

LA DANZA MACABRA

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
hgonzale@pdj.ucm.es

Resumen: La danza macabra es un género literario y figurativo muy popular al final de la Baja Edad Media que se proyectó a lo largo de las Edades Moderna y Contemporánea coincidiendo con periodos de graves crisis demográficas. Examinada en su conjunto, es una gran sátira social que contempla la Muerte como elemento unificador de toda la humanidad, con independencia de cualquier tipo de escala económica, estamento o grupo social. Aunque durante el siglo XIV esta idea fue fomentada esencialmente por las órdenes mendicantes, la universal validez del mensaje explica la fortuna iconográfica de la danza de la Muerte a lo largo de los siglos XV y XVI y su rápida expansión hasta convertirse en un tema recurrente en las artes plásticas, sermones, poesía y teatro de la Baja Edad Media y Primer Renacimiento. Es muy discutido saber si la danza macabra apareció antes en las artes plásticas o en las escénicas. Al no ser un tema doctrinal, sino alegórico, popular y vinculado a la literatura sapiencial, las formas de representarla son muy diversas, relacionándose siempre con los tópicos del *ubi sunt*, *memento mori*, *vanitas vanitatum* y *mundus inversus*.

Desde el punto de vista de las artes figurativas, se representa una o varias personificaciones de la Muerte que se apropian de un variable número de vivos, siguiendo un orden jerárquico. Con el paso del tiempo, la Muerte personificada se convirtió en un muerto concreto representado, bien como esqueleto, bien como cadáver en proceso de putrefacción, entendiéndose en ambos casos como el doble especular del vivo. De ese modo, frente a la jerarquía estamental, expresada por medio de la indumentaria, la homogénea imagen del muerto contribuía a subrayar el poder unificador de la Muerte.

Palabras claves: Esqueleto; música; danza; estamentos; sociedad feudal; cementerio; osario.

Abstract: The Dance of Death is a literary and figurative genre very popular in the Late Middle Ages that endured during the Modern and Contemporary Ages, coinciding with periods of serious demographic crises. Examined as a whole, the *Dance Macabre* is a great social satire that contemplates Death as a humanity unifier, independent from economic issues, estates or social groups. In spite of this idea being encouraged essentially by the mendicant orders during the 14th century, the universal validity of its message explains the Dance of the Death's iconographic fortune during the 15th and 16th centuries, as well as its use as a recurrent motif in plastic arts, sermons, poetry and theatre during the Late Middle Ages and Early Renaissance. In addition, it has been discussed whether the Dance of Death appeared first in plastic or performing arts. As it is not a doctrinal but an allegorical and popular subject related to wisdom literature, its ways of representation are diverse, being always connected to topics such as *ubi sunt*, *memento mori*, *vanitas vanitatum* and *mundus inversus*.

In figurative arts, one or several Death personifications are commonly represented summoning a variable number of living, in a hierarchical order. With the pass of time, the image of Death personified became a concrete dead, whether a skeleton or a corpse in an advanced state of putrefaction, being both of them conceived as a specular reflection of the living. Thus, the homogeneity of the dead's appearance, in opposition to the estate hierarchy, did nothing but emphasize the universality of Death.

Keywords: Skeleton; music; dance; estates of the realm; feudal society; cemetery; ossuary.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Síntesis del tema

Pocos temas han sido objeto de tantos estudios interdisciplinarios como el de la *danza macabra*, también llamada *danza de la Muerte*¹, estudiada desde la perspectiva de la filología y la historia del arte². Son muchos los trabajos que, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, relacionan las imágenes plásticas de la danza macabra con las fuentes literarias, tomando como eje las ideas que sobre la muerte existían en los siglos XIV, XV y XVI.

En principio, muestra un grupo de figuras, variable en su número, con una serie de vivos que bailan con muertos, emparejados e intercalándose. Cada imagen suele ir acompañada de textos rimados, escritos en latín o en lengua vernácula, muy fáciles de entender, en un lenguaje muy comunicativo, dentro de filacterias. Imagen y texto construyen un doble código (iconográfico y literario) perfectamente integrado y complementario. Los textos son alusivos a la fugacidad de la vida, a la brevedad de los placeres e incluyen sentencias sapienciales y refranes populares que varían según las regiones. Cada una de las estrofas tenía la intención teórica de consolar a quienes las leían con la idea de que la Muerte era la única que trataba por igual a todos los humanos, pero la lectura de los epígrafes, al final, más que un consuelo, resultaba ser demoledora y contundente³. Al ser representados los vivos junto a los muertos, se produce el contraste entre los cuerpos en mayor o menor plenitud de los vivos con los cuerpos en proceso de degradación o reducidos al esqueleto de los muertos. Los muertos arrastran a los vivos, como si los sacaran a bailar, y los vivos se resisten o se quedan petrificados ante una farándula de la que son, tristemente y a su pesar, protagonistas. Todos participan de un mismo y único baile en el que, con independencia de la edad, del estamento de pertenencia, o de la categoría socioeconómica, el denominador común es que, por el hecho de estar vivos, la Muerte los tiene que llevar. Los artistas aprovecharon la ocasión para fijar las muy diferentes actitudes del vivo ante la Muerte: unas veces se queda petrificado, otras es arrastrado por la fuerza y obligado a moverse, frecuentemente llora y está triste, pero a veces aparece dialogando y bailando con agilidad, moviéndose al compás que le marca la Muerte, e incluso existen ejemplos hedonistas en los que vivo y muerto coquetean. Pocas veces hay serenidad y resignación. Es un verdadero catálogo de expresiones y gestos.

¹ Se cita en los textos latinos como *chorea machabaeorum*; en la bibliografía francesa como *la danse macabre*; en inglés *dance of death*; en alemán *totentanz*, *Upper Quatrain*; en italiano *danza macabra*, *danza della morte*, *danza dei morti*, *il ballo della morte*; en holandés *makkabeusdans*, *doodendans*; y en ruso *Pliaska Mertvesov*.

² DOUCE, Francis (1833); LANGLOIS, Eustache Hyacinthe (1851-1852); KASTNER, Georges (1852); MONTAIGLON, Anatole de (1856); BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1890); VIGO, Pietro (1901); MÂLE, Émile (1906); FEHSE, Wilhelm (1907); DÜRRWÄCHTER, A. (1914); VICARD, Antoine (1918); MÂLE, Émile (1922); STAMMLER, Wolfgang (1926); DÖRING-HIRSCH, Erna (1927); HELM, Rudolf (1928); WARREN, Florence (1931); MARLE, Raimond van (1931): pp. 372 y ss.; WHYTE, Florence (1931); ROSENFELD, Hellmut (1934); RÉAU, Louis (1996): p. 667-678; TENENTI, Alberto (1957); SUTTO, Claude (dir.) (1979); JORDAN, Louis Edward (1980); ICAZA, Francisco de Asís de (1981); UTLZINGER, Hélène et Bertrand (1996); CORVISIER, André (1998); BINSKI, Paul (2001); GERTSMAN, Elina (2010); MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011).

³ ARIÈS, Philippe (2000); GUIANCE, Ariel (1989); MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002 y 2003-2004).

En la mentalidad de la Baja Edad Media predominan tres puntos de vista sobre la percepción de la muerte. Todos ellos confluyen en la Danza Macabra y ayudan a comprenderla. El primero ve la muerte como un fenómeno universal, que puede sobrevenir de forma brusca e inesperada a personas de cualquier edad y condición, sin tomar en cuenta su estatus social o económico. El segundo afirma que cualquier fama terrenal es transitoria, siendo una variante más del tópico literario grecolatino del *ubi sunt?* asumido por la literatura sapiencial cristiana. El tercero se relaciona con la *vanitas* y el *Contemptus mundi*, 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 el ser en la horrible visión del cadáver⁴.

Todas estas ideas, presentes en la iconografía de la danza macabra, coinciden en haber construido una visión aleccionadora de la Muerte: la muerte arrastra en su rondalla musical a todos los seres humanos, sean quienes fueren, sin tener en cuenta su edad (*juvenes et senes rapio*) y sin considerar su condición social, estamento o capacidad económica. Desde el Papa, hasta el más humilde de los ermitaños, tanto el emperador y el rey, como el campesino, el trovador y el mendigo, el condestable y el sargento; todos deben pasar por ella: *Nulli mors pallida pacit*⁵. La danza macabra francesa dice: “mato todo porque esa es mi manera, todo vivo cae en mi trampa”. Según Réau, la muerte era entendida al final de la Baja Edad Media como una entidad “igualitaria y niveladora, 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 primer pourry*. (El más gordo es el primer podrido)”⁶.

Conviene advertir, eso sí, que la Muerte los lleva en orden, partiendo de los estamentos más privilegiados para acabar en quienes no son conscientes del estamento en que nacieron: el loco y el niño. Siempre tiene prioridad el estamento eclesiástico sobre el laico, de modo que se refuerza la idea de un orden inalterable, que ni la Muerte, con su universal comportamiento, es capaz de alterar. 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 entre irónica y cínica. Comienza por los

⁴ La incorruptibilidad del cuerpo de los santos y la Asunción de María eran entendidos como signos externos de su virtud, puesto que Dios los había dejado exentos de la degradación corporal como premio a su vida.

⁵ “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. [...] la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas [...] a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema de la danza macabra tuviera una especial presencia en los siglos medievales 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”. ECO, Umberto (2011): p. 62.

⁶ Esta misma idea aparece en los versos de Eustache Deschamps, poeta al servicio de Carlos V de Francia, que satirizó la avaricia de la nobleza y el clero, anunciándoles que la muerte les igualaría a los humildes: “Señalo bien que cada cual debe morir sin que se salve nadie que haya nacido. Naturaleza lleva a todos a la muerte”. BOUDET, Jean-Patrice y MILLET, Hélène (1997); RÉAU, Louis (1996): p. 669.

más grandes, entendidos como presas succulentas, y desciende por la escala social hasta llegar al recién nacido, que permanece en la cuna sin ser consciente aún de haber nacido en un mundo lleno de diferencias. Otro aspecto importante es que, en principio, bailar es tenido por todos como algo positivo y agradable, indicativo de alegría y propio de días festivos. Bailar con la Muerte implica una visión irónica de la felicidad, entendida como un bien pasajero y caduco en el que no se debe confiar demasiado.

Atributos y formas de representación

El uso de la fórmula *danza de la Muerte* para aludir a la *danza macabra* no es del todo correcto, puesto que, si usásemos el lenguaje con propiedad, en los ejemplos manuscritos e impresos sí hablamos de una *danza de la Muerte*, mientras que en los ejemplos de las artes plásticas deberíamos hablar de una *danza de vivos y muertos*. La concepción ideológica con que nació esta temática a inicios del siglo XV establecía que quien obliga al vivo a bailar es la Muerte, entendida como una entidad abstracta, cuya iconografía es heredera directa de la imagen clásica de la diosa Thanatos y de las Moiras, llevando sus mismos atributos: arco y flechas, lazos y redes de pesca, anzuelo, sierra, cuchillo, tijeras y guadaña⁷. La danza escrita comienza poniendo en boca de la Muerte la frase “Yo soy la Muerte cierta a todas las criaturas”, e inicia un tétrico diálogo con los vivos.

