



Antifeudalismo y carnavalización de la danza de la muerte

Alodia Martín-Martínez
Temple University, Filadelfia

RESUMEN:

Este artículo plantea una nueva concepción del fenómeno de las danzas de la muerte. Mediante el empleo de nociones bajtinianas como el carnaval, el cuerpo grotesco o la inversión, se propone que la danza de la muerte debería dejar de ser considerada típicamente medieval, para verla como un fenómeno regenerador del feudalismo, un movimiento que al mismo tiempo afirma y niega el cuerpo feudal del que nace.

PALABRAS CLAVE: Danza, muerte, carnaval, antifeudal, capitalismo

ABSTRACT:

This article argues a new conception of the dance of death. By turning to Bakhtinian notions such as the carnival, the grotesque body or the inversion, this study suggests that the dance of death should be no longer considered a medieval phenomenon, but a movement that tries to regenerate the declining feudalism, affirming and at the same time denying the feudal body from which it is generated.

KEYWORDS: Dance, death, carnival, anti-feudal, capitalism

Tradicionalmente se considera que la presencia de la muerte es más que evidente en ese periodo que se denomina «edad media». Ya el propio nombre de esta época transmite la idea de limbo, de un momento histórico que se ubica entre otros dos mucho más gloriosos, como serían la época romana y la renacentista. Tan usual conceptualización de estos mil años suele ir acompañada de una serie de nociones que parecen formar parte indispensable del pensamiento no sólo popular sino también erudito de esta era. Una de ellas, como se acaba de mencionar, es la existencia de la muerte y de su universalización en una sociedad considerada típicamente religiosa, teocentrista y repleta de sucesivas crisis que irían asolando Europa (porque no olvidemos que la «edad media» es europea). Como ya dijo Hegel en sus *Vorlesungen*, es obvio que hay que pasar muy por encima por un periodo que no tendría nada digno de mención, pero del que en realidad se tienen numerosas ideas preconcebidas¹. Siguiendo ese «tema» de la muerte, una de ellas es precisamente la

1.- Exactamente dice así: Die zweite Periode [el medievo] reicht bis in das 16. Jahrhundert und umfaßt so wieder 1000 Jahre, über welche wir wegzukommen Siebenmeilenstiefel anlegen wollen»⁴ (*Vorlesungen*, Introducción de la segunda

afirmación de que las danzas de la muerte es un género típicamente medieval. Si se aceptan las periodizaciones de la historia realizadas a posteriori, encontramos que las danzas de la muerte se ubican predominantemente en el siglo XV, en el que se produce ese cambio histórico de la edad media a la edad moderna. Evidentemente los habitantes de la Europa de aquel año no se acostaron siendo «medievales» y se levantaron plenamente «modernos», pero canónicamente se considera éste un momento de transición entre dos modos de producción diferentes aunque, como veremos, relacionados: el modo de producción feudal y el modo de producción capitalista. La primera pregunta que surge aquí es, por tanto, ¿cómo es posible sentenciar tan firmemente que las danzas de la muerte son medievales si surgen cuando esa «edad media» está expirando? La segunda pregunta deriva de la primera, ¿por qué este fenómeno aparece en ese siglo y no antes ni después? Si bien es cierto que casi con seguridad este tipo de danzas se representaban ya en el siglo XIV como parte de la cultura popular, y que algunas de las obras literarias y artísticas que recogen este tema son del siglo XVI, es en esa centuria de transición cuando adquieren mayor relevancia y esplendor. En otras palabras, es en el siglo XV cuando las danzas de la muerte aspiran a oficializarse, en tanto que se ponen por escrito y se pintan en los muros de las iglesias y en miniaturas e ilustraciones de libros².

Este estudio tratará de dilucidar las cuestiones planteadas recurriendo a otro fenómeno que también desapareció con la llegada de esa edad moderna. El carnaval, ya presente en épocas anteriores a la modernidad, perdió su sentido original al mismo tiempo que concluye el feudalismo, si bien, obviamente, quedó el sentido de fiesta de disfraces y regocijo que dura hasta la actualidad. Se plantea, pues, que varias nociones intrínsecas del carnaval se pueden observar en las danzas de la muerte y que su examen sirve para entender el nacimiento, desarrollo y final de este fenómeno.

Muerte y muertes anteriores a la danza

Aunque se ha escrito mucho sobre el posible origen de las danzas de la muerte, ninguna de las teorías propuestas parece aceptarse con unanimidad. Tradicionalmente, siguiendo una explicación positivista, se aduce que las sucesivas oleadas de peste que llegaron a Europa en el siglo XIV hicieron que la población diezmará y que la muerte se viera muy cercana. Sin embargo, este hecho en sí mismo no es suficiente para explicar el surgimiento de las danzas de la muerte, pues alude a la alta mortalidad de los habitantes de aquellos años, pero no sirve para explicar la aparición del concepto de la danza en consonancia con el de la muerte. Es necesario recurrir a otros referentes para encontrar la coincidencia: en realidad esa muerte igualadora no es un «tema» típicamente medieval, sino que aparece como preocupación siglos antes, en la época romana. Un claro ejemplo es el famoso mosaico de Pompeya que representa un *memento mori*: una calavera como símbolo de la

parte). Su traducción es la siguiente: el segundo periodo [el medievo] llega hasta el siglo XVI y abarca mil años, sobre los que queremos pasar con botas de siete leguas (es decir, sin apenas detenerse y pasando muy por encima).

