

LA ICONOGRAFÍA DE LO MACABRO EN EUROPA Y SUS POSIBLES ORÍGENES CLÁSICOS Y ORIENTALES. ALGUNAS MANIFESTACIONES EN EL ARTE ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XIV, XV Y XVI

THE ICONOGRAPHY OF THE MACABRE ART IN EUROPE AND ITS POSSIBLE CLASSICAL AND ORIENTAL ORIGINS. SOME MANIFESTATIONS IN SPANISH ART IN 14TH, 15TH AND 16TH CENTURIES

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

Profesor del Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

hgonzale@ucm.es

Número ORCID: 0000-0002-8578-3272

Recibido: 17 de septiembre de 2019

Aceptado: 28 de octubre de 2019

Resumen: Los reinos hispánicos durante los siglos XIV, XV y XVI jugaron, por su privilegiada situación geográfica, un papel trascendental en el proceso de transmisión, consolidación y codificación figurativa de las temáticas iconográficas que globalmente se analizan como imágenes de lo macabro, unas veces aportadas por las pervivencias del pensamiento y el arte de la Antigüedad Clásica, otras veces transmitidas, a través del Islam y el Judaísmo, procedentes del Extremo Oriente, con un remoto origen en la India y China budistas, en no pocas ocasiones generadas a partir de modelos figurativos genuinamente occidentales que, intercambiados entre la Europa Atlántica y la Europa Mediterránea, se influyeron de forma recíproca. En este artículo se propone un análisis del papel que los reinos peninsulares tuvieron en la transculturalidad de lo macabro.

Palabras clave: Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Danza Macabra, Transi Tomb, Árbol de la vanidad, Macabro, Iconografía de la muerte.

Abstract: During the 14th, 15th, and 16th centuries the Hispanic Kingdoms, due to their strategic geographical location, played a paramount role in the process of transmission, consolidation, and figurative codification of the iconographic themes universally analysed as images of the macabre. These images were at times provided by the survival of both the thought and art in Classical Antiquity, some times transmitted from the Far East, with a remote origin at Buddhist India and China through both Islam and Judaism and other times generating typically Western figurative models which, exchanged between Atlantic and Mediterranean Europe, influenced each other reciprocally. In this paper, it is proposed an analysis of the role that the peninsular kingdoms had in the transculturality of the macabre.

Keywords: Meeting of the three living and the three dead, *Danse Macabre* (the Dance of Death), Transi Tomb, Macabre, Iconography of Death.

La transculturalidad de lo macabro en el arte occidental y el papel de los Reinos Hispánicos en la difusión de ideas y sensibilidades (1300-1600)

Desde la segunda mitad del siglo XIV se documenta en la Europa Occidental Cristiana una crisis de valores que la historiografía tradicional ha atribuido a la convulsión que supuso para la mentalidad colectiva de aquel tiempo la confluencia de diversos factores históricos, entre los cuales, los más destacados fueron: la crisis demográfica de la Peste Negra (1346-1353), con sus sucesivos rebrotes¹; la crisis bélica de la Guerra de los Cien Años (1337-1453), con sus conflictos paralelos y pugnas por la hegemonía continental, cuyo desarrollo intrínseco y conflictos consecuentes quebraron la ingenua confianza del hombre medieval en las instituciones civiles y eclesiásticas²; y la crisis económica que, habiendo sido primero una crisis agropecuaria y de subsistencia, con las hambrunas, miseria y conflictividad social inherentes a cualquier periodo de carestía de alimentos, a la larga, condujo a la crisis definitiva del modelo económico del feudalismo clásico e hizo quebrar la sociedad estamental, tal y como se había entendido desde el siglo XI³. Todas estas variables históricas contribuyen a explicar la crisis del siglo XV que Huizinga llamó, en 1919, de un modo muy poético: *Herbst des Mittelalters*⁴; una etapa compleja, contradictoria y llena de contrastes, en la que se sublimaron no pocos elementos culturales medievales, al tiempo que desaparecían otros y surgían con fuerza ideas radicalmente nuevas, relacionadas con la recuperación de los paradigmas de la Antigüedad.

Los factores históricos que acabamos de enumerar (peste, guerra y hambre) provocaron un incremento exponencial de la mortandad, una realidad visible cuya desgarradora percepción a partir de la segunda mitad del siglo XIV estuvo en la base de un cambio radical en las mentalidades. El hombre empezó a expresar de una manera obsesiva su temor a la muerte y ello afectó a todas las esferas de lo cotidiano y en particular a las manifestaciones artísticas, literarias y musicales⁵. La escatología de lo macabro tuvo, entre la segunda mitad del siglo XIV y el siglo XVI, un impacto como nunca antes lo había tenido⁶. Umberto Eco habla de una nueva relación del hombre con la muerte surgida de las catástrofes de la segunda mitad del siglo XIV, consolidada a lo largo del XV y proyectada en el tiempo a lo largo de los siglos XVI-XVIII:

Si el Santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte, como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. Por consiguiente, la predicación oral y

¹ CARRERAS, Antonio, MITRE, Emilio y VALDEÓN, Julio (1985); VALLÉS, Héctor (2008): pp. 7-41; GUERRA, Luis Miguel (2010); BENEDICTOW, Ole J. (2011).

² CONTAMINE, Philippe (1989); ALLMAND, Christopher (1990); MITRE, Emilio (1990).

³ SARASA, Esteban (1991); SEIBT, Ferdinand y EBERHARD, Winfried (1992).

⁴ HUIZINGA, Johan (1995) [ed. original 1919].

⁵ CLARK, George (1975); DÜLMEN, Richard van (1984); HINRICHS, Ernest (2001); AURELL, Jaume y PAVÓN, Julia (2002).

⁶ VV. AA. (1988): pp. 93-98; AURELL, Jaume (2002): pp. 9.26.

las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no sólo a recordar la inminencia e inevitabilidad de la muerte, sino también a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema de la danza macabra tuviera una especial presencia en los siglos medievales (aunque también más adelante) se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, cuando, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla sólo mediante perífrasis, o bien exorcizarla, reduciéndola a simple elemento de espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte, para divertirnos en la ajena⁷.

Fue en ese complejo contexto histórico en el que surgieron con una fuerza insólita en el panorama artístico entre 1300 y 1600 una serie de temáticas iconográficas que globalmente se han denominado bajo el epígrafe: *imágenes de lo macabro*, cuyos ejemplos más relevantes pueden encontrarse en la pintura, escultura, artes suntuarias, teatro, música, danza y literatura de los siglos XV y XVI. Temas como el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*⁸, la *Danza macabra*⁹, el *Transi tomb*¹⁰, el *Triunfo de Muerte* y el *Árbol de la vanidad*¹¹, aparte de ser las más depuradas expresiones de la obsesión por la muerte que experimentaron los hombres que vivieron durante los siglos XIV, XV y XVI, constituyen uno de los testimonios materiales más interesantes para estudiar la interculturalidad y la globalidad del arte de aquel tiempo, puesto que se dieron por igual en toda Europa.

Un ejemplo que ilustra a la perfección la transculturalidad de lo macabro es la miniatura del fol. 158v del *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, conservado en la British Library (Londres), un manuscrito realizado en Flandes por Gerard Horenhout y Sanders Bening (ambos activos en Gante) que se interpreta como uno de los regalos de boda que Margarita de Austria (1480-1530) dio a Juana de Castilla (1479-1555) con motivo de su enlace en 1496 (fecha probable de terminación del manuscrito) con Felipe el Hermoso (1478-1506). En el citado folio [fig. 1] se representó una variante del encuentro de los vivos y los muertos en la que, como el manuscrito fue fabricado para una mujer, uno de los tres vivos montados a caballo, asustados por tres esqueletos que vuelven a la vida, es una dama que monta a la jineta, acompañada del epígrafe: *dies domini sicut rur veniet* (el día del Señor viene por los campos)¹². El mismo tema se ilustra en los folios 218v y 219r del *Libro de Horas de Carlos V*, su hijo. Este manuscrito fue ejecutado en París entre 1510 y 1515, en el entorno del iluminador Jean Poyer, y se conserva en la Biblioteca Nacional (Madrid). Presenta el encuentro de tres caballeros con tres muertos que vuelven a la vida para hacerles conscientes de sus pecados de vanidad y orgullo, junto a una cruz de término y un

⁷ ECO, Umberto (2011) [ed. original 2007]: p. 62.

⁸ GONZÁLEZ, Herbert (2011): pp. 51-82.

⁹ CLARK, James M. (1950); GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 23-50.

¹⁰ COHEN, Kathleen (1973); GONZÁLEZ, Herbert (2015): pp. 67-104.

¹¹ MÂLE, Émile (1922); RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: pp. 659-684; GUIANCE, Ariel (1989).

¹² BL: British Library, Add. ms. 35313, fol. 158 v. HAVENBART, Gerard (2005); MIRANDA, Carlos (2005). El modelo probable fue el ms 78, B 12, fol. 220v, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlín.

ermitaño identificado como San Macario, siguiendo en su composición una de las pinturas al fresco de los desaparecidos pórticos del cementerio de los Inocentes de París¹³. En realidad, la globalidad intercultural de lo macabro se debió no sólo al contacto de unos pueblos con otros, sino a que lo macabro fue una respuesta casi idéntica a una misma realidad cambiante, que se expresó de una forma dramática, visual y efectista muy semejante, con ejemplos tan escalofriantes como repulsivos. La muerte fue y es el denominador común universal que iguala a todos los hombres, con independencia de su fortuna, edad o estamento¹⁴.



Fig. 1. Gerard Horenhout y Sanders Bening, Miniatura con el encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Libro de Horas de Juana I de Castilla, fabricado en Gante, hacia 1496. British Library, Londres, add. 35313, fol. 158v. Fuente: https://docs.moleiro.com/Catalogo_arte_XI_15.pdf

Tal como afirma Francesca Español, los reinos cristianos de la península Ibérica jugaron, por su privilegiada situación geográfica, un papel trascendental en el proceso de transmisión, consolidación y codificación

¹³ BNE: Biblioteca Nacional de España, ms. Vtr. 24/3, fol. 218 v. y 219 r

¹⁴ ARIÈS, Philippe (2000); BINSKI, Paul (2001); GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 181-199.

figurativa de los temas macabros¹⁵: unas veces aportados a la civilización occidental a través del pensamiento y el arte de la Antigüedad Clásica que, o bien se habían mantenido vivos y latentes entre los siglos VIII y XIII y resurgieron con fuerza en los siglos XIV y XV, o bien se recuperaron directamente a partir de los valores paradigmáticos del renacimiento, fundamentados, ambivalentemente, en el estudio filológico y humanístico de los textos clásicos y en el análisis e imitación de los descubrimientos arqueológicos que se iban produciendo¹⁶. Otras veces, el aporte cultural de lo macabro llegó a Europa a través del Islam y el judaísmo, transmitido desde el Extremo Oriente, con un remoto origen en la India y la China budistas, actuando España como una correa transmisora de la información, cuyo singular interés radica en haberse producido aquí una parte de ese transvase cultural, propiciado por la coexistencia, más o menos pacífica y más o menos permeable, de las culturas del libro. No se debe descartar tampoco que una parte del caudal ideológico, intelectual y figurativo de lo macabro se formase en la Baja Edad Media a partir de modelos icónicos propios y genuinamente europeos, que surgieron de la observación de la realidad circundante y que, una vez contruidos, evolucionaron, se exportaron, fueron recibidos y devueltos, de un modo ambivalente y recíproco, al intercambiarse entre los países del Norte de Europa y los países ribereños del Mediterráneo. La especial situación geo-política del Imperio Español en la Edad Moderna fue la responsable de la proyección de algunos de los temas macabros al otro lado del Océano. Llegados a América y al Pacífico, se hibridaron con las tradiciones artísticas e identidades locales, que los devolvieron a Europa metamorfoseados. Estas cinco vías de transculturación macabra emergen ante los investigadores como auténticos caminos artísticos de ida y vuelta, cuyo estudio minucioso permite afirmar que la península Ibérica, entre los siglos XIV, XV y XVI, fue un nudo de comunicaciones clave, donde se filtraban y tamizaban muchas de las ideas que sobre la muerte existían, asimilando y proyectando sus formas artísticas e iconográficas. El presente artículo se centrará en el análisis de los elementos transculturales que tienen su origen en el Extremo Oriente y el mundo Clásico Grecolatino, sin descartar los demás.

Origen clásico y resignificación de la iconografía del triunfo de la muerte

La transculturalidad de lo macabro se percibe de un modo especialmente nítido en la representación y resignificaciones del Triunfo de la Muerte. En las producciones artísticas de corte aristocrático, tan elegantes como exquisitas, del gótico internacional, la pintura flamenca y el pleno renacimiento, se codificó la imagen del Triunfo de la Muerte como un esqueleto que siega la vida de los hombres con una guadaña. Su atributo se explicaría como consecuencia de la observación de la realidad circundante a las sociedades agropecuarias previas a la revolución industrial, en las que se

¹⁵ ESPAÑOL, Francesca (1992).

¹⁶ WARBURG, Aby Moritz (2005).

usaba la hoz para segar las espigas de cereal, que debe cortarse con cuidado para que no se pierda la mies, mientras que el heno se segaba con violencia y rápidamente porque lo importante era acumular la mayor cantidad posible de hierba a fin de poder usarla como alimento del ganado durante el invierno¹⁷. Sin embargo, los atributos de la hoz y la guadaña (sobre todo el segundo) fueron asimilados también por la iconografía medieval de la Muerte directamente de la iconografía del dios griego Cronos, el Saturno romano, el famoso Titán que era entendido como una divinidad del paso del tiempo, benefactor de la humanidad por haberle enseñado, junto a Rea, su esposa, el arte de la agricultura del cereal. En origen, el atributo más habitual en la iconografía de ambas deidades paganas fue la hoz de pedernal (siglo VI a. de C.), transformada en ajorca o en hoz común de metal (siglo I d. de C.) para finalmente convertirse en una guadaña (s. VI d. de C.). Como Hesíodo cuenta en la *Teogonía* que Crono devoraba a sus hijos para no ser destronado por ellos, desde la Antigüedad Clásica fue considerado una deidad de la muerte y la oscuridad. A la larga, estas asimilaciones explicarían por qué el atributo de la guadaña se mantuvo, reinterpretado como herramienta con la que segar violentamente la vida, en la iconografía medieval y moderna de la Muerte. Ambas herramientas quedaron, en todo caso, desposeídas de la visión positiva con que en la Antigüedad habían sido asociadas a la enseñanza-aprendizaje de la agricultura¹⁸. En las lenguas germánicas, como lo es inglés, el verbo segar se expresa de dos maneras diferentes: *to rip* (segar hierba con violencia usando la guadaña) y *to mow* (segar cereal con cuidado para no perder la mies). El verbo *rip*, no deja de ser idéntico al acróstico latino *RIP, requiescat in pace*, generándose un juego de palabras (segar vs descansa en paz) que podría ayudarnos a entender una parte de los significados que tenía el atributo de la Muerte en determinados ambientes intelectuales del Norte de Europa.

