ante la Muerte. Por ello, este tópico se verá reflejado en la frase “non vos fiedes en altos estados / que non vos valdran tesoros nin doblas...” y en los diálogos que establece la Muerte con cada personaje, pues, mandándolos a llamar uno por uno, cada uno interrumpirá sus ocupaciones para ir forzosamente a su llamado, sin importar su cargo ni sus logros. Ejemplo de ello se ve reflejado en el grabado del Emperador, donde la Muerte, con sus manos, sostiene la corona

imperial, dando a entender que ella despojará de su insignia y su trono al Emperador.

Así, desde el inicio, el autor a través de la alusión de ciertos tópicos latinos, nos advierte sobre la fragilidad y fugacidad de la vida ante la muerte, por ello más vale escuchar sus sabias palabras con humildad, no sólo para recordarnos nuestro inexorable fin, sino para que en vida seamos conscientes de nuestros actos y tareas, según corresponda la naturaleza de nuestras ocupaciones, para obrar con bondad, y si algo fallara en nuestros actos, enmendarlos según las Sagradas escrituras, y llegar a buen fin ante la muerte, para obtener la salvación de nuestras almas.

Desarrollo de la danza en la cual son llamados el Papa, el Emperador, el Obispo, el Monje y el Labrador

La selección de personajes que considero para el presente análisis es en gran parte por la predominancia de la cultura católica, que contribuyó al florecimiento de la literatura medieval en la Península Ibérica, en específico en Castilla, gobernada en aquel entonces por los reyes católicos Isabel I de Castilla (1451-1504) y Fernando de Aragón (1452-1516), territorio y periodo en el cual se ha documentado la creación de la danza castellana.

Sabemos de antemano que quienes tenían mayor acceso al estudio de libros procedentes de otras culturas, como la latina y la griega, eran los monjes, quienes, además de estudiar diversas obras de dichas culturas, tenían una gran labor de copiar y traducir las obras para su preservación y difusión, por ello en la Danza, quien presenta la obra es el Predicador, el cual es un fraile que a través de la palabra da a conocer y difundir las enseñanzas de la Muerte: “pues que ya el frayre vos ha predicado/ que todos bayaes a faser penitencia/ el que non quisiere poner diligencia/ por mi non puede ser mas esperado” (Janer, 1856: 4).

Inmersos en este periodo de los reinos católicos, sabemos gracias a diversas fuentes (Amasuno (1997), Valdeón (1984), Buhler (1977)) que el cristianismo abarcó diversos ámbitos de la vida medieval, debido a ello, gran parte de los personajes de la obra pertenecen a la estructura social de la Iglesia, los cuales también se encuentran insertos en el orden social establecido por el feudalismo.

Este orden social del feudalismo es el hilo conductor de la obra, en la cual la Muerte manda llamar a cada personaje según su orden en la jerarquía social, empezando por el Papa, seguido del Emperador, el Obispo, el Monje, hasta llegar al estrato social más bajo, donde se encuentra el labrador, por ello la selección de estos personajes ilustra la influencia y el poderío de la Iglesia en el orden social de la época, que va escalando las distintas jerarquías establecidas, hasta llegar a la clase social más baja, donde se encuentra el labrador, además de que dicha selección de los personajes recalca el carácter universal, igualitario e incluyente de la Muerte ante todos personajes de la sociedad medieval.