2.- Algunos ejemplos de pinturas murales son las danzas de Lübeck, Tallin, la de la iglesia de Santa María de las Rocas (Beram, Istria, en Croacia), y por supuesto la del cementerio de los Inocentes en París, la primera pintura que representa este tema. En formato de papel, destacarían las de Michael Wolgemut, la Heidelbergger Totentanz, o el ejemplar conservado en Grenoble.

mortalidad, común a todos (seres humanos, animales, plantas...), una rueda como alegoría de la fortuna y un instrumento similar a una balanza, del que penden objetos y telas finas por un lado, y tejidos más toscos por otro, aludiendo a que la muerte llega a todos por igual independientemente de la clase social. Este mosaico romano parece recoger esas nociones consideradas «típicamente medievales» tan pronto como en torno al año 30 aC. Víctor Infantes da cuenta en su estudio de la existencia de piezas de la antigüedad que reflejan precisamente una combinación de música y esqueletos (108-09)³. Música y muerte parecen haber estado asociados desde mucho antes de la época medieval.

Kathi Meyer-Baer, igual que Infantes, parece concordar con aquellos que señalan el siglo XIV como momento de origen y la peste como factor decisivo en la creación de estas danzas (298). Es evidente que esta epidemia causó estragos en la comunidad feudal y que la visión de cadáveres en descomposición sería algo frecuente. No obstante, aun siendo conscientes de la conexión entre música y muerte, la danza de la muerte incorpora también un sentido crítico y social, que no tenía por qué estar referido en obras de la antigüedad. Es por eso que otros críticos proponen que el individuo feudal no sólo estaría atemorizado por la presencia tan cercana de una muerte en forma de epidemia de peste bubónica, sino que también, y al mismo tiempo, comenzaría a darse una nueva actitud hacia uno mismo y por tanto hacia la propia muerte. Así lo proponen Rodríguez Puértolas, Carlos Blanco e Iris Zavala, que además no olvidan esta intencionalidad social de las danzas de la muerte: «El contraste entre la actitud de los viejos tiempos medievales ante la muerte —serenidad, aceptación cristiana— y la de la Baja Edad Media —insistencia en lo macabro y en el horror, en la desaparición de lo humano—, no puede ser más significativo» (101). Por lo tanto, muerte, danza y crítica social aparecen como tres de los elementos configuradores de un género que no es tan típicamente medieval.

El cuarto miembro de este cuerpo danzante es, sin duda alguna, su carácter performativo. Aunque la mayoría de las danzas macabras que aparecen en obras literarias y pictóricas se fechen en el siglo XV, con toda seguridad serían representadas por individuos de la comunidad, y probablemente «permitida[s] (y alentada[s]) por la Iglesia, que veía de esta forma un camino fácil para la meditación y el arrepentimiento» (Infantes 111). Otros estudiosos también apoyan su sentido dramático, y, de hecho, no hay que olvidar las propias referencias en los poemas que expresan danzas de la muerte⁴. En el poema español *Dança general de la muerte*⁵ —según Infantes y Gertsman el más antiguo que se conserva, datando de hacia el 1400—, existen fórmulas por las que la Muerte se dirige a

3.- Kathi Meyer-Baer presenta una imagen de un vaso encontrado cerca de Boscoreale y que retrata una serie de esqueletos portando instrumentos musicales (293). De hecho, su detallado estudio aborda esta asociación entre música y muerte desde la época antigua.

4.- Elna Gertsman analiza esta performatividad. Propone que la danza «was enacted in the Middle Ages, that it was seen as a type of illustrated sermon, or a morality play conducted, perhaps, by a preacher» (75). También hace referencia a al menos dos performances del siglo XV (81). Ángela Franco Mata también señala que es precisamente la forma de diálogo la que induce a considerarla bajo la forma de drama (192). Y Carmen García Matos da cuenta del hallazgo en Caudebel, Francia, de unos archivos de 1393 que precisan que «se había ejecutado en la iglesia una danza religiosa muy parecida a un drama, en la cual los actores representaban todos los estados sociales por los que atravesaba el hombre en la vida, pasando por el cetro y llegando hasta el pastor» (261). No duda en identificar este acto con una danza de la muerte.

5.- Sobre este poema español, se recomienda consultar como bibliográfica básica los trabajos de Herbert González Zymla, Margherita Morreale y J.M. Solá-Solé (referencias en las obras citadas). Para citarlo en este estudio se ha optado por la versión de Rodríguez Puértolas en su compendio de poesía de protesta.

un posible público: «si non ved el fraire que está pedricando; / mirad lo que dize de su grand sabiencia» (vv. 31-32), o un poco más adelante, hablando el predicador: «Abrid las orejas, que agora oiredes / de su charambela un triste cantar» (vv. 55-56). También hay referencias a músicos que podrían estar en la escena con los actores, como la que aparece en el parlamento del condestable:

Yo vi muchas danças de lindas donzellas,
de dueñas fermosas de alto linage;
mas segunt parece no es ésta d'ellas:
el tañedor trahe feo visage. (vv. 201-04)

Pocas representaciones de este tipo existen en la actualidad. Una de ellas es la del pueblo catalán Verges, en donde cinco habitantes del lugar se disfrazan de esqueletos y bailan al ritmo de un tambor en una procesión que recorre las calles hasta llegar a la iglesia. Esta celebración se realiza en Jueves Santo⁶.

La crítica siempre ha intentado buscar posibles fuentes o antecedentes que puedan explicar el surgimiento de este fenómeno. Desde la tradición de bailar sobre las tumbas de los héroes clásicos y luego de los mártires cristianos en el aniversario de su muerte⁷, hasta la danza que aconteció en Kölbick en el año 1021, en la que, según la leyenda, algunos de los habitantes de un pueblo se negaron a parar de cantar y bailar en el patio de la iglesia cuando el cura se lo ordenó, el cual les maldijo a danzar durante un año completo⁸. Teófilo Ruiz alude también a las procesiones del Corpus Christi, aportando el caso de Valencia, donde en 1330 los participantes (mujeres, hombres, artesanos, clérigos...) desfilaron en sentido igualitario, modificándose el ritual ya para 1425, año en el que la procesión se organizó por jerarquía social. Durante el siglo XV, indica, se añadieron actores con máscaras, figuras carnavalescas, danza y música (275). Nos detendremos aquí en tres fenómenos concretos por el interés que tienen para explicar las danzas de la muerte: El encuentro de los tres vivos y tres muertos, el *vado mori* y el *ars moriendi*.