En el fol. 85 del libro de *Horas della Mirandola*, llamado así por haber sido propiedad de Galeotto I (Pico della Mirandola), cuyas miniaturas se atribuyen a Giovanni Francesco Maineri, ejecutadas en un *scriptorium* de Padua o Venecia hacia 1499 y actualmente en la British Library (Londres), la Muerte es un esqueleto que avanza hacia el espectador, cargado con una guadaña al hombro [fig. 2], en una actitud semejante a la que habría tenido un campesino al regresar del trabajo. Se acompaña de unas arquitecturas en perspectiva, cuya hornacina en arco de medio punto acoge el epígrafe: *Omnia Mors equat*, literalmente: *La muerte lo equilibra todo*¹⁹.

¹⁷ RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: p. 664.

¹⁸ HESÍODO (s. VIII a.C.) [Introducción, traducción y notas de PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio y MARTÍNEZ DÍEZ, Alfonso (1997)]: 454-506, pp. 91-93; ELVIRA, Miguel Ángel (2001): pp. 37-60; BUXTON, Richard (2004): pp. 44-46; ELVIRA, Miguel Ángel (2008): pp. 52-57.

¹⁹ British Library, Add. 50002. ALEXANDER, Jonathan (2002): p. 28; BACKHOUSE, Janet (2004): p. 133.

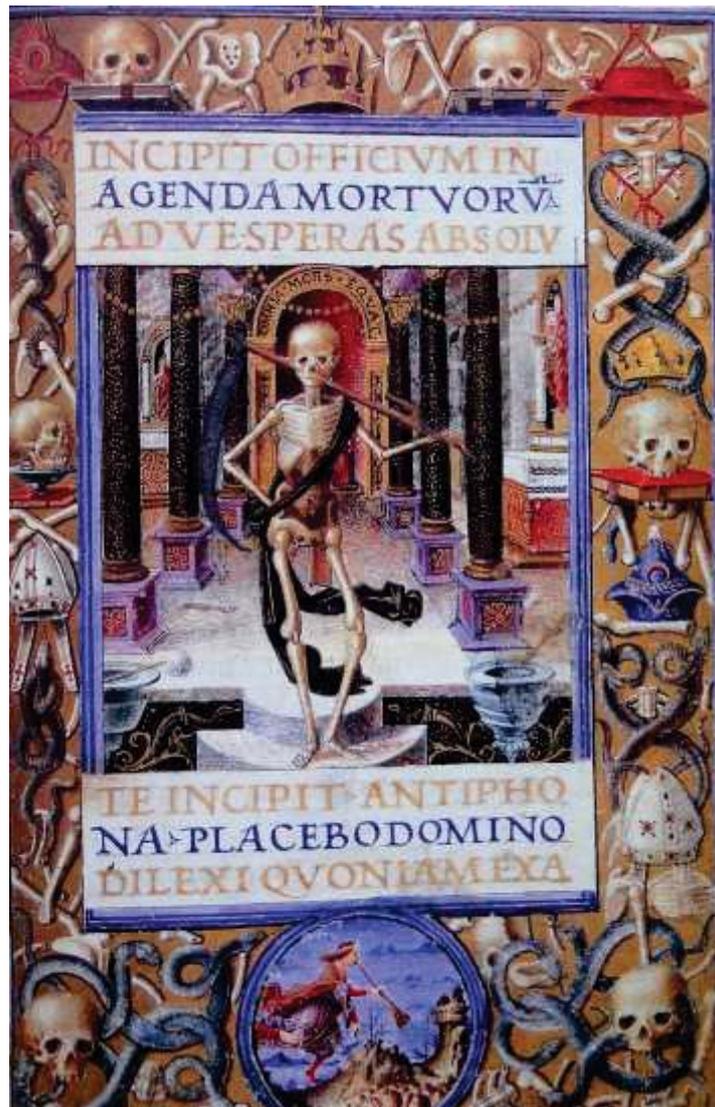


Fig. 2. Atribuido al miniaturista Giovanni Francesco Maineri, Triunfo de la muerte de las Horas de Mirandola, códice fabricado en Padua o Venecia hacia 1499, British Library, Londres, add. 50002, fol. 85. Foto del autor

Con independencia de lo efectista que resulte, la imagen de la Muerte armada con la guadaña se popularizó mucho a través del arcano XIII del Tarot, el juego de 78 naipes usado para pronosticar el futuro, conocer el presente y el pasado. Las noticias escritas más antiguas que se tienen de la existencia de cartas usadas para hacer pronósticos datan de mediados del siglo XIV en Cataluña e Italia, si bien no podemos hablar de tarot en un sentido estricto, sino de una costumbre oriental, importada por los mercaderes, usada, al parecer, en el mundo musulmán de costumbres más laxas. El juego de naipes del tarot más antiguo llegado a nuestros días es el que perteneció al Duque de Milán Filippo María Visconti (1412-1447), hoy en la Biblioteca de la Universidad de Yale, atribuido al pintor Bonifacio Bembo (act. 1447-1477), que lo ejecutó hacia 1440 [fig. 3]. En el siglo XV era usado como instrumento educativo en la formación lúdica de los príncipes y no solo para esclarecer el porvenir. El arcano mayor número XIII que, como es de todos bien sabido, es el número que en la civilización occidental se asocia a

la mala suerte, suele presentar un esqueleto humano, montado a caballo o de pie, segando con una guadaña una verde pradera, sembrada con los restos humanos de hombres y mujeres de todas las edades y condiciones económicas (si universal es la muerte, también lo es la mala suerte), siendo perfectamente reconocibles la cabeza del rey coronada y la del cardenal con capelo púrpura. Suele acompañarse de la frase de la liturgia del Miércoles de Ceniza: *pulvis sumus et pulvis reverterimur (polvo somos y en polvo nos convertiremos)*²⁰.



Fig. 3. Bonifacio Bembo, Arcano XIII del Tarot de Visconti, Triunfo de la Muerte, hacia 1440, Universidad de Yale. Fuente:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Tarot_\(cartas\)#/media/Archivo:Cary-Yale_Tarot_deck_-_Death.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Tarot_(cartas)#/media/Archivo:Cary-Yale_Tarot_deck_-_Death.jpg)

Así aparece en el *Tarot de Marsella*, diseñado por Jean Noblet de París hacia 1650 [fig. 4], y en el *Tarot de Mantegna*, la serie de 50 naipes, conocida

²⁰ DUMMETT, Michael (1980); BERTI, Giordano (2007).

a través de las variantes de la Biblioteca Nacional de Francia (París) y la Biblioteca Pública de Pavía, que durante mucho tiempo fue tenida como obra de Andrea Mantegna (1431-1506), pero que actualmente se consideran obra anónima de hacia 1465, hecha en Ferrara o en alguna ciudad del Véneto²¹. La imagen del tarot resulta tan potente en lo visual que incluso es reinterpretada por los graffiteros del siglo XXI, seguramente sin conocer su origen, pero perfectamente conscientes de la potencia visual de un lenguaje tan comunicativo en el siglo XV como en la actualidad [fig. 5].



Fig. 4. Jean Noblet de París, Arcano XIII del Tarot de Marsella, Triunfo de la Muerte, diseño hecho hacia 1650 y repetido hasta la actualidad. Fuente:

<https://www.pinterest.es/rdelavegaparra/tarot-arcano-xiii/>

²¹ BERTI, Giordano (2006).



Fig. 5. Graffiti anónimo pintado en el túnel que da acceso a los antiguos cuarteles de zapadores ferroviarios desde la Avenida de las Águilas, Madrid, marzo de 2017.

Foto del autor.

El origen budista de la iconografía del encuentro de los tres vivos y los tres muertos y la transformación del relato y su significado en Occidente

El encuentro de los tres vivos y los tres muertos, cuyas iconografías y variantes textuales se documentan desde la segunda mitad del siglo XIII hasta bien entrado el XVI, es, en realidad, una transformación simplificada de la historia de los cuatro encuentros de Buda, escrita en el siglo V a. de C., que debió llegar al mundo Mediterráneo a través de los poemas de Adi ibn Zayd, escritos en el siglo VII d. de C., y que en la literatura hispánica y europea de la Baja Edad Media se conoció también como el cuento de Barlaam y Josafat.

El *Tripitaca* o *Cánon Palí*, una obra maestra de la literatura budista, cuenta que, tras su nacimiento, el príncipe Siddharta Gauthama (563-483 a. de C.) vivió en el Palacio Real de Kapilavastu, privado de contemplar la degradación del mundo, hasta que un día, cuando viajaba de una a otra de sus residencias, su palafrenero, Channa, cambió de itinerario y se produjeron cuatro encuentros fortuitos: con un anciano, un enfermo, un cortejo fúnebre y un asceta, que le revelaron la vanidad del mundo y le determinaron a

renunciar a los goces terrenales y retirarse para iniciar el camino de la iluminación. Ante el cortejo fúnebre, impresionado por el llanto de los parientes que acompañaban al féretro, Siddharta supo que existía la muerte y fue consciente, por vez primera, que la vida es efímera. En la noche de su 29 cumpleaños, el príncipe abandonó la vida en palacio, se retiró a meditar y se convirtió en Bodhisattva, el que camina siguiendo la vía de la iluminación. Fue así como Siddharta se convirtió en Buda, el iluminado, conocedor de todas sus jatacas (existencias anteriores), capaz de romper la rueda de las reencarnaciones y alcanzar el Nirvana (la no existencia)²². El arte budista apenas representó el tema de los cuatro encuentros, en particular no se representa el cortejo fúnebre por el prejuicio que supone para los artistas del Extremo Oriente la representación del cadáver, siendo una obra excepcional una seda, pintada en el siglo IX, procedente de las cuevas de Dunhuang (China), que se conserva en el Museo Guimet de París²³.

La historia de Siddharta llegó a occidente transmitida oralmente, seguramente a través de las rutas de comercio de la seda y las especias, adaptando el relato al gusto de los oyentes. Hemos perdido los pasos intermedios, pero el préstamo literario es evidente al analizar las composiciones de Adi ibn Zayd (?-600), que relata cómo Norman, rey de Hira, un hombre complaciente y hedonista, que no conocía el dolor, cabalgando por el desierto, llegó a un cementerio en el que los muertos se levantaron y, tomando la palabra, le dijeron: *Fuimos lo que tú eres y tú serás lo que nosotros somos*²⁴. El impacto de esta visión ultraterrena modificó su comportamiento y, desde ese momento, tuvo una conducta recta, piadosa y temerosa de Dios. La línea argumental es la misma que en los cuatro encuentros del príncipe Siddharta: un hecho casual hace que un hombre poderoso tome conciencia del carácter transitorio de la vida y este hecho le conduce al recto camino de la virtud. El relato árabe abrevia los cuatro encuentros, reduciéndolos a uno único, consistente en la espectacular visión de un sinfín de muertos que vuelven a la vida, y añade un factor espiritual nuevo: el concepto monoteísta del temor a Dios y el miedo a la condena eterna del alma.

El relato árabe debió asimilarse en el ámbito Mediterráneo cristiano a finales del siglo XII o más probablemente en la primera mitad del XIII, transmitido oralmente por mercaderes y peregrinos que lo conocieron e incorporaron a sus propias tradiciones, variándolo para ajustarlo a su propia idiosincrasia. Hoy se acepta que fue en Italia donde primero se asimiló y se transformó su argumento, triplicando a su protagonista y reduciendo los muertos a tres, generando, en lo iconográfico, un esquema figurativo especular, en el que cada vivo se refleja en un muerto y no en una multitud de esqueletos. Fue así como quedó conformado un nuevo relato, en el que tres vivos, imaginados como tres nobles (reyes o príncipes coronados) o como un noble, un clérigo y un burgués (representando los tres estamentos), gozosos del mundo, a veces acompañados de un séquito, encuentran por

²² MANDEL, Gabriel (2002); RAGONETTI, Carmen y TOLA, Fernando (2010).

²³ CHAVANNES, Edouard (1909): lám. CIX.

²⁴ NALLINO, Carlo Alfonso (1950.); RUBIERA, María Jesús (1996).

casualidad un cementerio donde ven tres muertos que permanecen dentro de sus tumbas, representados en distintos niveles de putrefacción. Ante una visión tan escalofriante, un ermitaño, identificado con San Macario de la Tebaida (etimológicamente significa feliz), que contempla la escena, se dirige a los vivos y les hace reflexionar sobre la caducidad de la vida para que cambien su conducta²⁵. En el arte italiano de la Baja Edad Media existen ejemplos iconográficos desde la segunda mitad del siglo XIII, muy anteriores a los ejemplos textuales, que se datan a partir de la segunda mitad del siglo XIV. Esta diacronía entre texto e imagen ha conducido a un debate científico que discute si fue primero la iconografía y luego el relato o si, por el contrario, como nosotros creemos, existieron fuentes orales comunes que se han perdido, de las que derivarían el relato y las pinturas²⁶. Entre los ejemplos italianos más significativos están los frescos de la Catedral de Atri (h. 1260)²⁷; los de Nuestra Señora de los Reinos Altos de Bosa (Cerdeña); los que pintó Meo de Siena en el Monasterio de San Benedetto del Sacro Speco de Monte Subiaco de Roma (1334); los del claustro de Santa María de Vezzolano (1354)²⁸; los atribuidos a Martino de Verona en la capilla Brenzoni de San Fermo Maggiore de Verona (h. 1410); y la tabla anónima florentina, pintada entre 1480 y 1500, que representa la Muerte de San Efrain y las vidas de los santos ermitaños, incluyendo el encuentro de los vivos y los muertos en el ángulo inferior derecho, conservado en la National Gallery de Edimburgo [fig.6].



Fig. 6. Anónimo florentino, detalle de la tabla de la muerte de San Efrén y vidas de santos ermitaños, 1480-1500, National Gallery de Edimburgo. Foto del autor.

²⁵ RÉAU, Louis (1997) [ed. original 1955-1959]: Tomo 2, vol. 4, pp. 289-290.

²⁶ RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, pp. 664-665; GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 181-199.

²⁷ BOLOGNA, Ferdinando (1969): pp. 41-47.

²⁸ RAGUSA, Elena y SALERNO, Paolo (2003).