Desde principios del siglo XV es habitual en las representaciones figurativas sustituir a la Muerte por una imagen especular del difunto, imaginado como si fuera una momia putrefacta o un esqueleto. En las artes figurativas no es la Muerte la que va en busca de los vivos, sino que son una serie de muertos concretos los que transgreden el orden natural y conducen a los vivos hacia su mundo. En opinión verbalmente expresada por el profesor Richard Buxton, el lugar de un muerto es la tumba y el más allá. Al aparecerse un muerto revitalizado ante un vivo, el muerto transgrede el orden natural del lugar que le corresponde. Es como si sus espíritus no pudieran descansar poseídos por una irrefrenable actividad que linda con lo diabólico obligándoles a hablar y a bailar hasta la extenuación al son imperativo de la frase “¡Bailad, bailad, malditos!”. Los artistas del siglo XV resaltaron aquellos aspectos que resultaban más desagradables en la iconografía del doble muerto, como son los huesos revestidos de algo de carne ajamonada, colgajos pinjantes de carne putrefacta y vísceras a punto de caer al suelo por culpa del frenético movimiento de la danza, cabellera larga, despeinada y desordenada, calaveras desdentadas con ojos saltones, pechos y músculos consumidos, sudarios y ricas mortajas reducidas a harapos. A veces, los gusanos y otras alimañas asoman por una incisión abdominal en una solución idéntica a la usada en los *transi tombs*⁸.

Los vivos que participan en la danza están caracterizados por medio de la indumentaria y los atributos de su oficio y rango social. Los muertos, en cambio, tienen una iconografía homogénea y esto acentúa la idea de ver la muerte como un denominador común universal, ajeno al poder económico y social. A veces, irónicamente, el muerto que

⁷ Thanatos (*Θανάτος*), es la diosa Muerte, hija de la noche y hermana del sueño. De las tres Moiras (*Μοίραι*) Cloto y Láquesis regulan la duración de la vida y Átropo la corta con una tijera. BERGUA, Juan B. (1990): pp. 217-220; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): pp. 315-320; INFANTES, Víctor (1997): p. 249.

⁸ COHEN, Kathleen (1973).

ha vuelto a la vida lleva un atributo complementario al del vivo para expresar más claramente que es su doble. Así, el emperador, asociado a los símbolos de poder del Sacro Imperio Romano Germánico, es representado con vestido emblemático de águilas bicéfalas, corona, cetro y orbe y su doble muerto también. La danza de la Muerte se construye a base de sucesivas imágenes especulares del vivo en diálogo con el muerto, en realidad, dialoga consigo mismo desdoblado en el efímero esplendor de la vida y en la indigencia de la tumba⁹. Para emplear una expresión jurídica que se aplica literalmente a las danzas macabras, el muerto incauta al vivo¹⁰. A partir del siglo XVI son más habituales los muertos representados como esqueletos de huesos limpios, sin vísceras ni harapos, por la influencia del dibujo científico de los estudios médico-anatómicos del Renacimiento.

La palabra danza no está del todo justificada, puesto que, en realidad, sólo los muertos están dotados de sentido del movimiento. Los vivos están representados de un modo estático y rígido, como si padecieran ya el *rigor mortis* o hubieran palidecido al verse llevados de este mundo. Los esqueletos, en cambio, brincan alegres y gesticulantes, cogiendo de la mano a unos vivos nada vitales, petrificados e inmóviles. Es habitual que la danza macabra comience en un osario de estructura arquitectónica con arcos, columnas, bóvedas y tejado a dos aguas, como sucedía en las pinturas del Cementerio de los Dominicos de Basilea, y, para reforzar el mensaje admonitorio, el osario tiene el tímpano decorado con pinturas o relieves que representan el Juicio Final, la Deesis, Cristo sedente sobre el arco iris, la resurrección de los muertos, San Miguel pesando las almas, los bienaventurados, el río de fuego, el torrente de los condenados y la boca de Leviatán. De su interior, lleno de huesos, sarcófagos y ataúdes, parten los primeros esqueletos, que cobran vida e inician la danza. Es normal encontrar un primer grupo de muertos, sin ningún vivo, imaginado como una orquesta que surge alegremente y tocando los más variopintos instrumentos. Predomina la percusión y el viento para transmitir la sensación de estruendo y apoteosis: timbales, trompetas, chirimías y zanfoñas. La imagen se acompaña de pasajes escogidos del Antiguo Testamento, unas veces escritos sobre filacterias y otras en forma de epígrafe incorporado al osario. Como las primeras estrofas de la danza macabra comparan la vida con la efímera belleza de las flores de una pradera, la danza se representa como si hubiera acontecido en un prado sembrado de flores y huesos humanos. Este símil debe ponerse en relación 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 103, que compara la vida con la efímera belleza de una flor, así como con varios pasajes de los libros de Job, Isaías y Daniel¹¹. Las danzas macabras más primitivas, a veces por torpeza del artista, neutralizaban el fondo con colores planos, negro o bruno, para dar una impresión más tétrica, tal como sucede en la capilla del Cristo del castillo de Javier (Navarra). Desde mediados del siglo XV, el interés por el paisaje en la pintura flamenca y el deseo de

⁹ MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): p. 73; CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 95.

¹⁰ “Lo que prueba que es el doble del difunto a quien se ha querido representar es el hecho de que en la Danza macabra de las mujeres, la Pelona cambia de sexo: el esqueleto que arrastra a la reina o a la monja tiene una larga cabellera femenina pegada a la calavera. Sin embargo, debe señalarse en contra de esta teoría, que la muerte que agarra al niño pequeño no es un niño sino un adulto”. RÉAU, Louis (1996): p. 670.

¹¹ Salmo 103, 15-16; Job 14, 2; 19, 25-29; Isaías 40, 6-8. Daniel 12, 2-3.

enriquecer la danza, incorporó, dependiendo de la habilidad del artista y la capacidad económica del mecenas, fondos de paisaje como sucede en Lübeck (Alemania).

Durante el siglo XV la mayor parte de las danzas macabras sólo incluían representaciones masculinas. Pueden estudiarse de conformidad a tres tipos compositivos básicos, definidos por Gertsman en relación con la escenificación teatral de las danzas de la Muerte interpretadas en los atrios de las iglesias en periodos penitenciales, cuya visión debió proporcionar a los artistas los gestos y movimientos básicos que luego aparecen en las artes figurativas¹². La primera variante es la danza procesional, en la que los personajes aparecen en orden jerárquico, llevados por la Muerte o por su doble especular, simulando una procesión, cada muerto incauto a su vivo de la mano, siendo este modelo el que se desarrolló en las pinturas del Cementerio de los Inocentes de París y el más habitual en miniaturas y estampas. La segunda variante es conocida como danza circular y en ella vivos y muertos se intercalan, dándose la mano como si bailaran en círculo, haciendo un baile de hermandad; de ese modo la composición es envolvente en relación a quien la contempla tal y como sucedía en la iglesia de Santa María en Berlín y en la capilla de Kermaria (Côtes-du-Nord, Bretaña). La tercera variante es la danza encadenada, de la que existen, a su vez, dos modalidades: bien los vivos, dados de la mano, son llevados por la personificación de la Muerte o bien bailan alrededor de un *transi tomb*, como sucede en las pinturas de Morella (Castellón).

En lo tocante al número de figuras, hay tres variantes básicas. La más sencilla presenta nueve figuras, tres por cada estamento, como sucede en Santa María de Beram (Croacia). Otra variante presenta treinta y tres figuras, quizá por el valor simbólico de este número en relación con la edad a la que murió Cristo, mostrando once por estamento. La variante más compleja muestra cuarenta y cinco figuras, quince por estamento. No existen normas fijas, ni interpretaciones rígidas del tema, de modo que el número es arbitrario. A menudo las figuras aparecen emparejadas y, cuando tal cosa sucede, hay un individuo del estamento eclesiástico con un laico en cualquiera de sus dos variantes: noble o estado llano. El Papa se corresponde con el Emperador, el rey con el cardenal, el obispo con el duque, etc. Todos son perfectamente reconocibles gracias a un código indumentario ratificado con los atributos de su autoridad u oficio. El Papa, por ejemplo, ciñe la cabeza con una tiara, lleva capa pluvial y al ser llevado por la Muerte, pisa una bula indicando que ese documento carece de valor. El cardenal viste de púrpura, ciñe la cabeza con capelo y la muerte lo lleva tirándole de las borlas del cordón. Como la universalidad de la muerte también afecta a la mujer, a partir de 1485 hay danzas macabras de mujeres y las danzas mixtas que combinan hombres y mujeres, haciendo posible una lectura de género¹³. Así, la monja hace pareja con la meretriz y sus actitudes son muy diferentes. La

¹² GERTSMAN, Elina (2010): p. 65.

¹³ “El designio de enlazar con la advertencia de la caducidad y la vanidad de las cosas terrenales la lección de la igualdad social ante la muerte, traía a primer término a los varones, depositarios de las funciones y de las dignidades sociales. [...] Ahora bien, el mismo Guyot Marchant publicó como continuación de su edición una danza macabra de las mujeres, para la cual escribió los versos Martial d’Auvergne. [...] En la danza macabra de las mujeres surge de nuevo y prontamente el elemento sensual, que ya impregnaba el tema de las lamentaciones por la belleza, que se convierte en podredumbre. [...] La provisión estaba agotada con los estados más principales, como reina, dama de honor, etc. algunas funciones u órdenes religiosas, como abadesa, monja y un par de profesiones como vendedora y partera. El resto sólo podía llenarse considerando a las mujeres en las sucesivas fases de su vida femenina, como doncella, amada, novia, recién casada, encinta [...] la vieja señorita solterona [...] la bruja con su escoba”. HUIZINGA, Johan (1995): pp. 207 y 271.

Muerte pregunta a la monja por qué está tan gorda y cualquier respuesta es violenta puesto que puede que haya cometido pecado de la gula o que haya faltado al voto de castidad y esté embarazada. Con la meretriz, en cambio, se comporta como un cliente que intenta gozar tocándole los pechos, siendo ejemplo de esta iconografía la danza macabra del claustro de los Dominicos de Berna (Suiza). En las danzas mixtas la lectura iconográfica se hace emparejando hombres y mujeres que bailan con sus dobles difuntos. Así, al emperador le acompaña la emperatriz, al rey la reina, al abad dominico la abadesa, al fraile franciscano la monja, al duque la duquesa, etc. Las iconografías del rey y la reina se adaptan en cada región a los distintos símbolos de poder; ciñen corona, llevan cetro, visten de púrpura o de brocado con bordados en oro y llevan mantos emblemáticos. En las danzas macabras francesas es frecuente la representación del rey como un miembro de la dinastía capeta, vestido con manto azul flordelisado, como sucede en las miniaturas del código 955 de la BnF, obra de Philippe Gueldre c. 1500-1510. También pueden estar incluidas las minorías étnico religiosas: el judío, prestamista o rabino, los paganos y el temible guerrero turcomano vencido por la muerte. Cuando el ciclo iconográfico está completo, se cierra con una advertencia a los fieles que es, en realidad, un *memento mori et nunc pecabis*. Se representa a Adán y Eva en el momento de pecado original, señalando que el pecado es parte de la naturaleza humana y la Crucifixión con la Deesis, indicando que la Santa Sangre de Cristo es la que redime a la humanidad.