La leyenda del encuentro —de la que hay varias versiones, siendo las más antiguas del siglo XIII— cuenta la historia de tres príncipes que se encuentran con tres cadáveres en diversos estados de descomposición, los cuales les avisan de la fugacidad de la vida y de la necesidad de obrar el bien para alcanzar la vida eterna⁹. Aquí, los vivos y los muertos comparten un mismo espacio y se establece un diálogo entre ellos. No sólo la muerte estaba presente en la época a través de las enfermedades y epidemias (que también ocurrieron a lo largo de toda la historia), sino que ese contacto se establecía a su vez mediante la observación de huesos y calaveras en forma de reliquias¹⁰. Así, la relación entre vivos y muertos era tan estrecha que incluso se producía un intercambio mutuo entre ambas par-

6.– Buscando más información sobre esta danza, se han encontrado referencias de que data del año 1333. Sería recomendable poder consultar el documento que confirma esta fecha, pues parece que se indica este año sin dar una fuente fiable, aunque ésta pueda existir.

7.– Franco Mata indica que era precisamente en el «día en el que nacían verdaderamente para el cielo» (187).

8.– Deyermond enmarca esta leyenda en la danza epidémica que habría entrado en la literatura didáctica por aquellos años (271).

9.– Ángela Franco Mata aborda en su estudio la relación entre las danzas de la muerte y esta leyenda.

10.– Para Francis Douce esta presencia de la muerte radica en «the vast quantities of sanctified human relics that were continually before the eyes, or otherwise in the recollection of the early Christians» (5).

tes: «The saints in heaven interceded for the living, as the living interceded for the dead in Purgatory» (Gordon 4). Lo interesante en esta leyenda es la presencia de varios cuerpos en descomposición compartiendo un mismo espacio con los vivos. Aunque después se hablará más detenidamente, se puede insinuar, por tanto, la existencia de un cuerpo grotesco que dialoga con seres humanos vivos, igual que en las danzas de la muerte.

Mientras que la leyenda suele encontrarse en prosa, la estructura en forma de poema se observa en el fenómeno del *vado mori*. Consiste en una serie de estrofas en las que personajes de diferentes rangos, y por orden de jerarquía, hablan de cómo se dirigen a la muerte. Existen varias transcripciones y versiones de este tipo de texto, el cual dataría probablemente del siglo XII, aunque los manuscritos sean posteriores (Hammond 399). Estos poemas son en latín y en ellos los personajes se lamentan de la llegada de su muerte, aludiendo a bienes terrenales que deben dejar atrás. La estrofa introductoria incluye un verso muy ilustrador: «pauperis et regis communis lex moriendi»¹¹. Esta ley es común tanto a pobres como a reyes, aludiendo así a ese poder igualatorio de la muerte independientemente de la clase social a la que se pertenezca. En la segunda versión del poema que recoge Hammond, a la que titula *Lamentatio*, se añadieron unos versos de una segunda voz que responde a lo que dicen los personajes, aunque no necesariamente sería la de la muerte, sino quizá la de algún cargo eclesiástico (407). Por tanto, pese a no tener el factor de la danza, sí existe en estos poemas una queja por tener que morir, así como un despliegue de voces de diversos individuos pertenecientes a diferentes estratos sociales y organizados de mayor a menor (del Papa y el rey al criado y al pobre pasando por médicos, abogados o sabios en la *Lamentatio*). Además del carácter meditativo y de reflexión a los que inducen las introducciones.

De la misma manera que muchas danzas, las obras del *ars moriendi*, que recogen instrucciones sobre la preparación para el buen morir, suelen estar compuestas por texto e imagen. Dos versiones existen sobre este tratado, una más larga, compuesta hacia 1415 y otra más corta, de hacia mitad del siglo XV, que es una adaptación de una de las secciones de la primera. El texto, por ejemplo, apela a la importancia de la fe a la hora de resistir las tentaciones del diablo en las últimas horas de vida del enfermo, lo que sería acompañado de un grabado del moribundo en su lecho y rodeado por familiares, santos y diablos en actitud jocosa (casi como si estuvieran bailando). Dos sensibilidades parecen sobrevenir en este último momento de vida, según se puede dilucidar del tratado. Por un lado, es el enfermo, de forma individual, el que debe prepararse para morir según la doctrina cristiana. La decisión de rechazar las tentaciones del diablo será finalmente suya aunque posea la ayuda de las indicaciones del *ars moriendi*. Esta nueva actitud individual, señalada por Roger Chartier¹², convive al mismo tiempo con una dimensión pública de la muerte, pues el acto de morir se convierte en «a public ceremony, with prescribed attitudes, recitations and actions» (Duclow 94). No hay que olvidar que el *ars moriendi* no sólo está dirigido al enfermo

11.– Para el *vado mori* se cita la primera versión del poema que se encuentra en el artículo de Hammond. Este verso está en la página 400.

12.– Así dice en su estudio sobre el *ars moriendi*: «A l'attitude ancienne, toute de familiarité et de résignation devant la destinée commune, s'ajoute ou se substitue le sentiment nouveau de la conscience de soi et de la mort individuelle» (52). Más adelante arguye también que el *ars moriendi* propone un modelo, «celui la mort publique qui est spectacle d'édification pour les vivants et certitude d'un secours pour le mourant» (68).

sino que es también una guía para aquellos que le acompañan, indicándoles cómo ayudarle. Es un tratado para reconfortar al moribundo, transmitiéndole una idea constructiva sobre el mismo hecho de morir, lo cual debe aceptar felizmente y de propia voluntad¹³.

