



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La muerte en la Baja Edad Media Castellana

Vol. 3

Autor:

Royer, Susana Elena

Tutor:

González de Fauve, María Estela

1988

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Historia

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

7
3. 113
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

TESIS DE DOCTORADO: LA MUERTE EN LA BAJA EDAD
MEDIA CASTELLANA

TOMO III

DIRECTORA : Dra. María Estela González de Fauve

POSTULANTE : Lic. Susana Elena Royer

1988

TE 1 3 - 1
1.2

INDICE

TOMO III.

CAPITULO VI. EL DUELO Y SUS MANIFESTACIONES

1. El Duelo salvaje
2. El Luto
 - 2.1 Supresión del luto
3. Visitas de pésame
4. Honras y homenajes
5. Funerales

CAPITULO VII. VISION DE LA MUERTE EN LA LIRICA CASTELLANA

1. Introducción
2. La muerte de Trotaconventos
3. Poemas de muertos en el Cancionero de Baena
 - 3.1 A Enrique III: Alvarez de Villasandino
 - 3.1.2 Juan de Baena
 - 3.1.3 Guevara
 - 3.1.4 Fray Migir
 - 3.2 Sánchez de Calavera a Ruy Díaz de Mendoza
4. Poemas de Muerte: Las Danzas
 - 4.1 Antecedentes

- 4.1.2 Antecedentes literarios
- 4.1.3 Orígenes religiosos
- 4.2 Las Danzas Españolas
- 4.3 La Dança General
 - 4.3.1 Datación e influencias
 - 4.3.2 Análisis
- 4.4 La Danza de la Muerte (1520)

- 5. Poemas de muertos. Cancionero del siglo XV
 - 5.1 Pérez de Gúzman: Coplas a Alonso de Cartagena
 - 5.1.2 a Diego Hurtado de Mendoza
 - 5.2 Juan Agraz al conde de Mayorga
 - 5.3 Gómez Manrique a Garcilaso de la Vega
 - 5.4 Las Coplas de Jorge Manrique

- 6. Poemas de Muerte
 - 6.1 Razonamiento de Juan de Mena
 - 6.2 Coplas de Juan del Encina

- 7. Endechas judeo-españolas

CONCLUSIONES

FUENTES

- I. Manuscritas
- II. Impresas

INDICE BIBLIOGRAFICO

I. Bibliografía especial

II. Bibliografía general

VI.

EL DUELO Y SUS MANIFESTACIONES

¿Cómo reaccionaban ante la muerte de un ser querido los familiares, vasallos, señores, amigos, los deudos que quedaban? ¿Cómo respondía el pueblo ante la muerte del rey? ¿De qué manera enfrentaban y asumían el sufrimiento producido por la pérdida de un ser querido?

Los estudiosos del tema de la muerte soslayan las manifestaciones del duelo. Le dedican pocos párrafos. Nosotros creemos que es un componente muy importante no solo del ritual funerario sino un elemento que muestra en profundidad la sensibilidad colectiva.

Acostumbrados hoy al silencio, al pudor en derramar lágrimas -si derramadas- y aun a enjugarlas prontamente, a las pocas palabras dichas casi en susurros, al recato en exteriorizar los sentimientos, nos puede parecer extraordinario las demostraciones vehementes y casi rayanas en lo absurdo de los hombres del otoño medieval.

Hasta épocas bastante recientes, una o dos generaciones atrás, los duelos eran patéticos, estremecedores en su contenido interior y exterior. La formalidad trascendía al deudo -debía trascenderlo-, el duelo era manifiesto y por lo tanto público.

Hasta hace muy poco el luto se guardaba rigurosamente durante un tiempo establecido. Esa señal, ese distintivo en la ropa, esa manera de diferenciarse suponía un respeto hacia el muerto y hacia la persona que lo llevaba.

La reclusión, también hasta hace poco, el no mostrarse en reuniones públicas o sociales fue otra forma de demostrar el dolor provocado por la pérdida de un ser querido.

Hoy todo esto ha desaparecido. No se lleva luto, la vida se desarrolla por los carriles habituales, no se demuestra el dolor. Porque la muerte se oculta, se la calla. Es un tabú. Algunos autores hacen un paralelo entre el sexo y la muerte. Si el sexo no es más un tabú, algo prohibido por las convenciones sociales, la muerte lo es. Ha ocupado el lugar del sexo. Sexo y muerte comparten en el fondo un mismo ámbito: la vida.

1. El Duelo salvaje

Las muertes de los monarcas provocaron una gran desolación en el pueblo. No hay que extrañarse de este sentimiento.

Nuestros ejemplos actuales de cómo multitudes lloran a un ídolo, a un líder, a un personaje político o religioso nos permiten comprender los sentimientos de los hombres de la baja Edad Media.

Se podía amar a un rey justo o a una reina valerosa sin haber visto nunca ni a uno ni a otro. Como se ama a un símbolo, a la personificación de un ideal, a alguien que representa un arquetipo de un momento histórico determinado.

Es el caso de la reina doña Berenguela, madre del rey santo, quien no presencié la muerte de su madre por estar en el sitio de Sevilla. Según la crónica sobrellevó su dolor sin demostrarlo.

Esta reina fue llorada por todos por ser "espejo de Castiella et de Leon et de toda Espanna por cuyo consejo et por cuyo seso se guiauan muchos reynos". El cronista, al alabar a la reina, al poner de relieve sus virtudes nos transmite

Hoy todo esto ha desaparecido. No se lleva luto, la vida se desarrolla por los carriles habituales, no se demuestra el dolor. Porque la muerte se oculta, se la calla. Es un tabú. Algunos autores hacen un paralelo entre el sexo y la muerte. Si el sexo no es más un tabú, algo prohibido por las convenciones sociales, la muerte lo es. Ha ocupado el lugar del sexo. Sexo y muerte comparten en el fondo un mismo ámbito: la vida.

1. El Duelo salvaje

Las muertes de los monarcas provocaron una gran desolación en el pueblo. No hay que extrañarse de este sentimiento.

Nuestros ejemplos actuales de cómo multitudes lloran a un ídolo, a un líder, a un personaje político o religioso nos permiten comprender los sentimientos de los hombres de la baja Edad Media.

Se podía amar a un rey justo o a una reina valerosa sin haber visto nunca ni a uno ni a otro. Como se ama a un símbolo, a la personificación de un ideal, a alguien que representa un arquetipo de un momento histórico determinado.

Es el caso de la reina doña Berenguela, madre del rey santo, quien no presencié la muerte de su madre por estar en el sitio de Sevilla. Según la crónica sobrellevó su dolor sin demostrarlo.

Esta reina fue llorada por todos por ser "espejo de Castiella et de Leon et de toda Espanna por cuyo consejo et por cuyo seso se guiauan muchos reynos". El cronista, al alabar a la reina, al poner de relieve sus virtudes nos transmite

el discurso fúnebre. (1)

La oración fúnebre podía decirse frente al muerto o lejos de él, al tener noticia de su fallecimiento. Esta ponderación del difunto, estas alabanzas a veces de retórica inflamada se emparentan con la elegía. Fue un componente más del duelo.

En ocasiones, el elogio es dicho desde el púlpito, en forma de sermón. Es el caso de Fernando III. Este rey fue llorado por todo el pueblo de Sevilla así como por todos los reinos castellanos. Las mujeres de alto rango se desfiguraban los rostros, se arrancaban los cabellos. Los hombres no se quedaban atrás. Pero el cronista señala que fueron caballeros, infanzones y hombres de prestar quienes hicieron crueldades en ellos mismos. (2)

Razón tendrá el legislador de las Partidas de condenar tan vivamente y con argumentos teológicos tan claros estas terribles exteriorizaciones del duelo.

El sentimiento de dolor, de tristeza, frente a la muerte del rey santo fue generalizado. Y cómo no había de serlo: él representaba el arquetipo de guerrero y sus conquistas modificaron la relación de fuerzas entre cristianos y musulmanes. Un nuevo territorio se incorporaba a la corona, territorio que los castellanos sentían como suyo y que les había sido usurpado quinientos años atrás.

Si en general los monarcas son llorados -algunos lo serán menos- ¿no se tratará de una especie de temor de los súbditos, de algo parecido al horror al vacío? No olvidemos las minoridades que solo trajeron luchas por el poder entre las distintas facciones nobiliarias. Y con éstas el desasosiego general de los reinos hispánicos.

Volvamos a nuestra fuente. El duelo fue general. Rescates sin embargo algo que señala la crónica. Quienes demostraron ferozmente su dolor fueron los hombres y las mujeres pertenecientes a los estratos más altos de la sociedad. Luego, se podría inferir que quienes conocían mejor al rey, los más allegados a él, los que de una u otra forma dependían de él debían manifestar su dolor en forma más estruendosa.

Al tercer día después de su muerte, el cuerpo de Fernando III fue llevado a la iglesia catedral donde el arzobispo pronunció el sermón de rigor. La memoria del rey fue ensalzada al recordar los grandes acontecimientos de su reinado.

Agreguemos que pocos monarcas fueron llorados por el enemigo como lo fue San Fernando.

Huizinga escribe: "El horror a la muerte, el arraigado sentimiento del parentesco, la íntima adhesión al señor hacía del fallecimiento de un príncipe un suceso verdaderamente conmovedor". (3)

Los sentimientos de los hombres no eran uniformes. Tampoco ahora lo son. Como la naturaleza del hombre es la misma, lo que cambia es la cultura en la cual está inmerso y de la cual se nutre, el hombre reacciona, siente y actúa de acuerdo a esas pautas culturales. Es el hombre y su circunstancia.

No siempre, claro está. A veces la noticia de la muerte de una persona no causaba dolor ni tristeza.

Cuando a Alfonso X le comunican que su hijo Sancho había muerto (en realidad no había muerto, lo habían desahuciado), el rey castellano no parece dolerse demasiado. Si bien el cronista dice que se apesadumbró (cómo no decirlo) y que se retiró a su cámara para llorar, conocemos las palabras que dijo a un allegado suyo. Cuando el Maestre Nicolás le pregunta

porque demostraba tanto desconsuelo por alguien que había desheredado, el rey sabio le contesto: "Maestre Nicolás: non lloro yo por el infante don Sancho, mas lloro por mí, mezquino viejo, que pues él muerto es, nunca yo cobrare los mis reinos, ca tamaño es el miedo que tomaron de mi los de las mis villas é todos los ricos omes é las ordenes por el yerro que me hicieron, que non se me querran dar, é mas aina cobrára yo del infante don Sancho si viviera, que era uno, que no de tantos". (4)

Conocidos son los avatares del reinado de Alfonso X y la rebelión del infante Sancho.

Aquí importa observar la reacción del padre ante la muerte del hijo. Dudamos que haya llorado y las palabras pronunciadas por él indican, no sólo falta de amor, sino preocupación por el acontecer político, que se antepone al sentimiento.

Una vez más se manifiesta el apasionado interés por la vida, la de aquí y ahora.(5)

En 1295 fallece Sancho IV. A la solemnidad de su muerte corresponde la pompa del duelo, en profundo contraste con la indiferencia de los sevillados ante la muerte de Alfonso el Sabio.

Todo Toledo llora al monarca difunto: los ricos hombres, los caballeros, la clerecía y el pueblo en general acompañan la procesión fúnebre que encabeza el arzobispo don Gonzalo. (6) Allí van don Enrique el Senador recién llegado de Italia, don Nuño González de Lara, don Alonso Pérez de Guzmán. "La reina Da. María fue a pie mesandose y haziendo muy gran llanto y los cavalleros cortaron las colas a sus cavallos como era costumbre quando moría el señor, y quebraron escudos y

arrancaron pendones, vistieronse de márfaga y ciñeron sogas".
(7)

Debía ser un espectáculo estremecedor el oír el llanto de las mujeres como la quiebra de los escudos y el fragor de los pendones lastimando el suelo, ver los caballos con sus colas tajadas en señal de duelo por su señor. A este estrepitoso cortejo, la vestimenta burda, pobre, de márfaga anudada con sogas que vestían los caballeros ponía una nota de recogimiento y humildad.

El llanto duró nueve días. Nueve días de duelo, de reclusión, de espera, al cabo de los cuales la reina madre convoca al infante don Enrique, al señor de Lara, al arzobispo primado, a los obispos y a los hombres buenos para examinar la situación del reino en vista a consolidar en el trono a su hijo Fernando. La vida continúa.

Dejemos por el momento las manifestaciones de pesar por el fallecimiento de los monarcas y veamos cómo es llorado un gran personaje como lo fue Juan Alonso Perez de Guzmán. Relato más colorido, menos austero y mucho más detallado el que proporciona Barrantes Maldonado, cronista de la casa ducal de Medina Sidonia. En otra parte hemos relatado su muerte y la majestuosidad del peregrinar del féretro, conducido en etapas hacia Sevilla en donde habían de sepultar el cadáver del heroico caballero. En Algeciras, el rey, los infantes, los preladados y los ricos hombres se lamentan por su muerte en razón de ser "el más valeroso cavallero de los que uvo en su tiempo en España" dice la crónica. Sus parientes y sus hombres habían cortado las colas a sus caballos en señal de luto. Llegado el

féretro a Sevilla, salen a su encuentro su mujer, doña María Alonso Coronel acompañada de sus dos hijas, Isabel y Leonor, todas ellas tres cubiertas de jerga. De luto iban las damas sevillanas; los hombres principales portaban velas y hachas encendidas, por ser de noche.

El cronista expresa la congoja del pueblo sevillano que se manifestaba por medio de llantos y gemidos y por las palabras que transmitían el pesar por esta pérdida. (8) Su mujer, "ronca de llorar dezia: "¡O mi señor y mi bien: qué bien adivinaba yo aquesto, bien me lo dava el coraçon. Ya que Dios fue servido de llevaros, lleváraos en vuestra casa y en mi presencia para que no sintiera tanto vuestra muerte. Señor que no fallecistes vos en cama blanda, syno en sierras asperas y en montes bravos; no en mis braços ni manos, syno á las manos de vuestros enemigos; no en tierra de xpianos, syno en tierra de moros; no granjeando vuestra hazienda, syno sirviendo al Rey; no enboscado en vicios, syno exercitando virtudes; no en las cosas del mundo, syno en servicio de Dios; no en los vuestros grandes palacios de Sevilla, syno en las asperas montañas de Gausin; no en vuestra tierra, syno en la agena." (9)

Si hemos transcripto literalmente este largo clamor, lo hemos hecho para destacar la importancia de la oración fúnebre, que en este caso es expresada por su viuda. Más que de su muerte -que seguramente la afectó profundamente conociendo el amor que le tenía- parece dolerse de que no haya fallecido en sus brazos, en su casa de Sevilla, en su tierra.

En esta pieza literaria podemos rescatar algunos conceptos de los que hemos hablado. La muerte en la casa, en la cama como anhelo supremo del hombre medieval. Todo el resto del discurso apunta a crear una atmósfera de soledad, de leja-

nía...

Cómo no había de llorar, de compadecerse, esta mujer que acompañó a su marido en las buenas y en las malas. Mujer que soportó una infidelidad y que al fruto de esa infidelidad dotó en su testamento. (10)

Debemos naturalmente poner las debidas reservas acerca de la veracidad de sus palabras. No olvidemos que Barrantes Maldonado termina de escribir la historia de la familia Medina Sidonia alrededor del año 1540. Esto hace suponer que haya interpretado el sentimiento de los deudos a su manera, interpolando frases que a su real saber y entender expresaban el dolor de los que quedaban, frases que seguramente nunca fueron pronunciadas de esa manera.

Pero interesa relativamente poco para nuestro estudio la exactitud de las palabras pronunciadas.

Estas manifestaciones de dolor tan salvajes indican la desesperanza que sentían los hombres y las mujeres bajomedievales.

En una sociedad eminentemente cristiana, con una esperanza muy viva en la vida ultraterrestre suena a contradicción ese lamento ronco y profundo de los que quedan.

Debemos apelar a la normativa para encontrar las razones de esa falta de resignación así como las leyes encaminadas a modificar las costumbres imperantes.

El legislador de Las Partidas opone la desesperanza de los gentiles a la esperanza de los cristianos, una de las tres virtudes teologales, no lo olvidemos. Es propio de los paganos

la falta de creencia en la resurrección, de allí que tampoco creen que los hombres se puedan salvar. Los grandes duelos se comprenden a la luz de la falta de fe: "Si algunos se dejaban morir, los que menos hacían se arrancaban los cabellos, o desfiguraban las caras. (11)

Esta costumbre que de acuerdo al legislador de las Partidas es la más suave entre las demostraciones de duelo, perduró en la sociedad cristiana medieval.

La diferencia entre la Antigua y la Nueva Alianza no es demasiado clara en esta ley. De acuerdo con ambas prohíbe aquello que no es propio del hombre, la desesperanza. Tanto la Alianza de Moisés con la nueva Alianza de Cristo prometieron la vida futura donde los yerros serían castigados y las buenas acciones premiadas. (12)

Estamos en el siglo XIII. La Cristiandad, conjunto de pueblos que participan de la fe en Cristo, es regida y ordenada por la Iglesia. La concepción organicista de la Iglesia, concebida como la comunidad de fieles, cuya cabeza visible es el Romano Pontífice, se traduce en la preservación de ese cuerpo místico y a la vez social.