Los personajes que corresponden a la jerarquía eclesiástica: el Papa, el Obispo y el Monje; tienen algo en común, inducir y guiar al pueblo por el camino de la cristiandad a través de su rol como mandatarios de su comunidad, la diferencia entre ellos estriba en el grado de responsabilidad según su rango. En el caso del Papa, perteneciente a la máxima autoridad de la Iglesia, su mandato es designado por Dios, pues él envía a uno de sus siervos a profesar su doctrina como el máximo líder espiritual sobre la tierra; después le sigue el Obispo, cuyo cargo es designado por el primero, quien idealmente debería fungir como un buen pastor y como un representante legítimo de determinada iglesia o comunidad y finalmente el Monje quien se encuentra bajo la autoridad de un sacerdote y es quien realmente se encuentra cercano al pueblo. En los grabados observamos que dichos personajes sin importar su jerarquía anhelan y poseen los bienes terrenales, se observa al Papa y al Obispo dotados de ostentación en sus vestidos y en los objetos que simbolizan su poderío: el trono, la mitra, y el báculo. En el monje, aunque sus vestiduras representan la imagen de la orden mendicante que reflejan la humildad y servicio para el pueblo, el saco cargado de monedas delata su afán por las riquezas. Holbein al plasmar las diversas imágenes de los distintos personajes nos muestra que el afán de poder y la corrupción de la Iglesia está presente en todas las clases sociales, desde la más alta, hasta la más baja.

En cambio en el diálogo de la Muerte con cada uno de los personajes, esta nos demuestra que el juicio más severo lo tienen los más altos mandatarios de la Iglesia, quienes tienen subyugados a sirvientes y a la comunidad para beneficio propio.

Entre más alto el rango, más ostentosa y la vida, y mayor castigo o juicio. Por ello personajes como el Monje y el labrador que se encuentran adscritos al vulgo no reciben un juicio severo sino una invitación amigable a ser parte de la gloria celestial que Dios les tiene reservada por su vida humilde y servicial.

De este modo mientras que Holbein en sus grabados se ciñe solamente a reflejar y criticar los vicios y corrupciones de la sociedad medieval, en la danza castellana, aunque también está inmersa dicha crítica, la Muerte añade a la obra un sentido de justicia e igualdad social. Refleja que en la Tierra, la dinámica social de la época, los primeros y más relevantes personajes son quienes dirigen la Iglesia junto con la Monarquía, en cambio al ser despojados de la vida terrenal y obligados a entrar en la dinámica de la Muerte, el orden social se invierte, pues personajes como el Monje y el Labrador que se encontraban inmersos en la última esfera social son conducidos de la mano de la Muerte a gozar de la gloria eterna. La inversión del orden social producido por la Muerte también se encuentra reflejado en el siguiente pasaje bíblico: “Así, los últimos serán primeros, y los primeros, últimos” (San Mateo, 20:16).Lo cual significa que la Muerte al mandar llamar a cada uno de los personajes, se muestra fiel a los mandatos de Dios, mientras que en la vida terrenal los hombres adquieren mayor relevancia según su estatus social y su poder adquisitivo, en el juicio final de sus vidas lo que tiene mayor relevancia son las obras, los actos de bondad, de fe, servicio y humildad, con lo cual ganarán una dicha más satisfactoria que no tiene comparación con lo terrenal.

Dicho sentido de justicia e igualdad social que refleja la Muerte, también se encuentra presente en obras similares a *Danza general de la Muerte*, como el *Poema de Onceno* (1312- 1350) donde se refleja la desigualdad social entre nobles y ciervos; y las consecuencias de la lucha de poder que ocasiona la miseria humana; los *Proverbios de Salomón* y el *Libro de miseria de omne*, ambos escritos por el Papa Inocencio III (1161- 1216), autor que señala Carlos Blanco (1981) como uno de los antecedentes de la danza castellana, pues en dichas obras ya se denunciaba la desigualdad social y económica que aquejaba al medievo.

Seguido de la selección de los personajes también consideramos los grabados que ilustran a los mismos, pues la *Danza general de la Muerte*, inscrita en el género de

las danzas de la muerte (Infantes, 1997), es una obra completa en su categoría, pues refuerza todas las cualidades de dicho género, reúne texto e imagen (grabados) para catalogarse dentro del mismo. Incluso el editor de la versión del Escorial, publicada en 1856 por Florencio Janer, sugiere agregar a la obra impresos o imágenes que ilustren su contenido:

Nos abstenemos de añadir notas ni comentarios esperando que algún crítico emprenda el trabajo de reunir e ilustrar todas las DANZAS DE LA MUERTE que se conocen en las diversas literaturas de Europa. No está lejos el día en que quizá nuestra débil pluma intente acometer tan grata como difícil empresa (Janer, 1856: VIII).