Siguiendo los caminos de peregrinación y las vías de comercio, el relato italiano del encuentro de los vivos y los muertos fue asimilado por la Europa Atlántica, arraigando con fuerza en Francia, donde se conocen seis versiones manuscritas, datadas entre los siglos XIII y XIV, citadas por los especialistas como: *Arsenal Group*, de las cuales, las dos más conocidas son las que compusieron, en 1275, Baudoin de Condé, el trovador de la corte de Margarita de Flandes (1244-1280), y Nicolás de Margival, que compuso su poema antes de 1310²⁹. La variante septentrional desarrolla dos líneas argumentales diferentes: primero plantea el encuentro casual de tres reyes o príncipes, gozosos del mundo, coronados, montados a caballo o no, con tres muertos, seguido de un diálogo especular, en el que los muertos vuelven a la vida, toman la palabra y explican a los vivos que en el pasado fueron tan poderosos como ellos, pero que ahora penan en el infierno sus pecados de orgullo. El diálogo termina con un aviso de los muertos, que son sabios, a los vivos, que son ignorantes y deben cambiar de actitud: *Durante un tiempo, nosotros fuimos como vosotros; vosotros seréis iguales a como nosotros somos*. A veces, como sucede en el *Salterio de Robert de Lisle*, conservado en la British Library (Londres), ejecutado hacia 1310, la advertencia es una variante más dramática: *Tú serás pronto como yo, un cadáver fétido pasto de gusanos*³⁰. En la Europa Atlántica las variantes textuales son anteriores o contemporáneas a las iconográficas, que parecen derivar directamente de los poemas y sermones en los que se incluía el relato para atemorizar a la feligresía, de modo que no existe ningún debate acerca de la diacronía entre texto e imagen. Con el paso del tiempo, los modelos figurativos septentrionales acabaron por aceptar al ermitaño de la variante icónica italiana. En los frescos, miniaturas y relieves, generados a partir del relato Atlántico por el arte francés, alemán, flamenco e inglés, los muertos toman una actitud activa, ocasionalmente agresiva y violenta, siendo uno de los ejemplos más representativos de esta tónica la miniatura del folio 86v de las *Ricas Horas del Duque de Berry*, una obra confeccionada para el Duque Jean de Berry por el copista Yvonet Leduc, ilustrada por los hermanos Limbourg (Paul, Jean y Hermann Malouel de Gueldre) que trabajaron en el código entre 1408 y 1416 y que, al quedar inacabado, fue concluido en 1484 por el pintor de Bourges Jean Colombe [fig. 7], autor que plasmó el encuentro representando a tres muertos que persiguen con calma a unos vivos a caballo que huyen despavoridos³¹.

²⁹ GLOXELLI, S. (1914); MALE, Emile (1922) : vol. II, p. 2; PANUNZIO, Savarino (1992).

³⁰ WALTHER, Ingo F. y WOLF, Norbert (2005): pp. 200-201.

³¹ MEISS, M. (1968): pp. 17-25.



Fig. 7. Jean Colombe, folio con el oficio de difuntos y miniaturas macabras, *Ricas Horas del Duque de Berry*, fol. 86v., 1484, Museo Conde de Chantilly. Fuente: <https://www.infocatolica.com/blog/notelacuenten.php/1810051000-title>

Fue ese dinamismo, expresivo y dramático, uno de los elementos clave para el éxito de esta temática iconográfica, puesto que con ella se planteaba un sistema figurativo que presenta ante el espectador tres cadáveres horribles frente a tres varones noblemente vestidos, en actitudes de diálogo, gesticulando los seis con las manos³². Los muertos han vuelto a la vida y son tan expresivos que a veces se ríen con sarcasmo de las ambiciones de los vivos, tal y como sucede en el fol. 321v-322r del *Salterio de Bonne de Luxemburgo* [fig. 8], la esposa de Juan II el Bueno de Francia, obra del miniaturista Jean le Noir y su hija Bourgot, ejecutada h. 1345-1350, hoy en el Museo Metropolitano (Nueva York), donde a uno de los cadáveres se le

³² GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 181-199.

desencaja la mandíbula³³. Los vivos no parecen tener demasiado miedo de los muertos con los que dialogan. En las iconografías del siglo XIV dialogan desde espacios diferentes, como si los vivos tuviesen en los muertos un espejo en el que mirarse³⁴. Esa serenidad se fue perdiendo a lo largo de los siglos XV y XVI, para dar paso a actitudes progresivamente más agresivas en los muertos y más temerosas en los vivos, como las que se observan en las miniaturas del *Libro de Horas de Crohin Lafontaine* del Museo Paul Getty (Los Ángeles). A veces, los muertos hostigan con flechas a los vivos, invadiendo su espacio con un elemento iconográfico, la flecha puntiaguda, que nace de la pervivencia clásica del atributo de Apolo como deidad dadora de muerte al usar su arco³⁵. Según Baltrusaitis la idea moralizante que encierra la historia del príncipe Siddharta, de la que deriva el encuentro de los vivos y los muertos, es universalmente válida, puesto que plantea el contraste entre el cuerpo joven, hermoso, ricamente vestido y lleno de vida de los príncipes, con la corrupción de la carne de los muertos, cuyo hedor es nauseabundo, que han vuelto a la vida para recordarles la vanidad del mundo en que viven. En el Occidente cristiano este contraste acaba siendo un: *memento mori et nunc pecabis. Se abrevia el desarrollo búdico, pero expresa la misma idea en los mismos términos*³⁶.



Fig. 8. Jean le Noir, encuentro de los vivos y los muertos, *Salterio de Bonne de Luxemburgo*, fol. 321v-322r, h. 1345-1350, Museo Metropolitano de Nueva York. Fuente:

<https://diogeneschild.wordpress.com/2013/03/19/la-leyenda-del-encuentro-entre-los-tres-vivos-y-los-tres-muertos-en-las-pinturas-del-convento-de-san-pablo-de-penafiel/>

³³ DEUCHLER, Flores (1971): pp. 267-278.

³⁴ SERVIÈRES, Georges (1926): n° LXVIII, pp. 19-36.

³⁵ ELVIRA, Miguel Ángel (2008): pp. 157-184.

³⁶ BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 236-250; GONZÁLEZ, Herbert (2011): pp. 51-82.



Fig. 9a. Anónimo, capitel del encuentro de los vivos y los muertos, puerta occidental de Santa María del Mar, Barcelona, 1335-1340. Foto del autor.



Fig. 10. Alfonso el pintor, fresco del encuentro de los vivos y los muertos, procedente del convento de San Pablo de Peñafiel, 1320, Museo de Valladolid. Foto del autor.

En los reinos cristianos de la península Ibérica, el modelo iconográfico italiano fue asimilado, sobre todo, por la corona de Aragón, por el contacto directo de Cataluña con Italia³⁷, siendo los ejemplos más relevantes los

³⁷ ESPAÑOL, Francesca (1984): pp. 53-153; FRANCO, Ángela (2002): pp. 173-214.

fragmentos de un sepulcro procedente de la iglesia de San Pedro de Fraga (h. 1330-1345) hoy en el Museo de Lérida³⁸; el capitel de la puerta occidental de Santa María del Mar en Barcelona (1335-1340) inmediato al fosal del templo [fig. 9]; y las anónimas pinturas de la Torre de Alcañiz (1290-1375), asociadas a la idea del destino a través de la representación de la Rueda de la Fortuna³⁹. En Castilla y Navarra, por el contacto directo con Francia, Flandes e Inglaterra, la tradición literaria y el modelo iconográfico asimilados fue el tipo Atlántico, con ejemplos como las pinturas del convento de San Pablo de Peñafiel, fundado en 1320 por el infante don Juan Manuel, cuyos tres muertos se ríen a carcajadas de los vivos [fig. 10], acompañados del epígrafe: *frai: iuan: de Villaumbro[so]: e pi[n]tola: Alfonso*, actualmente en el Museo de Valladolid⁴⁰; el relieve de uno de los frontales del sepulcro de Pedro Vélez de Guevara (+ 1414) conservado en la iglesia de San Miguel de Oñate (Guipúzcoa); o las pinturas del muro occidental de la iglesia de Ujué, obra probable de Martinet (h. 1350)⁴¹.



Fig. 11. Anónimo, relieve macabro y epígrafe de la puerta del cementerio de Almeida. Foto del autor.

Aunque el encuentro de los vivos y los muertos es una temática iconográfica que tiene su origen remoto en la literatura oriental, la respuesta

³⁸ FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 186.

³⁹ CID PRIEGO, Carlos (1962): pp. 274-276; CASANOVAS, Angels (1995): pp. 369-426.

⁴⁰ PÉREZ, Joaquín (1940): pp. 99-121; WATTENBERG, Eloisa (1997): pp. 176-177.

⁴¹ LAZCANO, María del Rosario (2011).

que los muertos dan a los vivos tiene un origen literario clásico, tal y como puede comprobarse al analizar un *carmen* atribuido a Quinto Horacio Flaco (65-8 a. de C.): *Eram quod es, eris quod sum* (*Yo era lo que tú eres, tú serás lo que yo soy*), una de cuyas variantes es relativamente habitual en la epigrafía latina del periodo imperial, al evocar la Arcadia: *sum quod eris/ quod es olim fui/ hodie mihi eras tibi/ et in Arcadia ego*, (*Éramos lo que sois, lo que somos seréis. Hoy para mí, mañana para ti. Yo también estuve en la Arcadia*). El tópico literario horaciano es, en realidad, una máxima hedonista que exhorta a quien la lee a disfrutar de los placeres cotidianos antes de que, con la muerte, se acaben. Sin embargo, la misma exhortación, al pasar al cristianismo, se convierte en un *memento mori et nunc pecabis*, es decir, en una forma de cultivar el temor a Dios para evitar la condena eterna del alma. Resulta una frase tan contundente, que es habitual encontrarla en los epígrafes de las puertas de cementerios y osarios, acompañada de dos tibias y una calavera, tal y como sucede en el cementerio de Almeida (Portugal): *O tu quem quer que es/ repara como eu estou/ eu ja foi como tu es e tu seras como eu sou* [fig. 11]; en sentencias rimadas como las del cementerio de Montánchez (Cáceres): *Templo de la verdad es el que hoy miras, no desoigas la voz del que te advierte que todo es ilusión menos la muerte*; y la lápida del atrio cementerial de la iglesia de Santos Julián y Basilisa de Salamanca: *Los que dan consejos ciertos a los vivos son los muertos*.

La historia de Barlaam y Josafat es una variante cristianizada de los cuatro encuentros de Buda presente en la literatura europea de los siglos XIV y XV. Al nacer Josafat, único hijo del rey Avenir, un oráculo predijo que el niño iba a tener un reinado más elevado que el de su padre cuando renunciara a su primitiva religión y abrazara el cristianismo. Para evitarlo, Avenir mandó encerrar a Josafat en un hermoso palacio privándole de contemplar todo aquello que le pudiera conducir al cristianismo: la vejez, la fealdad, la enfermedad y la muerte. Un día Josafat salió de su palacio y conoció a un enfermo, un leproso, un anciano que estaba cerca de la muerte y un ermitaño llamado Barlaam, que le ayudó a entender lo que había visto, le adoctrinó y le bautizó. Josafat predicó ante su padre, que le pidió, para bautizarse, culminar con éxito una serie de pruebas extraordinarias, de las que Josafat salió siempre victorioso. El relato concluye con la conversión de Avenir. Padre e hijo, renuncian al poder y a la vanidad de las glorias terrenales y abrazan la vida eremita. Los historiadores de la literatura han reconstruido cómo se produjo el trasvase del relato al mundo occidental a partir de una variante textual turca maniquea del siglo III d. de C., que fue traducida al árabe en Bagdad en el siglo VIII y cuyos argumentos influyen en uno de los cuentos de *Calila e Dimna*. En paralelo, existen una serie de versiones bizantinas en griego y georgiano, como la que escribió San Eutimio. De alguna de estas variantes textuales pasó el relato al occidente europeo del siglo XIII. El relato se incluye en el *Speculum Humanae Salvationes* de Vicente de Beauvais (1190-1264)⁴² y en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine (1230-

⁴² BEAUVAIS, Vicente de (c.1190 – c.1264) [Edición de: NEUMÜLLER, Willirord (1998)]: Libro XVI, cap. 1-64; VV.AA. (1997).

1298)⁴³, que interpreta a Josafat y Avenir como si fueran santos. En los reinos cristianos de la península Ibérica el relato fue conocido a través del: *Calila e Dimna* y el *Sendebat*, es decir, debió transmitirse directamente del árabe y el hebreo al castellano, al catalán (*El príncep i el monjo d'Abraham ben Semuel ha-Levi ibn Hasday*) y al portugués. Aunque los tres manuscritos que contienen las variantes más antiguas en castellano son del siglo XV, hoy se acepta que adquirieron soporte escrito a partir de una variante textual del siglo XIII perdida⁴⁴. A la luz de los datos argumentados, habría que preguntarse si la historia de Barlaam y Josafat pasó a occidente, como tantas veces se ha dicho, a partir de las versiones bizantinas, directamente de las versiones ibéricas o, lo más probable, derivadas de la entremezcla de ambas. Su iconografía es muy escasa.

Los orígenes orientales y clásicos de la iconografía de la danza macabra

La *Danza Macabra* es un subgénero literario y figurativo, dentro del teatro litúrgico medieval de los siglos XIV y XV, del que se tienen testimonios escritos y noticias relativas al modo en que se escenificaban⁴⁵. Plantea un diálogo irónico entre una serie de vivos, de diferentes niveles en la escala estamental, y una personificación de la Muerte, que es, en realidad, una pervivencia clásica del Dios *Thanatos*, mezclado con algunos rasgos de la identidad de las Moiras; puesto que es imaginada como una mujer horrible y desaliñada, vestida de negro, que lleva como atributos la guadaña, el arco y las flechas, lazos, redes de pesca, anzuelos, una sierra, un cuchillo o unas tijeras, la herramienta tradicional de Átropa⁴⁶. La danza macabra gozó de notable popularidad al final de la Baja Edad Media (siglos XIV y XV), se proyectó a lo largo de la Edad Moderna (siglos XVI, XVII y XVIII) y ha reaparecido con cierto vigor en determinados momentos de crisis durante la Edad Contemporánea (siglos XIX y XX). Son muchos los estudiosos que han relacionado las imágenes plásticas de la *Danza macabra* con sus fuentes literarias e históricas, tomando como eje las ideas que sobre la muerte existían en la Baja Edad Media y el Renacimiento⁴⁷. Sin negar la originalidad de la *Danza macabra* como tema literario y artístico, también se le puede rastrear un doble y remoto origen en el Extremo Oriente y el Mundo Clásico.

⁴³ VORÁGINE, Santiago de la (s. XIII) [Traducción de: MANUEL MACIAS, Fray José (1982)]: vol. 2, cap. 180.

⁴⁴ Bibl. Univ. Salamanca: ms P 1877. BNE: ms.G. 18017. Bibli. Univ. Estrasburgo: ms. 1829. DEYERMOND, Alan D. (2001): p. 181.

⁴⁵ INFANTES, Víctor (1997); GERTSMAN, Elina (2010).

⁴⁶ Thanatos es el dios Muerte, hijo de la Noche y hermano del Sueño, que, aunque con identidad masculina en la Antigüedad Clásica, a partir del siglo III a. de C. empezó a ser percibido como fémina, pasando como tal a la iconografía medieval. Quizá, por ser la mujer madre de vida, se la consideró también madre de muerte, por haberla dado, y de ahí la transformación del género. De las tres Moiras: Cloto y Láquesis regulan la duración de la vida y Átropa la corta con la tijera. BERGUA, Juan Bautista (1990): Tomo I, pp. 217-220; ELVIRA, Miguel Ángel (2008): pp. 315-320; INFANTES, Víctor (1997): p. 249.