Gertsman también habla de este «public drama of dying» y lo asocia con un intento de normalizar la muerte y regular sus rituales, interrumpidos con la plaga epidémica del siglo XIV (42), pues a causa de la gran mortandad estas prácticas no pudieron llegar a todos. Si bien la muerte aquí no tiene las connotaciones cómicas de la danza de la muerte, tampoco se puede afirmar que, siguiendo este arte del buen morir, sea una muerte totalmente trágica. Es una muerte con una connotación positiva, siempre que se sigan las reglas del tratado, y por tanto el moribundo puede aceptarla de buen grado. Esta perspectiva entra entonces en conflicto con la afirmación de Rodríguez Puértolas y sus coautores, mencionada anteriormente, sobre ese cambio de actitud producido en la baja edad media en comparación con los viejos tiempos medievales, donde se daba una serenidad y aceptación cristiana de la muerte. Si el *ars moriendi*, fenómeno que nace en el siglo XV, y que convive con las danzas de la muerte, está promulgando una muerte que sigue aquella de tiempos más antiguos, la de la aceptación, ¿dónde está ese cambio de actitud que proponen estos autores por el que se insiste en lo macabro y el horror? Este cambio parece manifestarse a través de las danzas, pero no en el *ars moriendi*, aunque sean contemporáneos. La muerte cristiana tradicional de la época feudal continuó su camino en el arte del buen morir, y lo que parece saltarse todas las reglas es precisamente el rechazo de los personajes de la danza de la muerte a unirse a ella. ¿Es entonces el repudio a morir una excepción en la mentalidad feudal? ¿Podría ser la danza de la muerte un movimiento antifeudal, abandonando así esa concepción de fenómeno «típicamente medieval»?

Las danzas de la muerte se enmarcan tradicionalmente en la poesía de protesta que fue muy frecuente en el siglo XV en España —no en vano la sección más larga del compendio de 1968 realizado también por Rodríguez Puértolas es la de la poesía del siglo XV—. Este tipo de obras denuncian la situación crítica de los diversos reinos a causa de la mala gestión de los gobernantes, del aprovechamiento económico e ideológico por parte de cargos eclesiásticos y de las nuevas formas de producción que estaban surgiendo en la época. Muchos de los poemas vilipendian el dinero y el poder que este da (ya lo hizo el Arcipreste de Hita), y enfatizan la diferencia social debida a ello. Las danzas acogen todas estas nociones: por un lado, se observa una clara jerarquización estamental, con los personajes ordenados según su rango, pero por otro aparece un deseo de corporativismo comunitario, en el que todos ellos forman parte de un mismo cuerpo danzante con un elemento en común: la mortalidad. Esta danza comunitaria, alentada por organismos oficiales como la Iglesia, crea precisamente una igualdad entre los miembros de esa comunidad, aunque sólo sea ante el momento de la muerte, una igualdad que es destacada y reclamada por aquellos que sufren a causa de la desigualdad, con vistas a que se extienda también al periodo vital del individuo. La danza de la muerte no es, sin embargo, el único fenómeno que revela una excepcionalidad: el carnaval, como se verá a continuación, también supone un periodo en el que las normas sociales quedan abolidas por un tiempo y todos son iguales.

13.— Duclow lo explica en su artículo: «The [first] chapter concludes by integrating the art of dying into the life of the Christian who must 'live in such wise and so have himself alway that he may safely die, every hour, when God will' (Cr. p. 9). He will then face death not only well, but 'gladly and wilfully' (Cr, p. 7)» (96).

De la misma manera que las danzas de la muerte, el carnaval es una excepción regularizada que desaparece cuando cae el modo de producción feudal, entendiéndose *desaparecer* como una pérdida de sus connotaciones originales que serían sustituidas por una espectacularización de la festividad una vez que la distinción entre lo privado y lo público va cobrando forma a principios de la edad moderna. Enlazando con el siguiente apartado, es necesario remarcar estas palabras de Mijail Bajtin: «el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena» (12). Los individuos viven el carnaval, no asisten a él, y así «la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada» (13). Se abordarán a continuación una serie de nociones intrínsecas del carnaval, como su sentido regenerador, las cuales, según se propone, sirven para entender la naturaleza de las danzas de la muerte.

Carnavalización de las danzas de la muerte

La danza ha sido parte fundamental en muchas de las festividades religiosas y no religiosas incluso hasta la actualidad. Durante el periodo feudal mantuvieron una gran vitalidad, procedentes de fiestas y cultos de la antigüedad. Por ejemplo, las saturnales romanas se consideran el origen pagano del carnaval, y muchas otras fiestas, como la del asno o la de los locos, en la cual la Iglesia tenía un papel fundamental, fomentaban las danzas y los excesos¹⁴. El baile tenía función de conmemoración, incluso de los muertos, hecho que señala Gertsman con respecto a celebrar danzas tras funerales y en iglesias desde el siglo XI, pese a los numerosos intentos por prohibirlas (55). La danza de los carniceros en Nürtemberg está documentada desde 1397, en la que se celebraba la transición del invierno al verano (Kinser 4), es decir, la regeneración de la vida. Este sentido vital y regenerador se encuentra también en danzas celestiales y angélicas, como concepciones de la vida después de la muerte, las cuales tienen su origen en danzas terrestres. En contraposición a ella surgirán después las danzas de demonios, como una parodia o burla de las primeras¹⁵. Las representaciones de estos tipos de danzas, sobre todo presentes en ilustraciones y miniaturas, recogen una serie de rasgos comunes: figuras en diversas posiciones y en actitud de movimiento, tocando instrumentos y riendo, imagen que puede aplicarse a cualquier representación de carácter jocoso de la época, como los bailes populares, las festividades, los goliardos o el carnaval.