Para el año en que Florencio Janer publicó la versión escurialense de la obra, no sabía de la existencia de los grabados que había diseñado Hans Holbein, los consideramos en este estudio, ya que se tiene registro de otra versión escurialense de la misma obra, publicada en 1920 por Francisco A. de Icaza que contiene los respectivos grabados, gracias a esta última versión hemos rastreado la procedencia de los grabados originales, diseñados por el propio Holbein entre 1522 y 1526, periodo que coincide con la composición de la danza castellana, de finales del s. XIV a principios del s. XV.

Las ilustraciones que acompañan esta vez al texto escurialense reproducen, exactamente y en las dimensiones de origen, la serie de grabados en madera hechos sobre los dibujos de Hans Holbein. Es proverbial que esta “Danza de la Muerte” señala en la historia del Arte la perfección, jamás superada, a que llegó el grabado en madera en la época del Renacimiento (Icaza, 1920: 10).

De esta manera, al reunir los grabados con el texto de la danza castellana, no sólo se afirman los elementos que componen al género de las danzas de la muerte, sino que se reúnen dos perspectivas del contexto social de la Edad Media, por un lado, desde el texto, una mirada de la muerte en Castilla que refuerza las clases sociales de la época, y conjunta las diversas culturas que convivieron en el territorio, por otro lado, desde los grabados, una mirada que atañe más a una crítica social sobre el régimen de la Iglesia católica, vista desde Basilea (Francia) donde reside Holbein.

Los grabados de Holbein reflejan esta crítica social hacia la Iglesia católica, influida por los inicios del protestantismo en Francia y Alemania, en cambio el texto de la danza, al desarrollarse en territorio castellano de finales del s. XIV y principios del s. XV, refleja las distintas culturas que convivían y disputaban en el mismo territorio. La obra, a pesar de tener gran influencia del catolicismo, también asume una postura crítica ante la sociedad de su tiempo, de la cual no se salvan ni la Iglesia ni la monarquía ni los más desprotegidos; todos acuden por igual al llamado de la Muerte, sólo su juicio dependerá de sus acciones y conductas en la tierra. Por ello entre los distintos personajes de la obra el Papa, el Emperador, el Obispo, el Monje y el Labrador, los cuales se encuentran inmersos en una relación de poder con la Iglesia católica, pero solamente el Labrador es quien no goza de los privilegios del poder. Ante este panorama, donde la Iglesia había distribuido su mandato entre los distintos personajes que representan algún cargo eclesiástico, aparece la Muerte con su coro de músicos, para recordar la inclusión de su danza.

Otra de las culturas reflejadas en el texto es la judía, pues recordemos que durante la baja Edad Media aún resistían pequeñas comunidades de judíos, que se mantenía bajo resguardo por las restricciones del reinado católico, a pesar de que en varios territorios muchos judíos habían sido desterrados, y las pocas comunidades que aún sobrevivían se mantenían en disputa con los católicos, tanto en lo social y cultural, como en lo ideológico y político; por eso no es extraño que en la obra aparezca el personaje del Rabino estudiando su doctrina en el Talmud. Incluso remontándonos a los orígenes de la danza castellana recordamos los indicios de su manuscrito más antiguo, los cuales reflejan la posible influencia de la cultura hebrea, pues autores como Malachi Beit-Arié se encargaron de recopilar manuscritos con escritura aljamiada, es decir textos escritos con caracteres árabes y hebreos, entre los cuales se menciona una *Danza general de la Muerte*, que contiene anotaciones escritas con caracteres hebreos. Dicha recopilación se encuentra en *Hebrew Manuscripts in the Biblioteca Palatina in Parma*, se trata de un catálogo que el mismo Malachi elaboró, donde reúne diversos manuscritos antiguos que datan de los siglos XIII al XVI, los cuales contienen anotaciones en

hebreo, y a su vez proceden de distintas lenguas romances como el provenzal, el portugués y el castellano; en los cuales se menciona a la danza castellana.