⁴⁷ RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, p. 667; UTLZINGER, Helene et Bertrand (1996); CORVISIER, André (1998); BINSKI, Paul (2001); GERTSMAN, Elina (2010); GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 23-50.

Se debe distinguir la *Danza macabra* escrita de la *Danza macabra* en las artes figurativas, dado que no son exactamente lo mismo, ni se expresan igual. Los versos de la *Danza macabra* escrita aluden siempre a la fugacidad de la vida, a la brevedad de los placeres e incluyen sentencias sapienciales y refranes populares que varían según las regiones, adaptándose a los gustos concretos de los espectadores. Cada estrofa tenía la intención teórica de consolar a quienes las leían afirmando que la Muerte es la única que trata por igual a todos los humanos. Sin embargo, su lectura y la visión de la danza escenificada, más que un consuelo, acababa siendo un alegato sobre la brevedad de la vida, tan demoledor como contundente⁴⁸. En las *Danzas macabras* escritas es adecuado hablar de *Danza de la Muerte* porque, en efecto, el vivo, antes de irse al otro mundo, dialoga razonadamente con la personificación de la Muerte. Sin embargo, en la *Danza macabra* de las artes figurativas debemos hablar de una *Danza de vivos y muertos*, dado que los artistas sustituían la personificación de la Muerte por una imagen especular del vivo, desdoblado en muerto, es decir, representado como si fuera una momia putrefacta o un esqueleto. De ese modo, en las artes figurativas no es la Muerte la que va en busca de los vivos, sino que son una serie de muertos los que transgreden el orden natural y conducen a los vivos hacia su mundo, poseídos por una irrefrenable actividad que les obliga a hablar y bailar. Para emplear una expresión jurídica que se aplica literalmente a las danzas macabras, *el muerto incauta al vivo*⁴⁹. Aunque en las artes figurativas el número de vivos y muertos representados, emparejados e intercalándose, es variable, lo más habitual es ajustarlo a múltiplos de tres (9, 12, 15, 21, 33 o 45 danzantes) porque la Muerte se lleva a los vivos según el orden estamental en el que estuvieron integrados en vida, representando igual número de finados por cada estamento: Nobleza, Clero y Estado Llano. Las danzas de 33 figuras evocan la edad a la que murió Cristo, el hijo de Dios, que al haberse hecho hombre, también estuvo sometido al imperio de la Muerte, siendo esta la razón por la cual puede aparecer representada la Crucifixión y la deheis intercesora de la Virgen y San Juan intercalada en medio de la danza; así sucede en las maltratadas pinturas, ejecutadas en 1484, de la capilla del nártex de la Marienkirche de Berlín [fig. 12], concebidas como un exvoto de la ciudad para conjurar la peste que asoló la ciudad en esos años⁵⁰. Si el hijo de Dios asumió su condición mortal, los hombres comunes también deben hacerlo, confiando en la redención. En las artes visuales es habitual que cada muerto, al llevarse al vivo, se acompañe de poemas rimados, escritos dentro de filacterias, en latín (*chorea macchabaeorum*) o en lengua vernácula (*la danse macabre, dance of death, torentanz, danza della morte, doodendans*) muy fáciles de entender y en un lenguaje muy expresivo, irónico y contundente; tal como sucedía en las pinturas que decoraban los pórticos meridionales del cementerio de los Inocentes de París, obra ejecutada hacia 1424, que incluía más de 40 figuras, acompañadas de epígrafes atribuidos a Jean Le Fèvre (1395-1468), cronista borgoñón que fue señor de Saint Remy. Aunque las pinturas se han perdido,

⁴⁸ ARIES, Philippe (2000); GUIANCE, Ariel (1989); MITRE, Emile (2002).

⁴⁹ REAU, Luis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, p. 270.

⁵⁰ WALTHER, Peter (1997); PERGER, Mischa von (2013).

conocemos sus composiciones y el contenido de los epígrafes gracias a la *Danse macabre* de Guyot Marchand, impresa en 1484⁵¹, que fue el modelo copiado por otras muchas *Danzas macabras* posteriores. Imagen y texto se complementan y constituyen un doble código, iconográfico y literario, perfectamente integrado.



Fig. 12. Fotografía anterior a 1944 de la Danza Macabra con Cristo crucificado, capilla del nártex de la iglesia de Santa María de Berlín, pintadas en 1484. Fuente: <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/2011/07/der-berliner-totentanz/>

Examinada en su conjunto, la Danza Macabra, tanto en su variante textual, como en su forma figurativa y teatral, es una gran sátira social, promovida por las órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos, que fueron quienes defendieron de un modo más activo la contemplación de la Muerte como el denominador común que unificaba a la humanidad, con independencia del estamento al que se hubiera pertenecido. Los artistas del siglo XV resaltaron aquellos aspectos que eran más desagradables en la iconografía del muerto: huesos revestidos de algo de carne ajamónada, colgajos pinjantes de carne putrefacta, vísceras a punto de caer al suelo por culpa del frenético movimiento, pelos largos, despeinados y desordenados, calaveras desdentadas con ojos saltones, pechos y músculos consumidos, sudarios y ricas mortajas reducidas a harapos... Al ser representados los vivos junto a sus dobles muertos, se produce un contraste análogo al de la iconografía especular del encuentro de los tres vivos y los tres muertos, oponiendo los cuerpos, más o menos en plenitud, de los vivos, frente al proceso de degradación de los muertos, o directamente ante sus esqueletos. Se fue construyendo así una imagen capaz de mostrar a la misma persona desdoblada en el efímero esplendor de la vida y la indigencia de la muerte⁵².

⁵¹ HUIZINGA, Johan (1995) [ed. Original 1919]: pp. 205, 210; OOSTERWIJK, Sophie (2008): p. 131.

⁵² CLARAMUNT, Salvador (1986): pp. 93-98; MARTÍNEZ, Fernando (1996): p. 73.

Los muertos son imaginados como una orquesta que vuelve a la vida y sale de un osario o cementerio tocando instrumentos de percusión y viento para transmitir la sensación de estruendo apoteósico: timbales, trompetas, chirimías y zanfoñas, expresan con su sonido la idea de Triunfo de la Muerte. A comienzos del siglo XVI se empezó a representar a un esqueleto tañedor de zanfoña acompañando a Adán y Eva en el momento en que fueron expulsados del Paraíso, como si la Muerte les obligara a bailar; así aparece, por ejemplo, en la estampa III de las *Imágenes del Antiguo Testamento* de Hans Holbein [fig. 13], grabadas entre 1540 y 1549⁵³.



Fig. 13. Hans Holbein, Adán y Eva expulsados del paraíso acompañados por la Muerte tañendo la zanfoña, estampa III de las *Imágenes del Antiguo Testamento*, 1540-1549.

Fuente: <https://www.alamy.es/imagenes/hans-holbein-adam-eve.html>

Por contraste, en la capilla mandada construir en la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco por Álvaro de Benavente en 1543, la Muerte toca una guitarra [fig. 14] adaptando la imagen a la idiosincrasia y

⁵³ BERNAT, Antonio (2001): p. 81.

cultura visual ibéricas⁵⁴. El aspecto de los muertos es bastante homogéneo, lo que acentúa la visión de la Muerte como igualadora universal. En cambio, los vivos se diferencian entre sí por la indumentaria que visten, encerrándose en ella una de las claves para su reconocimiento dentro de la jerarquía estamental. Hay en la *Danza macabra* un auténtico catálogo de expresiones, gestos y vestidos que implican conocimiento y reconocimiento de la identidad personal y colectiva a través de una forma de comunicación no verbal⁵⁵. Vivos y muertos participan de un mismo y único baile. Los artistas acertaron a representar las muy diferentes actitudes del vivo ante la muerte: unas veces se queda petrificado, mientras que otras es arrastrado por la fuerza y se resiste a ser llevado, llora y se entristece al perder los bienes materiales de los que gozó en vida, intenta sobornar con dinero a la Muerte, que se ríe del vivo, inclusive puede coquetear con su doble muerto, en una suerte de galanteo macabro de una extraña placidez hedonista. Muy pocas veces el vivo asume su destino mortal, fenómeno que se observa sólo en la representación del ermitaño, único que parece haberse preparado para morir.



Fig. 14. Hermanos Corral de Villalpando, detalle de Adán y Eva expulsados del paraíso acompañados por la Muerte tocando la guitarra, capilla de los Benavente, 1543, iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco. Foto del autor.

⁵⁴ TORRES, Leopoldo (1922): pp. 85-96.

⁵⁵ GONZÁLEZ, Herbert (2015): pp. 75-120.

En la mentalidad de la Baja Edad Media predominan tres puntos de vista sobre la percepción de la muerte y todos ellos confluyen en la *Danza macabra*. El primero ve la muerte como un fenómeno universal, que puede sobrevenir de forma brusca e inesperada a personas de cualquier edad y condición, *juvenes et senes rapio (se lleva a jóvenes y viejos)*, sin tomar en cuenta el estatus social o la capacidad económica. El segundo afirma que cualquier fama terrenal es transitoria, de modo que la *Danza macabra* es también una variante del tópico literario grecolatino: *ubi sunt?*, asumido por la literatura sapiencial cristiana. El sermón, que hasta el siglo XV eran sólo las palabras del predicador pronunciadas desde el púlpito, se transformó, tal y como advirtió Mâle en un aviso visual, iconográfico y escenográfico-teatral⁵⁶. Una prueba de la intensa relación del sermón hablado con la *Danza macabra* figurativa es que, a menudo, la composición comienza con un predicador subido a un púlpito de madera (dominico o franciscano), que advierte a nueve figuras (tres por estamento) sobre la cercanía de la muerte, señalando con el dedo el lugar donde van a estar sus fosas. Así sucede en la *Danza macabra* pintada por Bernt Notke hacia 1463 para la Iglesia de San Nicolás de Tallin [fig. 15] y en las desaparecidas pinturas del cementerio de los dominicos de Basilea, ejecutadas hacia 1440 y conocidas gracias a estampas impresas en los siglos XVI y XVII y a los escasos fragmentos de los frescos que se conservan en el Museo de Basilea⁵⁷.



Fig. 15. Bernt Notke, *Danza macabra* de la iglesia de San Nicolás de Tallin (antigua Reval), 1463. Fuente: <http://consentidoscomunes.blogspot.com/2014/10/la-danza-de-la-muerte-2-der-totentanz.html>

A veces el carácter aleccionador del sermón puede reforzarse con iconografías moralizantes complementarias, como la rueda de la Fortuna, tal y como sucede en la iglesia de Santa María de las Lastras de Beram (Istria), pintada por Vincenzo Kastav en 1474. También influyen poderosamente algunos pasajes bíblicos concretos. Las primeras estrofas de la *Danza macabra* comparan la vida con la efímera belleza de las flores de una pradera, es por eso que suele representarse el baile de muertos y vivos como si hubiera acontecido en una pradera sembrada por igual de flores y huesos humanos; un símil que se relaciona con el *Salmo 23*, la pastoral celeste, que se lee en la misa de difuntos con el cadáver de cuerpo presente y promete un paraíso en forma de pradera con arroyos de agua fresca, y con el *Salmo*

⁵⁶ MÂLE, Emile (1922): pp. 247-398.

⁵⁷ En Basilea existían dos conventos dominicos con danzas macabras. La más antigua, pintada hacia 1439, estaba en Grobbasel y la del cementerio de Kilngenthal, de hacia 1470. MÜLLER, Heribert (1990).

103, que compara la vida con la efímera belleza de una flor: *El hombre dura lo que la hierba, florece como flor campestre, que el viento roza y ya no existe*. También se puede relacionar con pasajes de *Job*, *Isaías* y *Daniel*⁵⁸. El tercer punto de vista lo aporta la *vanitas* y afirma que la belleza física, por muy atractiva que resulte en la juventud, decae con la vejez y desaparece con la muerte cuando la corrupción del cuerpo transforma al hombre en un horrible cadáver⁵⁹.

El siglo XV entendió la Muerte como una entidad: *igualitaria y niveladora, que corta con su guadaña todos los privilegios de jerarquía y de fortuna. El más rico sólo tiene una mortaja. Por eso la Danza macabra daba a los desheredados la áspera satisfacción de una revancha: se consolaban pensando que aquellos que engordaban a sus expensas sólo ofrecían un banquete más fastuoso a los gusanos: Le plus gras est premier pourry (el más gordo será el primero en pudrirse)*⁶⁰. Desde el Papa, hasta el más humilde de los ermitaños, tanto el emperador y el rey, como el campesino, el trovador y el mendigo; todos deben pasar por el trance de la muerte: *Nulli mors pallida pacit (la pálida muerte no venció a nadie)*. Eso sí, la Muerte se los lleva ordenadamente y sin mezclarles, partiendo de los estamentos más elevados, para acabar en quienes no son conscientes del orden social: el loco y el niño. Siempre tiene prioridad el estamento eclesiástico sobre el laico, reforzando la idea que percibe a la Muerte como una realidad poderosa pero incapaz de alterar el orden de prelación social. Si irónico es el comportamiento de la Muerte con el poderoso, que no le deja comprar la vida, no es menos despiadada con los humildes, a quienes tampoco perdona. No hay en la *Danza macabra* una visión crítica de la sociedad, aunque sí una manera de percibirla bastante cínica. La Muerte se lleva primero a los más grandes, entendidos como presas más suculentas, y desciende a través de los peldaños de toda la escala social para llevarse a todos, incluyendo a los miserables, los marginados y las minorías étnico-religiosas: el judío, el pagano, el turco. Como la muerte es un hecho universal que también afecta a las mujeres, a partir de 1485 surgieron las *Danse macabre des femmes* y las *Danzas mixtas*, cuya lectura iconográfica puede hacerse desde la perspectiva de género, puesto que se tiende a emparejar al emperador con la emperatriz; al rey con la reina; al abad dominico con la abadesa dominica, al fraile franciscano con la monja franciscana, al duque con la duquesa, etc. Jugando con la ironía, suele representarse a la prostituta y a la monja juntas, tratadas de la misma manera por la Muerte, con la única diferencia de no tocar el esqueleto a la monja, cuya virginidad respeta, y comportarse con la meretriz como si fuera un cliente, acariciándole los pechos; así sucedía, por ejemplo, en el cementerio de los dominicos de Berna, cuyas pinturas fueron ejecutadas entre 1515 y 1516, se perdieron y las conocemos gracias a una copia al óleo,

⁵⁸ *Biblia del Peregrino* [Traducido por: ALONSO SCHÖKEL, Luis (2001)]: *Salmos*, 103, 15-16; *Job*, 14, 2; 19, 25-29; *Isaías*, 40, 6-8. *Daniel*, 12, 2-3.