Como depositaria del legado de Cristo, de la Buena Nueva anunciada por El, debe conducir a los hombres por el camino de la santidad, en razón de la promesa escatológica de la salvación. Ella es la ordenadora, la fiscalizadora de conductas y comportamientos. Para cumplir con su misión debe dictar normas que coadyuven a la concreción de la "Ciudad de Dios" en la tierra.

El derecho canónico, largamente elaborado, no podía dejar de apoyar al derecho civil renaciente; o mejor, éste se nutría de aquel al establecer la legislación pertinente a la

sociedad cristiana. Las normas canónicas están explícitamente mencionadas en la codificación del Rey Sabio, en relación con los duelos de los cristianos.

Los Santos Padres -dice- establecieron penas a aquellos que se desfigurasen el rostro por sus muertos prohibiendo a los sacerdotes administrarles los sacramentos y a recibirlos en la iglesia mientras quedasen rastros de sus cicatrices.

Procura evitar los llantos desmesurados: a los clérigos que llegan en procesión a la casa del difunto, les ordena no penetrar en ella de oír gritos o endechas. Si en la iglesia, especialmente durante la celebración de la misa, se oyeren voces, el celebrante estará obligado a suspender el oficio y el lloroso expulsado del templo. Aun la inhumación del cadáver habría de ser interrumpida hasta que el silencio reinase. Finalmente, y con el mismo objetivo de evitar la provocación del dolor y por consiguiente de demostrarlo, esta ley prohíbe besar al muerto, echarse en la cama con él y verle la cara. (13)

Como vemos el carácter ejemplificador de esta norma llega a atañer al difunto. Si pensamos en los ritos mortuorios que se impartían en el lecho, bendición con agua bendita y última absolución, o la misa de requiem celebrada en la iglesia con el cuerpo presente y la ceremonia de la inhumación, todos tres interrumpidos o no llevados a cabo para castigar a los deudos, es claro que la rigidez de la normativa derivó de abusos y exageraciones.

Podríamos preguntarnos el porqué de esta agresión, de este autocastigarse. ¿Sería para hacerse perdonar por el difunto, como diríamos hoy, por un sentimiento de culpa?

Parece contradictoria esa falta de fe y de esperanza.

La intervención de Dios en la historia modificó radi-

calmente la expectativa del hombre frente a la muerte. No se trataba ya solo de la descomposición del cuerpo sino de la esperanza en su resurrección con el advenimiento de una nueva vida, en que muchos, sino todos, contemplarían a Dios en su majestad.

La muerte así no sería más que un tránsito a la gloria o un pasar al mundo de las tinieblas.

Hallamos referencias al duelo y a sus limitaciones en las ordenanzas promulgadas en las reuniones de Cortes de los siglos XIII y XIV, no así en las del XV. (14)

Esto nos permite inferir la preocupación de los procuradores por temas más urgentes para las ciudades como son la organización de la vida económica, administrativa y judicial; quizás el abandono de una cuestión para ellos irrelevante; tal vez la desesperanza en lograr la aceptación de las normas. Si no fuese por la regulación de los sínodos del siglo XV, podríamos pensar también que la normativa civil fue aceptada.

En las ordenanzas dadas a la villa de Peñafiel por don Juan, hijo del infante don Manuel, la prohibición de rascarse, mesarse y de llorar es exigida una vez que la cruz fuere puesta en la casa del finado. De tal forma, en el lapso comprendido entre la muerte y la llegada procesional los deudos podían exteriorizar su dolor. (15)

La preocupación por el duelo y el luto se pone de manifiesto durante el reinado de Juan I. En las Cortes de Burgos de 1379 se apela a la ley de Dios y a los Santos Padres para reafirmar la prohibición de hacer duelo públicamente "rascandose nin mesandose nin quebrantando escudos". (16)

Al año siguiente Soria es sede de la reunión de Cortes. En el ordenamiento sobre judíos y luto se retoma lo legislado en las Partidas al prohibir demostrar la pena en forma violenta, "por que en faziendo esto dan a entender que non les plaze delo que Dios faze, e que se desesperan dela vida perdurable; e segund la Sancta Escripura los que finan non muestran otra deferencia saluo asy como aquellos que pasan de un logar a otro, é los que bien fazen eneste mundo averán despues de Dios galardón por ello, é los quel contrario fizieren, averán pena". (17)

Todo un planteo del tránsito, del pasaje, como expresan algunas fuentes que hemos visto.

A continuación el monarca encarece a los prelados de sus reinos que cumplan y hagan cumplir lo establecido en Partidas.(18) Pero el rigor de este ordenamiento supera al del Código alfonsí en tanto prohíbe la inhumación del cadáver en recinto sagrado por espacio de nueve días, si los vivos hicieren duelo. (19)

Nos preguntamos si esta norma se observó. Ninguna fuente viene a confirmarla. Si bien no es infrecuente la demora en el entierro, por diversos motivos -lejanía del lugar de sepultura, muerte en batalla, puesta en depósito hasta el entierro definitivo- el negar cristiana sepultura mediante una prescripción que apunta a modificar las costumbres parece un tanto cruel. Cruel para el que se va y cruel para el que se queda.

Conforme a lo que vimos anteriormente respecto al valor que poseía la sepultura a los ojos de los fieles -y de la Iglesia- el atrasar la inhumación fue en cierta forma una pena complementaria a la negativa de la sepultura eclesiástica. El legislador apuntaba de esta forma a disuadir a los hombres de

cometer ciertos delitos, en este caso ciertos gestos y se valía de algo muy respetado para los cristianos como era el enterramiento.

La Iglesia de España al obedecer las órdenes del poder público lo apoyó fuertemente. Las constituciones sinodales siguen de cerca los ordenamientos de los reyes. En las leyes referentes al duelo se observa este caminar juntos de ambos poderes.

El Sínodo de Oviedo 12 (1382) acata lo dispuesto en las cortes de Burgos y de Soria y emite constituciones que limitan el duelo excesivo. (20)

Ya el Concilio de Toledo que sesionó en el año 1323 se había expresado contra las manifestaciones excesivas del duelo: "reprobamos el exceso de dolor que da a entender que se desespera de la resurrección futura". Desaprueba y condena que los hombres y las mujeres se desplacen por las calles aullando, que profieran gritos dentro o fuera de las iglesias o que cometan "otras indecencias". (21)

La desesperanza -para usar el término empleado entonces- no atacaba solo a los laicos. De creer a los sínodos, los clérigos y religiosos adoptaron iguales formas de exteriorizar el dolor.

El de Oviedo 6 (1377) amenaza con la pena de la excomunión a todo religioso que se rascare o carpiere la cara. Al clérigo secular, en cambio, se le imponía una multa. (22)

La constitución 4 del Sínodo de Oviedo del año 1450 expresa hasta qué punto llegaban a lastimarse los hombres, al establecer que "qualquier clerigo de orden sacra que su cara rascare sacando sangre, en qualquier cantidad que sea" cae en la pena de exceso. (23)

Nos preguntamos si son propias de la península ibérica estas demostraciones del duelo. El Código de Alfonso el Sabio se refiere a los ritos de los judíos. Ellos también demostraban el duelo por una persona mediante gestos autoagresivos. Sabemos que los musulmanes conocieron formas macabras del duelo.

¿Habrán sido los hábitos de estos pueblos que contaminaron las costumbres de los cristianos?

Hemos dicho que los historiadores de la muerte se ocupan poco de este tema. Hablan si de gestulaciones, de llantos desmesurados, pero nunca de agresiones físicas. Ariès, sin embargo aporta un dato que merece nuestra atención. Cuando Carlomagno descubre el cuerpo muerto de Rolando, que yace sobre la hierba de Roncesvalles, llora y se estremece de dolor. Baja de su caballo para abrazar el cuerpo de su sobrino. Luego se desmaya. "Revenu de pāmoison, il se laisse aller aux grandes gesticulations de la douleur. Devant toute l'armée, devant les cent mille Francais, dont il n'en est pas un qui ne pleure durement" et "qui ne se pāment contre terre", l'empereur tire sa barbe blanche, de ses deux mains, s'arrache les cheveux. Quelle scène histérique que tous ces puissants gaillards qui pleurent, se roulent par terre, s'évanouissent, s'arrachent la barbe et les cheveux, déchirent leur vêtement!" (24)

2. Luto

He aquí otro elemento del duelo. Importante. Junto a la exhibición pública de pesar, junto a la reclusión como forma de expresar el dolor que no quiere hacerse público -y lo es-

el uso de la vestimenta apropiada por la pérdida de un ser querido significó hasta hace muy poco no solo un distintivo sino también un cierto respeto hacia la persona que lo llevaba.

Ni el Código de las Partidas, ni el Fuero Real, tampoco los fueros locales se ocupan del luto. Solo encontramos referencias a él en los ordenamientos emanados de las reuniones de las Cortes.

En las de Valladolid de 1258, el rey ordena que el color de los paños de luto deberá ser el blanco, el negro o el pardo. Aclara que solo se podrá llevar paños de duelo por señor o mujer por su marido. (25)

Un siglo largo debe pasar hasta que los procuradores a las Cortes vuelvan a ocuparse de este asunto. En las de Burgos del año 1379 se determina la calidad del género y el tiempo permitido de llevar luto. La márfaga o paño burdo es reservada para los altos personajes; para muerte de rey habían de llevarla durante cuarenta días; treinta por reina o infante; por la muerte de los señores el tiempo se reduce a nueve días.

El paño negro puede ser llevado por la muerte de los padres durante cuatro meses. En cambio, la viuda puede vestir luto por su marido el tiempo que quisiese. (26)

Al año siguiente, en las Cortes de Soria (1380) se confirma esta norma, se la aclara y se la modifica. Se dan las razones por las cuales debe limitarse el luto: "por quanto en vestir panno prieto es dar a entender que muestran los omes amorio que auian por sus parientes finados".

Se reduce entonces el tiempo de su uso a tres meses para los parientes hasta el cuarto grado de consaguinidad. Más allá de éste se puede llevar luto solo durante un mes. Pero lo

importante de este ordenamiento es que prohíbe el usar paños de márfaga o sayales como símbolo del luto. (27)

Algunos testamentos contienen indicaciones sobre el duelo. En general son de carácter negativas. El testador, con una minuciosidad que hoy nos asombra, determina como los deudos han de manifestar su pesar, o mejor que no lo exhiban.

Cuando en el año 1294 Fernando Alfonso, canónigo de León y de Salamanca redacta su testamento, entre otras disposiciones manda que cuando falleciere ningún hombre o mujer grite o se mese; aquel que quisiera llorar que lo haga de sus ojos. Ordena también que ninguna mujer se acerque a su lecho mortuario. Agrega que solo quienes estuvieren cerca de él pueden vestir paños de márfaga. (28)

En la última voluntad de Alonso Martínez de Olivera, de quien hemos hablado, hallamos una riquísima descripción del luto que habrían de llevar sus deudos.

Manda que sus hijos, sus criados, los oficiales de sus lugares y encomiendas se vistan de márfagas durante quince días, luego que lleven luto. Como no especifica el color de la indumentaria que simbolice el luto, podemos inferir -de acuerdo con la época de la redacción del testamento (1302)- que el color podría ser el blanco, el negro o el pardillo. (disposiciones de las Cortes de Valladolid). Nos inclinamos por el negro. Porque también sus caballos habían de ser cubiertos de luto, con sus escudos colgados de las sillas, sus armas pintadas en ellos, "y los lleven de mi casa hasta la iglesia delante de mi cuerpo, así como es costumbre a los enterramientos de los caballeros y de los altos hombres en Portugal". (29)

Hermosa descripción de la secuencia del cortejo fúnebre; precediendo féretro, sus caballos enjaezados de negro, y atrás su gente que en señal de duelo, iban vestidos de márfaga.

Notemos que aun no hemos llegado a las disposiciones de Juan I. La márfaga, ese paño burdo que vimos llevaban los caballeros de Toledo al acompañar el féretro de Sancho IV parece ser el usado para esta época.

En el testamento de Mari Blasques, redactado en el año 1375, también encontramos referencias precisas respecto al duelo. Duelo que en este caso no debía exteriorizarse, según la última voluntad de la testadora. En primer lugar ordena que, una vez muerta, nadie ose mirarle la cara. Recordemos las disposiciones de las Partidas, relativas a evitar la provocación del dolor. Recordemos también la prohibición del canónigo de Salamanca de que ninguna mujer se acerque a su lecho de muerte. Allí era comprensible. Aquí, como Mari Blasques tiene parientes cercanos y sobrinos a quienes deja por herederos de sus bienes difícilmente se explica esta disposición. ¿Padece-
ría de una enfermedad que le desfigurase el rostro? ¿o sería por simple coquetería?. Lo ignoramos.

Como buena cristiana que debió ser, y con bastante tino, interpreta que las demostraciones usuales en estos casos, como el llorar, el gritar, el mesarse, no le aportarán beneficio alguno. En lo referente al luto, las disposiciones también negativas de esta señora, nos permiten conocer la diversidad de la indumentaria que entonces se usaba. "Otrosy mando q' ninguno de mjs sobrinos nj de mjis parientes nj de mjs criados nj de mjs omes non tomen paños de luyto por mj nj marhagas nj petos nj otros paños njngunos De lana nj tocas De lino nj pe-

tas nj paños afilados njn votos nj (borrado) nj otra vestidura nj cobertura ninguna q' sea semeia de luto" (30)

Las tocas que adornaban las cabezas de las mujeres cambiaban de color.

A raíz de la muerte de su hijo, doña Beatriz Ponce de León llevaba su indumentaria y sus tocas de color negro o tinta, en señal de duelo. (31)

La iconografía nos aporta detalles valiosos sobre el duelo. De la tumba de Sancho Saiz de Carrillo procedente de Mahamud, provincia de Burgos, se conservan seis paneles de madera pintados, de los cuales dos contienen escudos y cuatro son escenas de cortejos fúnebres formados por hombres y mujeres. "Les vastes manteaux de laine aux rudes teintes noires, brunes et jaunes, reproduisent certainement très fidèlement des costumes observés".

En algunos personajes se distinguen las rayas diagonales que forma la jerga.

Pero lo más notable son las expresiones de las caras: denotan dolor. Las mujeres se arrancan los cabellos y se arañan las caras, marcas que se pueden observar en las pinturas. (32)

Tenemos pocas noticias del luto usado por los monarcas que reinaron en los siglos XIV y XV. Las crónicas se reducen a expresar la consabida frase del gran llanto hecho por ellos.

Un dato interesante nos aporta la crónica de Juan II cuando habla de la muerte de Catalina, hija de este monarca, quien fallece a la edad de dos años.

El rey, aposentado en Burgos no se traslada a Madrigal,

lugar del fallecimiento. Envía a esa villa a su contador para arreglar los gastos inherentes a la inhumación. En el monasterio de las Huelgas asiste, junto con los caballeros de su corte, al funeral por su hija.

Solo lleva luto durante tres días. En cambio, el infante don Juan y los grandes señores ciñeron paños de márfagas por tres días y se vistieron de negro durante tres meses. Los principales de las ciudades y villas usaron paño de márfaga por el lapso de nueve días y luto también por tres meses.

Como se puede observar las disposiciones tomadas en las Cortes de Soria no se respetaron.

Llama la atención la indiferencia de Juan II ante la noticia de la muerte de su hija primogénita. ¿Sería costumbre no hacer grandes duelos por la muerte de un niño de corta edad? Es probable que así fuera, pero debemos recordar que, en espera del nacimiento de un hijo varón, esta niña no había sido jurada heredera de la corona de Castilla.

Pensamos que ambos factores habrán determinado la ausencia de dolor por parte del monarca castellano. Porque el rey lleva luto por el fallecimiento del duque de Arjona, (se viste de negro durante nueve días) quien no era precisamente un incondicional del monarca, no había acudido a su llamado y trataba de huir hacia Aragón cuando Juan II lo hizo poner en prisión, donde terminó sus días.(33)

Los reyes vestían luto por la muerte de personajes importantes. (34) Cuando el rey no lleva luto lo hacen los señores de la corte. Siempre tratándose de gente de alcurnia, claro está. Así al morir el conde de Mayorga, don Juan de Pimentel, si bien el rey lo sintió mucho, no se viste de luto; lo

hacen los caballeros que lo rodeaban. (35)

La variedad en el vestuario y en otras manifestaciones del duelo debió ser norma y no excepción.

El conde de Niebla, por ejemplo, deja crecer su barba "contra el uso de aquel tiempo" en señal de duelo y quizás de protesta por la muerte de su madre, cruelmente asesinada por orden de Pedro I. (36)

Es probable que el luto, la vestimenta usada para expresar el dolor ante la pérdida de un ser querido o respetado fuera reemplazando a las exteriorizaciones salvajes del duelo. Es sintomático que los cronistas callen sobre el arrancarse los cabellos y las barbas, y el desfigurarse las caras.