Asimismo, también confluye la cultura árabe en la obra, con personajes como el Alfaquí, que una vez más reflejan la convivencia entre moros y cristianos en el territorio castellano, siendo de gran influencia para la formación de la lengua castellana y de la literatura, además de otros personajes de los cuales se desconoce su procedencia, como es el caso del Santero y del Ermitaño.

Por otro lado ambos elementos, el texto y los grabados, coinciden en dos aspectos, el primero en el carácter universal de la Muerte ante todos los personajes representativos de la sociedad medieval, el segundo, en utilizar la sátira como un medio para expresar el descontento social, en Holbein es más evidente, ya que utiliza la ironía y la burla para evidenciar la corrupción y las contradicciones de la Iglesia católica, ejemplo de ello se encuentra en el grabado del Papa, cuando uno de los demonios sostiene el papiro con la inscripción que se traduce como “¡Oh corona, mi orgullo!”, frase con la cual el autor, en tono irónico, se burla de la imagen falsa del Papa.

En el texto, la sátira⁴⁷ se hace presente como un elemento retórico que censura el comportamiento de los personajes, según los deberes de su cargo, por ello los juicios que emite la Muerte a cada personaje van acompañados de una danza que aligera el rigor de sus sentencias. También está presente la sátira en la comparación de ciertos diálogos entre la Muerte y los personajes, pues observamos que en personajes como el Papa y el Emperador, no por ser los más altos mandatarios de la sociedad se salvan del juicio final, al contrario, la Muerte es más hostil y severa con ellos, recordándoles la enseñanza del tópico latino *vanitas vanitatum*, pues su riqueza, su poderío y su cargos serán removidos por ella, además de sentenciarlos

⁴⁷ “Del latín *satūra*, mezcla de cosas diversas y en particular de comida que sacia. (ing. satire, fr. *satire*, it. *satira*, al. *Satire*, port. sátira). Composición en verso, en prosa o en combinación de ambos, que se vale del humor, la ironía o la parodia para criticar vicios y costumbres de la sociedad de su tiempo, por lo que suele tener una orientación moralizante. La sátira puede aparecer en el teatro, en la novela, en la lírica y en géneros no literarios, de ahí que no haya consenso para identificarla como un género literario específico y algunos teóricos opten por trabajarla como una categoría modal o un talante” (Garrido, 2015:1).

a una mala muerte, pues no sirvieron a la sociedad, sino a ellos mismos. Modo contrario sucede con el monje y el labrador, que ocupan el estrato social más bajo, la Muerte los invita a su danza amigablemente y les asegura un lugar en la gloria celestial por haber cumplido satisfactoriamente con sus deberes: predicar las enseñanzas de las Sagradas escrituras con humildad y labrar la tierra sin desear los bienes ajenos.

Otro aspecto importante en el desarrollo de la obra es recordar que tiene cualidades del carnaval, sin llegar a ser una danza carnalesca. Recordamos que Bajtín, en sus estudios de la cultura de la Edad Media, señala tres cualidades que caracterizan al carnaval, el primero es la inclusión de todos los personajes de las distintas clases sociales confluyendo en un solo lugar, tal y como lo hacen los personajes en la obra invitados a participar en una sola danza de la Muerte; en segundo lugar Bajtín señala al carnaval como un espacio para expresar, libre de máscaras, los vicios y virtudes de la sociedad reflejados en cada personaje, algo similar ocurre en la danza castellana, solo que en ésta es la Muerte quien desenmascara la imagen idónea de personajes como el Papa, el Emperador y el Obispo, y es quien a través de su juicio destaca sus vicios y virtudes, solo que a diferencia del carnaval donde los males y defectos de la sociedad son rebelados sin recibir sanción alguna, en la obra las malas acciones de los personajes si conllevan una sentencia grave: una muerte aterradora que obstaculiza el alma de los personajes a ser dignos merecedores de la gloria celestial.