La representación de la danza macabra necesita, en las artes figurativas, del desarrollo del naturalismo, puesto que los artistas debían afrontar el reto de representar cuerpos bellos, firmes y tersos, frente a cadáveres corruptos, flácidos y descompuestos. Debían captarse también muy variados gestos, movimientos y atuendos que permitieran singularizar inequívocamente a cada sujeto. Es lógico, por tanto, que el tema no apareciese hasta el siglo XV, cuando el desarrollo de recursos técnicos y estéticos en las artes visuales lo hicieron posible. La imagen del *ubi sunt?*, tópico característico de la elegía y los sermones desde la Alta Edad Media, presente ya en el siglo X en el pensamiento de San Odón de Cluny y en el siglo XII en fray Bernardo de Morlay¹⁴, tardó mucho en conquistar las artes visuales. No rebasó la esfera sobrecogedora de la literatura religiosa de sermones hasta mediados del siglo XIV, época en que las convulsiones de la peste negra de 1348, excitaron en los artistas la necesidad de representar cortejos fúnebres con infectados y vivos agonizantes a causa de las enfermedades. Fue así como las artes visuales dieron cabida a la representación de cadáveres putrefactos, bubones infectados con purulencias y alimañas necrófagas.

Fuentes escritas

La danza de la Muerte tiene una rica tradición textual, cuyos ejemplos escritos más antiguos datan de inicios del siglo XV. Según Huizinga, las formas para expresarla son muy vitales, directas y estridentes; una viva expresión de un tipo de cristianismo que

¹⁴ Para Odón de Cluny: “La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesan lo que hay debajo de la piel [...] sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. [...] Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?” Para Morlay “por su nombre subsiste la antigua rosa, sólo nos quedan los nombres desnudos”. HUIZINGA, Johan (1995): p. 198.

nació después de 1348, más ascético, temeroso de la vida y hostil a la belleza externa¹⁵. Conocemos fuentes escritas muy heterogéneas para la *danza macabra*. Sus contenidos y cronología varían según criterios filológicos y geográficos. Hoy se acepta que el precedente más antiguo de la *danza de la Muerte* son los escritos del monje cisterciense Helinand de Froidmont, autor de los *Vers de la Mort*, compuestos en francés picardo entre 1194 y 1197, muy leídos en los monasterios cistercienses, franciscanos y dominicos. En ellos se relata, a través de 50 estrofas, el viaje que hizo la Muerte hacia Roma, como si fuera una peregrina, llevándose en su trayecto, a cardenales, obispos, reyes, mendigos, niños y gentes de toda condición¹⁶. La historiografía anterior a 1950 se dividía en dos corrientes básicas: una afirmaba que la *Danza Macabra* era un tema de origen alemán y otra afirmaba un origen francés. Todos los investigadores coinciden en resaltar la íntima relación del texto y la imagen. La disputa viene al intentar averiguar dónde surgió primero, para fijar después las vías de difusión literaria e iconográfica y establecer su posible evolución formal y enriquecimiento. Hay dos respuestas posibles:

- Teoría de los Historiadores del Arte: Un buen número de historiadores del arte, sobre todo de origen francés, afirman que primero surgieron las escenas que representaban de forma especular al vivo con su doble muerto en actitud de diálogo y luego se las dotó de un contenido textual rimado que servía de explicación. Entienden que las más antiguas representaciones de la danza macabra eran las desaparecidas pinturas del atrio meridional del cementerio de los Inocentes de París, obra de Jean Le Fevré de 1424. Cada una de las escenas allí representadas se acompañaba de un breve texto explicativo y rimado. Gestado el tema y sus simbolismos, las versiones de la danza macabra escritas se limitaron a copiar, traducir, transformar y enriquecer los epígrafes parisinos, de modo que, los adeptos a esta teoría, afirman que todas las danzas serían posteriores a 1424 y, de una forma u otra, dependerían del modelo parisino¹⁷. En la actualidad, es una teoría un tanto superada porque se ha demostrado que hay ejemplos de danzas macabras anteriores a 1424, tanto escritos como iconográficos. En todo caso, la historiografía francesa mantiene la afirmación de que primero fue la imagen y luego nació el texto como complemento explicativo que buscaba multiplicar el efecto impresionante de las pinturas.
- Teoría de los Filólogos y Musicólogos: Afirma que primero surgió el texto oral, rimado y escenificado en el teatro litúrgico, y que las dramatizaciones, hechas por actores en los atrios de las iglesias buscando inculcar a los fieles el temor a la muerte, proporcionaron a los promotores artísticos el interés por esta representación figurativa y a los artistas el repertorio de gestos y acciones. De ese modo la imagen pintada, esculpida o grabada de la danza macabra era entendida con la misma función admonitoria que tenía el efímero teatral y habría surgido como consecuencia de la necesidad de imitar una imagen real. Numerosos historiadores del arte, como Huizinga y Mâle, defienden esta teoría y apoyan sus afirmaciones en que los precedentes de la danza macabra pueden ser rastreados en códices, cuya antigüedad puede fijarse con cierta seguridad, pero no en imágenes. A ello se añade el análisis que aportan los musicólogos y las noticias dispersas que han localizado los estudiosos del teatro litúrgico.

¹⁵ “En el deseo de hacer directamente sensible la muerte, trajéronse a la conciencia tan sólo aquellos aspectos más groseros, teniendo que ser abandonado cuanto no podía representarse de aquel modo. [...] en el fondo es una actitud sumamente terrenal y egoísta frente a la muerte. No se trata del dolor por la pérdida de personas amadas, sino de deplorar la propia muerte que se acerca y sólo significa mal y espanto. No se encuentra en ella la idea de la muerte como consuelo, ni la del término de las aflicciones, ni la del ansiado reposo, ni la de la obra llevada a cabo y destruida”. HUIZINGA, Johan (1995): pp. 194-198 y 211-212.

¹⁶ El título del poema juega con el significado doble de la palabra *vers*, que significa verso y gusano. HELINAND DE FROIDMONT (1905); ZINK, Michele (2004); CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 96.

¹⁷ CLARK, James M. (1950).

Las dos teorías ofrecen poderosos argumentos a favor y en contra, de modo que ninguna es totalmente cierta ni totalmente falsa y, sobre todo, ninguna se puede descartar. Las metodologías actuales, desde la óptica del estudio de la cultura visual, han propuesto superar la visión positivista de la historiografía tradicional, un tanto rígida, y han construido trabajos de metodologías más flexibles y eclécticas, con enfoques heteróclitos, que han demostrado la existencia de una influencia mutua de las artes escénicas sobre las figurativas. El éxito de ambas explicaría el alcance e interés de las diferentes versiones escritas e impresas¹⁸. Por otro lado, la popularidad del tema y su carácter no doctrinal, hizo habitual su enriquecimiento progresivo, tanto cuando tenía soporte escrito, como cuando sólo lo tenía iconográfico. No es posible rastrear cómo influyó el uso del atrezzo teatral en la consolidación de las composiciones figurativas.

Si polémico es el origen, conflictivo es también el modo de nombrar el tema. Para algunos debe nombrarse *danza de la Muerte*, mientras que para otros sería más correcto hablar de *danza de los muertos*. La forma más popular es *danza macabra*. Las tres fórmulas se refieren a una misma y única realidad cultural. Muchos filólogos, para afirmar el origen franco-británico de la *danza de la Muerte*, intentaron establecer el origen etimológico del adjetivo *macabro*. En 1833 Douce afirmó que la palabra *macabro* nació a consecuencia de la corrupción lingüística del nombre del ermitaño San Macario. La *danza macaria* debería ser entendida como una representación de la visión de los esqueletos que había tenido el santo en su retiro de la Tebaida en el siglo IV. Según la *Leyenda Dorada* permaneció seis meses desnudo en el desierto conversando con la calavera de un pagano que le reveló las torturas infernales reservadas a los réprobos. A veces se representa a San Macario durmiendo sobre el esqueleto de un pagano cuya cabeza le sirve de almohada. En este caso, la imagen muestra, de forma especular, al santo desnudo junto al esqueleto y podría ser el precedente más primitivo del *transi* y de la imagen que luego desarrolla a otra escala la danza macabra. Aunque desde antiguo esta teoría 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 imagen especular de la danza macabra¹⁹. Gaston Paris articuló una teoría diferente al afirmar que *Macabré*, que en los textos franceses antiguos se citaba como *Marcadé*, era el nombre propio del pintor o del compositor de los versos moralizantes que acompañaban las primeras representaciones de la danza macabra²⁰. En tal caso, sería un genitivo que indicaría el autor. No ha sido posible a los seguidores de esta teoría demostrar la existencia del poeta Marcadé y resulta una visión un tanto reduccionista de la problemática semántica. Mâle vincula el origen de la palabra *macabro* a una evolución lingüística del término *Macabeos*, usado para referirse a uno de los libros del Antiguo Testamento. *Macabeo* deriva de la raíz hebrea *maccaba*, que significa *martillo*, de modo que su mote es apropiado para un caudillo que debe 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

¹⁸ GERTSMAN, Elina (2010).

¹⁹ DOUCE, Francis (1833); SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): pp. 103-104; BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1890). Aparte de San Macario (301-391), hubo otros santos orientales que hablaron con esqueletos como San Sisoés y la homilía de San Juan Crisóstomo ante los huesos de Alejandro Magno.

²⁰ PARIS, Gaston (1895).

este pasaje se recitaba en las misas de difuntos, a las que se daba el mismo carácter de oficio expiatorio para 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 expiatorios para que alcanzaran la salvación. El uso de estos pasajes bíblicos en la liturgia funeraria pudo haber sido el origen de la asociación de ideas que convirtió *Macabeo* en *macabro*, en tanto en cuanto, ambos tienen que ver con los sufragios que se hacían por las almas para librarlas de los castigos por sus pecados. El término *macabré* es 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*²¹.

Desde mediados del siglo XIX hay una corriente de historiadores que defiende el pangermanismo de la Danza Macabra. Tales estudiosos, entre los que está Rosenfeld, afirman que los ejemplos más antiguos de *Totentanz* se encuentran en manuscritos alemanes²². El más importante de estos manuscritos es un poema redactado por un anónimo monje dominico del convento de Würzburg hacia 1350, lo que vuelve a poner de relieve la cuestión de si fue primero el texto o la imagen. Los críticos alemanes asocian la danza macabra al tópico del expresionismo dramático, entendiéndolo, como lo hacía Worringer, como una característica esencial del arte alemán²³. La historiografía alemana valora la antigüedad y singularidad de las danzas macabras francesas, pero las considera versiones atenuadas del expresionismo germano. La historiografía francesa suele retrasar la cronología de los manuscritos alemanes o no acepta su autenticidad. Otros manuscritos e impresos alemanes son la danza macabra del Codex Palatinus 438 de la Universidad de Heidelberg de hacia 1443, el manuscrito de Kassel, el manuscrito de Henri Knobloch, que se conserva también en Heidelberg y el manuscrito Zimmern de Donaueschingen.