Los Reyes Católicos se empeñaron en moderar el luto debido a la enormidad del gasto que producía. No hablan de otras manifestaciones del duelo.

Entre las razones que esgrime la Pragmática promulgada en Madrid el 10 de enero de 1502 encontramos el daño que produce a los herederos y el poco servicio a las almas de los difuntos: porque la vida eterna se gana por obras meritorias "y no por cosas transitorias y vanas como son los lutos y gastos excesivos". En síntesis, los Reyes Católicos desean moderar la "vanagloria" de sus naturales y frenar los gastos desmedidos ocasionados por el enterramiento. (37) Un dato interesante es la prohibición de poner paños de luto en las paredes de las iglesias, en las casas, en las camas y en los estrados. Que las iglesias se revestían de negro lo veremos enseguida. En cambio, de no ser por esta norma, ninguna fuente viene a confirmar la colocación de paños de luto en las casas, en sus cámaras. (38)

Pocos años antes, el Sínodo de Salamanca 12 (1497) había establecido la prohibición a los clérigos de llevar luto más allá de la novena. Podían vestir "mantos largos de luto comun" sin colas ni capirotos. (39)

Se comprenden las disposiciones de los Reyes Católicos. Si nos adentramos un poco en el siglo XVI vemos en la constitución XII-3 del Sínodo de León del año 1526 que los clérigos seguían llevando luto inmoderado. (40)

2.1 Supresión del luto

Hemos hablado más arriba de la reclusión de los deudos. Naturalmente los banquetes, las celebraciones alegres, estaban por lo general suprimidas (salvo excepciones, como veremos enseguida).

Las fiestas que debían realizarse con motivo de las bodas de Alvaro de Luna y Juana Pimentel, no se llevaron a cabo debido al reciente fallecimiento de doña Juana de Mendoza, abuela de la novia. (41) Recordemos que la muerte del monarca traía aparejada el luto generalizado. Pero su sucesor al ser alzado rey, en una ceremonia que en general se llevaba a cabo en la iglesia mayor de la ciudad, era despojado de su traje de duelo y revestido de paños de oro o de tartarí.

Así lo hace Sancho IV en Avila luego de conocer la muerte de su padre; una vez finalizada la misa oficiada por el alma de Alfonso X, retiró sus paños de márfaga y se revistió con paños de oro, símbolo de la realeza, al proclamarse heredero de los reinos castellanos (42)

A su vez, al morir este monarca y una vez sepultado, al

joven Fernando le despojan de su traje de duelo y es vestido con "paños nobles de tartarin y juraronlo por Rey". (43)

Algunos acontecimientos importantes en la vida de los hombres, como las bodas, el nacimiento de un hijo o el partir para la guerra permitían que el duelo fuera acortado o abandonado.

Cuando la hermana de Fernando IV, Isabel, casa con el duque de Bretaña, don Juan Alonso de Guzmán, que traía luto por la muerte de su padre, para obedecer al rey, asistió a la boda (poco después se saca el luto).(44) Otros miembros de este linaje, en este caso Enrique de Guzmán, conde de Niebla y su mujer, Teresa de Figueroa, se encontraban retirados en su villa de Niebla en señal de duelo por la muerte de don Lorenzo Suárez de Figueroa, padre de Teresa. Pero, al dar a luz a su hijo, -sería el primer duque de Medina Sidonia- el duelo fue abandonado y en toda la zona de influencia de los Guzmanes "se hizieron muchos regozijos é fiestas".(45)

También el infante don Fernando se quita el luto que llevaba por Enrique III. Lo hace porque debía partir a la frontera para luchar contra los moros. Después de asistir a las obsequias del monarca difunto, se sacó el luto, antes de velar sus armas en la iglesia Santa María de Toledo. (46)

A las demostraciones de pesar expresadas en llantos y gemidos al rascarse y arrancarse los cabellos, al discurso fúnebre, al luto, al recogimiento en las casas, debemos agregar las visitas de pésame, las honras u homenajes y los funerales, como elementos que hacen al duelo.

3. Visitas de Pésame

Pocos meses después de la muerte de Guzmán el Bueno, Fernando IV alza el cerco de Algeciras y se dirige a Sevilla. Allí fue recibido en procesión, como corresponde a la entrada de un monarca a la ciudad, pero no hubo demostraciones de alegría debido al recuerdo aún fresco de la muerte de Alonso Pérez. El rey, durante su estada en la ciudad hispalense, visitó varias veces a doña María Alonso Coronel. (47)

Visitas de pésame diríamos hoy, aún cuando éstas escasamente se realizan. El confortar a los deudos ha debido ser una costumbre de larga data, e imaginamos que muy habitual. Tenemos algunos datos referentes a ellas.

Cuando muere Juan I de Castilla, el rey de Aragón envía a su mariscal para que visite a su sobrino y le diese el pésame. (48) Con igual motivo se hace presente al rey el legado papal, fray Domingo. (49)

En el año 1407, el infante Fernando cerca Setenil; allí muere Rodrigo de Ribera. El infante entristecido visita a Diego de Ribera para consolarlo de la muerte de su hijo. Aquel se mostró agradecido por el gesto, pero no demostró gran pesar. Con perfecta resignación cristiana dice al infante que se consuela al pensar que su hijo murió en servicio de Dios y del rey. Tampoco llevó luto. (50)

En 1434 a su vez el adelantado Diego de Ribera muere peleando contra los moros. El conde de Niebla sintió mucho la pérdida de su amigo y deudo. Fue entonces a visitar al hijo, Per Afán de Ribera, a consolarlo y "a ofrecer su persona y estado para lo que cunpliese". Bonita frase. El ponerse al servicio del prójimo, el brindar su estado, esto es su fortuna,

es una forma más de demostrar la solidaridad en el dolor. (51)

Pocos años después fallece a consecuencia de parto doña Catalina, hermana de Juan II, casada con el infante don Enrique. Como en ese momento las relaciones entre el rey y el infante no eran precisamente cordiales, el monarca castellano no lleva luto. Envía sin embargo al obispo de Segovia, don Lope Barrientos y a Rodrigo de Luna, prior de San Juan a consolar a su cuñado. (52)

Podríamos seguir con la enumeración de las visitas de condolencias. Se realizaban sin tener en cuenta el sexo (53) y configuraron un elemento más del duelo.

4. Honras y homenajes

Los homenajes realizados a personalidades españolas o extranjeras fallecidas son expresiones del duelo y también de respeto hacia el finado y a su familia. Los cronistas los llaman honras u obsequias. No se trata de las exequias funerarias que se anteponen al entierro sino de oficios religiosos que reunían al rey y a la corte. Se desarrollaban con la solemnidad que el personaje exigía.

No todas eran religiosas, las había de carácter civil. Cuando Juan, duque de Bretaña visita Sevilla desea rendir homenaje a alguien de su linaje. Junto con María Alonso Coronel visita la sepultura de Alonso Pérez de Guzmán. El cronista de los Medina Sidonia dice que, en su lengua, pronunció las siguientes palabras: "Yci estoit ensepeli le plus grant honneur qui jamais sortit de la maison de Bretagne". (54)

Los homenajes entre los monarcas fallecidos, fuesen

peninsulares o extranjeros se realizaron con frecuencia en nuestro período. Dos ejemplos servirán para completar este tema. Cuando muere Jaime I de Aragón, Alfonso X emprende la marcha hacia Cataluña. En el monasterio de Santa Creus, lugar de sepultura del monarca aragonés, se recoge y hace por él aniversario. (55)

La alianza entre Castilla y Francia, a partir del advenimiento de los Trastámara, hacía decir a los reyes castellanos cuando hablaban del monarca francés, "mi hermano". Fórmula sin duda empleada entre los reyes de aquel tiempo. Más tarde se empleará la palabra "primo". Pero más allá de la retórica, al tener noticia del fallecimiento de Carlos VI de Francia, Juan I preside las solemnes obsequias a su memoria. Participaron de la ceremonia, realizada en Medina del Campo, los embajadores del rey galo. (56)

5. Funerales

Contamos con una descripción muy rica, colorida y completa de gestos, actitudes y ceremonias que se llevaron a cabo en Jaén por el duelo del hermano del Condestable.

Debemos seguir paso a paso el relato del cronista y reproducir lo más fielmente posible la respuesta que el Condestable, su familia y el pueblo de Jaén dieron al conocer la noticia de la muerte del arcediano don Alonso de Irainzo, acaecida en Salamanca en el año del Señor de 1464.

El ceremonial del duelo se desarrolla en tres actos. El primero trata de la reclusión y de las visitas de pésame; el segundo comporta los funerales; el tercer acto es la culmina-

ción del duelo con la solemne misa de tercia.

El Condestable se retrae durante nueve días en su cámara a la que nadie tenía acceso. Sin embargo, dos veces por día llegaban al palacio cierta cantidad de gente para asistir a los oficios religiosos que allí se celebraban. (57) Pasados los nueve días, el hermano del Condestable junto con caballeros, escuderos y criados suyos llegan vestidos de luto, "con sus colas z capirotes". Se instalan en la sala donde se celebraban las fiestas y banquetes. Cuando el Condestable se hizo presente, comenzaron a llorar y a mesarse. (58) Don Miguel se sentó en un estrado, los demás en sus respectivas sillas. Esperaban. Porque en la iglesia mayor de Jaén se celebraban las vísperas de la fiesta de la Virgen María. Los asistentes al oficio religioso, "asaz gente" se dirigieron a su vez al palacio. (59) Allí comenzaron todos a mesarse, sin distinción de estado ni de sector social. A continuación, el regidor de la ciudad pronuncia el discurso fúnebre. Con la llegada de los clérigos y frailes, otra arenga de similar contenido a la anterior es dicha por el deán.

Don Miguel Lucas ¿como signo de duelo? no respondió. Por él lo hizo un licenciado suyo. Las hermosas aunque modestas palabras indujeron al llanto de todos los presentes, lo que hace decir al cronista que no recuerda haber visto "vn acto mas doloroso".

Este primer acto se desarrolla en un escenario grave y solemne. La escena que preside el Condestable muestra a sus acompañantes dispuestos en orden, según la jerarquía que cada uno ostenta, unos a la derecha, otros a la izquierda. Como en el teatro nada hay de estático. La dinámica está dada por las expresiones de dolor, por la irrupción de nuevos personajes,

por los discursos fúnebres.

¿Qué hacían entretanto las mujeres de la casa?. También ellas se habían recluso en una cámara. No estaban solas. Doncellas y mujeres de la ciudad las acompañaban. (60) Cuando don Miguel las visita se reproduce la escena de dolor, de llanto. El Condestable lloraba "echado asaz lágrimas debaxo de un paño de luto que la cabeça y la cara le cobijaua". (61)

Las idas y venidas de la iglesia al palacio y viceversa se repiten durante el domingo y por la mañana del lunes. (62)

Fue entonces que, ante tanta gente reunida, doña Guiomar, desde una ventana tomó la palabra para decir que si su hijo (en realidad su yerno) no les podía hablar, ella, en su nombre, les agradecía el sentimiento demostrado. También les rogó de retornar a sus "negocios z haciendas" hasta la celebración de las honras.

La actuación de esta mujer parece poner una nota de mesura ante tamañas y repetidas demostraciones. (63)

Los funerales que se celebraron en la iglesia mayor de Jaén conforman el segundo acto de este ritual.

Hubo muchos preparativos: se requirió la presencia de diversos oficiantes y toda Jaén fue convocada. La iglesia también fue aparejada. En el centro del crucero se armó el catafalco que, cubierto de paño negro, lucía las armas del arcediano difunto. Sobre él un confitero de plata. Un enorme candelabro ocupaba todo el crucero entre el altar mayor y el coro. Alfombras cubrían los estrados y paños negros vestían los bancos. Se dispuso la cera para los oficios y las velas para los asistentes.

El día del funeral se dirigieron a la iglesia, una vez más en procesión y ordenadamente todos los participantes. En

el templo cada uno ocupó su lugar. El Condestable lo hizo en un estrado cubierto de luto, los demás, de acuerdo con las reglas del protocolo, se ubicaron en bancos o gradas.

Da comienzo el oficio de difuntos relatado minuciosamente por el cronista. El tesorero y el chantre del cabildo, revestidos con sendas capas negras, con el cetro en la mano, hacen de maestros de ceremonia. Señalan a los oficiantes, dignidades, clérigos y frailes la parte de los rezos que debían decir, respondiendo ellos los responsos. (64)

Como en las exequias, resalta el fasto de esta ceremonia. La diversidad y el número de los oficiantes y de los asistentes, el orden reinante y el esplendor de la liturgia traducen el ansia de pompa que sentían los hombres de entonces.

Si nos atenemos a la cantidad de velas y candelas encendidas, el templo debía rebosar de luz. En contrapartida un velo de lugubrez debió recubrir la ceremonia; la iglesia vestida de negro, el tono plañidero de las oraciones, el tañido de las campanas que acompañaban los rezos, (65) el humo que despedían los incensarios. (66)

El tercer acto tiene como escenario, una vez más la catedral de Jaén. La misa de tercia, a la cual toda la población había sido invitada, se desarrolla con un ceremonial similar a los funerales del día anterior. Igual reunión en el palacio del Condestable, igual cortejo hasta el templo. Se ofrendaron diez cargas de pan y de vino y doscientas velas grandes para los clérigos y frailes, regidos y jurados y dos mil candelas para los asistentes.

Durante la solemne misa, oficiada también por varios celebrantes, se pronunció un sermón frente al catafalco, lo

que hace suponer que se trataba del discurso fúnebre.

Notemos que, en lo que hemos relatado, se observan todos los elementos del duelo que hemos visto aisladamente en otras ocasiones: el llanto y la mesa, el discurso fúnebre, el luto, las barbas crecidas, las visitas de pésame y las honras o funerales que se celebraban por los difuntos. A estos componentes se agrega la solemne misa de requiem.

Conviene hacer notar que la riqueza descriptiva de esta crónica se aleja de forma considerable de las crónicas regias. Conocemos a través de ella ciertos aspectos de la liturgia, por ejemplo, que otras fuentes omiten. También el rico decorado teatral que se armaba en los templos afectados a estas ceremonias.

Los funerales son, en cierta medida, la réplica de las exequias. Esta reiteración da cuenta del fervor popular que tenían las ceremonias mortuorias. Era un espectáculo brillante, tal vez uno de los más coloridos que tuviera la Edad Media.

Lo que escribe Colette Beaune para Francia puede aplicarse para Castilla. Al menos en este caso. "C'est ...un fête triomphale susceptible de toucher un nombreux public populaire. L'aspect scénique est evident: acteurs réels et symboliques progressent suivant une choreographie compliqué... Ce n'est pas triste du tout, mais fasteueux et magnifique" (67)

No volveremos a enumerar las distintas expresiones o formas del duelo. Para terminar solo algunas reflexiones sobre lo ya expresado.

En primer lugar conmueve la falta de resignación que

parecen tener los hombres que vivieron en el crepúsculo de la Edad Media.

Vivían en una sociedad eminentemente cristiana, impregnada por sus valores y creencias, en especial por la esperanza en una vida futura que trasciende la terrena.

Naturalmente la incógnita, la duda, ayer como hoy no debió ser infrecuente. Por más fe que se tenga, el miedo a lo desconocido y además la posibilidad de pasar al mundo de las tinieblas fue motivo suficiente para asustar a más de uno. Debido a esto último, y para asegurarse la bienaventuranza, tantas misas, tantas donaciones, tantas ofrendas...

Pero no tratamos aquí la expectativa que traía aparejada la muerte sino el duelo de los vivos.

Muchas manifestaciones son comprensibles y aún naturales: el llanto, el luto, la reclusión, el consolar a los que quedan, los discursos por el que se va, en fin las oraciones y plegarias por los difuntos.

Lo que llama la atención es el salvajismo de ciertas expresiones de dolor. Nos referimos al mesarse y al desfigurarse.

Recordemos que la barba de los hombres era inviolable. Los fueros se ocupan de castigar al que la violase. (68)

También los cabellos. Cuando el Cid llega a Toledo conserva sus cabellos y su barba. (69)

Al vengar la afrenta de sus hijas jura

"par aquesta barba - que nadi non messó".

Sin embargo, aquello que es tan querido es arrancado violentamente por el propio deudo. La legislación que reprime estas conductas no parece haber tenido éxito. Aún pasada la primera mitad del siglo XV, esta costumbre persiste.

¿Tendrían estos gestos violentos, estas agresiones un efecto catártico? Así parece entenderlo Ariès cuando escribe: "La déploration près du corps, une gesticulation qui nous paraît aujourd'hui hystérique, morbide, suffisaient en général à défouler la douleur, à rendre supportable le fait de la séparation." (70)

Es probable que a medida que se va apagando el medioevo las expresiones feroces de dolor se atenúen. En el siglo XVI los cristianos atemperaron las formas tremendistas del duelo.