Posteriormente el tercer elemento que caracteriza al carnaval es el acompañamiento musical, de la misma manera que se hace presente en la obra, donde la Muerte comienza a entonar su danza acompañada de instrumentos musicales típicos del medievo, como la chirimía, las trompetas marinas, el shofar judío, y los tambores que tañe la Muerte; la diferencia estriba en la intención de la música, mientras que en el carnaval tiene el objetivo de celebrar de manera festiva y alegre; en la danza, además de aligerar el carácter enjuiciatorio de la muerte para que todos los personajes participen, tiene la intención de censurar el comportamiento de los personajes, creando así, una sátira social de la época.

Adicionalmente, llegamos a la mención de uno de los recursos más importantes para el desarrollo de la danza: el diálogo, que, como recordaremos, es uno de los elementos retóricos mayormente utilizado en la Edad Media, cuyos fines eran debatir sobre algún tema controversial, y con una intención didáctica, para generar conocimiento. En ambos objetivos se confrontaban dos posturas distintas, de las cuales una saldrá vencedora.

En el caso de la danza, al entablar la Muerte el diálogo con cada uno de los personajes, sabemos que evidentemente siempre saldrá vencedora, la diferencia estriba en el modo en que cada uno de los personajes conversa con ella, respaldando a través del diálogo sus actos; aunque la conversación la dirija y la gane la Muerte, según el comportamiento en vida de cada personaje, tendrán un juicio que salve o condene su alma.

En el diálogo establecido en la danza hay dos elementos discursivos por los cuales la Muerte siempre saldrá victoriosa al dialogar con cada personaje, el primero, es su carácter universal a todos los hombres y criaturas del mundo, pues a cada cual, sin excepción le llegará su fin. El segundo, como lo anuncia el Predicador en la presentación de la protagonista, le recalca al lector que las palabras que escuchará a continuación son sabias, pues se sustentan en lo que dicen las Sagradas escrituras, de modo que la victoria es para la Muerte, pues emite juicios de autoridad fundamentados en la doctrina católica.

Cierre de la obra y participación final del Labrador

Finalmente, revisadas las características del diálogo en el desarrollo de la obra, sólo falta agregar una cualidad a este recurso, que es la introducción de elementos o personajes opuestos, de aquí que observamos que la danza en su carácter general están presente todos los personajes que atañen a la sociedad medieval de manera opuesta, como el Emperador, y el Labrador, el Fraile y el Santero, por consecuente habiendo en la obra personajes tan diferentes y contrarios, asumimos que cada uno de ellos refleja también posturas distintas de la sociedad medieval, como las clases altas y bajas, los opresores y los oprimidos, el culto oficial y el culto considerado pagano.

Debido a ello la selección de nuestros personajes también ilustra la confrontación entre las distintas clases sociales, ejemplo de ello se encuentra en el Labrador, un personaje totalmente distinto del Papa, el Emperador, y el Obispo; a diferencia de ellos se encuentra totalmente desprotegido y desarraigado de los beneficios del poder de la Corona y de la Iglesia, por eso ocupa uno de los últimos escalones de la danza, pero ojo, aquí el comportamiento y juicio de la Muerte difiere de los diálogos establecidos con los más altos mandatarios de la sociedad, con los cuales nos da a entender, que quienes obraron con actitud de bondad, servicio y humildad tienen ganado el cielo.