Es precisamente la naturaleza de esta última —y sus aspectos asociados, como el lenguaje popular y lo grotesco— lo que Mijail Bajtin explora en la introducción a su famosa obra sobre Rabelais. De aquí se tomarán una serie de conceptos e ideas que pueden observarse también en las danzas de la muerte: el papel de la Iglesia como organismo oficial, la formación de un espacio común, la desaparición de la jerarquía social, la aparición de realidades invertidas, el concepto de lo grotesco y el sentido regenerador. Bajtin define el carnaval como «la segunda vida del pueblo» (14), una «huida provisional de los moldes

14.- No sólo se desarrollaban en el espacio eclesiástico, sino que en ella participaban sacerdotes y demás cargos religiosos disfrazados y coronando a un burro como obispo. Para más información, consúltese el artículo de María Eugenia Góngora «*Omnia tempus habent*': La fiesta medieval de los locos».

15.- Gertsman aborda estas danzas celestiales e infernales en su estudio (55-61).

de la vida ordinaria (es decir, oficial)» (13), en la que la risa se opone a esa cultura oficial caracterizada por un «tono serio, religioso y feudal» (10). Recalca en varias ocasiones que estos espectáculos suponen una visión alejada de la Iglesia y el Estado, eximidos de cualquier dogmatismo religioso y siendo a veces una parodia al culto de la Iglesia. Sin embargo, al mismo tiempo reconoce que «casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición» (10). ¿Cómo es posible entonces separar la Iglesia de lo popular si la mayoría de las festividades de la época eran de carácter religioso? ¿Cómo se puede afirmar que lo cómico es lo no oficial si él mismo señala que las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico?¹⁶. No hay que olvidar que el carnaval es una festividad que sigue el calendario religioso, un periodo de libertad previo a la reflexión y ascetismo de la cuaresma. El carnaval es principalmente religioso lo que implica que los excesos que en él se producían formaban parte del dogma, los cuales suponen una excepción, una excepción regularizada oficialmente. No en vano, el carnaval adquiere una mayor vitalidad mientras la Iglesia mantiene su poder en la comunidad. Por tanto, esas dos esferas creadas a posteriori, que son la cultura oficial y la popular, quedan indiferenciadas durante el periodo carnavalesco. Richard Raspa afirma que, de hecho, «the church has been the site of transgressive, carnivalized behavior at least since the 10th century» (194)¹⁷. El carnaval, igual que las danzas de la muerte, es oficializado y alentado por la Iglesia.

Así, ambos son espacios comunes que generan igualdad entre todos los individuos. Pero, ¿acaso participaban todos en el carnaval? Bajtin aduce que «el carnaval está hecho para todo el pueblo» (13). ¿Quiénes están incluidos en ese «pueblo», las clases populares o realmente «todo el pueblo»? David Gilmore respondería a esta pregunta concluyendo que «because carnival in peasant villages in Europe historically had a wild and often proletarian character, local elites —landlords and nobles— either have not fully participated in the raucous events or have done so circumspectly» (11). En cambio, Teófilo Ruiz plantea que las élites de la época sí formaban parte del carnaval, aunque dejando claro su papel como patrocinadores del mismo, pagando la celebración en la que la clase baja cometía sus excesos (258). De hecho, da evidencia de ello arguyendo que en 1428 el condestable de Jaén y su familia comieron en contacto con el pueblo llano, aun estando en un escenario diferenciado (259). Todos participaban pues en el carnaval, pero no quiere decir que lo hicieran de la misma manera.

Bajtin habla específicamente de una «abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes», remarcando la igualación del individuo en un espacio «donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar» (15). Si la dinámica que establece Ruiz era la propia de toda festividad carnavalesca, emerge aquí una aparente contradicción, pues se observa en el carnaval una dialéctica que también está presente en las danzas

16.- Aron Gurevich critica precisamente este dualismo tan marcado que proponía Bajtin sobre la cultura oficial y la cultura popular. En el sexto capítulo de su obra *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, responde a su colega afirmando que las inversiones propias del carnaval no niegan ni ignoran la cultura religiosa oficial, sino que más bien proceden de ella y en última instancia la reafirman (179-80). La visión de Bajtin es, para Gurevich, demasiado polarizada.

17.- Reafirma estas palabras añadiendo que «the Catholic Church has long been the sponsor of a carnivalizing tradition. Along with dance, mime, song, games and drama, carnival is a ludic or play form expressing the impulse to engage the world in non-teleological ways» (193).

de la muerte: por un lado, todos forman parte de una comunidad en la que la desigualdad social en teoría desaparece, pues el carnaval implica un momento en el que las jerarquías ordinarias no existen, y en las danzas todos los personajes que en ella intervienen son considerados iguales ante la muerte. Sin embargo, el régimen estamentario sigue arraigado firmemente en la mentalidad feudal. El carnaval es financiado por las élites, las cuales participan pero dejando claro su papel benefactor, además de que todo el mundo es consciente de que el carnaval es efímero, que disfrutan de días de exceso y libertad porque normalmente no los tienen. Mientras, las danzas organizan sus personajes por rango social, implicando que efectivamente eso tenía lugar en vida pese a la igualdad al morir. Así, ambos fenómenos desafían el orden establecido pero al mismo tiempo lo reafirman.