En todo caso, en nuestro período, debemos subrayar que no existió sanción social alguna. Esto es importante, en tanto significa que la normativa corrió por caminos diferentes o paralelos de las costumbres sociales.

Todo el Occidente europeo vivió la pérdida de seres queridos de manera dolorosa. Los países del norte y los que baña el Mediterráneo.

Las sepulturas nos informan sobre algunos aspectos del duelo. Ariès, encuentra que un sepulcro de Burgos del siglo XIV "comporte un détail supplémentaire fréquent dans l'art funéraire espagnol: la gesticulation des pleureurs. Dans les pays méditerranéens, le deuil agité est plutôt localisé dans la chambre, autour du lit; ailleurs il est plus calme, ou bien il est calmé, ritualisé, et il est réservé de préférence au convoi" (71)

Tenemos que objetar esta generalización que hace el ilustre historiador francés. En primer lugar, las demostraciones de dolor no se redujeron a la cámara mortuoria. Lo hemos visto en el cortejo fúnebre que transportaba el cadáver de Guzmán el Bueno. La iconografía lo demuestra en las pinturas que quedan de Saiz Carrillo.

En segundo lugar, los sepulcros españoles no son los únicos que contienen escenas de llanto. Las tumbas de los duques de Borgoña lo atestiguan. En las de Felipe el Atrevido y Juan sin Miedo está representado el cortejo de "pleurants" compuesto por miembros del clero, religiosos, parientes, tal vez amigos. (72)

En las zonas de España de fuerte influencia franco-borgoñona o si se prefiere borgoñona-flamenca, se destacan los sepulcros con los mismos atributos.

En Navarra, el monumento funerario de Carlos III y de su mujer Leonor de Tratamara, obra de Johan de Lome, se inspira seguramente en los de la Cartuja de Champmol. "En torno al sepulcro, una serie de unidades arquitectónicas constituidas por veintiocho nichos contienen plorantes, los cuales están colocados sobre repisas individuales." (73) Estos "plorantes" representan figuras eclesiásticas: cardenales, obispos, monjes y plañideras. La influencia de Claus Sluter es evidente en algunas figuras. (74)

En Aragón, el sarcófago del arzobispo Lope Fernández de Luna muestra figuras de plañideras. (75)

El llanto que hacían por los difuntos los hombres y las mujeres que vivieron en las postrimerías de la Edad Media, será recogido por la literatura, que lo plasmará en forma poética, y al hacerlo le dará vida trascendente.

Notas

- 1) "Llorada fue por Castilla de conceios et de todas las gentes de todas lees; muy llorada fue de caualleros pobres a quien ella muchos bienes fazia. Esta era conplida sierua et amiga de Dios. La nombradia de sus bienes, et de las bonas obras et de las noblezas desta, fue esparzida por todo el mundo, ca esta fue enxienplo de toda bondat, a la qual aya Dios merced et piedat, cuya sierua et amiga uerdadera ella era et la faga heredera con los sus fieles en el reyno; amen." MENENDEZ PIDAL RAMON, PCGE p. 748
- 2) Que podrie dezir nin contar la marauilla de los grandes llantos que por este sancto et noble et bienauenturado rey don Fernando fueron fechos por Seuilla, o el su finamiento fue et do el su sancto cuerpo yaze, et por todos los reynos de Castiella et de Leon? ¿Et quien uio tanta duenna de alta guisa et tanta donzella andar descabennadas et rascadas, ronpiendo las fazes et tornandolas en sangre et en la carne biua? ¿Quien vio tanto infante, tanto rico omne, tanto infançon, tanto cauallero, tanto omne de prestar andando balandrando, dando bozes, mesando sus cabellos et ronpiendo las fruentes et fazendo en sy fuertes cruexas?". Idem p. 773
- 3) HUIZINGA op. cit. p. 71
- 4) Crónica de Alfonso X, pp. 65-55
- 5) Del duelo por la muerte de este rey se tienen pocas noticias; signo irrefutable que no provocó gran pesar. Los únicos que "ficiéron muy grand llanto por el" -de acuerdo con la fórmula empleada- fueron los que lo rodeaban en el momento de la muerte.
- 6) Crónica de Sancho IV, p. 90
- 7) MHE t. IX, pp. 179-180

- 8) "alli fueron los llantos, los lloros, los gemidos, tantos que fue cosa estraña é lastimosa de ver; unos dezian marido, otros' ay padre; otros ¡ó hermano! otros ¡ó se- ñor! é generalmente dezian: "O padre de Sevilla, que con tu muerte quedas (sic) tantas viudas é tantas huerfanas; no solo te pierde tu muger, hijos, parientes, criados, vasallos, mas pierdete Sevilla hasta los mas baxos é mas olvidados que en ella viven, porque tu larga mano en el bien hazer todo lo alcançava."
- 9) MHE, t. IX, p. 244
- 10) Mujer que para permanecer fiel llegó al extremo de quemarse los genitales
- 11) Assi que algunos auia que no querian comer nin beuer, fasta que morian: e otros que se mataban con sus manos: é otros que tanto ponian el duelo en el corazon, que perdian el seso: e los que menos desto fazian, messaban los cabellos, e tajabanlos, e desfazian sus caras, cortandolas e rascandolas; e en esta ceguedad les fazia caer el diablo, trayendolos a la desesperança" 1a. Partida, tit. IV, ley XLIII
- 12) Sin hacer una exégesis doctrinal notemos que a nuestro entender, el Antiquo Testamento no se refirió específicamente a la vida del más allá, ni a la salvación del alma. La dictomía cuerpo-alma es producto del pensamiento griego, no del pueblo hebreo. Jacques Choron afirma: "Il est parfaitement inutile de chercher une quelconque consolation dans l'Ancien Testament et on n'y trouve para la moindre indice de promesse d'immortalité" Choron Jacques, La Mort... p. 71
- 13) 1a. Partida, tit. IV, ley XLIV
- 14) En las Cortes de Valladolid del año 1258, el monarca

manda que "ningun cauallero se llanga nin se rasque, si-
non fuere por sennor". Se entiende en esta norma que por
muerte de señor la prohibición de las Partidas quedaba
sin efecto. Cortes, t. I, p. 59. En las Cortes de Alcalá
de Henares (1348) se fija un tiempo, un determinado nú-
mero de días para expresar el sentimiento mediante el
llanto: se lo permite desde el día de la muerte hasta el
entierro (como vimos el tiempo transcurrido desde el
óbito hasdta la inhumación era muy variable) y hasta
cuarenta días. "Otrosy que non ffagan llanto por ningu-
no, saluo el dia que ffinare e dende ffasta que lo ente-
rraren, et dende adelante a quarenta dias..." Cortes,
t. I, p. 621

- 15) GIMENEZ SOLER, Don Juan Manuel Apendice p. 665
- 16) Cortes, t. II, p. 285
- 17) Cortes, t. II, p. 312
- 18) Que los clérigos no entren en casa del muerto si los
deudos se desfigurasen, rascaren o llorasen, de no aco-
jerlos en las iglesias hasta que hubieran hecho pentien-
cia.
- 19) Cortes, t. II, p. 313
- 20) "Los santos padres, llienos de gracias et de Spiritu
Sancto, ordenaron en los decretos que ningun fiel chris-
tiano no feziere lanto nin se lannase por los parientes
muertos, por quanto este lanto et lannamiento non lo fa-
zen otros sinon las gentes gentiles, que non han espe-
rança en la resurreçion, mas non los fieles christianos
que creemos verdaderamente que, aunque muera el cuerpo
en este mundo, muere a tienpo fasta el dia del juyzio,
et que despues que ha de resurgir el cuerpo et el alma
en uno para la gloria perdurable. Por ende, nuestra ma-

dre Sancta Eglesia se alegra et faze gran fiesta el dia de la muerte de los santos, et cantan cantares de alegria, por quanto salen de la carçel deste mundo et se van a la gloria del parayso...mandamos... so pena descomunion, a todos los capellanes et rectores et clerigos et et (sic) beneficiados, asi de maiores ordenes commo de menores, asi seqlares commo reliqiosos, de todo nuestro obispado que non celebren los divinales oficios nin sotierren los muertos por que se lannaren o fezieren lantos" constitución 12, Synodicon III, op. cit. pp.446-447

- 21) RAMIRO Y TEJADA, op. cit. III, p. 511
- 22) Debía pagar diez mrs. a la fabrica de la iglesia. Synodicon III, op. cit. const. 25, p. 410
- 23) "E por quanto fallamos en este nuestro obispado que se acostumbra mucho el rascar de las caras e exceder mucho en la forma de los llantos, tanto que turban los divinales ofiçios e enterramiento e exequias de los dichos defuntos..." Sostiene que la pena debe ser mayor para los clerigos que para los laicos; el clerigo de orden sacra merecerá la misma pena que "sy a otro clerigo feriese; e sy fuere monja o monge, que sea puesto por su abbad, e la monja por su abbadesa, veynte dias en el cepo o prision estrecha. Synodicon III, op. cit. pp. 453-454
- 24) Chanson de Roland, ARIES PHILIPPE, L'homme... op. cit. p. 143
- 25) Cortes, I, p. 59
- 26) Cortes, II, p. 285
- 27) En quanto al Rey, Reina e Infante heredero se repite lo ordenado en las Cortes de Burgos, lo mismo que el luto de la mujer por el marido. Cortes II, pp. 312-313
- 28) Et mando que pariente, ni parienta que yo aya, nin omme

ninguno, que non se messe nin de voces por mi; el que quisier llorar llore de sus oyos et non fagan otro duelo por mi, fueras los que guarecieren conmigo que les den masfagas. Et mando que ninguna moger non se liege a mio lecho, salvo mis parientes aquellos que y quisieren venir" MARTIN JOSE-LUIS, Documentos... op. cit. nº 434, pp. 542-543

- 29) BENAVIDES, Memorias de Fdo. IV, p. 300
- 30) AHN, Clero, leg. 342
- 31) MHE, t. IX, pp. 306-307
- 32) LASSAIGNE JACQUES. La peinture espagnole... p. 32, fines siglo XIII
- 33) Crónica de Juan II, p. 428
- 34) Por Alonso Carrillo, cardenal de San Eustaquio, fallecido en Basilea en el año 1434. Id., pp. 149-150; por la muerte de su suegra la reina de Aragón se viste de negro durante cuarenta días. Refundición del Halconero, p. 198; al tener noticia de la muerte del duque de Medina Sidonia, los Reyes Católicos "se retraxeron é mostraron mucho sentimiento por su muerte, é pusieron luto por él" MHE t. X, p. 388
- 35) Crónica de Juan II, pp. 532-533. Lope Barrientos dice que todos tomaron luto. Ref. del Halconero, p. 214
- 36) MHE, t. IX, p. 533
- 37) Sigue el ordenamiento: discrimina las calidades de las personas y reglamenta la forma que debían tener los hábitos de luto. Prohíbe en primer lugar llevar trajes de jerga. Para el duelo de las personas reales y de sus hijos, los hombres portarán loras cerradas por los lados, con faldas y capirotos de paño tundido; las mujeres há-

bito con falda, manto con cogulla y tocas negras. Aclara que las mujeres no podrán llevar "tocas del todo teñida", salvo por el marido y por las personas de la familia real. Se puede llevar luto por los parientes en línea ascendente y descendente; por los suegros, tíos, primos y sobrinos; por el señor, sus criados y criadas, los que vivieren en su casa, y los que recibiesen acostamiento; además, los criados del señor que lleva luto. Como se observa la cantidad de gente que podía vestirse de luto es grande. La familia parental y de una u otra forma los dependientes. Cuando el señor llevaba luto era acompañado por sus criados. Determina luego la hechura de las vestiduras. Para los grandes señores y prelados, los hombres debían llevar loras cerradas por los lados, sin faldas y capirotos (todo de paño tundido). Para otras personas, las loras largas y abiertas por los costados no debían arrastrarse por el suelo (sayos y capirotos estaban permitidos), las mujeres, hábitos de paño negro tundido, la falda del tamaño de la habitual y mantos que envolvían el cuerpo de la cabeza hasta los pies, también sin arrastrar. El tiempo máximo permitido para llevar luto era de seis meses para las personas reales y la mujer por el marido. El marido, en cambio podía vestir luto por su mujer el tiempo que quisiese. Se observa que el tiempo tiende a extenderse en relación con los ordenamientos anteriores. Libro de las Bulas y Pragmáticas de los Reyes Católicos, vol. II

- 38) Para el área franco-borgoñona Huizinga señala que los cuartos de las mujeres se revestían de negro en señal de luto así como el lecho en el cual reposaban durante un tiempo determinado. El Otoño... op. cit. p. 74

- 39) Synodicon IV, pp. 364-365
- 40) Sobre las sobrepellices "se echan los capirotos de las lobas o capirotos de luto o las becas, y ansimismo se ponen sombreros en las cabeças o paños de tocar o haya-lejas por encima de las cabeças" Synodicon III, p. 332
- 41) Crónica de Juan II, pp. 490-491
- 42) Crónica de Sancho IV, p. 69
- 43) MHE, t. IX, pp. 179-180
- 44) MHE, t. IX, pp. 252-255
- 45) MHE, t. X, p. 29
- 46) Crónica de Juan II, p. 285
- 47) MHE, t. IX, p. 251
- 48) GONZALEZ DAVILA, Historia... op. cit. 32
- 49) Idem, p. 47
- 50) "El infante muy triste é fué a ver al Adelantado é a le consolar en la muerte de su hijo, al qual el Adelantado dixo que le tenía en merced lo que le decía, pero qué! estaba muy consolado en su hijo ser muerto en servicio de Dios é del Rey é suyo, é quel mayor pesar que tenía de la muerte de su hijo é de los que con él murieran, era por ser muertos por su poco saber é mala ordenanza; é para esto eran los Caballeros é Hijos-dalgo alli venidos, para morir en su servicio. Y el Adelantado no dexó por eso de se vestir, como quiera que en la voluntad lo tuviese como la razon quería." Crónica de Juan II, p. 298
- 51) No conocemos la reacción de Per Afan. Lo que sí sabemos es que el rey le prometió el adelantamiento de la frontera y los demás cargos que su padre ostentaba... MHE t. X, p. 57
- 52) Crónica de Juan II, p. 557

- 53) Cuando la mujer de su alguacil mayor está de duelo por la muerte de su hermano, Miguel Lucas de Irainzo la visita para darle el pésame. Hechos del Condestable, op. cit. p. 374
- 54) Según Barrantes Maldonado los Guzmanes descenderían de una vieja familia bretona que se habría trasladado a España en tiempos bastante remotos. El caballero francés, al rendir homenaje al héroe español, reconoce sus méritos y virtudes. Claro, también ensalza a su linaje... MHE, t. IX, p. 253
- 55) Crónica de Alfonso X, p. 52
- 56) Crónica de Juan I, p. 69
- 57) La justicia z los regidores z jurados, z muchos caualleros z escuderos z otras gentes de la dicha çibdad con muy grande sentimiento, venian con capillas puestas en las cabeças, dos veces cada día, a su posada; vna a la misa que se decía en vna sala que estaua cerca de la cámara do el dicho señor estaua, z otra a la ora de biésperas" Hechos del Condestable, op. cit. p. 235
- 58) "Començaron vn llanto z una mesa tan grande que no avie presona de quantos lo vieron que pudiese refrenar el llorar ni los frequentados solloços" Idem, pp. 235-236
- 59) "era asaz gente, asi de señores de la yglesia mayor como de caualleros z escuderos z gente común de la dicha çibdad y estrangeros, por ser fiesta de muchos perdones.
- 60) Allí estaban la mujer del Condestable, su suegra, su hermana doña Juana quien vertió mas dolor por ser su pena más grande.
- 61) Idem p. 237
- 62) El domingo fiesta de la Asunción, con el fin de acompañar al Condestable a la iglesia llegan hasta su palacio

los oficiales concejiles, caballeros y otras gentes "con capillas puestas sobre las cabeças". El Condestable les hace decir que no oirá misa en la iglesia porque quiere asistir al oficio que se celebrará en su casa. Es entonces el comendador de Montizón quien encabeza la procesión que se dirige a la iglesia mayor, seguido por los hombres del Condestable quienes llevaban "luto con colas"