Además, en el final de la obra también recordamos otro tópico latino similar a los anteriores, el *ubi sunt*, que procede de la frase *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?* Cuyo significado es ‘¿Dónde están quienes vivieron antes que nosotros?’ o ‘¿Dónde están quienes nos precedieron?’, el cual hace referencia al paso de la vida y el tiempo que es transitorio, todo pasa, nada se queda; y nos recuerda, nuevamente la finitud; por ello en las últimas páginas de la obra, la Muerte mandará llamar a los que aún no han participado en la danza, haciéndonos recordar que quienes nos preceden son los personajes inscritos en la obra.

En cuanto al cierre de la danza nos damos cuenta de que el tiempo y el espacio del hombre en la tierra pierde relevancia ante la Muerte, los personajes entran en una nueva dinámica espacio-temporal dictada por un ciclo sin fin que encabeza la Muerte, quien impone su ritmo a cada personaje al irrumpir inesperadamente en sus vidas. Dicho elemento de “ciclo sin fin” proviene de la estructura de la obra, pues recordemos que la danza no termina, está ejecutándose en un ritmo constante, perpetuando el son de la Muerte, ello se ve reflejado en las últimas palabras de ésta, en la estrofa “Lo que dise la Muerte a los que non nombro”:

A todos los que aquí no he nombrado
de cualquier ley e estado o condycion
les mando que hengan muy toste priado
a entrar en mi dança sin escusacion
non resçibire jamas exebçion
nin otro libelo nin declinatoria
los que bien fisieron abran siempre gloria

los quel contrario abran dapnaçion⁴⁸ (Janer, 1856: 27).

Dicha estrofa es la penúltima de la obra, y la última donde habla la Muerte, la cual se refiere a todos los personajes que omitió u olvidó mencionar, y que se encuentran insertos en la sociedad, pues de nuevo advierte que ningún mortal escapará de su danza, seguirá danzando por toda la eternidad, en un futuro inevitable, obligará por sorpresa a incorporarnos en su danza a aquellos que aún no hemos participado.

⁴⁸ A todos los que aquí no he nombrado/de cualquier ley y estado o condición, / les mando que vengan muy toste priado / a entrar en mi danza sin excusación. / No recibiré jamás excepción / ni otro libelo ni declinatoria; / los que bien hicieron habrán siempre gloria / los quel contrario habrán condenación.

13. Bibliografía

Alcántara, B. (2019) *Tlalnamiquilihmiqiztzonquitzalitzli Meditación sobre la muerte y el fin*, México: Universidad Autónoma del Estado de México. Disponible en:

https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/550t4/550t4_04_09_Meditacion.pdf

Alodia, Martín, (2018), “Antifeudalismo y carnavalización de la danza de la muerte” en *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, No. 22, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 9-22. Consultado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6323505>

Amasuno, M. (1997) “La concepción de la enfermedad y el régimen sanitatis en la Danza general de la Muerte” en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo I, Alcalá: Universidad de Alcalá, pp. 151-167.

Anónimo, (1856) *Danza general de la Muerte*, Librería española: París

Anónimo. (2010) *Danza general de la Muerte*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ariés, Philippe. (2008) “Riqueza y pobreza ante la muerte en la Edad Media” en *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Athie, Y. (2014) *La muerte y el proceso de morir en el budismo*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/f9a9ffa4-e2d1-4ceb-85c1-e120f1b7da90/content>

Bajtin, Mijail (1987) “Capítulo 5. La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes” en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 248-302.

Biblia de Jerusalén (2009), Bilbao: Descleé de Brouwer.