⁵⁹ La incorruptibilidad del cuerpo de los santos, la Ascensión de Cristo y la Asunción de María eran entendidos como signos externos de su virtud, porque Dios les había eximido de sufrir la degradación corporal como premio a su vida. MÅLE, Emile (1922): pp. 247-398; ECO, Umberto (2011) [ed. original 2007]: p. 62.

⁶⁰ REAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, p. 669.

hecha en 1649 por Albercht Kauw, hoy en el Museo de Berna [fig. 16]. Particularmente dramático es el momento en que la Muerte le hace una pregunta incómoda a la monja dominica: *¿Por qué estás tan gorda?* Ella no contesta, sólo llora, porque cualquier respuesta evidenciaría sus negligencias: puede estar gorda por haber cometido pecado de gula o por haber pecado de lujuria y estar embarazada. La Muerte, con su descarnada realidad, pone a la vista de toda la sociedad las faltas que el vivo intentó ocultar pudorosamente en vida. Por otro lado, bailar es tenido por todos como algo positivo y agradable; se baila cuando se está feliz, en días de fiesta... Pero: ¿Qué ocurre si te saca a bailar la Muerte? Bailar con la Muerte implica una visión irónica de la felicidad, entendida como un bien pasajero en el que no se debe confiar demasiado.



Fig. 16. Albercht Kauw, detalle de la meretriz y la monja en la danza macabra que copiaba en 1649 las desaparecidas pinturas del cementerio de los dominicos de Berna, pintadas en 1516. Museo de Berna. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/365073113540963480/>

Aunque durante mucho tiempo se pensó que la Danza de la Muerte era una temática iconográfica de origen occidental, hoy se acepta que su raíz más remota debe buscarse en el arte budista. Desde el siglo IX era habitual representar como esqueletos a los espíritus y demonios de la Muerte, los *Papiyam*, que rodean a Mara (símbolo del mundo material) cuando intentó tentar al príncipe Siddharta Gautama antes de alcanzar la iluminación. En los templos budistas de India, China y Tíbet, desde los siglos XII y XIII, fue frecuente hacer escenificaciones teatrales con la doble finalidad de divertir y aleccionar a los fieles. Actores disfrazados de *Papiyam*, bailaban y hacían advertencias a monjes, fieles y peregrinos para que corrigiesen su conducta

y se comportaran con rectitud. En el festival de los *Papiyam*, celebrado dos veces al año, se escenificaba el combate entre dos esqueletos benévolos y nueve malignos. En la corte mogola de Kublai Khan, situada en Khanbaliq, en el periodo Yüan, a mediados del s. XIII, vivieron acreditados como embajadores y obispos para la evangelización de Oriente, varios franciscanos, entre los que estaba fray Juan de Montecorvino, que vivió en Pekin⁶¹. En sus escritos describe las danzas *Papiyam* y el efecto positivo que ejercían en la población al invitarla a llevar un comportamiento más honesto [fig. 17].

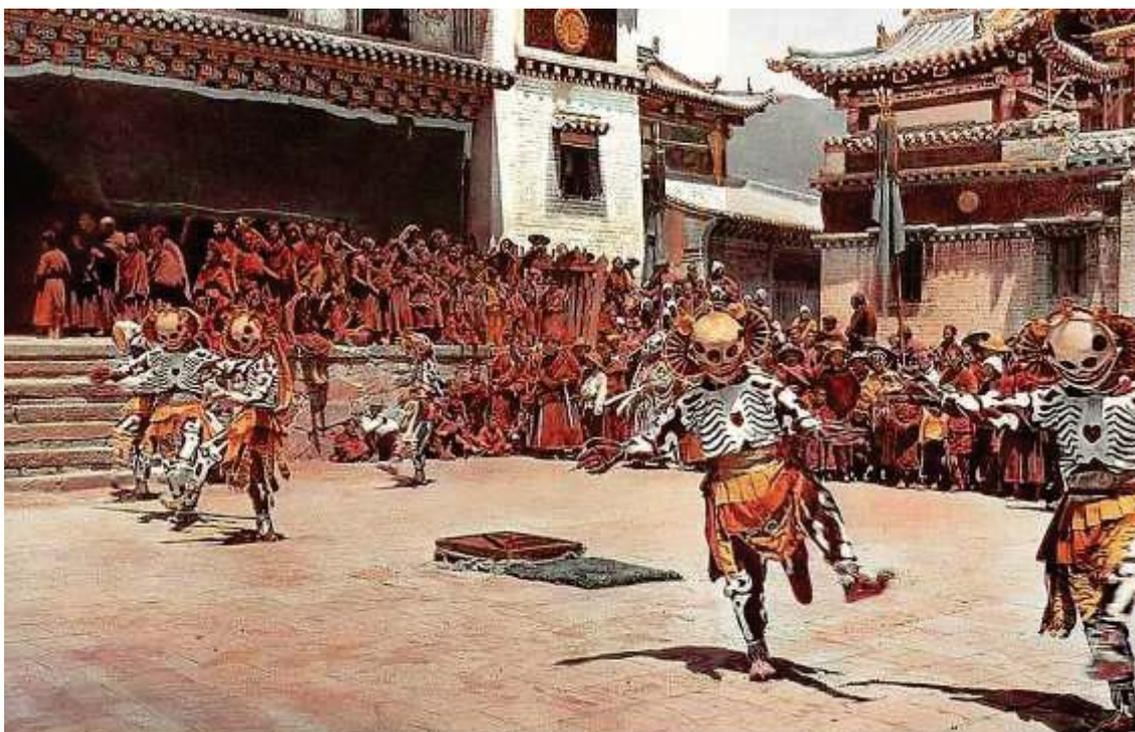


Fig. 17. Fotografía de 1925 de la danza de los citipatis interpretada en la celebración del año nuevo del Monasterio de Sherab Ling. Fuente: <https://www.tumblr.com/tagged/citipati>

Fueron estos franciscanos, a su regreso a Europa, los que debieron introducir la *Danza macabra* en el teatro litúrgico italiano usándola, desde el principio, con la misma finalidad que había tenido en Oriente: divertir e inculcar el temor a la muerte como un hecho inminente e impredecible, a fin de corregir la conducta del individuo y la sociedad. Baltrusatis creía que se podían rastrear los préstamos formales entre el baile de los esqueletos Citipatis del mundo tibetano [fig. 18] y los esqueletos bailarines de las xilografías que ilustran la *Crónica de Nuremberg* de Michael de Wohlgemut [fig. 19] de 1493⁶². Los Citipatis, en el budismo Mahayana, son los espíritus tántricos que protegen los cementerios, de ahí que se les llame los *Señores del cementerio*. La literatura oriental afirma que eran dos ascetas, hombre y mujer que, practicantes del budismo tántrico, meditaban cerca de un cementerio. Su elevación espiritual fue tal que, cierto día, se les acercó un ladrón, sin que ellos lo advirtieran, y el malhechor les degolló. Los espíritus

⁶¹ CLEMENTA, Jonathan (2010).

⁶² BALTRUSAITIS, Juris (1983): pp. 249-250; MASSIP, Francesc (2011): pp. 137-161.

de los Citipatis juraron vengarse de todo criminal que se acercara a un cementerio, prometiendo atacarle para robarle la vida y librar a la sociedad del peligro que suponían tales delincuentes. Como los Citipatis no pueden abandonar los cementerios, deben esperar a que los malhechores pasen por allí y, entre tanto, dedican el tiempo a cantar, bailar y hacer música con potentes cuernos. Se les representa en forma de doble esqueleto entrelazado y simétrico, manteniendo la idea de imagen especular, con algún rasgo figurativo, prenda o atributo que permita su identificación masculina y femenina, bailando de forma frenética, con un halo de llamas a su alrededor. Como es lógico, se les invoca como deidades iracundas, protectoras frente a cualquier humano que quiera hacer el mal⁶³.



Fig. 18. Citipatis bailarines de marfil de h. 1830. Shri Shmashave Adhipati. Fuente: <http://www.cintamani.com.br/loja/glossario/citipati/>

⁶³ PADMASAMBHAVA (s. VIII) [Editado por: VV.AA (2006)].



Fig. 19. Michael de Wohlgemut, Danza de la muerte, xilografía que ilustra la Crónica de Nuremberg, 1493. Fuente: <https://www.alamy.es/imagenes/nuremberg-chronicle-1493.html>

Junto a un posible origen oriental, también se puede rastrear para la *Danza macabra* un origen helenístico y romano. En el apogeo de su popularidad, la filosofía epicúrea, entre los siglos III a. de C. y I d. de C., invitaba a sus adeptos a buscar el placer mediante los goces sensoriales, especialmente los culinarios y los eróticos. En el contexto del banquete se usaban esqueletos articulados, como el que se cita en el *Banquete de Trimalción* del *Satiricón* de Petronio⁶⁴, e iconografías macabras, como los esqueletos borrachos y danzarines que aparecen en la decoración de ciertas vajillas de mesa, mosaicos de suelo y joyas de adorno personal, utilizados para excitar a los comensales a vivir y a gozar de la única vida posible: la terrenal. Se han conservado algunos magníficos ejemplos del arte macabro hedonista del periodo imperial romano, como el mosaico pompeyano, comúnmente citado como *Memento Mori*, anterior al 79 d. de C., encontrado en el suelo del triclinio de una tienda [fig. 20], en el que se representa una

⁶⁴ *Mientras bebíamos, pues, y nos extasiábamos ante tales magnificencias, un esclavo trajo un esqueleto de plata, tan bien armado, que sus articulaciones y vértebras móviles podían girar en cualquier dirección. Después de dejar caer este esqueleto varias veces sobre la mesa y hacerle tomar varias actitudes gracias a sus articulaciones móviles, Trimalción añadió: ¡Ay! ¡Pobres de nosotros! ¡Qué poquita cosa es el hombre! ¡He aquí en qué pararemos todos nosotros cuando el Orco se nos lleve! ¡A vivir pues, mientras tengamos salud!* PETRONIO (s. I) [Editado por: RUBIO FERNÁNDEZ, Lisardo (1995)]: XXXIV, p. 58.

calavera sonriente, con una plomada que nivela por igual un manto de púrpura y los harapos de un mendigo, afirmando así que la muerte es la única que trata por igual al rico y al miserable.



Fig. 20. Mosaico con Memento Mori en forma de calavera que nivela por igual el manto de púrpura y los harapos de un mendigo, procedente del triclinio de una tienda en Pompeya, s. I d. de C. Museo Nacional de Nápoles. Foto del autor.

Otros ejemplos interesantes son: el mosaico del esqueleto sonriente que sirve la bebida en un banquete usando unas jarras, también encontrado en Pompeya; la tantas veces citada taza de plata del tesoro de Boscorreale, en la que aparecen perfectamente identificados con epígrafes Zenón y Epicuro, en forma de esqueletos, compartiendo los alimentos de una misma mesa; y las *larvae convivalis* (esqueletos de banquete), que no son otra cosa que marionetas esqueleto articuladas, usadas en los banquetes como divertimento, entre las que se deben citar las que se guardan en el Museo Paul Guetty y el Museo de Berlín⁶⁵. Mención especial merecen los mosaicos de suelo donde se representan desenfadados esqueletos socráticos, recostados en triclinio, bebiendo vino, acompañados de la máxima: *conócete*

⁶⁵ STRONG, D. (1966); BARATTE, Françoise (1986): pp. 35, 65-67 y 91; CARO, Stefano de (2001): p. 191.

a *ti mismo*, como el que, procedente de la excavación del convento de San Gregorio en la Vía Apia, se exhibe actualmente en el *Museo Nazionale Romano* de Roma, o el recientemente descubierto en la excavación de un triclinio en Hatai (Turquía) [fig. 21]⁶⁶.



Fig. 21. Mosaico con esqueleto socrático acompañado de la máxima: concómete a ti mismo. Encontrado en la excavación de un triclineo en Hatai, s. I d. de C. Foto del autor.

En la Baja Edad Media existen testimonios escritos de escenificaciones teatrales de danzas macabras en bodas principescas y actos festivos, no necesariamente entendibles con un sentido admonitorio frente al pecado. Este hecho demuestra que la *Danza macabra* se escenificaba no sólo en periodos penitenciales, como la cuaresma, ni exclusivamente en los atrios de las iglesias. Esas otras *Danzas macabras*, más festivas y lúdicas, se concebían, como los esqueletos epicúreos, para excitar a los comensales a que disfrutaran de los manjares del banquete por si la muerte les sobreviniera de forma repentina. ¿Son las *Danzas de la Muerte* civiles una pervivencia del hedonismo clásico en el mundo medieval? Ya en 1950 Clark opinaba que las danzas cortesanas, aunque decían lo mismo que las danzas penitenciales escenificadas en los atrios de los templos, tenían un tono completamente distinto, puesto que exhortaban a quienes las contemplaban a disfrutar de la vida mientras pudiesen y el componente irónico debía ser el predominante, seguramente jugando los actores para su expresión con la gestualidad, la ironía y el tono de voz⁶⁷. En 1449 se escenificó una danza macabra en una fiesta cortesana celebrada en el Hôtel de Brujas, una de las mansiones de Felipe III el Bueno, Duque de Borgoña (1396-1467), que mandó después

⁶⁶ LLEDÓ, Emilio (1984); DUNBABIN, Katherine (1986): pp. 185-255.

⁶⁷ CLARK, James M. (1950).

pintarla en uno de los salones principales de su residencia, perpetuando a través de la pintura el efímero espectáculo teatral. En 1453 consta haberse hecho algo parecido en la Catedral de Besançon.

En los reinos cristianos de la península Ibérica la *Danza macabra* fue un espectáculo muy popular en el que se observan también ciertas pervivencias de la cultura clásica. En los siglos XIV y XV los peregrinos que visitaban Montserrat hacían una suerte de baile penitencial de la Muerte, que no es propiamente una *Danza macabra*, pero participa de su mismo espíritu. En muchas poblaciones de Cataluña, todavía en la actualidad se escenifica el *ball de la Mort*, mezclando lo sacro y lo profano, en el contexto de la Semana Santa, normalmente el día de Jueves Santo, siendo los lugares más destacados: la Selva del Camp (donde se encarga de ello la cofradía de la Santa Sangre), Ripoll, Verges [fig. 22], Beget, Sant Feliu de Pallerols, les Planes d`Hostoles, Cadaqués, Perpinyá, Andorra y Rupia⁶⁸. Según el relato que Alvar García de Santa María hizo en la *Crónica de Juan II*, de la ceremonia de coronación de Fernando I de Trastámara (1380-1416), en Zaragoza, el 11 de febrero de 1414, un actor que representaba la Muerte iba: *muy fea e muy espantosa, e con la mano faziendo semejanças, a todas partes que llevara a unos e a otros por la sala*⁶⁹.