En los reinos de la Península Ibérica se conocen dos versiones escritas diferentes de la *danza de la Muerte* en castellano. Según Infantes, la más antigua es la *Dança General*, datada hacia 1400 y conocida por el manuscrito bIV de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. En consecuencia, debe ser anterior o contemporáneo a la danza del Cementerio de los Inocentes de París e incluye 11 personajes más²⁴. De ella deriva la *Dança de la Muerte* compuesta hacia 1460 y conocida por una variante impresa en Sevilla por Juan Varela en 1520. Desde la década de 1920 se ha formulado una tercera teoría que afirma el origen hispano de la danza macabra. La *Dança General* castellana es menos terrorífica que la danza alemana y resulta más acorde con las tradiciones mediterráneas que fomentan una actitud serena ante la muerte. Los más firmes defensores de esta hipótesis atribuyen su composición a un anónimo monje benedictino de San Juan de la Peña e indican una posible conexión andalusí al relacionar *macabre* con el árabe *maqabir* y asociar la danza hispana a los bailes musulmanes hechos alrededor del difunto a quien

²¹ POTTIER, Edmond (1903). La introducción de una “r” en la palabra *maccabeorum*, está probada en un poema de Chrétien de Troyes que habla de Judas Macabre. RÉAU, Louis (1995): pp. 353-355, y (1996): p. 668; KURTZ, Leonard Paul (1975); II Macabeos 12, 38-42.

²² ROSENFELD, Hellmut (1934).

²³ WORRINGER, Wilhelm (1947).

²⁴ 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 la Muerte habla y un predicador responde, luego la Muerte habla con dos doncellas, únicas mujeres presentes en la danza y, a continuación, dialoga con cinco grupos de siete simbolizando, a través de cuarenta y cinco hombres, la jerarquía estamental. La Muerte es imaginada como una mujer cruel, de aspecto horrible, armada disparando flechas. INFANTES, Víctor (1997): pp. 225-227; MARTÍN, Sabas (2001).

se considera un héroe por haber muerto en *yihad*²⁵. Esta costumbre no es exclusiva del mundo islámico, puesto que se relaciona con el *géramos* clásico, es decir, con la danza ritual que se bailaba en Creta y en Delos desde el siglo VIII a.C. en honor del héroe epónimo²⁶. También se pueden relacionar las *danzas de la Muerte* ibéricas con la creencia en el Ángel de la Muerte, llamado *el exterminador*, presente en las creencias religiosas semitas con el nombre judío de *Azarael* y musulmán de *Malac al Marti*. La relación parece particularmente interesante en el estudio del manuscrito aljamiado hebraico de la Biblioteca Palatina de Parma y de un fragmento manuscrito en la Catedral de Segovia²⁷. En la corona de Aragón, los testimonios de danzas macabras mejor estudiados corresponden a los principados de Cataluña. En Montserrat se conserva *Le llibre vermel*, un manuscrito del siglo XV que contiene una miniatura con un esqueleto dentro de su sepulcro y un poema titulado *ad mortem festinamus*, acompañado de una monodia que se cantaba y bailaba. En 1497 se data la *Dança de la Mort* catalana, compuesta por Pere Miquel Carbonell, una traducción al catalán de la danza francesa²⁸.

Aunque es cierto que hay versiones manuscritas en francés, conservadas en varios códices de la BnF, como el Ms. Lat. 14.904 y el Ms. Fr. 25.550., ambos del siglo XV, el modelo iconográfico francés debe su fama a la *Danse Macabre* publicada en París en 1484 por Guyot Marchant, cuyas estrofas se ilustraron con xilografías de Le Rouge que copiaban, con variantes, las composiciones pintadas en las tapias del Cementerio de los Inocentes. La mecánica de trabajo de los pintores de los siglos XVI y XVII, que solucionaban composiciones copiándolas de las estampas, acredita que el modelo parisino fuera el más exitoso²⁹. Del mismo impresor es la *Grant Dance macabre des femmes*, con poemas de Martial d’Auvergne. En 1489 Le Rouge fundó una imprenta en Chablis y realizó variaciones xilográficas a partir del modelo impreso en 1485. En 1492 estaba al frente del taller parisino el impresor Guillet Couteau. Vérard, celoso del éxito de Marchant, publicó una *Danse Macabre* en 1492. Los libreros de Lyon y Troyes hicieron lo mismo en los años siguientes. A finales del siglo XV y a lo largo de las primeras décadas del XVI la danza macabra impresa conoció una fortuna inusitada.

Otras fuentes

La más importante fuente no escrita de las danzas macabras era su escenificación en los atrios de las iglesias en periodos litúrgicos penitenciales, como la Cuaresma, entendidas como una advertencia a los fieles sobre los peligros de morir en pecado³⁰.

²⁵ CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 94; SOLÁ SOLÉ, Josep María (1981); MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): p. 72.

²⁶ En Atenas, para conmemorar que Teseo había liberado a la ciudad de pagar al rey Minos el tributo de las nueve doncellas y los nueve donceles con que era alimentado Minotauro, se bailaba en el siglo V a.C. una danza en la que los jóvenes que ese año habrían tenido que ser sacrificados, cogidos de la mano e intercalados, danzaban alrededor de la tumba de Teseo en el ágora. La tradición ática afirma que Teseo murió en Esciro y que en el año 476 el oráculo de Delfos ordenó llevar sus huesos hasta el ágora de Atenas, donde Cimón fundó el Teseion (*θεσειον*). FLACELIÈRE Robert (1993).

²⁷ INFANTES, Víctor (1997): p. 33.

²⁸ SAUGNIEUX, Joël (1972); RUBIO, Samuel (1983).

²⁹ MARCHANT, Guyot (1486).

³⁰ “Este ballet habría nacido en el curso de un sermón mímico: un monje mendigo habría hecho ilustrar sus palabras sobre la muerte con escenas vivas. Ante su púlpito, actores envueltos en sudarios atrapaban a los figurantes vestidos de reyes, sacerdotes, soldados y labriegos”. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 249-250.

Tales escenificaciones son conocidas por descripciones y por los libros de contabilidad de las iglesias, catedrales y abadías donde se computaba lo que se pagaba a actores itinerantes³¹. Las fuentes escritas cifradas son escuetas, pero permiten afirmar que en 1449 se escenificó una danza macabra en una fiesta cortesana en el Hôtel de Brujas, una de las mansiones de Felipe III el Bueno, Duque de Borgoña, que mandó después pintarla en uno de los salones. En 1453 consta algo parecido en la Catedral de Besançon. 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 Cataluña el *ball de la Mort* se escenifica en la Selva del Camp (donde se encarga de ello la cofradía de la Santa Sangre), en Ripoll, Beget, Sant Feliu de Pallerols, Les Planes d'Hostoles, Cadaqués, Perpinyá y Rupia³². En el contexto de la fiesta profana, consta que la danza macabra era interpretada en banquetes de bodas, como forma de excitar a los comensales a que disfrutaran de los manjares porque la Muerte era impredecible y podía llegarles en cualquier momento, lo que debe interpretarse como una pervivencia de los esqueletos danzarines de la filosofía grecolatina hedonista³³. Según el relato que Alvar García de Santa María hizo en la *Crónica de Juan II* de la ceremonia de coronación de Fernando I en Zaragoza en 1414, un actor que representaba la Muerte iba “muy fea e muy espantosa, e con la mano faziendo semejanzas, a todas partes que llevara a unos e a otros por la sala”³⁴. La fecha, anterior a los conjuntos pictóricos parisinos, demuestra que el tema era importante y el público lo entendía con familiaridad. Si aceptamos esta idea, deberíamos replantear si no estamos ante una manifestación teatral popular que se convierte, con el paso del tiempo, en literatura culta, toma soporte escrito y acaba generando, por su valor como instrumento doctrinal, ciclos iconográficos progresivamente más ricos en detalles.

Extensión geográfica y cronológica

Las representaciones de la danza macabra llegadas a nuestros días son muy dispersas en lo geográfico, siempre dentro de los límites marcados por los reinos cristianos católicos de la Europa occidental de la Baja Edad Media e inicios de la Edad Moderna (siglos XV-XVI). No se conocen danzas macabras anteriores a 1350, aunque podrían haber existido y haberse perdido. Hay conjuntos iconográficos tardíos entre los siglos XVII y XX. Como ya se ha dicho, uno de los debates científicos más apasionados consiste en fijar si el origen de la danza macabra es alemán, francés o español. Tomando una u otra teoría como punto de partida, se ha establecido la difusión del tema a través de las vías de comercio y caminos de peregrinación de acuerdo a tres grandes fases:

- I. Desde 1350 hasta 1485. Comprende el estudio de la danza macabra desde la aparición del tema en sus versiones más primitivas escritas, teatrales e iconográficas, hasta la impresión de la *Danse macabre* de Marchand, que acompañaba el texto con xilografías. La difusión del tema durante esta primera fase se hizo a través de las rutas de peregrinación y comercio, tanto marítimas como terrestres, sin que sepamos bien cómo se transmitió. La mayor parte de los

³¹ HUIZINGA, Johan (1995): p. 205; MÂLE, Émile (1922): II, 2.

³² Se escenifica el Jueves Santo y los esqueletos llevan estandartes con lemas: *Nemini parco* (a nadie perdono) y *Lo temps es breu* (el tiempo es breve). ROCA I ROVIRA, Jordi (1986).

³³ La clave de comprensión debía ser el tono y gestualidad de los actores. CLARK, James M. (1950).

³⁴ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): pp. 4, 24 y 31; KOVACS, Lenke y MASSIP, Francesc (2001).

investigadores conceden a las órdenes mendicantes (dominicos y franciscanos) un papel importante en su difusión por contratar compañías de teatro que escenificaban la danza en los atrios y claustros. También tuvo importancia la compraventa de versiones manuscritas e impresas, a veces en hojas volanderas y aleluyas. Durante esta fase de difusión predomina el modelo francés o el dramatismo germánico en sus respectivas áreas de influencia.

- II. Desde 1485 hasta 1600. Es la fase en la que la composición y los versos de la *danza macabra* estaban perfectamente fijados y se difunden por toda Europa a través de xilografías, estampas y textos impresos. La mayor parte de los ciclos iconográficos dependen, de una manera u otra, de los modelos parisinos recreados por Marchand. Es ésta la razón que explica que la historiografía tradicional haya afirmado que el modelo francés era el más antiguo, el más repetido y el más imitado. Este segundo periodo puede ser considerado una etapa de esplendor en el desarrollo iconográfico del tema, coincidente con el gótico tardío, el pleno renacimiento y el manierismo.
- III. Desde 1600 hasta nuestros días. Formulada el tema y codificada su iconografía, se introducen variantes para adaptarlo a las realidades materiales cambiantes. La indumentaria y las actividades económicas ayudan a datar los conjuntos cuando no están fechados o cuando no conocemos su posible autor. Por razones evidentes, el tema es más habitual en los periodos de crisis (pestes, conflictos liberales y guerras mundiales).