Sería apropiado rescatar aquí la configuración de una representación carnavalesca elaborada por el autor alemán Hans Folz, cuya vida abarcó prácticamente todo el siglo XV. En su estudio dedicado a los carnavales de Nüremberg en la temprana edad moderna, Samuel Kinser recuerda el argumento de la obra de Folz, *Ein Spil von der Fasnacht*, traducido como *Una obra sobre el Carnaval*. La representación comienza con un *Precursor*, líder de los personajes y que se dirige a la audiencia. A continuación, «a ‘row’ of characters comes on stage one by one to complain about Carnival. Noble, burgher, artisan, peasant, and woman each speak one time only. Carnival replies to each accusation as it is made, and a judge then pronounces his verdict, setting her free (Carnival is personified as a woman)» (7). Finalmente, el *Ausschreier*, un intermediario entre actores y público, invita a los asistentes a bailar, interrumpiendo esa polaridad entre actor y audiencia. La estructura y tema de esta representación carnavalesca recuerda enormemente a las danzas de la muerte. En el principio de la *Dança general de la muerte*, tanto la muerte como un predicador encomiendan a la audiencia a hacer buenas obras y la muerte llama a dos doncellas a su danza. El desfile de los estados comienza con el papa y termina con el santero. La obra finaliza con una última intervención de la muerte invitando a la danza «a todos los que aquí non he nombrado, / de cualquier ley, estado o condición» (vv. 617-618), y con un breve parlamento de aquellos que han de pasar por la muerte, alentando a servir a Dios. Las semejanzas con la obra carnavalesca de Folz son más que evidentes.

La *Dança* española también recoge otra noción bajtiana sobre el carnaval. El crítico ruso explica que durante esta festividad «la segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un ‘mundo al revés’» (16). La inversión carnavalesca, por la que, por ejemplo, se proclamaba rey al bufón, es palpable en las danzas de la muerte. Todo está invertido¹⁸ y, de hecho, como recuerda Deyermond, la danza y jerarquía que pertenecen a la esfera divina «no se encuentran sometidas al poder de Dios, sino bajo el poder de la Muerte. [...] Como consecuencia, la sociedad que debía servir a Dios sirve a la Muerte, hasta el punto que el Papa llega a ser el vicario en la tierra, no de Dios sino de la Muerte: ‘Esta mi dança será mi guiador’» (274). En las danzas el orden divino se desvanece ante la presencia de la muerte, a la cual todos deben seguir, y en el carnaval ese orden se suspende por un periodo determinado de tiempo, si bien en ambos casos la jerarquía permanece de forma subyacente aunque durante la vida de ambos fenómenos los elementos que los forman aparezcan invertidos. No

18.- Gertsman también aborda brevemente el concepto de la inversión bajtiniana en las danzas de la muerte (35).

hay que olvidar que para que todos sean conscientes del carácter invertido del fenómeno, es necesario que todos conozcan aquello que se invierte, que es el orden establecido.

La inversión se presenta también de forma más literal en las danzas de la muerte: «men and women, however beautiful, will be turned into the very corpses that dance with them, and their clothing, wheter elegant or unfashionable, will change into linen ragas wrapped around Death figures» (Gertsman 35). La vida se degrada y se revela invertida también en el poema español. La muerte llama a las dos doncellas, de las que destaca su hermosura, si bien no es eterna. Expresa así una serie de inversiones:

A ésas e a todas por las aposturas
daré fealdad, la vida partida,
e desnudez por las vestiduras,
por siempre jamás muy triste aburrída,
e por los palacios daré por medida
sepulcros oscuros de dentro fedientes,
e por los manjares, gusanos royentes
que coman de dentro su carne podrida. (vv. 73-80)

En este proceso de inversión se rebajan palacios a sepulcros y manjares a gusanos comiendo su carne podrida. Se produce una degradación, como la que menciona Bajtin para hablar del realismo grotesco: «El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual y abstracto» (24). A diferencia de la muerte como una entidad abstracta que había predominado en épocas anteriores, la muerte en las danzas macabras del siglo XV es perfectamente concreta y corporalizada, hasta el punto de que, como se ha planteado, se representaba teatralmente y por tanto era encarnada por un actor. El esqueleto o muerto putrefacto es uno de los mejores cuerpos grotescos que existen: en primer lugar, recuerda la degradación que va a sufrir cualquier ser humano independientemente de su rango social, degradación y materialización que se dan a través de la risa (no sólo el gesto de la calavera refiere a una permanente carcajada macabra sino que la representación de las danzas tendría un carácter festivo y cómico). En segundo lugar, el esqueleto y el cuerpo en descomposición cumplen los rasgos bajtinianos del cuerpo grotesco, como son los orificios o las protuberancias, conformando una imagen de cuerpo abierto e incompleto (Bajtin 30). En tercer lugar, vivos y muertos conviven en un espacio común y corporalizado¹⁹, formando un solo cuerpo grotesco. Como también proclama Bajtin, «la imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución» (28). Las danzas de la muerte no sólo implican un cuerpo grotesco sino también un proceso de cambio, una transición entre vida y muerte, no como estadios opuestos sino más bien formando un solo cuerpo vital: «la muerte, es dentro de esta concepción, una entidad de la vida en una fase necesaria como condición de renovación y rejuvenecimiento permanentes» (Bajtin 50). El carnaval supone un periodo de renovación: no sólo se vive una segunda vida, alejada de las reglas ordinarias, sino que también el individuo se regenera gracias al disfraz y la máscara, deja de ser él para convertirse en un miembro más de un cuerpo comunitario. Tras el martes

19.- Ya notado muy brevemente por Gertsman (33).