- Biedermann, H. (1989) *Diccionario de símbolos*, Barcelona. Paidós.
- Blanco et al. (1981) "I.2. La crisis del siglo XIV" en *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid: Castálida.
- Bravo, Antonio (1996) "El debate literario: la *altercatio* en la literatura anglo-latina del periodo anglosajón" en *Many Sundry Wits Gathered Together. I Congreso de Filología Inglesa, S.G.*, Coruña: Congreso de Filología Inglesa, pp. 51-59. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2002951>
- Buhler, J. (1977) "II. La concepción medieval del mundo. Palanca de cultura." en *Vida y cultura en la Edad Media*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 29-67.
- Corral, C. (2016) "Aspectos neurológicos en la historia del tarantismo en España" en *Neurosciences and History*, Vol.4, No.3, Madrid: Archivo Histórico de la Sociedad Española de Neurología. Disponible en: https://nah.sen.es/vmfiles/abstract/NAHV4N3201699_108ES.pdf
- Covarrubias, S. (2006) *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid: Ignacio Arellano y Rafael Zafra.
- Darias, A. (2006) "Iconografía de las órdenes religiosas en el Occidente cristiano: hábitos, divisas y blasones" en *Arte benedictino en los caminos de Santiago*, Galicia: Xunta de Galicia, pp. 9-41.
- Del Carmén, M, et. al. (2001) *La sociedad hispanomedieval II. Sus estructuras*. Barcelona: Gedisa.
- Deyermond, A. (1968) "El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte" en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1968), México: Centro Virtual Cervantes. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_031.pdf
- Deyermond, Alan. (2005) "La literatura oral en la transición de la Edad Media al
- Fernández, L. (2010) "La octava esfera o la esfera de las estrellas fijas" en *Revista*

Digital de Iconografía Medieval, Vol. II, No.3, pp. 41-51.

Gennero, M. (1974) "Elementos franciscanos en las danzas de la muerte" en *Thesaurus*, Tomo XXXIX, No.1, Madrid: Biblioteca Cervantes, pp. 181-185.

González, H (2011) "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos" en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. III, No.6, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 51-82. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-20137.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf>

González, J. C. (1978). "Mester de Juglaría-Mester de Clerecía, ¿dos Mesteres o dos formas de hacer literatura?" en *Berceo*, s.l., s.e., pp. 255-264. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61621>

Hagstrom, M. (2025) *Hans Holbein's Dance of Death*. Disponible en: <http://www.dodedans.com/Eholbein.htm>

Hunt, R. (1988) "V. Suma de acontecimientos. Universidades y cultura" en *Historia de las civilizaciones. 6. La Baja Edad Media*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 242-271.

Infantes, V. (1997) *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Be1kxKsBCeIC&oi=fnd&pg=PA11&dq=%20=related:VdWjcvZNcCoJ:scholar.google.com/&ots=5LPbMej3CK&sig=IsvLACPdbm%20O23xiyzD-3W4LBpal#v=onepage&q&f=false>

Janer, F. (1856) *La danza de la muerte: poema castellano del siglo XIV*, París: Imprenta de D'Aubusson y Kugelmann. Disponible en: https://books.google.es/books?id=kmUMAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Lapesa, R. (1981) "IX. La época alfonsí y el siglo XIV" en *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos, pp. 237-262. Disponible en: <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/04/rafael->

[lapesa-historia-de-la-lengua-espanola.pdf](#)

López, F. (1983) “Capítulo IX. La modernidad medieval y la literatura de la época” en *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, pp. 233-266.

Maclaren, A. (2025) *Expositions of Holy Scripture*. Disponible en: <https://www.wisdomlib.org/es/cristianismo/concept/destrucción-del-templo>

Mades, L. (1966) “El auto de ‘Las cortes de la muerte’ mencionado en el *Quijote*” en *Revista Hispánica Moderna*, No. 1/2, Volumen I, pp. 338-343. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30207050?seq=1>

Mañón, G. (2017) “Reforma y Contrarreforma” en *Hechos y Derechos*, No. 42: Número 42, noviembre-diciembre, México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Martínez, F. (1996) “Capítulo IV El protagonismo de la muerte” en *La Muerte Vivida. Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Madrid: Diputación provincial, pp. 59-76. Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=Yuse7Gj3lI4C&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Martínez, F. (1996) “II. El contexto histórico. Los siglos XIII - XV 1. Expansión y crisis de la Castilla Medieval” en *La Muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo: Diputación Provincial de Toledo. Disponible en: https://books.google.es/books?id=Yuse7Gj3lI4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true