A la hora de analizar los ejemplos concretos y su dispersión se pueden elegir diferentes criterios. Seguir un orden cronológico implica una cierta dificultad puesto que muchas danzas carecen de datación y su carácter popular implica tan sólo su datación por cuartos de siglo. El análisis por autor de las composiciones poéticas e iconográficas es asunto conflictivo por el anonimato de muchos ejemplos relevantes. El análisis geográfico ayuda a fijar las peculiaridades nacionales, pero limita la percepción de la danza macabra como una realidad figurativa latente en toda Europa. Al elaborar el presente artículo, hemos optado por una metodología ecléctica, siguiendo áreas geográficas no uniformes, analizando con un cierto orden cronológico de más antiguo a más moderno, atendiendo a la identidad de los autores de los poemas y ciclos figurativos, sin renunciar a intentar establecer cómo evolucionó la representación condicionada por la capacidad de los artistas y gusto e imposiciones de los clientes.

En el foco artístico franco-flamenco todo parece girar en torno a la danza macabra pintada en los pórticos meridionales del Cementerio de los Inocentes de París, en cuya iglesia se guardaba dentro de una urna de cristal uno de los Santos Inocentes, *Innocent entier*, asesinado por Herodes, reliquia regalada por San Luis IX de Francia. En este cementerio tenían derecho de entierro veinte parroquias parisinas, razón que explica, por la limitación de suelo, el hacinamiento de las tumbas de gentes de toda condición social y la acumulación de huesos en los *beaux charniers*, bellos osarios, en las golfas de los pórticos. En 1408 el duque de Berry mandó fabricar un relieve con el encuentro de los tres vivos y los tres muertos para ser colocado en memoria de su sobrino, el duque Luis de Orléans, asesinado en 1407. El relieve, ejecutado en 1424, se acompañaba de un ciclo de pinturas al fresco que representaban la danza macabra en los pórticos adyacentes, acompañado de epígrafes, atribuidos a Jean Le Fevré. Las figuras eran sencillas, expresivas y los versos de las didascalias fáciles de comprender³⁵. Réau y otros especialistas aceptan que, aunque todo fue demolido en el siglo XVIII, buena parte del programa iconográfico puede ser conocido a través de las xilografías de la *Danse macabre*

³⁵ HUIZINGA, Johan (1995): pp. 205 y 210; LORENZ, Philippe (2006): p. 129; OOSTERWIJK, Sophie (2008): p. 131; POLLEFEYS, Patrick (2008).

impresa en 1484 por Guyot Marchand. En 1436 se data la danza de la Muerte pintada al fresco en la Sainte Chapelle de Dijon, obra atribuida a Masonoelle y destruida en el siglo XVIII. La danza macabra de Kermaria, se debe clasificar hacia 1460; las pinturas ocupan la nave central, formando un ciclo de lectura circular, sobre los arcos formeros que separan las naves del templo³⁶. La danza macabra del trascoro de la abadía de La Chaise-Dieu (Velay), se ha datado entre 1460 y 1480; en ella sólo se representan hombres, cuyas figuras tienen un canon alargado para resaltar un expresionismo gesticulante cercano a la sensibilidad alemana³⁷. La danza macabra de Notre Dame de Kernascleden (Bretaña) debe datarse en la década de 1460³⁸. En el retablo de San Bertín, pintado en 1459 por el miniaturista franco-borgoñón Simon Marmion, hoy en el Museo de Berlín, la vida del prelado que gobernó la abadía de Saint Omer se representa en un fondo de paisaje arquitectónico que tiene el interés de mostrar un claustro conventual en cuyas crujías está pintada una danza macabra³⁹. La danza de la iglesia de Saint Orien, en Meslay le Grenet, cerca de Chartres, es de principios del siglo XVI y aunque Mâle afirmó que era una danza mixta, sólo se conservan figuras masculina⁴⁰. La danza macabra de La Ferté Loupière, cerca de Joigny (Borgoña), está integrada por cuarenta y dos personajes que alternan clérigos y laicos, orquesta de tres músicos, predicador, encuentro de vivos y muertos y una representación de San Miguel Arcángel que copia una pintura de Rafael de Sanzio, lo que ayuda a fijar su cronología en fecha posterior a 1508⁴¹. También dependen de los modelos impresos por Marchand las pinturas de Brinay (Côte d'Or) y de Villiers-Saint-Benoît (Yonne). Sin olvidar ejemplos como la danza macabra de Bar (Provenza), compuesta por personas jóvenes que bailan al son de flauta y tambor como si fuera una danza galante de primavera, sin advertir que hay diablos al acecho que quieren apoderarse de ellos. En relieve deben citarse la talla en madera del Aître Saint Maclou de Ruán y otro en Saint Saturnin de Blois.

En Alemania y Centroeuropa, la danza macabra se entendía mezclada con un cuento popular que relata cómo los muertos vuelven a la vida y salen del cementerio en la noche de difuntos, cada 2 de noviembre, para rondar a sus familiares vivos o a sus deudos y llevárselos al camposanto. Esa noche se debe permanecer en casa porque los muertos también se llevan a los incautos que vagan fuera de sus casas. El resultado es una danza macabra en la que el muerto es, no sólo la visión especular del vivo, sino además, su antepasado, de modo que vivos y muertos volverán a ser un clan familiar unido cuando regresen juntos al cementerio. En Basilea (Suiza) hubo dos danzas macabras que debieron pintarse durante el concilio de Basilea, celebrado entre 1431 y 1445, posiblemente bajo la influencia de la peste de 1439. Su modelo iconográfico se proyectó fuera del ámbito alemán cuando los padres conciliares regresaron a sus lugares de origen. La danza más antigua estaba pintada en la pared interior del cementerio del convento dominico de Grobbasel (la Gran Basilea), en la orilla derecha del Rin, ocupaba una pared de sesenta

³⁶ Las pinturas se adaptaban a la sensibilidad bretona, como demuestra el hecho de que un muerto toca el biniou, la gaita bretona. BÉGULE, Lucien (1909).

³⁷ Acoge la tumba del Papa Clemente VI de Avignon. JUBINAL, Achille (1841); LANGLADE, Jacques (1948).

³⁸ HUITOREL, Jean-Marc (1996).

³⁹ KREN, Thomas y MCKENDRICK, Scot (2003): pp. 98-116.

⁴⁰ Coloca al niño que debe cerrar la danza, entre el usurero y el peregrino. MÂLE, Émile (1922): p. 378.

⁴¹ MÉGNIEN, Paul (1939); RÉAU, Louis (1996): p. 675.

metros de longitud e incluía cuarenta figuras pintadas por Niklaus Manuel Deutsch, el pintor *lansquenete*, entre 1516 y 1519. Pese a haber estado protegida con un cobertizo, el deterioro del muro era tal que fue demolido en 1660 y hoy sólo conocemos la composición gracias a una copia pintada por Albercht Kauw en 1640 que incluía cuarenta y una figuras⁴². La otra danza estaba en el cementerio del convento dominico de Kleinbasel (la pequeña Basilea), en la margen izquierda del Rin, llamado de Kilngenthal por ser su fundador Walter von Klingen, y estaba compuesta por treinta y cinco figuras. Ambos conjuntos fueron destruidos en 1805 y 1860 y sus composiciones son conocidas por diecinueve fragmentos hoy en el Museo de Basilea y a través de estampas que copiaban las composiciones obra de Matthäus Merian, impresas en Basilea (1621) y Franckfurt (1649) y copias tardías de Antony Chovin (1744) y Emanuel Büchel (1768). El conjunto de Grobbasel comenzaba con un epígrafe que recogía pasajes bíblicos entresacados de Isaías, Job y Daniel, alusivos a la fugacidad de la vida, con la imagen de un doctor en teología dominico que predicaba a nueve individuos, tres por cada estamento, lo que supone una versión abreviada, seguida de una danza macabra extensa. Se ha querido ver el retrato del pontífice Félix V en el papa y de Luis IV de Wittelsbach en el emperador. El cementerio de Kilngenthal (Alemania) incluía una Crucifixión y Deesis en la esquina septentrional⁴³. Las xilografías impresas entre 1455 y 1458, conservadas en la universidad de Heidelberg tienen escenas muy dramáticas en las que la Muerte invita a los vivos a seguir el ritmo marcado por su danza y el niño se queja amargamente de tener que bailar cuando aún no sabe caminar. La danza macabra pintada por Bernt Nokte en 1463 para Santa María de Lübeck fue destruida en el bombardeo de 1942 y hoy conocemos su disposición y calidad sólo por fotografías. Decoraba, a la manera de un friso, la capilla Oldesloe, construida en el brazo norte del crucero; alrededor de la pared, siguiendo una estructura anular; estaban pintadas veintitrés figuras, entre ellas un estilizado halconero, sobre una pradera con rico fondo de paisaje con montañas, bosques y una vista de Lübeck y su puerto a orillas del río Trave. Este paisaje tenía la peculiaridad de estar enriquecido con figuras aisladas, no integradas en la danza, que también eran llevadas por la Muerte⁴⁴. La danza macabra de la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia), la antigua Reval, obra de Bert Notke pintada hacia 1463, acredita la difusión del tema a través de la ruta Hanseática, con formas elegantes, a caballo entre el influjo flamenco, el expresionismo alemán y la estilización italiana; presenta veinticuatro figuras acompañadas de estrofas, con la peculiaridad de que los esqueletos saltan al son de una flauta y se muestran todos los detalles ornamentales de la rica indumentaria de los vivos⁴⁵. En relación con la Hansa, a finales del siglo XV, deben estudiarse las danzas de Hamburgo, Santa María de Berlín⁴⁶, Guldborgsund (Dinamarca) e Inkoo (Finlandia). En Dresde hay una danza macabra esculpida en relieve en el siglo XVI, reubicada en la Dreikönigskircher, obra de Christoph Walther, documentada en 1534, que presenta 24 vivos⁴⁷.

⁴² La vidriera de 1918 de la Catedral de Berna, obra de von Rodt, copia las composiciones del cementerio de dominicos. MÖRGELI, Christoph y WUNDERLICH, Uli (2006): pp. 13-36; WEHRENS, Hans Georg (2012): pp. 96-203.

⁴³ MÜLLER, Heribert (1990); PERGER, Mischa von (2013).

⁴⁴ Al reconstruirse la catedral, en 1957, se instaló una vidriera neogótica desarrollando una danza macabra que rememora la que fue destruida. CLAUBNITZER, Maike, FREYTAG, Hartmut y WARDA, Susanne (2003).

⁴⁵ BRUNA, Dimitri (1980); MARKESINIS, Artemis (1995): p. 58.

⁴⁶ Pintada durante la peste de 1484, incluye crucifixión y prédica franciscana. WALTHER, Peter (1997).

⁴⁷ SULZE, Emil (1889).