- 63) Treinta días duró el duelo que hizo el Condestable; durante ese tiempo no salió de su casa, nadie pudo verlo. Sale de su reclusión debido a la llegada de su hermano el comendador de Ureja. Resalta la magnificencia de la comitiva. Los de su casa "con capillas puestas y barua crecidas, ca no quiso que ningunos otros de la çibdad tomasen luto... Idem p. 239
- 64) Acabadas las vísperas, se rezan cuatro nocturnos de letanías, seguidos de los correspondientes responsos, a cuyo término la asistencia de pie entonaba el Kyrie Eleison. Vienen luego las antífonas, los salmos y las lecciones. A continuación, el déan (con capa negra) acompañado de dos niños con antorchas en la mano y del subdiácono con la cruz de jaspe, se acerca al catafalco. Comienza entonces el solemne rezo del "Liberame Domine". Al responso final, los niños en alta voz responden: "Requiescant in pace". El oficio ha concluído.
- 65) A cada responso, así de letanías como de vigilia, correspondía un doble tañido de campanas (fueron ocho dobles). Cuando salen con la cruz de jaspe sobre el catafalco, doblaron todo el tiempo que duró el responso. En realidad las campanas habían empezado a tañer (las de todas las iglesias de Jaén) al amanecer del día del fu-

neral p.243

- 66) "E la órden que se touo en el ynçensar de la tunba, así el domingo en la noche, a la vigilia, como el lunes a la misa, es esta. Primeramente, quando començaron el oficio de las onrras, se vistieron seys sacristanes mançebos, con almáticas negras, detras del altar mayor, z tomaron cada vno su ynçensario, con brasas ençendidas que allí tenía en vn brasero. E quando començaron el primer responso de las letanías, salieron de dos en dos, en órden, z vinieron a la dicha tunba, los tres por la vna parte z los otros tres por la otra; z pusieron ynçienso en los ynçensarios de lo que estaua en el confitero, encima de la dicha tunba. E todos fincaron de rodillas en tierra, z desde donde cada vno estaua, juntamente, ynçensaron a la cruz que estaua a las gradas, a los piés de la dicha tunba, vn poco. E luego leuantáronse en pié, z los dos que estauan junto con la dicha cruz, ynçensaron a ella. E acabado el dicho responso, fuéronse a sentar a las gradas del altar mayor, los tres a la vna parte z los otros tres a la otra. E así ficieron a cada responso, así de letanías como de la vigilia; saluo que non fincaron las rodillas sinó a este responso." p. 249
- 67) BEAUNE COLETTE, Mourir Noblement.. op. cit. p. 135
- 68) El Fuero de Cuenca dice: "Todo el que mese la barba a alguno, pague doscientos maravedis y salga por enemigo" Cap. XII, 18, XIII

- 69) "Una cofia sobre los pelos -d'un escarin de pro
con oro es obrada, -fecha por razón,
que nol contalassen los pelos - al buen Cid Campeador;
la barba avie luenga - e prísola con el cordón,
por tal lo faze esto - que recabdar quiere todo lo so."
- 70) ARIES PHILIPPE, L'homme... op. cit. p. 144
- 71) Id., Images... op. cit. p. 105
- 72) El monumento de Felipe el Atrevido que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Dijon fue construido por Claus Sluter, Juan de Marville y Claus de Werve. Cuarenta y una estatuillas forman el cortejo fúnebre. Los personajes están vestidos de luto y llevan caperuzas sobre la cabeza.
- 73) JANKE STEVEN, Johan de Lome..., p. 58
- 74) Idem, pp. 73-85. Otros sepulcros navarros muestran estas escenas. El de Sánchez Oteiza en Pamplona y el sepulcro de Villaespesa en Tudela.
- 75) Se conserva en la actualidad en la parroquieta de la Seo en Zaragoza. LAMBERT ELIE, El Arte Gótico ... siglos XII y XIII

VII.

VISION DE LA MUERTE EN LA LIRICA CASTELLANA

1. Introducción

La literatura, especialmente la lírica, registró en forma incomparable los cambios que se produjeron en la mentalidad de los hombres de la baja Edad Media, así como la mutación de su sensibilidad y el trastocamiento de los valores que parecían eternos.

No tomar en cuenta lo que dijeron y expresaron los poetas sería como amputar un miembro importante del cuerpo vital.

La poesía es la manera de transmitir lo intransferible.

De ahí que debamos rastrear en ella todo lo que no pudo expresarse de otro modo.

Sus registros en distintas claves nos hacen percibir las notas agudas y graves, las fugas y los contrapuntos que de alguna manera se adecúan y acompañan los latidos de los corazones de los hombres, sus anhelos, sus alegrías y sus desgracias.

Como en una suerte de sinfonía orquestal oiremos los instrumentos que trovadores y poetas afinaron, cuando, inquiriendo sobre ellos mismos, lograron transmitirnos una música de contenido universal.

La literatura del siglo XIII nos informa sobre el equilibrio espiritual que tenían los hombres que vivieron en ese siglo. Es el caso de Berceo, cuyos poemas en honor de la virgen María o a los santos, reflejan dulzura y serenidad.

Naturalmente no se puede reducir la producción poética a los loores compuestos para ensalzar a la madre de Dios.

En el siglo XIV el tono cambia. La literatura refleja el ansia de los apetitos terrenales, de los goces sensuales al mismo tiempo que registra un cierto pesimismo. (1)

Los trastornos políticos económicos y sociales fueron sin duda motivos suficientes para encarar la vida de otra forma. Las pestes reiteradas fueron el preludio de la Gran Peste, y sus reincidencias, afectaron con seguridad el espíritu de los hombres y ayudaron a la modificación de la sensibilidad colectiva.

Porque en un mundo parcializado, regionalizado, con escasas comunicaciones, este flagelo que se abatió sobre el mundo conocido, produjo la unificación de las reacciones, de los sentimientos. Nunca como entonces los europeos se enfrentaron a una experiencia que les era común.

De allí que muchos estudiosos consideran a la Peste Negra como la causa cercana de la literatura funeral. Las Danzas Macabras serían epifenómenos de los trastornos y conmociones que trajo el descenso demográfico.

Tal vez el énfasis puesto en las epidemias y sus consecuencias haya sido excesivo. Aún así es probable que algunos tratados sobre la muerte, sobre cómo morir, surgieron como una respuesta directa a la plaga. Los hombres, al tomar conciencia de la inminencia de la muerte, de la muerte colectiva, se empeñaron en enfrentarla o, mejor, trataron de estar preparados para enfrentarla.(2)

Además, la Iglesia con su prédica constante sobre el "memento mori" se vio reforzada por el surgimiento de las órdenes mendicantes, cuyos religiosos acentuaron la meditación sobre la muerte. La muerte llegó de manera más sensible.

Si nos atenemos a España, encontramos el primer poema sobre la muerte en la elegía que compone el arcipreste de Hita a su amiga Trotaconventos. La fecha de la redacción del "Libro de Buen Amor" se puede situar en las postrimerías del reinado de Alfonso XI. Luego Juan Ruiz no necesitó vivir la gran Peste para inaugurar un tema que prendería con fuerza en el otoño medieval.

Lo cierto es que el tema de la muerte planea sobre el espíritu del hombre de aquel tiempo y se encarna en la literatura, produciendo en las Danzas de la Muerte su expresión más grandiosa.

Junto a este tema, a esta preocupación, otros tópicos se mostraron recurrentes en la lírica hispánica. Son los lugares comunes del pensamiento medieval y de una u otra forma se adhieren al carácter mortal de los hombres: la fortuna y su rueda, la fugacidad de la vida, el menosprecio del mundo y de las vanidades terrestres, la gloria y la fama, el Ubi sunt, la muerte que siega la vida de los más jóvenes, de los más valiosos, el poder igualitario de la muerte, el horror ante sus estragos.

La muerte atrae tanto, es tan fascinante, que la poesía amorosa utiliza los mismos recursos poéticos que la poesía de la muerte. Así una y otra se valen del arco y de la flecha, instrumentos que hieren o matan el corazón del hombre, la profundidad de sus entrañas. Si utilizan un lenguaje parecido, el fin a que apuntan es diferente.

Los poetas, sumergidos en un estado de enamoramiento llaman a la muerte para que los libere; es la muerte retóricamente deseada. La poesía erótica y la poesía de la muerte se entrelazan: las Danzas de la Muerte son en el fondo, una paro-

dia macabra de las danzas del amor. Pero el culto del amor cortés se parece a un sueño y la obsesión de la muerte a una pesadilla. Ambos se resuelven de diferente manera.

Porque la literatura de la muerte no significa el llamarla, el atraerla, el desearla. Por el contrario es una forma de luchar contra la muerte, como dice Salinas. Cuando se habla de la muerte y no se la olvida, se lucha contra ella.

Los hombres de entonces amaban apasionadamente la vida, el amor, los placeres de los sentidos. De allí la profunda melancolía que brota de la lírica cuando los poetas toman conciencia de que la muerte destruye todo lo bello, lo amado, lo bueno.

El menosprecio del mundo y el tono moralizante que adoptan las composiciones, parecen ser las dos caras de una misma moneda. De un lado el brillo mundanal y su evocación, del otro la inutilidad de todo lo que no hace al destino trascendente del hombre, a su fin último, que es Dios.

2. La Muerte de Trotaconventos (3)

Juan Ruiz compone una de las primeras elegías funerales que podemos encontrar en el período estudiado. La primera estrofa condensa todo el dolor y la rabia que sintió el arcipreste entre la muerte de su amiga, la alcahueta Trotaconventos.

¡Ay muerte: Muerta seas, muerta y malandante:
 Me mataste a mi vieja: matárasme a mi antes!
 Enemiga del mundo, que no tienes semejantes:
 de tu memoria amarga no sé quien no se espante.

Las cuatro estrofas que le siguen contienen una diatriba directa contra la Muerte. En ellas se pueden reconocer los luga-

res comunes del pensamiento bajomedieval.

La indiscriminación de la muerte,

¡Muerte! Al que tu hieres, lleváslo en forma artera:
al malo como al bueno, al afortunado y al que nada espera
A todos iguales y arrastras, traicionera:
Papás, reyes o villanos caen de igual manera.

Su inexorabilidad

Ningun hombre puede huir de tí, ni se puede esconder;

La descomposición del cadáver

Dejas al cuerpo yermo a los gusanos de la fosa,
.....
El que vivo era bueno, lleno de gran nobleza,
podredumbre y gusanos es: espantosa vileza.

La incertidumbre del día y de la hora. Manrique dirá que la
muerte viene tan callando. Juan Ruiz,

...El hombre nunca sabe cuando llegarás, sigilosa.
¡De solo oír hablar de ti, Muerte, el espanto me acosa!

No solamente está espantado de la muerte, la imprecá llamándola
traicionera, implacable, destructora, horrorosa, desmesurada,
por eso es aborrecida.

La fugacidad de la vida

La salud y la vida, muy rápido se van,
en un punto se pierden y ya no volverán;

La Muerte destruye los sentidos

El oír y el oler, el tocar y el gustar,
a los cinco sentidos vienes a agostar;

y la belleza física

A ojos tan hermosos, los haces mirar al techo,
los ciegas en un momento, no hay de ellos provecho:
enmudeces el habla, haces infierno del pecho,

...

Arrojas la vergüenza, afeas la hermosura,
desfiguras las gracias, acabas galanura,

No es solo la destrucción de la belleza sino como dice Camacho Guizado, "Toda la "mundanidad" el amor a la vida, la alegría y la vitalidad del Arcipreste están lesionadas por la acción de la muerte". (4) Todos los poetas que veremos, aunque tal vez menos enfáticamente, todos se dolerán de los estragos de la muerte. Manrique también melancólicamente evocará el mundo de sensaciones que se va, que se pierde.

Desprecias la lozania y al oro oscureces,
deshaces la hechura y la alegría entristeces,
mancillas la limpieza, la cortesía envileces.
¡Muerte: ¡Matas a la vida y al mundo aborreces!

Es probable que la secuencia más patética sea la que se refiere a los efectos que la muerte causa en los vivos, los que quedan. Toda la miseria humana está reflejada en estos versos que acusan al hombre de su olvido, de su desamor, de su avari-

cia y de la repulsión que le causa el cadáver de un ser querido. Una poderosa sátira social emerge de estas estrofas.

Los que lo aman y rodean en vida, su compañia,
 aborrecenlo muerto, como a cosa extraña;
 parientes y amigos, a todos alcanza tu saña.
 ¡Huyen del cuerpo muerto como de venenosa araña!

El cariño entre padres e hijos, entre amigos, entre esposos desaparece, todos rechazan al muerto.

salvo el negro cuervo, que de muertos se harta.

La codicia de los parientes se muestra cuando aún está moribundo

Desde que sus parientes ven la muerte acercar,
 a menudo se unen por tener y heredar;

El despojo del cadáver, el presto enterramiento, la negligencia en las oraciones, son otras características que el arcipreste encuentra en los deudos. Si queda la viuda con condiciones suficientes,

Si deja mujer moza, rica y bien parecida,
 antes de un mes cumplido ya será requerida;
 o casa con mas rico o con mozo, que la vida
 despues de treinta días el duelo pronto olvida.

El arcipreste es implacable respecto a la actuación de los hombres frente a la muerte de un ser querido. En esto es úni-

co. En la poesía castellana encontramos descripciones del efecto destructor de la muerte en el cuerpo humano, pero no hay nada que refleje lo dicho por Juan Ruiz. Naturalmente, la característica que tiene su obra la alejan de la lírica y de sus contenidos. Porque aquí lo que interesa es que la muerte no solo mata al hombre sino que actúa sobre los vivos en un efecto destructor que anticipa la aniquilación. En cierto sentido se puede decir que el destino individual arrastra al colectivo.

Porque la muerte es el origen del mal. En esto radica la originalidad del Arcipreste, en su concepción de la muerte como la raíz primera del mal, apartándose del dogma católico que considera a la muerte como consecuencia del pecado.

Tu morada por siempre es infierno profundo:
 Tu eres el mal primero, aquel es el segundo
 Pueblas esa morada y despueblas al mundo
 dices a cada uno: Yo sola a todos hundo!

No es la rebelión de los ángeles, es la muerte la que creó el infierno.

Muerte, por ti es hecho el agujero infernal
 si el hombre siempre habitare el mundo terrenal,
 no tendría de ti miedo ni del mal sería hostal,
 ni temería tu llegada la carne humanal.

Jesucristo, como hombre, sintió el miedo a la muerte.

Al Señor que te hizo, tu a él lo mataste
 Jesucristo, Dios y hombre, tu a este penaste

A quien temen los cielos y la tierra desafiaste
 Tu le pusiste miedo y tu lo demudaste.

Juan Ruiz no se aleja del dogma de la Iglesia: es la naturaleza humana de Cristo la que tuvo miedo, su "santa carne" porque, por el contrario, "la deidad" no la temió (1557). La originalidad de Juan Ruiz consiste en hacer a Cristo más humano, en acercarlo a nosotros, como él se acerca al hombre y a su amada amiga.

Aunque en otra dimensión nos recuerda los dolores de la Virgen Maria a la muerte de su Hijo, poema de Gonzalo de Berceo. Encontramos esta temática en la literatura bajomedieval. Los dolores de la madre del Salvador se acentúan y los poetas fijarán en versos este aspecto penoso de la imagen de la Virgen.

El arcipreste presenta a la muerte como una persona, es el personaje principal de la elegía. Esta personalización de la muerte es una característica bien castellana. La encontraremos en las Danzas, en las Coplas de Manrique, en los poemas de Mena y Encina.

Cuando Juan Ruiz hace el elogio de su amiga notamos la presencia de la muerte como una persona de carne y hueso. Salinas escribe "se nos figura ver al arcipreste dando la cara, en una especie de riña callejera, a un ser vivo que tiene allí adelante". (5) La apostrofa como si la muerte pudiera oírlo.

Muerte desmesurada, ¡si te matases tu sola!
 Se ensañó conmigo y a mi vieja llevóla.
 ¡Me la mataste, Muerte!...

No se trata de arcos y flechas, convenciones retóricas amplia-

mente utilizadas por la lírica cortesana, esto más bien podría parecerse a la clásica representación del esqueleto con la guadaña, imagen que no abunda en la iconografía ni en la literatura castellana de este período.

¡Ay: Mi trotaconventos, mi leal y verdadera:
 Viva, muchos te querian. ¡Muerta yaces, lastimera:
 ¿Donde te me han llevado? ¡No se cosa certera!
 ¡Nunca vuelve a decirlo quien emprende tal carrera!

En esta copla comienza el autor la alabanza de su amiga a quien llama leal y verdadera. Luego reitera lo expresado en coplas anteriores. La falta de amor de los vivos hacia los muertos, esto es el olvido. También se insinúa el Ubi sunt aunque con otro sentido que el que le dará la poesía cortesana. No se trata del recuerdo melancólico de las personas fallecidas o de las cosas que se han esfumado, aquí hay un interrogante seguido de una duda y luego de la afirmación.

La incertidumbre sobre lo que sucede en el más allá -nadie volvió del trasmundo para contarnos qué es lo que pasa- parece decirnos Juan Ruiz. Pronto las dudas se disipan. Como creyente se consuela pensando que Urraca gozará de la beatitud del paraíso

¡Ciertamente, en el Paraíso estarás tu sentada!

La sitúa en los cielos porque ha sido leal y verdadera, porque ha sido "leal servidora". Coloca entonces la lealtad y la autenticidad por encima de otros valores, desdeñando al mismo tiempo la calidad del oficio que Urraca desempeñaba.

Surgen luego las estrofas que podríamos llamar humorís-

ticas. Con desenfado, tal vez con cierta ironía, el arcipreste se dirige a las "dueñas" justificando su elegía.