de carnaval, que marca el fin de este periodo festivo, el miércoles de ceniza da comienzo a la cuaresma con un ritual muy específico: la imposición de la ceniza recuerda al creyente la caducidad de la vida y el oficiante pronuncia la siguiente frase procedente del Génesis: «Eres polvo y al polvo tornarás» (Gn. 3,19)²⁰. Estas palabras, curiosamente, suceden a otras que recuerdan a las nociones regeneradoras de las que habla Bajtin con respecto a esa aproximación a la tierra que es inherente del realismo grotesco. Estos son los versículos, en los que Dios condena a Adán por haber comido del fruto prohibido: «Comerás el pan con el sudor de tu rostro, *hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado*» (Gn. 3,19, énfasis añadido). La cuaresma es por tanto un periodo de reflexión por parte del individuo ante la muerte y su condición. La indisociabilidad de carnaval y cuaresma y sus nociones implícitas aparecen en las danzas de la muerte: este personaje no sólo invita a la danza, la cual lleva implícita el sentido de la regeneración, como se ha señalado anteriormente —las danzas celestiales o la de los carniceros de Nüremberg, por ejemplo²¹— sino que también invita a reflexionar sobre la fugacidad de la vida y la importancia de obrar bien para tener garantizada una segunda vida tras la terrenal.

Todos los individuos comparten la mortalidad y tienen las mismas oportunidades de ganar esa existencia en el más allá, independientemente de su clase social. Pero las danzas de la muerte no sólo enfatizan la vida eterna del alma, en contraposición con la degradación del cuerpo, sino que, por sus rasgos de crítica social y protesta también manifiestan un deseo de una nueva vida en la que la igualdad no sólo exista ante el momento de la muerte sino también durante el periodo vital del ser humano. Paul Binski se refiere a ello con las siguientes palabras: «the Dance might be regarded as an 'anticipative representation' by means of which hierarchy was not subtly reaffirmed, but rather subverted in the interest of social liberation and some future hope for a social utopia» (156). Según se ha planteado, la danza con su dialéctica, que implica una subversión y una afirmación simultáneas del orden establecido, constituye una excepción en el tejido feudal la cual, no obstante, tiene afán de convertirse en una nueva norma. La regeneración implícita en las danzas de la muerte apela a una nueva vida en la que la igualdad rija el mundo feudal. Las danzas de la muerte son una vez más la imagen grotesca de Bajtin: dos cuerpos en uno, «uno que da la vida y desaparece» —el sistema de producción feudal en el que nacen los individuos—, y «otro que es concebido, producido y lanzado al mundo» (30), correspondiéndose con los deseos de liberación del estamento más bajo, aquel que más sufre la explotación del poderoso (ya sea por la nobleza o por esa nueva forma de poder que es el dinero). El problema es que este cuerpo nuevo que está intentando desprenderse del primero no va a fructificar, como se expone en la última sección.

20.– Cita obtenida de la Nueva Biblia de Jerusalén.

21.– Meyer-Baer menciona algunos ejemplos más de regeneración asociada con la música y la danza, como festivales conmemorando la muerte y renacimiento de un héroe o aquellas danzas que se ejecutaban en cementerios (326). Muy interesante es también el reciente artículo de Nicolás Asensio, en el que analiza la *Dança* española como una metáfora del ciclo vital (398), en otras palabras, una regeneración, en la que la colectividad (humanidad) se renueva una y otra vez, igual que en la *Dança* los personajes son sustituidos por otros personajes.

Conclusión: renovación de un sistema en declive

Al inicio de este estudio se plantearon dos preguntas relacionadas. La primera cuestionaba el carácter típicamente medieval de estas danzas, pues precisamente surgen en el momento en el que esa edad media está decayendo. La segunda proponía aclarar no las fuentes o cronología exacta de la primera danza de la muerte sino por qué este fenómeno aparece en su esplendor en el siglo XV y no antes ni después. Para Johan Huizinga la danza de la muerte es la expresión de la decadencia tardomedieval²² mientras que Gertsman aboga más bien por un cambio de actitud del individuo hacia la muerte, en consonancia con la formación de la *devotio moderna*, una religiosidad que insta a la autoexaminación y a la responsabilidad de uno mismo ante sus actos (44-45). Rodríguez Puértolas y sus coautores exploran la relación con el feudalismo y la crisis en el siglo XIV, aduciendo que su decadencia «se debe a la incapacidad de la clase dominante tradicional para controlar y explotar la fuerza trabajo campesina» (82). De ahí que desde el siglo XIV surjan las primeras manifestaciones en las que se expresa soledad e inseguridad ante la nueva forma de poder que se está consolidando, el dinero. Puértolas, un poco después, ejemplifica en su compilación esta angustia vital a través del *Poema de Alfonso Onceno*, en el que se revela el sufrimiento del pueblo a causa de la explotación señorial y del desgobierno. El *Libro de miseria del hombre* y de los *Proverbios de Salomón* son, según indica, de «una violencia crítica que ha llegado a ser calificada ‘revolucionaria’. El autor [del *Libro de miseria*] quizá un eclesiástico de categoría inferior, llega a espectaculares manifestaciones de rebeldía» (86). Esta crítica a un sistema decadente que sin embargo sigue explotando a la clase baja continúa en el siglo XV en muchos otros poemas, como en las *Coplas de Mingo Revulgo*.