En Italia las danzas macabras son escasas porque el tema se formuló y desarrolló durante el siglo XV, al tiempo que el primer Renacimiento, más proclive a representar el triunfo de la Muerte, más apropiado a los parámetros estéticos de recuperación de la Antigüedad Clásica⁴⁸. En las pinturas al fresco del oratorio de los disciplinantes de Clusone, pintadas por Giacomo Borlone de Buschis en 1485, la composición se divide en dos frisos. El superior, rematado en frontón, acoge el triunfo de la Muerte, representado a través de tres esqueletos subidos sobre un rico sepulcro. De ellos, el central está coronado y los laterales disparan flechas con un arco y tiros con un arcabuz contra los estamentos privilegiados que intentan, sin éxito, comprar la vida ofreciendo sus riquezas. El friso inferior desarrolla una danza de la Muerte en la que los vivos del tercer estado, sometidos a un rango inferior, algunos vestidos con el hábito de los disciplinantes, unidos por los brazos, son obligados a bailar con esqueletos que mueven al unísono la pierna derecha para no perder el ritmo⁴⁹. La danza macabra de Pinazolo, de 1539, tiene la peculiaridad de incluir a Cristo junto al Papa como una más de las víctimas de la Muerte. También son interesantes las danzas de San Lazzaro Fuori de Como y los frescos de Carisolo. El influjo de los modelos italianos se proyectó por el Adriático mezclándose con ciertos rasgos del orientalismo bizantino. En 1474 la cofradía de Santa María encargó al pintor Vincenzo de Kastav decorar con frescos el interior de la ermita de Santa Maria delle Lastre en Beram (Croacia). En el muro occidental, a modo de un tema admonitorio, se representó la danza macabra, la rueda de la Fortuna, Adán y Eva y la Santa Faz de Cristo. Los personajes de la danza se mueven de derecha a izquierda y son nueve figuras, tres por estamento, y un niño llevado por un esqueleto que se comporta como si fuera su maestro y le estuviera regañando. En relación con Beram, en 1480, Janez de Kastav pintó la danza de la iglesia de la Trinidad de Hrastovlje⁵⁰.

Las fuentes escritas nos hablan de conjuntos importantes en los reinos de la Península Ibérica, contemporáneos de las pinturas de los Inocentes de París o acaso más antiguos, que no han llegado a nuestros días. Tradicionalmente se afirma que la imagen de la muerte en Castilla es más serena que en la corona de Aragón, donde parecen más claros los modelos figurativos norteños. Sin embargo, en el estudio de las danzas macabras figurativas es poco lo que se puede decir, porque sólo hay noticias de ejemplos pintados que no han llegado a nuestros días y el espectro de análisis es realmente reducido. Alfonso Martínez de Toledo, menciona en su *Corbacho*, escrito antes de 1438, la existencia de una danza macabra pintada en la Catedral de León y otra pintada en la antigua sala capitular del San Isidoro de León, luego capilla de la familia Quiñones⁵¹. En Pamplona hubo una danza macabra pintada en el claustro del convento mercedario de Santa Eulalia, demolido en 1521, cuyas composiciones son conocidas gracias a una descripción donde se copiaron

⁴⁸ “La igualdad en la muerte del Papa y el mendigo habría resultado chocante a un clero imbuido de espíritu jerárquico”. RÉAU, Louis (1996): p. 678. “Liliane Guerry propone una tercera explicación ingeniosa: los artistas italianos habrían rechazado este motivo porque el ordenamiento de un friso no se presta a construcciones espaciales” (ibid., n. 22).

⁴⁹ PENCO, Gregorio (1970); SETTIS FRUGONI, Chiara (1967).

⁵⁰ VV.AA. (2000); ZADNIKAV, Marjan (2002).

⁵¹ “Yo vi la Muerte en figura de mujer, en figura de cuerpo de hombre que fablara con los reyes... como pintada está en León”. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): p. 14; FRANCO MATA, Ángela (2002), p. 175.

los epígrafes⁵². En las paredes de la capilla del Cristo del castillo de Javier están representados ocho esqueletos gesticulantes, sonrientes y con filacterias, sobre tétrico fondo negro, que se datan a inicios del siglo XVI. Las pinturas de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella, de mediados del siglo XV, se interpretan como una danza macabra en la que los vivos, unidos de la mano, bailan en corro, como si interpretaran una sardana, alrededor de un *transi* yacente, sonriente y metido dentro de su ataúd, con la inscripción: *fuit quod estis eritis quodque fuit*.

En las islas británicas, se repitieron, con más o menos fortuna, los modelos franceses de la Danza macabra, reelaborados para adaptar los tipos sociales a los existentes en las diferentes regiones. La obra más representativa era la danza macabra pintada en el claustro de la Catedral de San Pablo de Londres hacia 1440, llamada *Danza del cementerio del Perdón*. Pese a que las pinturas fueron destruidas en 1549 por el regente Somerset, la comunidad científica acepta que eran copia del ciclo de los Inocentes de París pues consta la dispensa de Jenken Carpenter para realizarlas durante el reinado de Enrique IV. En la Lady Chapel de la iglesia de San Mateo de Rosslyn (Escocia), hay una danza macabra de hacia 1450, labrada en las dovelas de las nervaduras de una bóveda de crucería, en relación con los otros relieves que representan las obras de caridad y los vicios⁵³.

Soportes y técnicas

La popularidad de la danza de la Muerte explica que se representara usando una sorprendente variedad de técnicas y soportes. Las representaciones más tempranas parecen haber sido las escénicas, en la segunda mitad del siglo XIV, de las que parecen haber derivado todas las demás. Durante el siglo XV fueron muy importantes las miniaturas en versiones manuscritas de la danza, unas veces a página completa y otras en las decoraciones marginales y *drôleries* características del estilo internacional y franco-flamenco, como bien demuestra el código de Kassel, de 1470-1485. De los modelos manuscritos y de los escénicos parecen derivar los conjuntos pictóricos murales, bien al fresco, bien en seco, que ocupaban las paredes de los claustros, el muro testero occidental de ciertas iglesias, capillas funerarias, salas capitulares y atrios cementeriales, conformando auténticas composiciones megalográficas que semejaban la apariencia de las colgaduras de tapiz. Desde la segunda mitad del siglo XV la evolución de las artes del libro condujo a representar la danza macabra en xilografías y grabados, componiendo libros u hojas volanderas que contribuyeron a la difusión y predominio de los tipos compositivos franco-flamencos. Existen también danzas macabras al óleo sobre tabla y frisos de relieve en piedra y madera. En la Edad Moderna y Contemporánea se hicieron danzas macabras en soportes más variados: porcelana, cerámica, vidriera neogótica, fotografía y cine. En resumen, una gran variedad de técnicas y soportes y una notable interrelación entre unos modelos iconográficos y otros. Si bien la mayor parte de las danzas macabras se acompañan de versos, leyendas y epígrafes que aclaran el significado concreto de cada imagen, se conocen ejemplos sólo literarios y sólo iconográficos. La danza macabra predomina en espacios de uso funerario entendido como tema admonitorio contra el pecado y la muerte súbita, aunque hubo conjuntos ornamentales en contextos civiles con un sesgo hedonista.

⁵² ITURRALDE Y SUIT, Juan (1911); ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): p. 26.

⁵³ ROSSLYN, Barón de (2012): pp. 27-28.

Precedentes, transformaciones y proyección

La crisis del siglo XIV, provocada por la confluencia de la peste negra, la crisis socio-económica y política que de ella se había derivado y la crisis de valores congénita a la incapacidad para dar una explicación a la nueva realidad por parte de las instituciones y los estamentos que entonces estaban en el poder, no gestó lo macabro en el arte, pero potenció su vertiente más repugnante. La teoría más sólidamente afianzada en la historiografía afirma que la danza macabra deriva de la iconografía del encuentro de los tres vivos y los tres muertos cuando la advertencia, que en el caso de vivos y muertos sólo afecta a tres hombres de la más alta condición social, se convierte en un aviso universal⁵⁴. El modelo icónico de la danza macabra está ya planteado en el encuentro de vivos y muertos porque los vivos se quedan rígidos ante la visión de los muertos moviéndose. El modelo más sencillo de danza macabra enriquece la composición representando, junto a los tres príncipes, tres miembros del clero y tres del estado llano.

Tanto el encuentro de vivos y muertos como la danza macabra hunden su raíz más profunda en el arte budista. Desde el siglo IX era habitual la representación de los espíritus y demonios de la muerte, los *Papiyam*, como esqueletos, rodeando a Mara, cuando intentaba tentar al príncipe Siddharta Gautama. En los templos budistas eran frecuentes las escenificaciones, a la manera del teatro de los misterios, en las que, actores disfrazados de *Papiyam* bailaban y hacían advertencias a fieles y peregrinos. En la corte mogola de Kublai Khan, situada en Khanbaliq, en el periodo Yüan, a mediados del siglo XIII, vivían acreditados como embajadores y como obispos para la evangelización de Oriente varios franciscanos, entre los que estaba fray Juan de Montecorvino, que vivió en Pekín⁵⁵. En sus escritos describe las danzas de esqueletos como una invitación a la población a llevar un comportamiento honesto. Fueron estos franciscanos, a su regreso a Europa, los que introdujeron la danza macabra en el teatro litúrgico cristiano⁵⁶. El origen de la danza de los esqueletos puede rastrearse también en la cultura helenística y romana en el contexto hedonista de la filosofía epicúrea que invitaba a sus adeptos a buscar el placer mediante los goces sensuales, especialmente los culinarios y los eróticos. En el contexto del banquete usaban esqueletos articulados e iconografías macabras (esqueletos borrachos y danzarines en la vajilla de mesa, mosaico, joyería y cerámica) para excitar a los comensales a vivir la única vida posible: la terrenal⁵⁷.

Con independencia de la relación que las *danzas macabras* tienen con la iconografía del *Triunfo de la Muerte*, tema predominante en el ambiente artístico Mediterráneo y del que son magnífico ejemplo las pinturas del Camposanto de Pisa –obra hoy a debate en lo tocante a su adjudicación, adscrita unas veces a Francesco Traini entre 1350-1360 o Buonamico Buffalmacco hacia 1336⁵⁸–, entre las variantes iconográficas que son consecuencia de la danza macabra, la más importante son las *imago mortis*, citadas también como *simulacros de la muerte*, una serie de cuadros de género donde la Muerte se

⁵⁴ RÉAU, Louis (1996): pp. 667-678; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011 y 2014).

⁵⁵ CLEMENTA, Jonathan (2010); ROSSAHI, Morris (1990).

⁵⁶ El festival Papiyam escenificaba el combate entre dos esqueletos benévolos y nueve esqueletos malignos que representan las almas en pena. Incluso, tal y como dice Baltrusatis, se detectan préstamos formales entre los esqueletos citipatis papiyam y los esqueletos bailarines de la *Crónica de Nuremberg* de Michael de Wohlgemut de 1493. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 249-250; MASSIP, Francesc (2011).

⁵⁷ EPICURO (1994); LLEDÓ, Emilio (1984).