En el epitafio oímos la voz de Trotaconventos quien también defiende su proceder. Adopta un tono moralizante y pide una oración a su memoria.

Es este el primer poema de muerte que encontramos en la literatura bajomedieval castellana. A la profunda originalidad en la forma con que el autor se acerca a la muerte, cómo la enfoca, se unen la fogosidad de la expresión así como el tremendo dolor que brotan de sus páginas.

De estos versos estalla el odio que el arcipreste experimentaba hacia la muerte, contrapartida de su amor desenfrenado por la vida y por los placeres sensuales. En esto se anticipa a Jorge Manrique.

Más que una elegía es un "planto de grito", la lamentación arranca sin transiciones de la pura entraña" dice Camacho Guizado. (6)

El Libro de Buen Amor marca un hito en la poesía de muerte; el concepto de la muerte del arcipreste se aleja en cierta forma de la doctrina cristiana: la muerte no es liberadora sino destructora. Destruye lo bueno, lo hermoso de la vida, es la "enemiga del bien", su naturaleza se compone de "pena y dolor", para usar palabras de Juan Ruiz.

La muerte es el mal así como la vida es el bien.

Pedro Salinas expresa: "Juan Ruiz es el primer poeta que se hunde en las aguas sin sonda del pensamiento de la muerte y en ellas porfía, entre el desánimo y la esperanza, sin saber si le salvarán o no le salvarán tantos recios forcejeos por la quaderna via." (7)

3. Poemas de muertos en el Cancionero de Baena

Hemos llamado indistintamente elegía o planto al pasaje del Libro de Buen Amor que relata la muerte de Trotaconventos.

En los cancioneros encontramos dos tipos de poemas: los que nacen o surgen a la muerte de una persona determinada llamados defunciones, decires, plantos. Son los poemas de muertos.

Existen otro tipo de composiciones que contienen reflexiones de carácter general sobre la muerte: los poemas de muerte.

Camacho Guizado sostiene que los poemas de muertos se estructuran siguiendo los elementos de la elegía funeral: lamentación, elogio del difunto, imprecaciones sobre la muerte y la consolación. Los términos se aplican sólo al individuo en particular.

En los poemas de muerte, las consideraciones se elevan de lo particular a lo general. No existe la estructura de la elegía, no hay difunto a quien llorar. El poeta se apoya en los lugares comunes como la brevedad de la vida, la indiscriminación ante la muerte, su efecto destructor, etc.

"Es difícil separar tajantemente estas dos clases de poemas. Rara es la defunción en que esté ausente una reflexión de carácter general sobre la vida y la muerte, en forma de advertencia o consuelo". (8)

El Cancionero que Johan Alfonso de Baena recopiló para Juan II contiene composiciones que datan del año 1370 en adelante. Son poemas amorosos, satíricos, moralistas y didácticos. Muchos están escritos a modo de respuesta a otros. Encontramos una vasta producción poética de corte culto, cuyos au-

tores eran cortesanos. Era entonces, una poesía dirigida a un núcleo reducido de personas, casi se podría hablar de un cenáculo.

En este cancionero, a pesar de los diferentes contenidos de los poemas, todos se llaman "decires", cuyos ascendientes son los "dits" franceses. No en balde Salinas dice que en este cancionero se encuentra la castellanización de la lírica cortesana provenzal.

La influencia francesa va a dejar paso al aporte de los artistas italianos. Micer Francisco Imperial, y otros de la corriente catalanista introducen elementos dantescos en sus composiciones. Petrarca y Bocaccio fueron leídos por los poetas castellanos, leídos y adoptados como modelos en la temática y en la forma.

Nuestro propósito no es hacer un estudio crítico sobre el valor de las composiciones, sino rastrear en algunos poemas de este cancionero la temática de la muerte.

Cuando Enrique III muere en el año 1407, varios poetas dedican composiciones a su memoria. Aunque se llaman todos "decires" algunas son defunciones, otros plantos en el sentido estricto de la palabra, otras son simplemente adulatorias, algunas más son de carácter alegórico.

3.1. A Enrique III: Alvarez de Villasandino

El poeta más prolífico del Cancionero de Baena fue Alfonso Alvarez de Villasandino (9). El poema que escribe en honor del monarca fallecido, no posee la estructura de la elegía funeral, es una obra de carácter alegórico, pero en ella encontramos el "planto". El poeta dice haber tenido una visión

en la cual tres mujeres lloraban al difunto

La una rayan corona de esparto,
 Su cara fermosa rronpida é sangrienta;
 La otra una espada desnuda, orinienta,
 La mançana ayusso, quebrado el un quanto;
 La otra gemia como dueña en parto
 Teniendo en sus manos una cruz de palo:
 E yvan disiendo: ¡Ay mundo vyl, malo:
 De tus movimientos me quito e me parto

Las tres mujeres simbolizan el Reino, la Justicia y la Iglesia o si se prefiere, Castilla, su ley y su fe.

Hemos visto con anterioridad el duelo y sus manifestaciones: la forma cómo los hombres y las mujeres expresaban su dolor ante la pérdida de un ser querido o respetado. Los llantos desmesurados, el arrancarse los cabellos y las barbas, el lastimarse la cara y en ocasiones, el destrozo de la ropa, eran formas usuales del duelo. Los "paños prietos", las jergas y otras vestimentas apropiadas tendían a demostrar el dolor causado por la muerte.

Los moros, los árabes también conocieron formas tremendistas y modos violentos de duelo. Los judíos adoptaban formas semejantes a los de árabes y cristianos.

Conocemos la ineficacia de la legislación civil y canónica respecto a la limitación de estas formas, a veces salvajes, del duelo. Recién en el siglo XVI los ánimos se calman, se reducen las maneras estruendosas; este fenómeno se debió a la prédica de las autoridades que señalaban a los judíos como portadores y transmisores de estas prácticas funerarias. Fue entonces, para los cristianos, una forma de mostrar la limpie-

za de sangre, de demostrar su ascendencia cristiana.

Salinas define al planto como "una proyección literaria del uso antiquísimo del plañido, del lloro y la queja vital y obligatoria, a la muerte de una persona: aquí lo tiene a su cargo no la endechera o plañidera de oficio cuyas lamentaciones se pierden en el aire, sino el poeta, que las fija por escrito, candidatas a la permanencia".(10)

3.1.2 A Enrique III: Juan de Baena

El decir compuesto por Juan Alfonso de Baena se lo puede llamar con propiedad planto. (11)

El autor comienza el poema convocando a hacer el planto por "el sol inocente" metáfora que emplea para referirse a Enrique III. Se despliega ante nuestra vista el desfile funeral, compuesto por los personajes jerárquicamente ordenados, cada uno ocupando el lugar que le corresponde.

La Rreyna muy alta plañiendo sus ojos
De lagrimas cubra su nobre regaço:

Le siguen las doncellas y dueñas. Los demás personajes con sus lamentos acompañan la cadencia del desfile

Con vos perentoria el gentil Ynfante
Alçe su grito en son rasonable:
Con vos açesoria el grant Condestable
Con lloro perfeto sse muestre pensante.
En pos de los dichos el noble Almirante
Luego responda con vos espantable,

F Diego Lopes con vos onorable,
 E Juan de Velasco disiendo adelante.

Es como si pudiésemos oír las distintas gradaciones de las voces mientras asistimos al espectáculo visual del desfile fúnebre

Los nobles Maestres en l'Andalusía
 Fagan su llanto muy fuerte, sobejo,

El poeta, a modo de director de orquesta, ordena la música

Los otros señores asas de Castilla
 Llorando muy fuerte se llamen cuytados
 Vasallos, fidalgos, obispos, letrados,
 Doctores, alcaldes, con pura mansilla;

El poeta convoca a todos: contadores, tesoreros, despenseros, recaudadores y hasta a los tañedores. El duelo no se reduce al "planto"

...

De xergas é sogas tan bien de otra syssa,
 Cabellos é barvas lançar por el suelo,
 Alçando clamores cobiertos de duelo,

Al magnificar las manifestaciones del duelo, Baena apunta a ensalzar al rey Enrique. Si bien no se habla de él, el elogio está implícito en el dolor que provoca su muerte.

El poema termina, como tantos otros, con la consolación de tipo cristiano. Baena coloca al rey difunto en el paraíso.

...

De todo él ovo buen merescimiento:

Dios le dé gloria pues que assy lo quiso.

3.1.3 A Enrique III: Guevara

El retrato del monarca difunto tampoco aparece en el decir que Pero Veles de Guevara compuso a la muerte de Enrique III. (12) En este poema se entremezclan los tópicos recurrentes en la poesía cortesana.

La intención moralizante

Fazer buenas obras en quanto pudiere:

La inutilidad de los bienes materiales

Rriquezas, tesoros é su alto bryo

Al plaso ningunos con él non legaron:

Encuentra que las manifestaciones del duelo, los llantos, de nada sirven. En esto demuestra su originalidad.

A dios enojavan nostros alaridos.

...

¿Que le aprovecha bozes nin rroydos?

La fugacidad de la vida

Ca el tiempo se gasta de noche é de dia

Urdiendo una tela de muy mala trama,

Las reflexiones de carácter general van a dar paso a un pensarse a sí mismo por parte del poeta. La muerte del monarca castellano provoca en el autor una introspección, hace una especie de balance de su vida. Se pregunta

Pensando en las obras que fis toda vya
Non sé que rresponda a Dios sy me llama

Le preocupa la rendición de cuentas que habrá de hacer ante Dios el día que El "mandará tañer de acogida"; con este pensamiento propone enmendarse, corregirse. Es el aspecto moralizante y tal vez consolatorio.

3.1.4 A Enrique III: Fray Migir

Un recurso poético más efectivo para llegar a la sensibilidad del lector o del oyente, para hacer que se conmueva, es poner el poema en boca del muerto. El difunto habla y por estar muerto va "creando un clima inicial de ultratumba propicio al amedrentamiento" (13) Fray Migir emplea este recurso poético en el decir compuesto en honor de Enrique III. (14)

El monarca escribe una carta dirigida a todos: convoca a la jerarquía eclesiástica, a los sabios, a los poetas, luego a la jerarquía civil -comenzando por el emperador- y les encarece que oigan lo que tiene que decir. En forma drámatica expresa que ya no es más, porque está muerto.

De mí, Don Enrryque, non Rey de Castilla,
Nin Rey de Leon, nin Rey de Toledo,
Nin Rey de Galisa, nin Pey de Sevilla,

Pues Rrey nin señor llamarme non puedo,
 A todos los dichos envio grant miedo,
 Terror é espanto, ssabet por salud,
 Que preso de muerte en un ataud
 Yago en Toledo á mi pesar quedo.

Expresa el despojo de que ha sido objeto, que refuerza la noción de soledad que le sigue

Assy que del todo me vo despuesto
 De honrras, poderes, bienes é thesoros

El autor juega con los términos bélicos como "alzó", "cercó" que pone en labios del rey para significar que fue derrotado, destruído por la muerte. Así dice que su hijo, que los grandes y toda la ciudad de Toledo lo confinaron a una prisión,

Despues un arcas angosto é estrecho,
 A do me ençerraronen en fuerte prission.

En esa prisión-tumba es abandonado, lo han dejado solo, nadie lo visita, ninguno le lleva de comer. Es la terrible soledad de los muertos.

E finco yo solo del todo, é ayuno.

Sostiene que en la situación en que se encuentra de nada le sirven riquezas, armas y vasallos. Sin embargo, en una suerte de grito que ya denota su impotencia, pide que le ayuden a salir de su tumba.

Que yo puedo salir d'entre finados,
 E tornat me bivo asy á desora,
 E nunca muera despues nin agora,
 Mas ya ser non puede por vestros pecados.

Es el pecado de la humanidad que lo condenó a morir. La consolación se realiza por el pensamiento de la generalidad de la muerte.

... que otros murieron
 Mas grandes, mas altos, segunt oyredes
 Mas rrycos, mas fuertes sobre quantos fueron,

Se inicia el desfile funeral de los prohombres de la Antigüedad, los Césares, los Alejandro, los Darío. Al final de cada estrofa el ¿dó son? el ¿Que se hicieron sus palacios, sus saberes, sus honras, sus placeres?

Termina con la admonición de tono moralista.

Conviene pues mucho rregir vestras vias
 E çesar el planto de mi morimiento,
 Ca vos esso mesmo faredes mudamento:
 Velat una muerte que van se los dias.

El recurso de hacer hablar al muerto es altamente efectivo. La distancia entre el difunto y el lector desaparece. Además el muerto puede expresar lo que siente, cómo se siente, cosa imposible cuando el poema se pone en boca del autor. Un tono más íntimo, más confidencial, se desprende de este tipo de composiciones.

3.2 Sánchez de Calavera a Ruy Díaz de Mendoza

Salinas considera que la defunción compuesta por Ferrant Sánchez Calavera a Ruy Díaz de Mendoza es lo mejor del Cancionero de Baena. (15) Esta vasta composición es una suerte de compendio de lo que la literatura funeral nos puede ofrecer. La estructura del poema se conforma en una reflexión sobre la vida y la muerte, el elogio del difunto, el esquema del Ubi sunt referido a personas y a cosas abstractas, para terminar con una visión fatalista el fin del mundo.

Se inicia con versos que preanuncian a Jorge Manrique

Por Dios, señores, quitemos el velo
 Que turba é ciega asi nuestra vista;
 Miremos la muerte qu'el mundo conquista
 Lançando lo alto é baxo por suelo:
 ...

Ca non es vida la que bevimos,
 Pues que biviendo se viene llegando
 La muerte cruel, esquiva, é quando
 Penssamos bevir, estonçe morimos:
 Somos bien çiertos donde nasçimos,
 Mas non somos çiertos á donde morremos.
 Certidumbre de vida un ora non avemos;
 Con llanto venimos, con llanto nos ymos.

La muerte como en las Coplas llega sigilosamente. El tiempo pasa, se desliza como agua entre los dedos. La vida está encorsetada entre las dos situaciones límite: el nacimiento y la muerte. En ambas se llora.

El concepto morir-nacer, juego de palabras empleado en la poesía erótica toma aquí otra dimensión, otra fuerza.

El Ubi sunt ocupa gran parte del poema. Como en casi todos los poemas que vivieron a fines del medioevo se trata de un desfile ordenado de acuerdo a los títulos, a los estados.

¿Qué se fisieron los Emperadores
 Papas é Reyes, grandes Perlados,
 Duques é Condes, cavalleros famados
 ...
 E los que fallaron çiençias e artes,
 Doctores, poetas é los trovadores?

En éste, como en otros poemas, es notable el respeto que imponía el orden jerárquico, que incluye a los poetas, los que se dedicaban a la "gaya ciencia" como a los trovadores.

El autor baja del pedestal de los famosos, de los que no nombra para inquirir sobre los amigos y parientes, con quienes han compartido su vida, la gente que amó.

¿Padres é hijos, hermanos, parientes,
 Amigos, amigas que mucho amamos,
 Con quien comimos, bevimos, folgamos,
 Muchas garridas é fermosas gentes,
 Dueñas, donçellas, mançebos valientes
 Que logran so tierra las sus mançebias,
 E otros señores que ha pocos dias
 Que nosotros vimos aqui estar presentes?

Es el esplendor de la vida cortesana que se muestra ante nosotros, ese mundo poblado de damas y caballeros, de poetas y

trobadores. Todos se van. Es el mundo de placeres y olores, que llena la vista y los sentidos; es ese mundo que Manrique lamentará que desaparezca.

El elogio del difunto se reduce a pocos versos. Debido a sus proezas y a su bondad la fama de Ruy Díaz llegó hasta el Levante. Calavera preanuncia el "cortegiano" de Castiglione cuando escribe:

Que en esta grant corte lusie por verdat
Su noble meneo é gentil senblante?

El autor vuelve a generalizar. Se pregunta que se han hecho los nombrados. Con una crudeza creciente dice,

Todos aquestos que aquí son nombrados
Los unos son fecha çenisa é nada
Los otros son huesos la carne quitada
E son deramados por los fonsados;

El horror aumenta

Los otros estan ya descoyuntados
Cabeça syn cuerpos, syn pies é syn manos;

hasta llegar al paroxismo

Los otros comiençan comer los gusanos,
Los otros acaban de ser enterrados.

Casi podría decirse que para Calavera lo peor acontece después del entierro. Los gusanos, como reptiles que son evocan estig-

mas biblicos. Todo lo que se arrastra es repugnante. Así como algunas aves comen carroña, el cadáver es comido por los gusanos, símbolos de la podredumbre, de la humedad.

Siguen las más bellas estrofas del Ubi sunt relativas a poderes, imperios, reinos, señoríos.

A do los orgullos, las famas é brios
 A do las enpressas, á do los traheres?
 ¿A do las çiençias, á do los saberes,
 A do los maestros de la poetria;
 A do los rrymares de grant maestría,
 A do los cantares, á do los tañeres?