Fig. 22. Danza de la Muerte escenificada en la población de Verges, 2009. Fuente: <http://es.blog.costabravas.com/danza-de-la-muerte-verges/>

⁶⁸ Los actores que representan los esqueletos suelen llevar estandartes con lemas: *Nemini parco (a nadie perdono)* y *Lo temps es breu (el tiempo es breve)*. ROCA, Jordi (1986).

⁶⁹ ESPAÑOL, Francesca (1992): pp. 4, 24 y 31; KOVACS, Lenke y MASSIP, Francesc (2001): pp. 201-228; SESMA, José Ángel (2011): pp. 221-223.

Hacia 1490, sobre la puerta interior del refectorio de San Juan de los Reyes de Toledo, se colocó, dentro de un arcosolio análogo a los que acogen sepulcros, un esqueleto recostado, a manera de un *transi tomb* [fig. 23], que recordaba a los comensales lo fugaz que es la vida, acompañado de un pasaje de Job: *Expecto donec veniat immutatio mea. (Espero hasta que llegue mi transformación)*⁷⁰. No se sabe si esta imagen se usaba para que los franciscanos disfrutaran con placer de los frugales alimentos que comían o si para todo lo contrario, es decir, para que viendo cercana la muerte ayunasen con más rigor e hicieran acto de contrición y penitencia.



Fig. 23. Job en forma de transi tomb esperando su resurrección, arcosolio sobre la puerta de acceso al refectorio de San Juan de los Reyes, h. 1490. Toledo. Foto del autor.

Desde el punto de vista literario, se conocen dos versiones escritas diferentes de la *danza de la Muerte* en castellano. Según Víctor Infantes, la más antigua es la *Dança General*, datada hacia 1400 y conocida a través del *manuscrito bIV* de la Biblioteca del Monasterio del Escorial, que debe ser anterior o contemporánea a la *Danse Macabre* del cementerio de los Inocentes de París e incluye 11 personajes más. El nombre, *Dança General*, le fue dado en los inventarios del Escorial en abril de 1576. Se compone de 600 versos dodecasílabos en los que, primero la Muerte habla y un predicador responde, luego la Muerte habla con dos doncellas (las únicas mujeres presentes en la danza) y, a continuación, dialoga con cinco grupos de siete individuos, de modo que, a través de cuarenta y cinco varones, quedan representadas todas las escalas sociales de la jerarquía estamental. La Muerte es imaginada como una mujer cruel, de aspecto horrible, armada, disparando flechas con las que arrebató la vida⁷¹. La complejidad de la *Dança general* hispana nos debe hacer reflexionar si el tema de la *Danza macabra*,

⁷⁰ Job, 4. RÉAU, Louis (1995) [ed. original 1995-1959]: pp. 360-368.

⁷¹ INFANTES, Víctor (1997): pp. 225-227.

que tantas veces se ha considerado incorporado a la literatura española a través del repertorio europeo, asumido de la *Danse Macabre* francesa, podría ser, en realidad, una creación ibérica exportada a Europa y devuelta, trasformada y enriquecida hasta un punto tal, que se ha llegado a perder la conciencia de su origen ibérico. De la *Danza General* de 1400 deriva la *Dança de la Muerte* compuesta hacia 1460 y conocida gracias a una variante impresa en Sevilla por Juan Varela en 1520⁷².

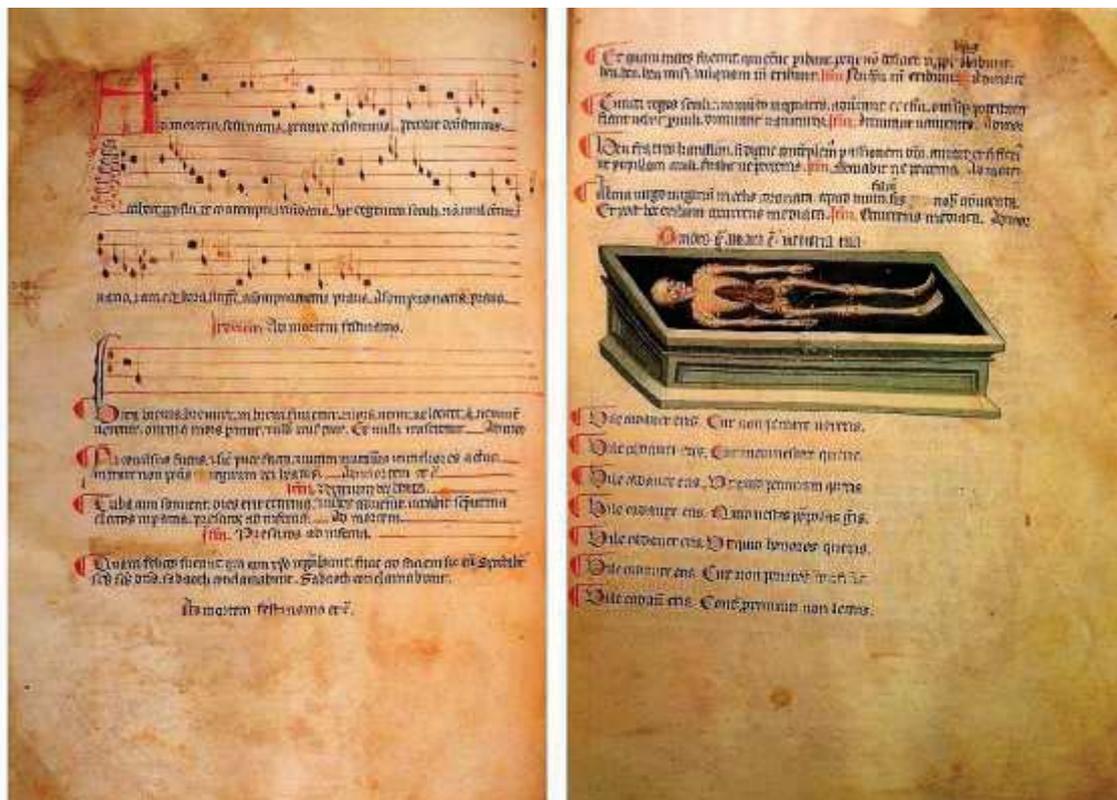


Fig. 24. Transi tomb del poema ad mortem festinamus del Llibre vermell, s. XV. Biblioteca del Monasterio de Montserrat.

Fuente: http://rubrumvirgo.blogspot.com/2012/08/el-llibre-vermell-de-montserrat_14.html

Desde la década de 1920 una parte de los investigadores que analizan la cultura macabra europea afirman el posible origen hispano de la *Danza macabra*. Es cierto que la *Dança General* castellana es menos terrorífica que las danzas macabras alemanas, franco-flamencas, francesas e inglesas y, en consecuencia, su escenificación resulta menos terrorífica y menos espectacular, lo que, por otro lado, resulta muy coherente con las tradiciones artísticas mediterráneas del mundo ibérico, que fomentan una actitud serena ante la muerte, menos histriónica, expresiva y dramática que la de las danzas septentrionales, en definitiva, menos apegada al mundo terrenal. En la corona de Aragón, los testimonios de *Danzas macabras* mejor estudiados corresponden a los condados catalanes. En el Monasterio de Montserrat se conserva *Le llibre vermell*, un manuscrito de hacia 1400 que, en el fol. 27r, contiene, ilustrando una composición musical monódica, asociada al poema: *ad mortem festinamus peccare desistamus* (*nos apresuramos hacia la*

⁷² KENDRICK, Geraldine (1979): pp. 187-195.

muerte, desistimos de pecar), una miniatura que representa a un muerto dentro de su sepulcro de piedra, ajustado al tipo iconográfico del *transi tomb*, figurado en avanzado proceso de putrefacción [fig. 24]; cuyos versos son tan impresionantes en el siglo XV como en la actualidad: *Vita brevis breviter in brevi finietur mors venit velociter quae neminem veretur. Omnia mors perimit et nulli miseretur.* (La vida es corta y en breve va a terminar, la muerte llega rápidamente y no respeta a nadie. Se destruye todo y no tiene piedad)⁷³. En 1497 se data la *Dança de la Mort* catalana, compuesta por Pere Miquel Carbonell que, en este caso sí, con total seguridad, es una traducción al catalán de la danza francesa⁷⁴.

El concepto de lo macabro: sus posibles orígenes y sus diversos significados

Los más firmes defensores del origen hispano de la *Danza macabra* atribuyen su composición a un anónimo monje benedictino de San Juan de la Peña e indican una posible conexión con lo andalusí, al relacionar el término *macabro* con el árabe *maqabir*, que sirve para hablar de un baile de hermandad que los musulmanes hacían alrededor del difunto a quien se considera un héroe por haber muerto haciendo la *yihad*⁷⁵. Sin embargo, este posible origen islámico no debe confundirnos, pues, una vez más, estamos ante una costumbre cuyo origen debe buscarse en el *géranos* clásico, es decir, en la danza ritual que se bailaba en Creta, Atenas y Delos, documentada desde el siglo VIII a. de C., en honor del héroe epónimo. En el siglo V a. de C., para conmemorar que Teseo había liberado a la ciudad de Atenas del pago al rey Minos del tributo de las nueve doncellas y nueve donceles con que era alimentado Minotauro, los dieciocho jóvenes que ese año habrían tenido que ser sacrificados bailaban, cogidos de la mano e intercalados, haciendo corro, alrededor de la tumba de Teseo en el Ágora festejándole como libertador de la ciudad⁷⁶. Hay quienes han relacionado las *danzas de la Muerte* ibéricas con la creencia en la existencia del Ángel de la Muerte, apodado *el exterminador*, importante en algunas corrientes del pensamiento religioso semita, llamado *Azrael* entre los judíos y *Malac al Marti* entre los musulmanes. La relación de la *Danza macabra* con el ángel exterminador resulta particularmente intensa en el manuscrito aljamiado hebraico de la Biblioteca Palatina de Parma y en un fragmento manuscrito que sobre este asunto se conserva en el Archivo de la Catedral de Segovia⁷⁷.

⁷³ GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (1990).

⁷⁴ SAUGNIEUX, Joel (1972); RUBIO, Samuel (1983).

⁷⁵ CLARAMUNT, Salvador (1988): p. 94; SOLÁ, Josep María (1981); MARTÍNEZ, Fernando (1996): p. 72.

⁷⁶ La tradición ática afirma que Teseo murió en Esciro y que, en el año 476 a. de C., el oráculo de Delfos ordenó llevar sus huesos hasta el ágora de Atenas, donde Cimón fundó el Teseion, templo en torno al cual se hacía la ceremonia del *géranos*. FLACELIERE, Robert (1993).

⁷⁷ INFANTES, Víctor (1997): p. 33.

Hoy está fuera de toda discusión que algunas de las ideas que inspiraron los temas macabros del arte cristiano hispano de los siglos XIV y XV proceden del mundo judío, asumidas de forma directa o indirecta a través del *Antiguo Testamento* y del pensamiento rabínico. El ejemplo que mejor ilustra esta hibridación cultural entre lo castellano y lo sefardí es la famosa *Biblia de Alba* que, con mayor propiedad, deberíamos nombrar: *Biblia de Arragel*. Se trata de una traducción al castellano de la *Biblia* hebrea, compuesta y ricamente miniada entre 1420 y 1433, por Mosé Arragel de Guadalajara, que fue el rabino de la comunidad judía de Maqueda y la hizo por encargo de Luis González de Guzmán, Maestre de la Orden de Calatrava⁷⁸. En sus folios se representaron temas tan singulares como: Saúl ante la bruja de Endor o el valle de los huesos secos de Ezequiel. Saul, fue el primer Rey de Israel, lleno de temor ante sus poderosos enemigos, los Filisteos, y desesperado por faltarle una respuesta de Dios a sus plegarias, ante quien había caído en desgracia por incumplir su obligación de exterminar al pueblo de Amalec, llevado de la desesperación, pese a haber decretado la persecución de toda hechicera, consultó en secreto a la bruja de Endor, una adivina necromante capaz de contactar con los espíritus de los muertos haciendo conjuros. La bruja invocó al profeta Samuel, representado en la miniatura con apariencia desdoblada, es decir, en forma de cadáver inerte, sobre una losa, y de pie, junto a la lápida, en forma de espectro fantasmal [fig. 25], dialogando con Samuel para aclararle por qué había perdido el favor de Dios⁷⁹.



Fig. 25. Saúl ante la bruja de Endor, Mose Arragel de Guadalajara, Biblia de Alba, 1433. Biblioteca del Palacio de Liria, Fundación Casa Ducal de Alba. Foto del autor.

El tema de Ezequiel retirado al desierto en un valle lleno de huesos humanos es poco frecuente en la iconografía medieval. Ezequiel es interrogado por Dios acerca de si los huesos de los muertos pueden o no revivir. Para demostrarle su ignorancia, le enseña un conjuro que permite a los huesos recuperar temporalmente la vida, adquirir corporeidad y dialogar

⁷⁸ FELLOUS, Sonia (2001).

⁷⁹ *Samuel 28*, 5-25.

con él para aclararle que Dios ha de cumplir la promesa de la resurrección y salvación de su pueblo al final de los tiempos⁸⁰.

Más complicado es escudriñar el origen del adjetivo *macabro*. En 1833 Douce afirmó que la palabra *macabro* nació como consecuencia de la corrupción lingüística del nombre del ermitaño San Macario. Según la *Leyenda Dorada*, San Macario permaneció durante seis meses desnudo en el desierto conversando con las calaveras de varios paganos que le revelaron las torturas infernales que sufrían por sus pecados de idolatría. A veces se representa a San Macario durmiendo sobre el esqueleto de un pagano cuya cabeza le sirve de almohada, dando así nacimiento a la iconografía del santo ermitaño acompañado de una calavera, como símbolo de la renuncia a los goces del mundo, exitosísima en la Edad Moderna, particularmente en el arte de la contrarreforma. Aunque desde antiguo la teoría de Douce ha tenido seguidores, como Montault, en la actualidad está casi totalmente desechada, pero conviene indicar dos curiosas coincidencias: se suele identificar al ermitaño del encuentro de los vivos y los muertos como San Macario y la imagen especular del santo con el esqueleto es coincidente en forma y simbolismos con las imágenes especulares de la danza macabra⁸¹. Gastón París defendió una teoría diferente al afirma que *Macabré*, que en los textos franceses antiguos se decía *Marcadé* y era el nombre propio del pintor o del compositor de los versos moralizantes de las primeras representaciones de la *Danza macabra*⁸². En tal caso, sería un genitivo que indicaría su autor. No ha sido posible a los seguidores de esta teoría demostrar la existencia del supuesto poeta *Marcadé* que, en todo caso, es consecuencia de una visión un tanto reduccionista. Mále vinculaba el origen de la palabra *macabro* a una evolución lingüística del término *Macabeos*, uno de los libros del *Antiguo Testamento*. Durante el periodo que se extiende entre los siglos VIII y I a. de C., entre la dominación asiria y la romana, la historia de Israel sólo ofreció una figura heroica, Judas Macabeo, hijo de Matatías, que capitaneó la insurrección hebrea contra los diadocos helenísticos de la dinastía Antigónida. Macabeo, deriva de la palabra hebrea *maccaba*, que significa *martillo*, de modo que su nombre significaría algo así como: *caudillo capaz de aplastar a sus enemigos*. Después de una terrible batalla, Judas Macabeo encontró amuletos idólatricos en los cadáveres de algunos judíos y ordenó un sacrificio expiatorio para que aquellos muertos fuesen absueltos de sus pecados de idolatría. En el siglo XIV este pasaje bíblico se leía en las misas de difuntos, a las que se daba el mismo carácter expiatorio que el ritual de Judas Macabeo, a la hora de limpiar al muerto de sus posibles pecados. En la jerga soldadesca de los siglos XIV y XV se nombraba a los cadáveres *macabé*, porque se debían hacer rezos a su favor para que alcanzaran el perdón de los pecados y la salvación. El uso de estos pasajes bíblicos en la liturgia funeraria pudo haber influido en la asociación de ideas que convirtió *Macabeo* en *macabro*, en tanto

⁸⁰ *Ezequiel* 37, 1-14. *Biblia del Peregrino* [Traducción de: ALONSO SCHÖKEL, Luis (2001)].