⁵⁸ BELLOSI, Luciano (1974); WHITE, John (1989): p. 666.

lleva al vivo sin obligarle a bailar. El origen de esta iconografía debe buscarse en el poema francés *Le mors de la pomme* (El bocado de la manzana), compuesto hacia 1470, que incluye una serie de advertencias sobre la muerte, precedidas de un sermón. Ejemplos de ello son las *Horas públicas* de Simon Vostre, de 1512, y los *Simulacros de la Muerte* de Hans Holbein el Viejo, publicado en Lyon en 1538. En ambos se incluye la historia de Adán y Eva como origen de la condición humana del pecado y la muerte, incluyendo al ángel exterminador con la espada de fuego, expulsando del Paraíso a Adán y a Eva a quienes acompaña la Muerte que tañe una zanfoña y les obliga a bailar la primera danza macabra. La Muerte, con una actitud entre irreverente e irónica, sorprende a los vivos, desprevenidos, y se burla de ellos al capturarlos. En ese mismo esquema ideológico debe estudiarse el alfabeto macabro de Holbein de 1520 y 1521 y la decoración de la vaina de un puñal⁵⁹. Hay versiones que mezclan los simulacros y la danza como las estampas de Heinrich Aldegrever, de 1541, la danza macabra de Lucerna (Suiza), pintada en las zonas cubiertas del puente viejo entre los años 1610 y 1637 por G. Meglinger, la danza macabra de Wasserburg (Alemania) de 1837, la tardía versión caricaturesca de Thomas Rowlandson (1752-1827) y la fotografía de 1945, que muestra las ruinas de Dresde con unos esqueletos del museo de Historia Natural en actitud de bailar, armados con guadañas, pero sin vivos que les sigan.

La danza macabra conoció una cierta vitalidad en las postrimerías del Barroco. Su mensaje igualador ante la muerte aún era comprendido por los hombres de los siglos XVII y XVIII y lo seguían representando como demuestran la danza macabra del Museo del arzobispado de Milán y el óleo del Museo de Varsovia en el que cada escena tiene un breve epígrafe que refuerza su valor didáctico. Los neomedievalismos del siglo XIX revitalizaron el tema, siendo un brillante ejemplo de ello la *Danse macabre*, opus 40 de Camille Saint-Saëns, compuesta en 1874, inspirada en un poema de Henri Cazalis y estrenada en París el 14 de enero de 1875. Los carteles, el humor gráfico y las grandes convulsiones bélicas de los siglos XIX y XX explican un tardío renacer del tema, en particular en el periodo de entreguerras. La fotografía y el cine también han recuperado la danza macabra presente en la linterna mágica de George Méliès, en 1898, en un cortometraje animado de Walt Disney de 1929 (*The Skeleton Dance*) y en *El Séptimo Sello* de Ingmar Bergman de 1957. En literatura contemporánea merece la pena citar la *danza de la muerte* de Federico García Lorca, de su *Poeta en Nueva York* de 1929. En tiempos más recientes, Iron Maiden reinterpretó el tema en clave musical heavy en su decimotercer álbum *Dance of death* (2003).

Selección de obras

- Estampa que muestra los pórticos y osarios del Cementerio de los Inocentes de París antes de su demolición, firmada por F. H.
- *Danse Macabre* publicada en París por Guyot Marchand, 1485. Xilografías que copian las composiciones del Cementerio de los Inocentes.
- Danza macabra del trascoro de la abadía de La Chaise-Dieu (Francia), c. 1460-1480.
- Simon Marmion, *Retablo de San Bertín*, 1459. Berlín, Staatliche Museen.

⁵⁹ MONTAIGLON, Anatole de (1856); GUNDERSHEIMER, Werner L. (1971); BERNAT, Antonio (2001).

- Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus 438, 1443.
- *Danse macabre* de Pierre le Rouge para Antoine Vérard, c. 1491-1492. París, BnF, Te 8 fol, rés.
- *Danse macabre*, París (Francia), c. 1500-1510. París, BnF, Ms. Français 995.
- Emanuel Büchel, *Danza macabra*, 1768. Copia de las pinturas de Niklaus Manuel Deutsch en el cementerio del convento de dominicos de Kleinbasel (Suiza).
- Bert Notke, *Danza macabra* de la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia), 1463.
- Michael de Wohlgemut, *Danza de la muerte*, xilografía que ilustra la Crónica de Nuremberg, 1493.
- Albercht Kauw, *Danza macabra*, 1640, Museo de Berna. Copia de las pinturas de Niklaus Manuel Deutsch del convento de dominicos de Grobbasel (Suiza), 1516-1519.
- Giacomo Borlone de Buschis, *Triunfo de la muerte y danza macabra*, Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485.
- Vincenzo de Kastav, *Danza macabra*, iglesia de Santa Maria delle Lastre, Beram (Croacia), 1474.
- Janez de Kastav, *Danza macabra* de la iglesia de Hrastovlje (Eslovenia), 1480.
- *Danza macabra*, sala capitular del convento de San Francisco de Morella, Castellón (España), siglo XV.
- *Danza macabra*, bóveda de la Lady Chapell, iglesia de San Mateo de Rosslyn, c. 1450.
- Hans Holbein el Viejo, *Adán y Eva expulsados del paraíso bailando la primera danza macabra*, Lyon, 1538.

Bibliografía

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

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

BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1890): *Traité d'iconographie chrétienne*. París.

BÉGULE, Lucien (1909): *La chapelle de Kermaria et sa Dance des Morts*. París.

BELLOSI, Luciano (1974): *Buffalmano e il Trionfo della Morte*. Turín.

BERGUA, Juan B. (1990): *Mitología universal*. Ediciones Ibéricas, Madrid, t. I.

BERNAT VISTARINI, Antonio (2001): *Imágenes del Antiguo Testamento*. Medio Maravedí, Barcelona.

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

BOUDET, Jean-Patrice; MILLET, Hélène (1997): *Eustache Deschamps et son temps. Textes et Documents d'Histoire Médiévale*. Sorbona, París.

- BRUNA, Dimitri (1980): *Tallin: monumentos y conjuntos arquitectónicos*. Leningrado.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): “La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media”. En: *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, pp. 93-98.
- CLARK, James M. (1950): *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow.
- CLAUBNITZER, Maike; FREYTAG, Hartmut; WARDA, Susanne (2003): “Das redentiner ein Lübecker Osterspiel. Über das Redentiner Osterspiel von 1464 un den Totentanz in der Marienkirche in Lübeck von 1463”, *Zeitschrift für deutsches altertum und deutsche Literatur*, nº 132, pp. 189-238.
- CLEMENTA, Jonathan (2010): *A brief History of Khubilai Khan*. Philadelphia.
- COHEN, Kathleen (1973): *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. California University Press, Berkeley.
- CORVISIER, André (1998): *Les dances macabres*. París.
- DÖRING-HIRSCH, Erna (1927): *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*. Marburgo.
- DOUCE, Francis (1833): *Dissertation on the various Designs of the Dance of Death*. Londres.
- DÜRRWÄCHTER, A. (1914): *Die Totentanzforschung*. Munich.
- ECO, Umberto (2011): *Historia de la fealdad*. Debolsillo, Barcelona.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito*. Sílex, Madrid.
- EPICURO (1994): *Máximas para una vida feliz*, edición de Carmen Fernández Daza. Madrid.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): *Lo macabro en el gótico hispano*. Historia 16, Madrid.
- FEHSE, Wilhelm (1907): *Die Ursprung der Totentänze*. Halle.
- FLACELIÈRE, Robert (1993): *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid.
- FORTE, Clara (ed.) (1997): *Il Trionfo della Morte e le Danze Macabre. Atti del VI Convegno Internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*. Città di Clusone, Clusone.
- 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*, nº 20, Madrid, pp. 173-214.
- GERTSMAN, Elina (2010): *The Dance of Death in the Middle Ages: Images, Text, Performance*. Brepols, Turnhout.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 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: *Fantasma, aparecidos y muertos sin descanso*. Abada Editores, Madrid, pp. 181-199.
- 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.
- GUNDERSHEIMER, Werner L. (1971): *The dance of Death: a complete facsim. of the original 1538 ed. of Les simulachres & histories faces de la mort, by Hans Holbein the Younger*. Nueva York.
- HELINAND DE FROIDMONT (1905): *Les Vers de la Mort*. París.
- HELM, Rudolf (1928): *Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*. Estrasburgo.
- HUITOREL, Jean-Marc (1996): *Kernascléden*. Éditions Ouest-France, Rennes.
- HUIZINGA, Johan (1995): *El otoño de la Edad Media*. Barcelona.
- ICAZA, Francisco de Asís de (1981): *La danza de la Muerte*. Madrid.
- INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ITURRALDE Y SUIT, Juan (1911): “La danza de animalias y la danza macabra del convento de Santa Eulalia de Pamplona”, *Boletín de la comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, 2ª época, II, pp. 21-27 y 79-89.
- JORDAN, Louis Edward (1980): *The iconography of death in western medieval art to 1350*. Tesis doctoral, University of Notre Dame.
- JUBINAL, Achille (1841): *La danse des Morts de la Chaise Dieu*. París.
- KASTNER, Georges (1852): *Les dances des morts. Dissertations et recherches*. París.
- KOVACS, Lenke; MASSIP, Francesc (2001): “La danse macabre dans le Royaume d’Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles”, *Revue des langues Romanes*, vol. 105, nº 2, pp. 201-228.
- KREN, Thomas; MCKENDRICK, Scot (2003): *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, catálogo de la exposición (Los Ángeles-Londres, 2003-2004). J. Paul Getty Trust.
- KURTZ, Leonard Paul (1975): *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*. Nueva York.
- LANGLADE, Jacques (1948): *L’Abbaye de la Chaise Dieu*. París.
- LANGLOIS, Eustache Hyacinthe (1851-1852): *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*. A. Lebrument, Rouen, 2 vols.
- LORENZ, Philippe; SANDRON, Dany (2006): *Atlas de Paris au Moyen Age*. Parigramme, París.

- LLEDÓ, Emilio (1984): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*. Barcelona.
- MÂLE, Émile, (1906): “L’idée de la mort et la danse macabre”, *Revue des Deux Mondes*, abril, pp. 647-679.
- MÂLE, Émile (1922): *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. París.
- MARCHANT, Guyot (1486): *La Danse Macabre*. Edición facsímil, París (1925).
- MARKESINIS, Artemis (1995): *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid.
- MARLE, Raimond van (1931): *Iconographie de l’art profane*. La Haya.
- MARTÍN, Sabas (2001): *La Danza de la Muerte, Códice de El Escorial*. Miraguano Ediciones, Madrid.
- MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011): “El tema de la muerte en la literatura popular europea: Las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales”, *Revista Cálamo FASPE*, nº 58, pp. 59-65.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo.
- MASSIP, Francesc (2011): “Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: El caso catalán”, *Cuadernos del CEMYR*, nº 19, pp. 137-161.
- MÉGNIEN, Paul (1939): *La danse macabre de la Ferté Loupière*. Joigny.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002): “La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval” *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Universidad de Navarra, Pamplona.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2003-2004): “Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica”, *Edad Media. Revista de Historia*, nº 6, pp. 11-31.
- MONTAIGLON, Anatole de (1856): *L’Alphabet de la Mort de Hans Holbein*. París.
- MÖRGELI, Christoph; WUNDERLICH, Uli (2006): *Makabres aus Bern vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Katalog, Bern.
- MÜLLER, Heribert (1990): *Die Franzosen, Frankreich und das Basler Konzil (1431-1449)*. Paderborn.
- 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*, vol. 161, nº 1, pp. 131-162.
- PARIS, Gaston (1895): *La poésie du moyen âge*. París.
- PENCO, Gregorio (1970): “In margine ad un tema iconografico”, *Benedictina*, vol. XVII, pp. 346-348.
- PERGER, Mischa von (2013): *Totentanz Studien*. Hamburgo.
- POLLEFEYS, Patrick (2008): *La Danza Macabra del Cementerio de los Santos Inocentes de París*. México.