Martínez, José (1995) “Debate y disputa en los siglos XIII y XIV castellanos” en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Vol. III, Granada: Universidad de Granada, pp. 275-286. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=600138>

Martínez, L. (2008) “Pobres, pobreza y asistencia en la Edad Media hispana. Balance y perspectivas” en *Medievalismo*, No. 18, Murcia: Universidad de

Murcia, pp. 67-107.

Menjot, D. (2010) “El mundo del artesanado y la industria en las ciudades de Europa Occidental durante la Edad Media (siglos XII-XV)” en *Catharum: Revista de Ciencias y Humanidades*, No.11, España: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, pp. 5-18. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3769727>

Morreale, M. (1975) “Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el «¿Ubi sunt?» lleva hasta el «¿Qué le fueron sino...?» de Jorge Manrique” en *Thesavrus*, Tomo XXX, No.3, Colombia: Instituto Caro y Cuervo, pp. 471-519. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/30/TH_30_003_079_0.pdf

Museo del Prado. (2025) *Herma doble: Júpiter-Amón y personificación de Egipto o África*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/herma-doble-jupiter-amon-y-personificacion-de/9aeb4fe6-aa51-4e6f-af6e-5fd169756be1>

Nieto, J. (1983) “Las relaciones Monarquía-Episcopado en Castilla, siglos XIII- XIV. Definición de su caracteres e interpretación de su conjunto” en *El pasado histórico de Castilla y León*. Vol. 1. Edad Media, Burgos: Junta de Castilla y León, pp. 285-294. Disponible en: [grupo.cmd\(jcyl.es\)](http://grupo.cmd(jcyl.es))

Real Academia Española (2013) *Diccionario histórico de la lengua española (DHLE)* [en línea]. Disponible en: <https://www.rae.es/dhle>

Renacimiento” en *Acta Poética*, Vol. 26, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 29-50. Disponible en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v26n1-2/v26n1-2a3.pdf>

Roca, E. (1996) “Teatro y predicación: la predicación como espectáculo en el Bajo medievo y el Renacimiento” en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Instituto de estudios almerienses: Almería, pp. 235-244. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2771073>

- Rublack, U. (2016) *La Danza de la muerte de Hans Holbein el Joven: catálogo razonado*, London: Penguin Classics. Disponible en: <https://zaguan.unizar.es/record/97777/files/TAZ-TFG-2020-4531.pdf>
- Toro, N. (2020) *Las Imágenes y aspectos detallados de la Muerte de Hans Holbein el Joven (†1543). Continuidad y reinterpretación del tema de las “Danzas Macabras”*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Valbuena, Á. (1968) “Capítulo V. La cultura de Alfonso el Sabio” en *Historia de la literatura española*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Valbuena, Á. (1968) “Capítulo VI. El Arcipreste de Hita y la España del siglo XIV” en *Historia de la literatura española*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Valbuena, Á. (1968), “Capítulo primero. Los orígenes del castellano” en *Historia de la literatura española*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Valdeón, J. (1984) “Los conflictos sociales en los siglos XIV y XV en la Península Ibérica” en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*. Núm. 3, Alicante: Universidad de Alicante. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7138/1/HM_03_05.pdf
- Villa, J (2015). “La cultura de los menestrales: tratados didácticos medievales dedicados a la dignificación de los oficios mecánicos” en *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle and Modern Ages*, No. 21, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 417-444. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/304067/393765>
- Yllera, Alicia (1989) *Rutebeuf y la tradición del debate medieval*, Madrid: *Estudios Románicos*, No. 5, pp. 1493-1503. Recuperado de <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/80571>