Calavera dedica seis octavas al Ubi sunt. Este esquema poético puede encontrarse en la Biblia. Isaias (33,18) pregunta,

Donde esta el que contaba
 donde el que pesaba
 donde el que contaba torres?

El Libro de la Sabiduría (V. 13-15) también formula la pregunta cuya respuesta está implícita.

De qué nos sirvió nuestro orgullo
 De qué la riqueza y la jactancia

San Pablo en la primera epístola a los corintios dice: ¿Dónde está el sabio? ¿Dónde el doctor? ¿Dónde está el sofista de este mundo?

Tristemente Calavera interroga

A do los rrysos, á do el plaser,

El poema termina con la inclusión de personajes bíblicos. No son los reyes ni su poderío, tampoco la magnificencia del templo de Salomón. Evoca a Isaías y a Jeremías. Ambos pronosticaron la muerte de los pecadores, la destrucción del mundo. Calavera cree

Que este es el tiempo syn otra dubdança

Si bien este poema concluye con la esperanza en la vida futura, está preñado de melancolía, casi de desesperanza.

Las reflexiones de tono moralizante, la seguridad de contar con la salvación del alma (de haber obrado bien) no nos deben ocultar los pasajes de los poemas que hablan acerca del destino corporal del hombre, de la fugacidad de los placeres. Son las dos caras de una misma moneda. Demuestran la ambivalencia del hombre bajomedieval.

Respecto a este poema Salinas escribe "se siente... ya como posible la gran poesía de Jorge Manrique. Es una de esas obras de tanteos, de vislumbres, caminadores hacia la luz final en un tema, flacas aún de fuerzas para llegar a él, pero que van derechas. Ninguna poesía más próxima a las Coplas, a mi juicio." (16)

4. Poemas de Muerte: Las Danzas

4.1 Antecedentes

Las danzas de la muerte hunden sus raíces en el Me-

dioevo. Nada hay en la Antigüedad clásica que pueda semejarse a estas composiciones, donde los muertos y los vivos se encuentran, se entrelazan, dialogan y en algunos casos gesticulan.

Estas danzas tuvieron una enorme dispersión geográfica. Las encontramos en Francia, España, Italia, los Países Bajos, Alemania, Dinamarca, Suiza y hasta en Polonia. Conocieron una gran popularidad porque plasmaron en forma dinámica el tema que campeaba en el horizonte cultural de los europeos.

El tema de la muerte se extendió a la iconografía: el cementerio de los Inocentes de París, la iglesia de San Pablo en Londres, las pinturas de Kermaria y sobre todo el norte de Italia, Subiaco, Cremona, Pisa, Assisi, cuyos frescos o pinturas atestiguan el enorme interés que despertaba el tema de la muerte.

4.1.2 Antecedentes literarios

Antes de analizar las danzas castellanas es necesario rastrear los antecedentes -dentro y fuera de la península- para mejor comprender el clima espiritual que se fue conformando en la Europa occidental, clima favorable a la formación de las danzas.

Dentro de las composiciones poéticas, el más remoto antecesor puede encontrarse en "Le Vers de la Mort" compuesto por el monje francés Helinant. La muerte en forma abstracta visita diversos lugares y gentes anunciándoles que han de morir y encareciéndoles prepararse para ello. Esta idea de la prevención, del aviso que hace la muerte a los vivos es el anticipo de la Leyenda de los tres vivos y de los tres muertos.

En los primeros versos de "La Mort égale pour tous" de

Eustache Deschamps, encontramos el reiterado esquema del Ubi sunt

Ou est Arthus, Godefroy de Bouillon
Judith, Hester, Penelope, Arrien (17)

Otros muchos poemas podrían considerarse como los precursores del tema macabro. Pero, en opinión de los estudiosos consultados, tres obras son los predecesores más directos de las danzas: el "Vado Mori", el "Dit des trois morts et des Trois Vifs" y el "Débat de L'âme et du corps". Estos poemas, célebres en toda Europa, fueron incluidos por Guyot Marchant en su edición de la Danse Macabre de 1485 y 1486. No es casual.

El poema latino Vado Mori fue escrito a fines del siglo XIII o comienzos del XIV. La versión francesa cuenta con once personajes: rey, papa, obispo, caballero, físico, filósofo, joven, viejo, rico, pobre, loco. Todos se dirigen a la muerte y se lamentan de su suerte. "Je vais mourir" dice el obispo y habré de dejar mi cruz, mis sandalias y la mitra. Como él, todos los personajes empiezan con el "Je vais mourir". Otras versiones amplían la cantidad de víctimas. Clark subraya que este poema comparte con las danzas de la muerte la división de los personajes en categorías sociales con el grado descendiente de precedencia. Pero, a diferencia de las Danzas, la Muerte no se presenta, "There is no reply to the speeches of the doomed; they do not confront their oppnent".(18)

En su primitiva versión el "Dit des Trois Morts et des Trois Vifs" es muy simple: tres vivos se encuentran con tres cadáveres cuya vista los aterroriza. Los muertos al dirigirse a los vivos les encarecen que se arrepientan. Uno ha sido papa,

el otro cardenal, el tercero notario del papa. Los vivos pertenecen a altos estratos nobiliarios; duque, conde, hijo de rey. El discurso de los muertos resume la leyenda: Sereis lo que somos. Salud, honra, poder, son inútiles. A la hora de la muerte solo contarán las buenas acciones.

Otras versiones, (como la incluida por Marchant en la edición de 1486) incorporan nuevos personajes y elementos. Así un ermitaño inaugura el discurso; los tres jóvenes se presentan a caballo. Las reflexiones en cambio, permanecen en boca de los muertos. Saugnieux dice que "l'intérêt du Dit des trois morts et des trois vifs est qu'il fait du macabre son objet principal et qu'il témoigne l'apparition dans la société chrétienne du Moyen Age d'une conception profane de la mort qui va se retrouver dans les Danses". (19)

Es importante para nuestro estudio el "Débat de l'âme et du corps", porque existe una versión castellana. Retoma el tema del Ubi sunt, tan bien acogido y expresado por los poetas castellanos.

Dentro de la literatura francesa existe una obra que llegó a tener una enorme repercusión al introducir la palabra "macabra". Se trata del poema de Jehan Le Fevre, "Le respit de la mort". Data del año 1376.

Je fis de Macabre la danse
 Qui toute gent maine a sa tresche
 et a la fosse les adresse" (20)

El impresor Guyot Marchant editó en el año 1485, la Danse Macabre, obra de autor anónimo. Cuenta con treinta personajes situados en un orden jerárquico: papa, emperador, cardenal,

rey, patriarca, condestable, arzobispo, caballero, obispo, escudero, presbítero, "bailly", astrólogo, burgués, canónigo, mercader, cartujo, sargento, monje, usurero, médico, enamorado, abogado, menestral, cura, labrador, zapatero, niño, clérigo y ermitaño.

Pero a diferencia de las castellanas, es el actor (autor) quien inicia el discurso. Vemos desfilar ante nosotros las víctimas seguidas por el muerto. Saugnieux señala que no se trata de una danza sino de un desfile o mejor de una confrontación entre el vivo y lo que él será después de muerto, es decir su doble en forma de momia o cadáver disecado.

"Cette danse macabre est une danse des morts, non une danse de la Mort (21). Subraya que Francia evolucionó lentamente hacia la abstracción. "A différence de ce qui se produit en Italie ou en Espagne, la mort, en France, n'a été conçue que tardivement comme un être doté d'une véritable personnalité et caractérisé par certains attributs" (22)

Clark sostiene lo contrario. Entre otros argumentos considera como decisivo el testimonio de Lydgate, introductor de la danza en Inglaterra. John Lydgate vio las pinturas del cementerio de los Inocentes de París, poco después de su realización. "He had discussed their meaning with a French clerk (or clerks). He had translated the entire inscription. He wrote the heading over the first speech thus: "Death first speaketh to the Pope and after to every degree as foloweth". At the end of the poem we read: "Death speaketh to the hermit" and then "Death speaketh to the Hermit again". There is no dubiety here. It is not the dead, but Death that addresses the living". (23)

La Danse Macabre que recogió Marchant fue para algunos estudiosos el origen de las danzas de la muerte que se suce-

dieron en los diferentes países del occidente europeo. La teoría de que hablaremos enseguida, sobre el origen plástico o literario de las danzas -las pinturas del cementerio de los Inocentes estaban dotadas de textos literarios- tienen una proyección que hacen al estudio de las danzas castellanas.

4.1.3 Orígenes religiosos

Los estudiosos que hemos consultado ponen el acento en la tremenda influencia que tuvieron las órdenes mendicantes en la mutación de la sensibilidad colectiva de los europeos bajo-medievales.

La predicación de franciscanos y dominicos apuntaron a conmover el espíritu de los fieles mediante la meditación sobre la muerte. Por otra parte, no solamente las órdenes menores sino la clerecía en general fue sensible al tema de la finitud de la condición humana; en sermones y homilias recreaban el "memento mori", el acuérdate que "polvo eres y en polvo te has de convertir".

Al parecer, algunas órdenes religiosas fueron fundadas con tal fin. Kurtz cita la orden nacida en Francia en el siglo XIII, "l'ordre de Saint Paul", llamada también los "Frères de la Mort" porque en su hábito y en su manera de expresarse recordaban el destino final del hombre. Se saludaban con la frase "Pensez à la mort mon très cher frère", en el refectorio decían "souvenez-vous de votre dernière fin et vous ne pechez point" mientras besaban a una calavera. (24)

Todo un clima se iba abriendo paso que desembocaría en la literatura macabra. Inocencio III favoreció el tremendismo al escribir el "De Contemptu Mundi" donde "l'horreur de la mort

et la laideur de la vie nous sont décrites ici en termes inoubliables, avec des images violentes et repoussantes". (25)

Este tratado tuvo una enorme difusión. La circulación de las obras se hacía con una facilidad insospechada a nuestros ojos. De otro modo no se puede comprender el surgimiento sincrónico de obras similares en diferentes latitudes.

Está claro que arraigaron allí donde existía un campo propicio. Se necesitaba haber realizado un lento laboreo, un profundo trabajo para que la tierra fructificara la semilla que venía de fuera. Ese trabajo fue sin duda obra de la Iglesia que desde su máxima autoridad hasta sus más humildes servidores prepararon el terreno y lo abonaron con su prédica.

Europa era todavía la Cristiandad que, encabezada por el sucesor de San Pedro, marchaba mancomunadamente hacia la realización del reino de Dios sobre la tierra.

Las diferencias regionales, muy acentuadas en otros aspectos, no impidieron la recepción y aceptación de obras literarias, de modelos artísticos, de pensamientos filosóficos y de presupuestos científicos. España es un buen ejemplo.

El anonimato subsistía. Ignoramos quien fue el autor de la Danse Macabre francesa así como no sabemos quien escribió la Dança general castellana.

4.2 Las Danzas Españolas

En la Edad Media la península ibérica produjo tres danzas de la Muerte, dos castellanas y una catalana. Notemos en primer lugar que se llaman las tres danzas de la muerte y no danzas macabras.

El adjetivo macabro -lo veremos en su lugar- no apare-

ce. Sin embargo, España no se libró de cierta visión terrorífica de la muerte. La literatura recogió -como vimos- el pensamiento y el clima de horror ante la muerte y de sus consecuencias como ser la descomposición del cadáver, la inexorabilidad del destino final del hombre, así como las alegrías efímeras que el mundo puede ofrecer.

Florence Whyte adhiere a la teoría de que la representación plástica de las danzas surge de una tradición diferente de los textos literarios. "Spain -escribe- has no painted Dances of Death, but the primitive Ad mortem festinamus, which is accompanied by its music, offers a convenient starting point for the discussion of the dancing element in the peninsula".(26)

Este poema se encuentra conservado en el Libro Vermell, repositorio de cantos, bailes y tratados ascéticos del Monasterio de Montserrat. En él encontramos los tópicos de las danzas: la muerte llega prestamente sin respetar a nadie. ¡Convertios! Cuando las trompetas del juicio suenen y el Juez se presente, los elegidos irán al cielo, los condenados al infierno. Abandonad el pecado: Que la Virgen sea nuestra mediadora, etc.

Compara este poema con otro que data del año 1267 llamado Contemptu Mundi y encuentra que algunos versos son idénticos. Ambas composiciones tienen puntos en común con una obra anterior conservada en un manuscrito en Ferrara. Es la leyenda de los tres vivos y los tres muertos.

De este modo nos reencontramos con las corrientes que fluían de un país a otro transportando ideas, mitos y leyendas que los autores vernáculos fijaban en obras posteriores.

Lo más interesante del trabajo de Florence Whyte es posiblemente cómo reconstruye las circunstancias que se ofrecían

para el desarrollo de las danzas religiosas. El monasterio de Montserrat era visitado por numerosos peregrinos quienes iban a rezar ante la imagen de la Virgen Negra. En forma procesional subían la montaña entonando cánticos religiosos. Es sabido que las procesiones fueron muy populares en toda Europa y que junto a ellas o mejor con ellas eran necesarios proveer a los romeros de entretenimientos que satisficiesen sus expectativas. Es así que los monjes del monasterio de Montserrat habrían no solo tolerado sino estimulado las danzas de carácter religioso.

Toda España conoció este tipo de bailes. "Among the varieties not uncommon in spanish churches were dances in honor of the Virgin and of special saints, Christmas dances, ritualistic, mimic and allegorical dances" (27)

Un manuscrito del Escorial muestra la escena de una "Vigilia religiosa": la Virgen en el trono está rodeada de adoradores, unos sostienen candelas, otros bailan. Además, las danzas de los Seises de la catedral de Sevilla traducen un ritual no olvidado.

En otro lugar hemos subrayado y puesto la atención sobre las prohibiciones de la Iglesia respecto a la utilización de los templos y sus lugares afines para fines extra religiosos. De acuerdo con esta autora, los religiosos de Montserrat, incapaces de suprimir los cánticos y bailes profanos, "sublimaron" los impulsos de los peregrinos hacia fines piadosos.

Otros países del Occidente europeo conocieron las representaciones de las danzas macabras. En 1449, el duque de Borgoña impulsó la teatralización en la ciudad de Brujas. Los franciscanos de Besançon hicieron lo mismo en su iglesia (1453). Kurtz sostiene que estas representaciones se realizaban

antes de finalizar el siglo XIV.

Es probable, entonces, que las danzas fueran mimadas o representadas desde bien temprano. En lo que respecta a España, Juan del Encina, precursor del teatro peninsular compuso las "Coplas como la Muerte llama a un poderoso caballero", que analizaremos más adelante.

4.3. La Dança General de la Muerte

4.3.1 Datación e influencias

La fecha de la composición de la Dança General es importante en tanto se conecta directamente con las diferentes interpretaciones o hipótesis sobre su origen e influencias.

Por su parecido con otras danzas europeas y por la palabra trasladación que sigue al prólogo, la Dança castellana fue considerada por algunos estudiosos como una traducción o como una adaptación de otros poemas.

Kurtz escribe: "the opening line of Death "Yo so la muerte.." indicates a distinct connection with the Italian Dances of Death, where the phrase "Io sono la morte" is common. The text, in the matter of the content, is quite different from any other Dance of Death (...) different from the French strophes, and ressembling the Lübeck Dance in this respect. So that the Danza de la Muerte would seem to be, either a combination of others Dances of Death or a reproduction of a Dance of Death that has been lost" (28)

Efectivamente, algunos autores piensan que una danza, que sería la primitiva, se perdió; que faltaría un eslabón que

enlazaría los poemas precursores con la "danse" que imprimió Guy Marchant.

Clark cree que la Dança de la Muerte data del siglo XV y sostiene que no parece un producto importado (29) Pero luego escribe: "In the sphere of ours investigations all roads led back to Paris, to the Cloisters of the Innocents. Whether our starting point is in England, France, Germany, Switzerland, Denmark, Italy or Spain, we find all the sign-posts pointing in the same direction. Here surely, if anywhere, we must seek the home of the Dances of Death." (30)

Aunque Saugnieux no comparte su punto de vista, también considera que la Dança es una obra original y con raíces auténticamente españolas. "Tout porte à croire -escribe- que, à l'interieur du genre de la danse macabre, la Dança espagnole est l'expression d'une tradition particulière et indépendante" (31). Cree que ha sido escrita alrededor del año 1400.

Como hemos visto, Florence Whyte sitúa su origen en la región catalano-aragonesa, por consiguiente, no sería una adaptación ni una refundición de la danse macabre (32). La fecha en las postrimerías del siglo XIV.

Sola Solé también emplaza su origen geográfico en la España oriental, pero a diferencia de Florence Whyte, sostiene que es de origen morisco. "A nuestro parecer -escribe- la Dança castellana sería una adaptación (trasladación) de una danza catalano-aragonesa escrita hacia fines del siglo XIV. A su vez esta danza primitiva respondería a cierta preocupación en el ámbito catalano-aragonés por el tema de la muerte, que recibió estímulo de una poderosa corriente elegíaca y de costumbres funerarias existentes entre los moriscos de la región" (33)

De acuerdo a lo que dice Saugnieux, esta tesis puede llegar a sostenerse debido a que en la Dança castellana, la

muerte está personificada; no son los muertos los que hablan sino que es la Muerte. Esta personificación es muy frecuente en la literatura árabe.