- POTTIER, Edmond (1903): “La danse des morts sur un canthare Antique”, *Revue archéologique*, serie IV, t. I, pp. 12-16.
- RÉAU, Louis (1995): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 1. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 2. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- ROCA I ROVIRA, Jordi (1986): *La processó de Verges*. Diputació de Girona, Gerona.
- ROSENFELD, Hellmut (1934): *Der Mittelalterliche Totentanz*. Münster.
- ROSSAHI, Morris (1990): *Kublai Khan: his life and times*. University of California.
- ROSSLYN, Barón de (2012): *Rosslyn chapel*. Rosslyn Chapel Trust.
- RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española, 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Alianza Editorial, Madrid.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, t. I.
- SAUGNIEUX, Joël (1972): *Les Danses macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires*. París.
- SEBASTIÁN, Santiago (1989): *Contrarreforma y barroco*. Alianza Editorial, Madrid.
- SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): “Il tema dell’Incontro dei tre vivi e dei tre morti della tradizione medioevale italiana”, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, serie VIII, vol. XIII, pp. 143-252.
- SOLÁ SOLÉ, Josep María (1981): *La Dança General de la Muerte*. Barcelona.
- STAMMLER, Wolfgang (1926): *Die Totentänze*. Leipzig.
- SULZE, Emil (1889): *Die Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt*. Dresde.
- SUTTO, Claude (dir.) (1979): *Le sentiment de la mort au Moyen Âge. Cinquième Colloque de l’Institut d’Études Médiévales de l’Université de Montréal*. Québec.
- TENENTI, Alberto (1957): *La vie et la mort à travers l’art du XV^e siècle*. París.
- UTLZINGER, Hélène et Bertrand (1996): *Itinéraires des Danses macabres*. París.
- VICARD, Antoine (1918): *Les Fantômes d’une danse macabre*. Le Puy.
- VIGO, Pietro (1901): *Le Danze macabre in Italia*. Bergamo.
- VV.AA. (1997): *Speculum Humanae vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*, catálogo de la exposición (La Coruña, 1997). Xunta de Galicia.
- VV.AA. (2000): *Istria mágica: patrimonio histórico cultural de Croacia*. Lisboa.
- WALTHER, Peter (1997): *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*. Lukas Verlag, Berlín.
- WARREN, Florence (1931): *The Dance of Death*. Londres.

WEHRENS, Hans Georg (2012): *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum „Muos ich doch dran - und weis nit wan“*. Schnell & Steiner, Ratisbona.

WHITE, John (1989): *Arte y arquitectura en Italia, 1250-1400*. Cátedra, Madrid.

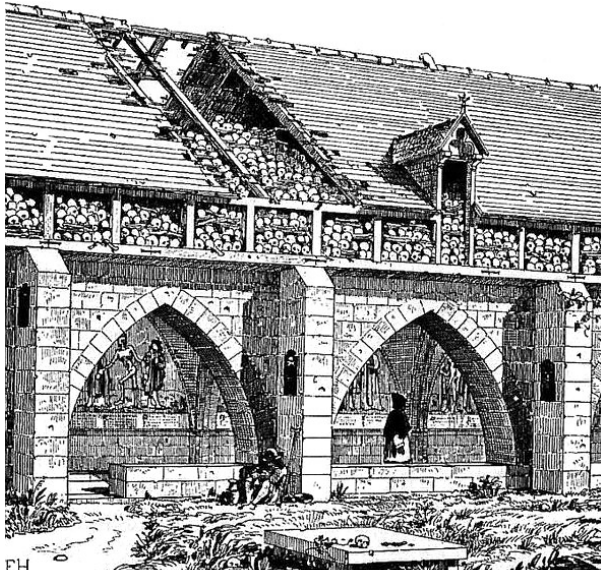
WHYTE, Florence (1931): *The dance of death in Spain and Catalonia*. Baltimore.

WORRINGER, Wilhelm (1947): *Problemas formales del gótico*. Buenos Aires.

WRIGHT, Thomas (1872): *The anglolatin satirical poets and epigrammaticists of the twelfth century*. Londres.

ZADNIKAV, Marjan (2002): *Hrastovlje, romanska arhitektura in gotske freske, družina*. Ljubljana.

ZINK, Michel (2004): *Littérature française du Moyen Âge*. París.

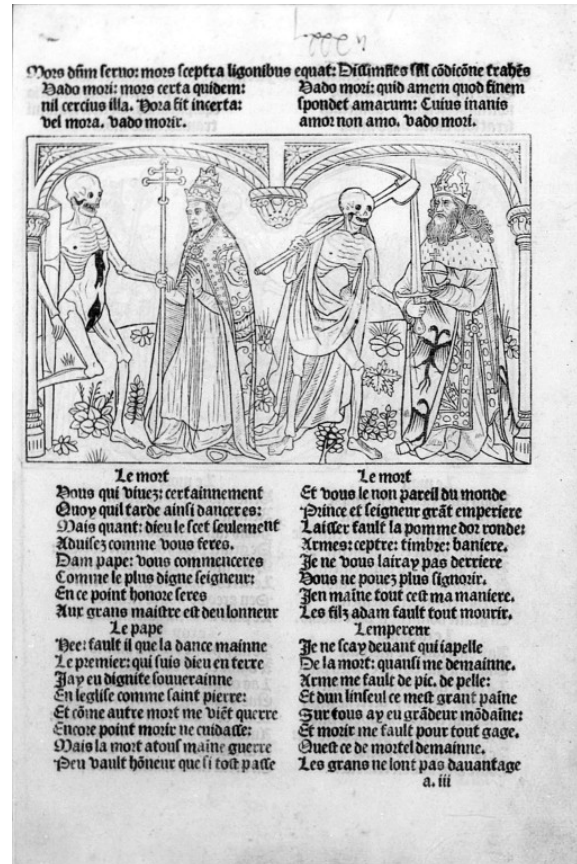


▲ Estampa que muestra los pórticos y el osario del Cementerio de los Inocentes de París.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Charnier_at_Saints_Innocents_Cemetery.jpg [captura 14/4/2014]

► *Danse macabre* publicada en París por Guyot Marchand, 1485. Xilografía del Papa y el Emperador.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danse_Macabre_-_Guyot_Marchand3_%28Pope_and_Emperor%29.jpg?uselang=fr [captura 14/4/2014]



▲ Danza macabra del claustro de la abadía de La Chaise-Dieu (Francia), c. 1460-1480, detalle.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abbaye_Saint_Robert_de_La_Chaise_Dieu-Danse_macabre-Le_Peuple-201121007.jpg [captura 14/4/2014]

◀ Simon Marmion, *Retablo de San Bertín*, 1459, detalle. Berlín, Staatliche Museen.

<http://www.wga.hu/art/m/marmion/bertin21.jpg> [captura 14/4/2014]



Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus 438, 1443, fol. 140r.
Xilografía del peregrino tullido.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Totentanz_bl_ockbook_a.jpg [captura 14/4/2014]



Danse macabre de Pierre le Rouge para Antoine Vérard, c. 1491-1492. París, BnF, Te 8 fol, rés.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=8015953&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=B> [captura 14/4/2014]



◀ Niklaus Manuel Deutsch, Danza macabra del cementerio de los dominicos de Basilea (Suiza). Copia de Emanuel Büchel de 1768.

<http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Full/buechel-01.jpg> [captura 14/4/2014]

▼ Bern Nokte, Danza macabra de la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia), 1463.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg [captura 14/4/2014]





▲ Michael de Wohlgemut, *Danza de la muerte, xilografía de la Crónica de Nuremberg, 1493.*

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Danse_macabre_by_Michael_Wolgemut.png [captura 14/4/2014]

► Hans Holbein el Viejo, *Adán y Eva expulsados del paraíso bailando la primera danza macabra, Lyon, 1538.*

http://www.lamortdanslart.com/danse/Manuscrit/Holbein/dm_holbein03.jpg [captura 14/4/2014]



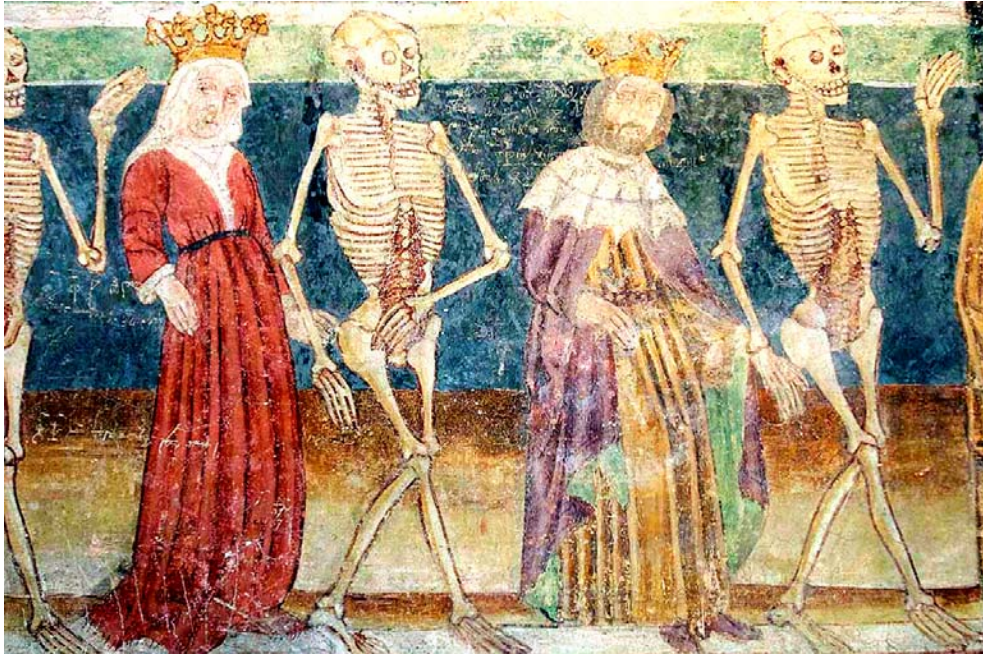
Giacomo Borlone de Buschis, pinturas del claustro del Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485. Detalle de la danza macabra

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Clusone_danza_macabra_de_tail.jpg [captura 14/4/2014]



Vincenzo de Kastav, danza macabra de la iglesia de Santa Maria delle Lastre, Beram (Croacia), 1474.

<http://static.panoramio.com/photos/large/1164416.jpg> [captura 14/4/2014]



Janez de Kastav, Danza macabra de la iglesia de Hrastovlje (Eslovenia), 1480, detalle del Rey y la Reina.



Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella, Castellón (España), s. XV.

[Foto: autor]



Danza macabra, bóveda de la Lady Chapell, iglesia de San Mateo de Rosslyn, c. 1450.

[Foto: autor]