La danza de la muerte es otro ejemplo más de este tipo de obras que aspiran a regenerar un modo de vida caduco, un feudalismo que ya no es operativo. Lo irónico es que estos pequeños signos de lucha en contra de este modo de producción mantienen un pensamiento feudal incluso cuando intentan dinamitar el cuerpo (feudal) del que nacen, de ahí que las danzas, pese a abogar por la justicia y la igualdad, ordene a sus personajes en estricto orden estamentario. Esta necesaria regeneración del feudalismo viene dada a través de la crítica, de la risa y de lo grotesco, como se aprecia claramente en las danzas macabras y también en el carnaval. La pérdida de jerarquías, las inversiones —por las que el que guía es la muerte y no Dios—, y el cuerpo grotesco del esqueleto propician un espacio común en el que todos los individuos son iguales y no sufren las injusticias sociales. La danza de la muerte no es un fenómeno local, «no pretende (en ningún país) hacerse eco de una situación histórica concreta» (Infantes 274). Por eso todas las danzas, independientemente del lugar, son iguales. Todas producen un espacio común en el que la mortalidad es compartida por todos y la desigualdad, al menos en el momento de morir —y que debería extenderse a la vida—, no existe. Como explica Gardiner, la cultura popular «held out the promise of a renewal of humankind on a more egalitarian and radically democratic basis» (30). Cuando el modo de producción feudal entra en crisis, la única solución es su regeneración, y las danzas de la muerte proponen una revolución, una negación de algunos de los aspectos más deplorables del feudalismo. Se pretende así la igualdad y la justicia social,

22.— Para Huizinga el pensamiento pesimista es inherente a la época tardomedieval, y un ejemplo de ello sería la concepción macabra de la muerte. Así lo explica en el capítulo 11 de *The Waning of Middle Ages*.

un mundo de comunidad sin explotadores ni explotados. El problema: estos movimientos no fructificarán pues suponen una amenaza para el nuevo modo de producción que se está imponiendo y que va a ignorar y erradicar estos intentos de liberación. El capitalismo, que no puede permitir la igualdad a la que las prácticas comunitarias del carnaval y de la danza de la muerte aspiran, no se opone así al feudalismo, sino que precisamente se enfrenta con aquello que podía amedrentar su cada vez más fuerte posición de dominio: las luchas antifeudales.

Las danzas de la muerte, por tanto, corresponden con esos intentos de regeneración, de lucha frente al decadente feudalismo que, sin embargo, no triunfaron a causa de la oposición frontal del capitalismo. Por eso, y contestando a la primera pregunta propuesta en este estudio, estas danzas macabras no deberían ser consideradas «típicamente medievales», pues precisamente se quieren desprender y niegan el cuerpo feudal del que nacen, son antifeudales. Además, y en respuesta a la segunda pregunta, cuando el nuevo modo de producción niega, no el feudalismo, sino el antifeudalismo, las danzas de la muerte y también el carnaval desaparecen. De ahí que estos fenómenos alcancen su máximo esplendor cuando el cuerpo del que surgen está expirando (finales del siglo XIV y todo el siglo XV), y que a su vez mueran cuando el capitalismo, su firme opositor, niega, rebaja y entierra su existencia en comunidad.

Obras citadas

- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás. «La danza en la Dança general de la muerte». *Bulletin of Spanish Studies* 94.3 (2017): 377-98.
- BAKHTIN, Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- BINSKI, Paul. *Medieval Death: Ritual and Representation*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1996.
- CHARTIER, Roger. «Les arts de mourir, 1450-1600». *Annales. Histoire, Sciences Sociels* 31.1 (1976): 51-75.
- CROWLEY, Daniel J. «Carnivals, Carnival, and Carnivalization, or how to Make a Living without Actually Working». *Western Folklore* 58.3 (1999): 213-22.
- DEYERMOND, Alan. «El ambiente social e intelectual de la Danza de la Muerte». *Actas del III Congreso de la AIH, México D.F.* Coord. Carlos H. Magis. México D.F.: El Colegio de México, 1970. 267-76.
- DOUCE, Francis. *Holbein's Dance of Death Exhibited in Elegant Engravings on Wood*. Londres: H.G. Bohn, 1858.
- FRANCO MATA, Ángela. «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la Muerte bajomedievales en España». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 20. 1-2 (2002): 173-214.
- GARDINER, Michael. «Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique». *Utopian Studies* 3.2 (1992): 21-49.
- GERTSMAN, Elina. *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*. Turnhout: Brepols, 2010.
- GILMORE, David D. *Carnival and Culture: Sex, Symbol and Status in Spain*. New Haven: Yale UP, 1998.

- GÓNGORA, María Eugenia. «'Omnia tempus habent': La fiesta medieval de los locos». *Revista Chilena de Literatura* 18 (1981): 25-33.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. «La Danza Macabra». *Revista Digital de Iconografía Medieval* 6.11 (2014): 23-51.
- GORDON, Bruce y Peter Marshall. Eds. *The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- GUREVICH, Aron. *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- HAMMOND, Eleanor P. «Latin Texts of the Dance of Death». *Modern Philology* 8.3 (1911): 399-410.
- HEGEL, George F. W. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*. Frankfurt: Suhrkamp, 2011.
- HUIZINGA, J. *The Waning of the Middle Ages*. Nueva York: Anchor Books, 1954.
- INFANTES, Víctor. *Las danzas de la muerte: Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos xiii-xvii)*. Salamanca: U de Salamanca, 1997.
- KINSER, Samuel. «Presentation and Representation: Carnival at Nuremberg, 1450-1550». *Representations* 13 (1986): 1-41.
- MEYER-BAER, Kathi. *Music of the Spheres and the dance of Death*. Princeton: Princeton UP, 2015.
- MORREALE, Margherita. «Dança general de la muerte I». *Revista de Literatura Medieval* 3 (1991): 9-52.
- . «La dança general de la muerte II». *Revista de Literatura Medieval* 8 (1996): 111-77.
- Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- RASPA, Richard. «Carnivalized Bodies in Portugal: Laughing at Death in the House of God». *Mediterranean Studies* 13 (2004): 189-200.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio. *Poesía de protesta en la edad media castellana*. Madrid: Gredos, 1968.
- . coord. *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana) I*. Madrid: Castalia, 1978.
- RUIZ, Teófilo. *A King Travels: Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*. Princeton: Princeton UP, 2012.
- SOLÁ-SOLÉ, J.M. «En torno a la Dança general de la muerte'». *Hispanic Review* 36.4 (1968): 303-27.