⁸¹ DOUCE, Francis (1833); VORÁGINE, Santiago de la (s. XIII) [Traducido por: MANUEL MACIAS, Fray José (1982)]: Tomo I, p. 103 y 104; BARBIER, Xavier (1890). Además de San Macario, hubo otros santos orientales que hablaron con esqueletos como San Sisoos y la homilía de San Juan Crisóstomo ante los huesos de Alejandro Magno.

⁸² PARIS, Gastón (1895).

en cuanto, ambos tienen que ver con los sufragios que se hacían por las almas para librarlas de los castigos del infierno. El término *macabré* fue usado por vez primera con el mismo sentido que hoy le damos por el poeta Jean Le Févre en 1376: *Je fis de Macabré la dance*⁸³.

El debate sobre los orígenes clásicos de la iconografía del *transi tomb* y el árbol de la vanidad

El *transi tomb*, en el arte de la Baja Edad Media y el Renacimiento, es la representación, esculpida o pintada, de un cuerpo humano yacente y muerto, en proceso de descomposición, sobre el suelo o dentro de una fosa o sepulcro. Para la escultura funeraria de la Baja Edad Media supone una alternativa al planteamiento tradicional de los siglos XIII y XIV, que imaginaba al yacente idealizado, como si se hubiera quedado dormido en espera de la resurrección. En ocasiones el *transi* es doble, manteniendo la idea de imagen especular que se ha visto en el encuentro de los tres vivos y los tres muertos o en la *Danza macabra*, mostrando al difunto desdoblado en sus dos estados, dormido e inerte, es decir, bello, de conformidad a los cánones imperantes en cada etapa, y en proceso de putrefacción. Se afirma así una idea, presente en la filosofía cristiana de tradición neoplatónica, que defiende que el cuerpo es un soporte despreciable y corrupto para el alma, que es inmortal y está dotada de la gracia y la belleza⁸⁴. En todos los casos, el *transi tomb* debe interpretarse como una advertencia acerca de la fugacidad de la belleza, los placeres y la vida. En la Catedral de Valencia se encontró recientemente la lápida de Raimundo Scorna, muerto el 17 de febrero de 1291, cuyo relieve asocia el yacente, dentro de un *loculi* y envuelto en un sudario, con la representación del seno de Abraham, la *Dextera Dei*, el Crismón trinitario y los emblemas de su linaje, acompañado todo ello de la exhortación: *Hombre que me miras lo que tú eres yo fui, y lo que yo soy tú serás. Te pido que reces un Padre Nuestro por mi alma* [fig. 26].

En el claustro de la Catedral de León se conserva el sepulcro de Juan Martínez Grajal, cuya lápida, sostenida por un ángel, está flanqueada por un *transi doble* de filiación flamenca, de hacia 1447 [fig. 27 a-b], representado en las ménsulas, donde se enfrenta el retrato del propietario de la tumba vivo, barbado, vestido de canónigo y con el birrete de Doctor en Derecho, frente a su *transi*, en forma de esqueleto con sudario⁸⁵.

También para el *transi tomb* se puede buscar un origen clásico, como bien demuestra la lápida del siglo II d. de C. que, procedente de un *locui* de las catacumbas de Roma, se conserva en el Museo Británico, con un esqueleto

⁸³ La introducción de una *r* en la palabra *maccabeorum*, está probada en un poema de Chrétien de Troyes que habla de Judas Macabre. REAU, Louis (1995) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 1, p. 353; REAU, Luis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, p. 668; KURTZ, Leonard Paul (1975); *Biblia del Peregrino* [Traducida por: ALONSO SCHÖKEL, Luis (2001)]: II Macabeos, 12, 38-42.

⁸⁴ COHEN, Kathleen (1973); BARON, Françoise (2003): pp. 125-158; GONZÁLEZ, Herbert (2015): pp. 67-104.

⁸⁵ FRANCO, María Ángela (1998): pp. 481-482; ESPAÑOL, Francesca (1992): pp. 6 y 14.

yacente, dentro de su nicho, acompañado de una inscripción en griego que reza: *Transeunte, como se mira a un cadáver descarnado, se puede decir si se trataba de Hylas o Tersites* [fig. 28]. Una vez más, el epígrafe resalta el carácter homogeneizador y universal de la muerte, dado que Hylas, en el ciclo de los argonautas, fue alabado por su belleza, mientras que Tersites fue conocido por todo lo contrario: su horrible fealdad⁸⁶. La inscripción simula que el muerto se dirige al vivo para pedirle que le contemple y sea consciente que, a través de sus huesos, nunca podrá saber si en vida fue bello u horriblemente feo.



Fig. 26. *Transi tomb* de la lápida de Raimundo Scorna, muerto el 17 de febrero de 1291, Catedral de Valencia. Fuente: <https://valentia.hypotheses.org/53>

⁸⁶ Hylas era hijo de Tiodamante de los dríopes. Herakles mató a su padre en el campo de batalla y le perdonó la vida, convirtiéndole en su escudero. A instancias de Hera, Hylas fue secuestrado por su belleza por las náyades de la fuente Pagea y desapareció, según cuenta Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas*, sin dejar rastro. Tersites, en cambio, es un guerrero del ciclo troyano, descrito en el *Canto II* (v. 211 y ss.) de la *Iliada*, como el más feo de los Aqueos, “cojo, patizambo, de hombros curvados hacia dentro, vulgar, ridículo e impertinente”. WALKER, Susan (1985): p. 62.



Fig. 27. *Transi tomb* de la tumba del Doctor Juan Martínez Grajal, h. 1447, Claustro de la catedral de León. Foto del autor.

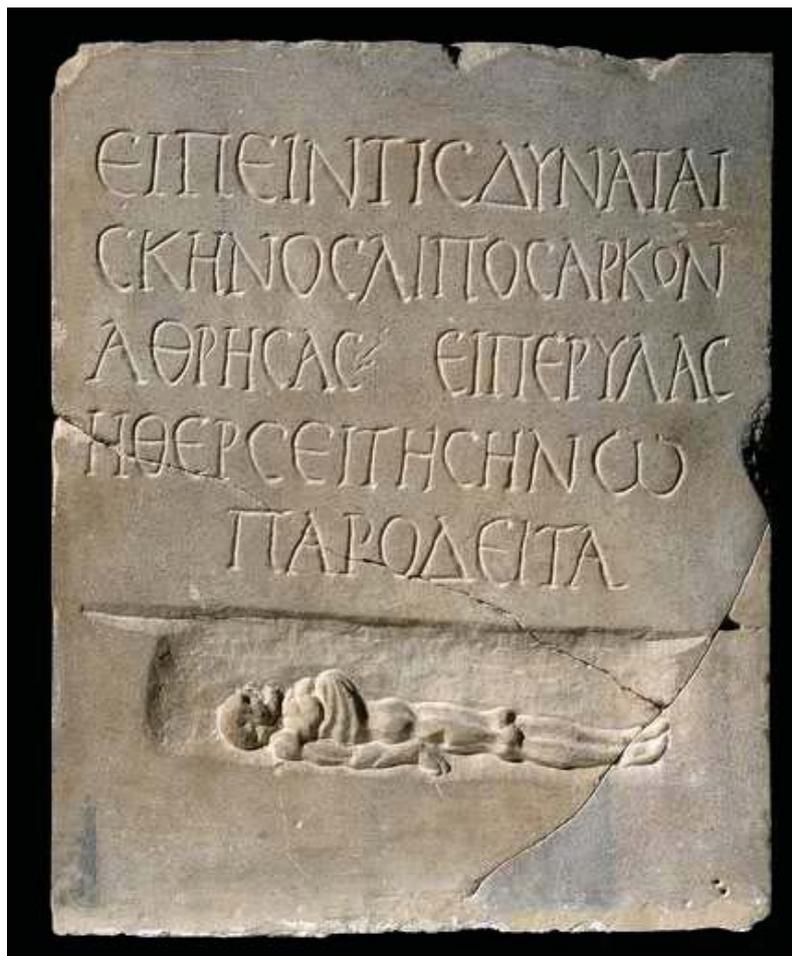


Fig. 28. Lápida del epígrafe de Hylas y Tersites, encontrada en un loculi de las catacumbas de Roma, s. II d. de C. Museo Británico. Fuente: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459523&partId=1

Las pinturas de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella, de mediados del s. XV, que debieron ocupar la totalidad de uno de los testeros de la sala y hoy sólo se conservan en estado fragmentario [fig. 29], se deben interpretar como una imagen híbrida entre la iconografía del *transi tomb* y la danza macabra, puesto que los vivos, de muy diversas condiciones sociales: una pareja real coronada, Papa con tiara y cardenal con capelo, obispo y abad mitrados, frailes franciscano y dominico, noble y dos ciudadanos..., cogidos de la mano, bailan en corro, como si interpretaran una sardana o un *gérano*s de hermandad, alrededor de un único muerto, yacente, sonriente e inerte, dentro de un ataúd, acompañado de la inscripción: *fuit quod estis eritis quodque fuit*. Francesca Español no considera las pinturas de Morella una danza macabra porque, en sentido estricto, no hay diálogo entre el muerto y los vivos, sino que debe estudiarse como una *vánitas* relacionada con el uso de la sala capitular como espacio funerario, un poco a la manera de un *epitafio colectivo*. A mi juicio, debe también interpretarse como una pervivencia de la cultura clásica, presentando el triunfo de la muerte ante la sociedad en su conjunto, que baila a su alrededor como si de un héroe epónimo se tratase. Junto a esta especie de *sardana de la muerte*, un

esqueleto, armado con arco y flechas, comportándose como un cazador, dispara contra los personajes gozosos que viven encima del árbol de la vanidad. Se comportan los humanos como los pajaritos alegres que tienen en su árbol un nido, hacen una fiesta, comen, beben y ríen gozosos de la vida sin advertir que pronto van a morir, acosados por un certero cazador. Se completa la composición con una rueda de la Fortuna (con sus consabidos: *regnabo, regno y regnavit*) y epígrafes junto a una suerte de trovador, que canta e interpreta una melodía escrita con la notación en *punctum* sobre tetragrama⁸⁷. El tema del árbol de la vanidad debe relacionarse con un pasaje del libro de *Amós* que prefigura el pasaje del *Evangelio de San Mateo* donde, en boca de San Juan Bautista, se dice: *Ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles y todo árbol que no de buen fruto será cortado y arrojado al fuego*⁸⁸.



Fig. 29. Anónimo, Danza macabra y árbol de la vanidad de la sala capitular del convento de San Francisco, Morella, segunda mitad del siglo XV. Foto del autor.

⁸⁷ FRANCO, Ángela (2002): pp. 173-214.

⁸⁸ *Biblia del Peregrino* [Traducido por: ALONSO SCHÖKEL, Luis (2001)]: *Mateo*, 3, 10. Ver su prefiguración en: *Amós*, 6, 3.



Fig. 30. Juan Sánchez de San Román, el árbol de la vanidad sobre un barco, claustro bajo del monasterio de San Isidoro del Campo, Sevilla, segunda mitad del s. XV. Foto del autor.

De este mismo tema se conoce otro ejemplo bajomedieval, pintado en la segunda mitad del siglo XV, integrado en el programa iconográfico del claustro bajo del convento de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla), obra de Juan Sánchez de San Román, en el que se representa el árbol de la vanidad transformado en el mástil de un barco, una coca mediterránea, que simboliza el transcurrir de la vida en un mar agitado y la nave de los locos, puesto que sus tripulantes, inconscientes, en lugar de cuidar de sus almas inmortales, se alimentan de los goces mundanos y hedonistas, sin advertir que dos ratas (poderoso símbolo de la enfermedad y la muerte), están royendo el tronco del árbol-mástil y, por tanto, van a caer y naufragar [fig. 30]. Junto a la proa del barco está representada la Muerte cazadora, imaginada como un esqueleto armado con un arco, preparado para disparar flechas⁸⁹. El mismo tema todavía es representado con el mismo carácter aleccionador en 1653 por Ignacio de Ríes, artista tal vez de origen alemán,

⁸⁹ RESPALDIZA, Pedro (1998): pp. 69-99; GÓMEZ, R. (1990): pp. 103-112.

en la capilla de la Concepción de la Catedral de Segovia, fundada por el almirante Pablo de Contreras. La muerte tala un árbol en cuya copa, gozosos, comen y beben hombres y mujeres de toda condición, mientras Cristo se dispone a tocar una campana con un martillo; todo ello acompañado de una *didascalia* en la que reza: *Mira que te has de morir/ mira que no sabes quando/ mira que te mira Dios/ mira que te está mirando*⁹⁰.



Fig. 31. Muerte con guadaña y pico del intradós del arco que comunica el altar mayor y el altar lateral de la ermita de la Virgen del Castillo de Monterde, anónimo de finales del siglo XV o inicios del XVI. Foto del autor.

Las frases rimadas con un sentido moralizante, escritas dentro de filacterias o bajo las composiciones, eran algo habitual ya a finales del siglo XV, usadas

⁹⁰ SEBASTIÁN, Santiago (1989): pp. 123-124.

como advertencia a los fieles sobre la fugacidad de la vida y la conveniencia de llevar una recta conducta moral. Ejemplo magnífico de ello es la pintura al fresco recientemente encontrada en el intradós de una de las jambas del arco de medio punto que comunica la capilla mayor de la ermita de la Virgen del Castillo de Monterde con una de las capillas laterales. La figura principal, que representa a la Muerte en forma de esqueleto, llevando una guadaña en la mano derecha y un pico en la izquierda, se acompaña de un epígrafe que dice: *Velar con devoción desechando la cizaña y de mí compunción a pasar por mi guadaña* [fig. 31]. Frente a ella, en la jamba contraria, había una segunda figura que, por su deterioro, no podemos interpretar.

Conclusión

Las ideas de lo macabro, en conclusión, son un magnífico ejemplo de la interculturalidad del arte desarrollado en los reinos de la península Ibérica en los siglos XV y XVI pues, partiendo de la herencia clásica, mitológica y hedonista, sumada a los elementos culturales importados al Mediterráneo desde China e India, a través del Islam, con el caldo de cultivo de la mentalidad judeocristiana, y la realidad político-demográfica cambiante a partir de la segunda mitad del siglo XIV, explican la eclosión de los temas macabros en una suerte de red intercultural, en la que los reinos hispánicos de la Edad Media jugaron un papel esencial, no suficientemente estudiado. Como es lógico, la búsqueda de unos posibles orígenes remotos para los temas macabros de la Baja Edad Media en el mundo oriental y en el mundo clásico no invalida que la fuente fundamental para estas iconografías en la cultura occidental sean los textos bíblicos, los sermonarios y las hagiografías. Lo macabro constituye en el arte de los siglos XV y XVI un testimonio tan elocuente como singular de una nueva forma de acercarse a la Muerte, más insegura, más individual, menos serena y, en definitiva, más moderna.

Bibliografía

ALEXANDER, Jonathan J. G. (2002): *Studies in Italian Manuscript Illumination*, Pindar Press, London.

ALLMAND, Christopher (1990): *La guerra de los Cien años: Inglaterra y Francia en Guerra*, Christopher Allmand, Barcelona.

ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*, El Acantilado, Barcelona.

AURELL I CARDONA, Jaume y PAVÓN BENITO, Julia (2002): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España Medieval*, Universidad de Navarra, Pamplona.

AURELL I CARDONA, Jaume (2002): "La transversalidad de la historia de la muerte en la Edad Media". En: AURELL I CARDONA, Jaume y PAVÓN BENITO,

Julia (coords.): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España Medieval*, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 9-26.

BACKHOUSE, Janet (2004): *Illuminations from books of Hours*, British Library, London.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media Fantástica*, Cátedra, Madrid.

BARATTE, Françoise (1986): *Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale*, Ministère de la culture et de la communication, Paris.

BARBIER DE MONTAULT (1890): *Traité d'iconographie chrétienne*, Société de Librairie Ecclesiastique et Religieuse, Paris.

BARON, Françoise (2003): "Le médecin, le prince, les prélats et la mort: L'apparition du transi dans la sculpture française du Moyen Âge", *Cahiers archéologiques, fin de l'antiquité et moyen-âges*, n.º 51, pp. 125-158.

BENEDICTOW, Ole J. (2011): *La peste negra (1346-1353): la historia completa*, Akal, Barcelona.

BERGUA, Juan Bautista (1990): *Mitología universal*, Ediciones Ibéricas, Madrid.

BERTI, Giordano (2006): *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, Silvana, Mantua.

BERTI, Giordano (2007): *Storia dei Tarocchi. Verità e leggende sulle carte piú misteriose del mondo*, Oscar Mondadori, Milano.

BINSKI, Paul (2001): *Medieval Death: Ritual and Representation*, British Museum Press, Londres.

BOLOGNA, Ferdinando (1969): *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266-1414*, Rome University Press, Roma, pp. 41-47.

BERNAT VISTARINI, Antonio (2001): *Imágenes del Antiguo Testamento*, Edicions UIB, Barcelona.

BUXTON, Richard (2004): *Todos los dioses de Grecia*, Oberon, Madrid.

CARO, Stefano de (2001): *The national archaeological Museum of Naples*, European Bronze, Napoli.

CASANOVAS I ROMEU, Angels y ROVIRA I PORT, Jordi (1995): "El complejo pictórico del castillo de Alcañiz", *Al-qannis: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, n.º 3-4, pp. 369-426.

CHAVANNES, Edouard (1909): *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Imprimerie Nationale, París, lám. CIX, núm. 209.

CID PRIEGO, Carlos (1962): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Goya*, n.º 46, pp. 274-276.

CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): "La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media". En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986 en la Universidad de Santiago de Compostela), Universidad de Santiago de Compostela, pp. 93-98.

CLARK, James M. (1950): *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow University Publications, Glasgow.

CLARK, George (1975): *La Europa moderna 1450-1720*, Fondo de Cultura Económica, México.

CLEMENTA, Jonathan (2010): *A brief History of Khubilai Khan*, Running Press, Philadelphia.

COHEN, Kathleen (1973): *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, California University Press, Berkeley.

CONTAMINE, Philippe (1989): *La Guerra de los cien años*, Oikos-Tau, Barcelona.

CORVISIER, André (1998): *Les dances macabres*, Presses Universitaires de France, Paris.

DEUHLER, Flores (1971): "Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 29, n.º 6, pp. 267-278.

DEYERMOND, Alan D. (2001): *Historia de la literatura española, La edad Media*, Ariel, Barcelona.

DOUCE, Francis (1833): *Dissertation on the various Designs of the Dance of Death*, Hollars, Londres.

DRAGONETTI, Carmen y TOLA, Fernando (2010): *Diálogos mayores de Buda*, Trotta, Madrid.

DUMMETT, Michael (1980): *The game of Tarot. From Ferrara to Salt Lake City*, Gerald Duckworth & Co Ltd, London.

DUNBABIN, Katherine (1986): "Sic erimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art", *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts*, n.º 101, pp. 185-255.

DÜLMEN, Richard van (1984): *Los inicios de la Europa Moderna. (1550-1648)*, Siglo XXI de España, Madrid.

ECO, Umberto (2011) [ed. original 2007]: *Historia de la fealdad*, Debolsillo, Barcelona.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2001): "De Crono a Saturno: iconografía de un titán". En: AGUEDA VILLAR, Mercedes, PIQUERO LÓPEZ, Blanca y RUIBAL RODRÍGUEZ, Amador (eds.): *La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, pp. 37-60.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Sílex, Madrid.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1984): "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la península Ibérica". En: YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *Estudios de Iconografía medieval española*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 53-153.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): *Lo macabro en el gótico hispano*, Historia 16, Madrid.

FELLOUS, Sonia (2001): *Toledo 1422-1433. La Biblia de Alba. De cómo Rabí Mosé Arragel interpreta la Biblia para el gran maestre de Calatraba*, Somogy editions d'art, Paris.

FLACELIERE, Robert (1995): *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Temas de Hoy, Madrid.

FRANCO MATA, María Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia. (1230-1530)*, Instituto Leonés de Cultura, León, pp. 481-482.

FRANCO MATA, Ángela (2002): "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 20, Madrid, pp. 173-214.

GERTSMAN, Elina (2010): *The Dance of Death in the Middle Ages: Images, Text, Performance*, Brepols, Turnhout.

GLOXELLI, Stefan (1914): *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (1990): *El Llibre Vermell de Montserrat: cantos y danzas s. XIV*, Los libros de la Frontera, San Cugat del Vallés.

GÓMEZ RAMOS, Rafael (1990): *Imagen y símbolo en la Edad Media Andaluza*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n.º 6, pp. 51-82.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): "Visitas espectrales en la literatura y el arte de la Baja Edad Media: El encuentro de los tres vivos y los tres muertos

y la Danza Macabra". En: AGUIRRE CASTRO, Mercedes, DELGADO LINACERO, Cristina y GÓNZALEZ-RIVAS, Ana (eds. lit): *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Abada Editores, Madrid, pp. 181-199.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): "La danza macabra", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 11, 2014, pp. 23-50.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2015): "Los códigos indumentarios como signo de identidad socio-estamental en la iconografía de la Danza Macabra", *Diseño de Moda: Teoría e Historia de la Indumentaria*, n.º 1, pp. 75-120.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2015): "El Transi Tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, n.º 13, pp. 67-104.

GUERRA, Luis Miguel (2010): *La peste negra: pronto, lejos y tarde*, Edhasa, Madrid.

GUIANCE, Ariel (1989): *Muertes medievales, mentalidades medievales: un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires.

HAVENBART, Gerard (2005): *Libro de horas de Juana I de Castilla*, Barcelona.

HINRICHS, Ernest (2001): *Introducción a la historia de la Edad Moderna*, Akal, Madrid.

HUIZINGA, Johan (1995) [ed. original 1919]: *El otoño de la Edad Media*, Altaya, Barcelona.

INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

KENDRICK, Geraldine (1979): "Sevilla y la Dança de la Muerte 1520", *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 6, pp. 187-195.

KOVACS, Lenke y MASSIP, Francesc (2001): "La danse macabre dans le Royaume d` Aragon: iconographie et spectacle au moyen âge et survivances traditionnelles", *Revue des langues Romanes*, n.º 2, pp. 201-228.

KURTZ, Leonard Paul (1975): *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*, Gordon Press, Nueva York.

LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, María del Rosario (2011): *Santa María de Ujué*, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, Pamplona.

LLEDÓ, Emilio (1984): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*, Montesinos, Barcelona.

MÂLE, Émile (1922): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Librairie Armans Colin, Paris.

MANDEL KHAN, Gabriel (2002): *Buda. El iluminado*, Círculo de lectores, Toledo.

MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Diputación Provincial de Toledo, Toledo.

MASSIP, Francesc (2011): "Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: El caso catalán", *Cuadernos del CEMYR*, n.º 19, pp. 137-161.

MEISS, Millard (1968): "La Mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicault et des Limbourg", *Revue de l'Art*, n.º 1-2, pp. 17-25.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1990): *La Guerra de los Cien Años*, Historia 16, Madrid.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002): "La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval". En: AURELL I CARDONA, Jaume y PAVÓN BENITO, Julia (coords.): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 27-48.

MÜLLER, Heribert (1990): *Die Franzosen, Frankreich und das Basler Konzil (1431-1449)*, München, Wien, Zurich, Paderborn.

NALLINO, Carlo Alonso (1950): *La littérature arabe des origines à l'époque abbaside*, G. P. Maisonneuve, Paris.

OOSTERWIJK, Sophie (2008): "Of dead kings, dukes and constables. The historical context of the Danse Macabre in late-medieval Paris", *Journal of the British Archaeological Association*, n.º 161, pp. 131-162.

PANUNZIO, Savarino (1992): *Baudoín de Condé, ideología e scrittura*, Schena, Farsano.

PARIS, Gastón (1895): *La poésie du moyen âge*, Marcel Bataillon, París.

PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): "Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, vol. IV, pp. 99-121.

PERGER, Mischa von (2013): *Totentanz Studien*, Verlag Dr. Kovac, Hamburgo.

RAGUSA, Elena y SALERNO, Paolo (2003): *Santa María di Vezzolano. Gli affrechi del chiostro. Il restauro*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Torino.

RÉAU, Louis (1995) [ed. original 1955-1959]: *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 1. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 2. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1997) [ed. original 1955-1959]: *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2/vol. 4. Iconografía de los Santos de la G a la O*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RESPALDIZA LAMA, Pedro (1998): "Pinturas murales del siglo XV en el Monasterio de San Isidoro del campo", *Laboratorio de Arte*, vol. II, pp. 69-99.

ROSSAHI, Morris (1990): *Kublai Khan: his life and times*, University of California.

ROCA Y ROVIRA, Jordi (1986): "La processó de Verges", *Quaderns de la Revista de Girona*, n.º 4, pp: 1-95.

RODRÍGUEZ ASTUDILLO, María José (2007): *Lo macabro y lo gótico. Nuevas aportaciones*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

RUBIERA MATA, María Jesús (1996): *La literatura árabe clásica: desde la época pre-islámica al Imperio Otomano*, Universitat d'Alacant, Alicante.

RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española, Desde el "ars nova" hasta 1600*, Alianza, Madrid, tomo II.

SARASA SÁNCHEZ, Esteban (1991): *Las claves de la crisis en la Baja Edad Media: 1300-1450*, Planeta, Barcelona.

SAUGNIEUX, Joel (1972): *Les danses Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Les Belles Lettres, París.

SEBASTIÁN, Santiago (1989): *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid.

SEIBT, Ferdinand y EBERHARD, Winfried (1992): *Europa 1400. La crisis de la Baja Edad Media*, Crítica D.L., Barcelona.

SERVIÈRES, Georges (1926): "Les formes artistiques du Dict des trois morts et des tyrois vifs", *Gazette des Beaux-Arts*, n.º LXVIII, pp. 19-36.

SESMA MUÑOZ, José Ángel (2011): *El interregno (1410-1412). Concordia y compromiso político en la corona de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

SOLÁ SOLÉ, Josep María (1981): *La Dança General de la Muerte*, Puvill, Barcelona.

STRONG, Donald (1966): *Greek and Roman silver plate*, Methuen, Londres.

TORRES BALBÁS, Leopoldo (1922): "Medina de Rioseco, la capilla de los Benavente y unos edificios destruidos", *Arquitectura*, vol. IV, pp. 85-96.

UTLZINGER, Helene et Bertrand (1996): *Itinéraires des Dances macabres*, Jean Michel Garnier, París.

VALLÉS VARELA, Héctor (2008): "La Peste. El caso español", *Historia 16*, n.º 384, pp. 7-41.

VV. AA. (1988): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

VV.AA. (1997): *Speculum Humanae vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*, catálogo de la exposición, Xunta de Galicia (Consellería de Cultura e Comunicación Social), La Coruña.

WALKER, Susan (1985): *Memorials to the Roman dead*, British Museum Publications, London.

WALTHER, Peter (1997): *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*, Lukas Verlag, Berlin.

WALTHER, Ingo F. y WOLF, Norbert (2005): *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*, Taschen, Köln, pp. 200-201.

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (1997): *Bellas Artes. Museo de Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, pp. 176-177.

WARBURG, Aby Moritz (2005): *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid.

Fuentes

BEAUVAIS, Vicente de (c.1190-c.1264): *Speculum humanae salvationis* [Edición de: NEUMÜLLER, Willirord (1998): *Speculum humanae salvationis: Codex Cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster*, Casariego, Madrid].

HESIODO (s. VIII): *Obras y fragmentos* [Introducción, traducción y notas de: PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio y MARTÍNEZ DÍEZ, Alfonso (1997): *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, Gredos, Madrid].

MARCHANT, Guyot (1486): *La Danse Macabre*. París [ed. facsímil (1925) París].

The book of hours of Joanna I of Castile (s. XVI) [Notas de: MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos (2005)], Moleiro facsímil, Barcelona.

PADMASAMBHAVA (s. VIII): *The Tibetan Book of the dead* [Editado por: VV.AA (2006): *The Tibetan Book of the dead: Great liberation by hearing in the intermediate states*, Penguin, Londres].

PETRONIO (s. I): *El Satiricón* [Editado por: RUBIO FERNÁNDEZ, Lisardo (1995): *El Satiricón*, Gredos, Madrid].

VORÁGINE, Santiago de la (s.XIII): *La Leyenda Dorada* [Traducción del latín de: MANUEL MACIAS, Fray José (1982): *La Leyenda Dorada*, Alianza, Madrid].