Podríamos agregar que en Castilla hemos encontrado a la Muerte como una persona, en la elegía compuesta por Juan Ruiz en su libro del Buen Amor, así como en algunos otros poemas del siglo XV.

4.3.2 Análisis

La Dança general (34) comienza con un prólogo que anuncia el contenido del poema: "trata como la muerte abisa a todas las criaturas que paren mientes en la breuidad de su vida e que della mayor cabdal non sea fecho que ella meresce". La Muerte encarece a los hombres que sigan los consejos de los predicadores, llama a todos los "estados" del mundo que acudan a su convocatoria, de buen o de mal grado.

Este cauto proemio nos muestra a la Muerte como un ser dotado de la capacidad de razonar, y de exhortar, en el fondo no solo está personificada sino que podría parecer a un enviado del más allá que llega a predicar a los hombres lo que tienen que hacer para lograr la salvación eterna. Comparte de este modo con las danzas europeas el tono moralista. Nilda Guglielmi enmarca estas composiciones dentro de las piezas morales y didácticas. (35) Juan de Mena y en cierta forma Juan del Encina podrán también en boca de la muerte palabras moralizantes. Encina además dará a la muerte la connotación de un enviado del Altísimo.

Los lugares comunes del pensamiento bajomedieval son

expresados por la Muerte: la fugacidad de la vida, la fuerza igualitaria de la muerte, el desprecio de lo efímero, siempre la intención moralista.

El poema se inicia con las palabras monitorias de la Muerte:

Yo so la muerte cierta a todas creaturas
 Que son y seran en el mundo durante
 ...
 De vida tan breue en punto pasante
 ...
 Que piensas tu omme, que el otro morrá
 E tu quedaras por ser bien compuesta

La descomposición del cuerpo

Sobre ty a desora alguna corrupcion
 De landre o carbonco, o tal ynplision
 Porque el tu vil cuerpo se devastará

La Muerte avisa que ataca a todos, niños, jóvenes y viejos

A ty a desora que non he cuydado
 Que tu seas mancebo o biejo cansao
 Que qual te fallare tal te leuaré

Insta a todos a hacer penitencia de acuerdo a lo prescripto por las Escrituras y la estrofa termina con la presentación del predicador

Sy non bed el frayre que esta predicando
 Mirad lo que dise de su grand sabiencia

Entra en escena el predicador, núcleo central de todo el poema

Sennores honrrados, la sancta escriptura
 Demuestra e dise que todo omne nascido
 Gastara la muerte maguer sea dura,
 Ca truxo al mundo vn solo bocado:
 Ca papa, o rey o obispo sagrado,
 Cardenal, o duque e conde excelente
 Oh emperador con toda su gente
 Que son en el mundo de morir han forçado

En el Bueno y sano consejo el predicador incita a los hombres a no correr tras las alegrías efímeras de este mundo y a hacer penitencia. En la siguiente octava, el predicador a modo de maestro de ceremonias introduce a la Muerte como organizadora de la danza; es ella que lanza sus redes, ella que canta con la lúgubre charanbela (especie de flauta).

Hasta aquí, el predicador desempeña un papel similar al de la muerte: ambos usan un lenguaje parecido. En adelante será la Muerte quien se dirige no a los hombres en general sino a cada hombre en particular. Antes, invita a bailar a dos doncellas que simbolizan la belleza y las vanidades. Las introduce como sus esposas

Esta mi dança traye de presente
 Estas dos donsellas que bedes fermosas
 Ellas vinieron de muy mala mente
 Oyr mis canciones, que son dolorosas

Nin las conposturas que poner solian,
 De mi sy pudiesen partir-se querrian,
 Mas non puede ser, que son mis esposas

La hermosura contrasta con la corrupción; la siguiente estrofa no escatima las imágenes repugnantes

A estas e todos por las aposturas
 Daré fealdad la bida partida,
 E desnudad por las bestiduras,
 Por syembre jamas muy triste aborrida;
 E por palacios daré por medida
 Sepulcros oscuros de dentro fedientes
 E por los manjares gusanos rroyentes
 Que coman dentro su carne podrida

La Muerte invita a todos los "estados" de la sociedad a bailar. En una estructura de alternancia entre eclesiásticos y laicos el Papa le sigue el Emperador. En orden decreciente aparecen: cardenal, rey, patriarca, duque, arzobispo, condestable, obispo, caballero, abad, escudero, deán, mercader, arcediano, abogado, canónigo, físico, cura, labrador, monje, usurero, fraile, portero, ermitaño, contador, diácono, recaudador, subdiácono, sacristán, rabbi, alfaquí y santero.

Mucho se ha hablado del sentido igualitario y democratizante de que están cargadas las Danzas de la Muerte. Sin duda que la igualdad de los hombres pasa por el filtro de la muerte. Sin embargo, tanto en las danzas francesas como en las castellanas el orden jerárquico es respetado, los personajes están colocados de acuerdo a su rango, a su posición social.

La Dança general refleja a la sociedad castellana bajo-

medieval. Florence Whyte ha estudiado con detenimiento los diferentes estados (estates); a ella remitimos al lector.

No obstante hay que destacar algunos rasgos distintivos. La Muerte va a alternar su discurso con el de los invitados. En las estrofas de ocho versos de arte mayor, cuando la Muerte habla, siete versos van dirigidos en respuesta a lo expresado por la víctima y el último verso es una invitación a la siguiente. De esta forma se produce un enlace natural entre los convidados que producen en el lector la idea de una danza o de una ronda. (36)

Saugnieux no considera a la castellana como una danza sino más bien como una procesión o desfile, lo que la asemejaría a la francesa. Sin embargo, encontramos una serie de elementos visuales y auditivos que dan a la Dança General movimiento y plasticidad haciendo desaparecer su carácter estático. Además de la palabra danza empleada treinta y seis veces, encontramos referencias a la música: tañer, tenor, canto, canción, bocina. El movimiento está dado por "andad aca luego", "llegad vos corriendo", "comience a sotar". Cuando la Muerte invita al papa dice: "Dançad, padre santo, syn mas de-tardar" El Papa, presentado como el guiador de la danza, se lamenta de

aber de pasar agora la muerte
 E non me baler lo que dar solia
 Beneficios, e honrras e grand sennoria,

La muerte le contesta que de nada le valdrán su bermejo manto,
 los beneficios y obispados que proveyó

Aqui moriredes syn faser mas bollicios:

Dançad imperante con cara pagada.

El emperador parece sorprendido por la muerte que se acerca. Pide auxilio, pero se da cuenta que es en vano porque tiene "todo el seso turbado".

En algunos otros personajes encontramos esta característica, de la decadencia física, como si la muerte estuviera logrando su efecto destructor.

El cardenal dice

Agora mis miembros son todos toruados,

Que pierdo la bista e non puedo oyr.

El rey siente que la vida se le va, que la muerte lo está haciendo

Acortarse mi vida e perder los sentidos,

El coraçon se me quebra con grandes gemidos

A dios mis basallos que muerte me trança.

El abogado se expresa como si la muerte lo estrangulara

Abarco-me la muerte, non puedo fablar

La muerte que come, que mastica aparece en boca del Patriarca

Como la muerte con sus dientes

Roba todo omne de qualquier hedad

La Muerte le contesta puntualmente, lo que refuerza la vivaci-

dad del diálogo.

Sennor patriarca yo nunca robé
 En alguna parte cosa que non deua,
 De matar a todos costumbre lo he,
 De escapar alguno de mi non se atreua.

Si bien la Muerte llama a los representantes de todos los sectores sociales, no importando cuál ha sido la forma de vida que los hombres han llevado, hay una acusación formal hacia casi todos que traduce una fuerte sátira social. Salvo dos o tres excepciones. Acá no hay vicios y virtudes, sólo se registran vicios. El defecto más señalado es el deseo inmoderado de poseer bienes, la ambición de riquezas. La Muerte dice al Emperador

Aqui perderédes el buestro cabdal:
 Que athesorastes con grand tyrania,

Al deán lo llama

Don rico y avariento, dean muy ufano,
 Que vuestros dineros trocastes en oro

Emplea con el usurero palabras duras

Traydor vsurario de mala conciencia

Reprocha al portero su codicia, al recaudador lo intima a devolver lo usurpado.

En ocasiones no es la Muerte quien denuncia el mal proceder

sino que son las propias víctimas. El mercader se pregunta

A quien dexaré todas mis riquezas
 E mercadurias que traygo en la mar?
 Con muchos traspasos e mas sotilesas
 Gané lo que tengo en cada lugar

...

O muerte tu sierra a mi es grand plaga,
 Adios mercaderos que voyme a fynar.

Al asumir la Muerte la condición del mercader, el autor juega con el concepto peste-plaga

De oy mas non curedes de pasar en Flandes,
 Estad aqui quedo e yredes ver
 La tienda que traygo de buuas y landres:
 De graçia las do non las quero bender.
 Vna sola dellas vos fará caer
 De palmas en tierra en mi botica,
 En ella entraredes maguer sea chica:
 E vos arcediano venid al tanner.

Así como el obispo se entristece de perder sus bienes, "Yo era abastado de plata y de oro", dice, también el físico reconoce que logró "dineros e plata enfermos curando". Encontramos otro vicio del hombre, el placer de la buena mesa, en el físico, en el cura, quien se conduele de dejar los "pollos e lechones". La muerte con cierta ironía le dice que terminó el tiempo de "yaser al sol, con los perrochianos beuiendo del bino". El abad reconoce que comía en su celda manjares sabrosos sin concurrir al refectorio conventual.

El sacristán, por su parte, se daba a los placeres eróticos.
Deja a una amiga. La muerte lo apostrofa,

Don sacristanejo de mala picanna
Ya non tenes tiempo de saltar paredes,
Nin de andar de noche con las cannas
Fesiendo las obras que vos bien sabedes
Andar a rondar vos ya non podedes
Nin presentar joyas a vuestra sennora,

Existen tres personajes que se libran de las imprecaciones de la Muerte: el labrador, el monje benedictino y el ermitaño. El labrador se niega a formar parte de la danza. Ruega a la Muerte que busque un bailarín que dance de manera más graciosa. Explica que él nunca dejó el arado, que se alimentó de tocino y a veces de oveja, que su oficio fue el "trabajo e afan". El rigor de la Muerte se suaviza: le anuncia que será recompensado si ha obrado bien

Sy vuestro trabajo fue siempre syn arte
Non fasiendo furto en tierra agena,
En la gloria eternal abredes grand parte,
E por el contrario sufriredes pena

El ermitaño teme morir, "recelo la muerte maguer que so biejo" dice. Se encomienda a Cristo a quien ha servido en la soledad del desierto, en pobreza y contemplación. Ha rezado día y noche, simples hierbas fueron su sustento.

"Fases grand cordura" le responde la Muerte y agrega que si sirvió bien al Señor, El le dejará entrar en su reino. Como en el caso del labrador, será recompensado si ha ejercido correc-

tamente la profesión elegida. Sin embargo no se puede librar de danzar. La muerte le dice

Pero con todo esto abredes a yr
 En esta mi dança con buestra baruaca,
 De matar a todos aquesta es mi caça:

Con el monje benedictino encontramos una visión diferente. Todos los personajes de esta danza temen a la muerte, todos se resisten a formar parte del baile, porque es "dança negra de llanto poblada" (el caballero), es una danza de dolores (el escudero). "Vete agora muerte, no quero yr contigo" dice el canónigo y el condestable pide un caballo para huir.

Es la muerte temida, odiada. Así como Juan Ruiz quería matarla, los personajes de este poema quieren escaparla o desean eliminarla. Salvo uno. El monje negro. En su discurso no solo no rechaza a la muerte sino que la ve como liberadora y necesaria para acceder a la vida celestial.

Loor e alabança sea para syempre
 Al alto sennor que con piadad me lieua
 A su santo Reyno a donde contenple
 Por syempre jamas la su magestad
 De carcel escura vengo a claridad
 Donde abré alegria syn otra tristura
 Por poco trabajo abré grand folgura:
 Muerte non me espanto de fu fealdad!

Es la visión cristiana de la muerte, a la cual los castellanos se adherían con facilidad. La encontraremos en las Coplas de Manrique. Es la muerte solemne, la bella muerte que hemos vis-

to en capítulos anteriores. El monje agradece a Dios de llevarlo a la "claridad que nunca fallece" como decía un testador.

Sin embargo, el último verso indica que el autor no pudo desprenderse de la visión de la muerte que informa a todo el poema: su fealdad, su carácter horripilante, terrorífico, repugnante.

Hay que destacar la ausencia de personajes femeninos. Las dos doncellas que son invitadas a bailar al comienzo del poema no parecen ser personajes de carne y hueso sino meras alegorías de la belleza, de la vanidad.

La personificación de la muerte, bien castellana, es la nota distintiva del poema. Hemos visto la muerte personificada en la elegía que compuso Juan Ruiz en honor de Trotaconventos. En las Danzas ya no es una voz, ni un personaje que puede golpear a la puerta, es la Muerte dinámica que invita a bailar, que baila ella misma, casi la podríamos ver en sus giros, adivinar el tono de su voz, la expresión de su cara, el rictus de su boca.

4.4 La Danza de la Muerte

La segunda versión castellana de estas composiciones es la Danza de la Muerte publicada en Sevilla en el año 1520. (37)

Es la más larga de todas las danzas de la muerte europeas. Cuenta con ciento treinta y seis estrofas y con cincuenta y ocho personajes, esto es veinticinco más que la Danza General.

Geraldine Mc Kendrick ha podido precisar el lugar donde fue compuesta así como ha logrado fijar una fecha aproximada de la redacción del poema. Encuentra dos datos para determinar que el escenario fue la ciudad de Sevilla: la inclusión del asistente como oficio ciudadano y la mención de las gradas en boca del Corredor. (38)

Referente a la datación, oscila entre dos fechas. La llegada del asistente a Sevilla se sitúa entre los años 1459 y 1461. Estima entonces que la versión de 1520 no fue compuesta antes de esa fecha. Ve una segunda posibilidad en trasladar la redacción del poema a los últimos quince años del reinado de Enrique IV. Se basa en la acuñación de monedas de oro, llamadas "enriques" que aparecen en las estrofas del cambiador. Este personaje es acusado por la muerte de bajar el valor de la moneda de manera inhabitual y de convertir la blanca en moneda de oro.

Los plateros también adulteran el oro

Tu que abaxas el oro en valor

Luego, la estudiosa escocesa sostiene que la única explicación posible a estos trastocamientos de los valores de las monedas "sería admitir que el poema se compuso durante el caos monetario del reinado de Enrique IV, es decir durante la época de 1460 a 1474". (39)

Para Florence Whyte se trata de una ampliación de la Dança General (enlarged) por las similitudes que existen entre ambas danzas. Saugnieux también sostiene que no es más "qu'une refonte allongée de la Dança General". (40)

En efecto, algunas estrofas de esta danza son idénticas

a las de Dança General. Pero lo interesante no es marcar las similitudes sino rastrear las diferencias.

El poema no se inicia con un prólogo sino con una obsesión, con una pesadilla del autor

Yo estando triste é muy fatigado
 con un pensamiento que siempre tenia,
 el cual me traya tanto atormentado
 que nunca jamas de mi se partia,

oye una voz

oy una boz cruel que dezia:
 hombre sin temor, dexa esse pensar:
 si quieres bivir comiença emendar;
 é dixo esto más que aquí se seguia

Siguen los mismos versos que la dança general. (41)

El predicador de la Dança General, ese personaje tan importante, brilla por su ausencia: en esta danza es la Muerte quien retoma algunos de sus conceptos.

La secuencia de las dos doncellas es mucho más extensa: la Muerte redonda en descripciones de cosméticos y afeites, de su fabricación: aguas "de for de sauco é çarça florida/ é de escaramujo, que con ellas mezclaron/ el açucar cândi, segun su medida": los emplastos con que acostumbraban a pelarse la frente; las formas de depilarse las cejas, los perfumes, los productos para blanquear los dientes. Parece un recetario o manual de cómo se hacen productos de belleza.

Naturalmente estaba lejos de la intención del autor el

hacer una simple enumeración. La secuencia amenazante no tarda en llegar. La muerte, con palabras desagradables, muestra la inutilidad de estos elementos.

Todas estas cosas les traen gran daño,
 ca hazen los dientes luego empodreçer,
 si quier no les ponen en el rostro paño
 é antes de tiempo mucho envejescer.
 Arrugan la cara é hacen oler
 la boca muy peor que confecho;

La muerte destruirá la belleza, por vestiduras les dará "llama de fuego triste é dolorida", en vez de palacios habitarán sepulcros oscuros, por dentro hedientes.

Esta danza rompe la estructura básica de la alternancia de clérigos y laicos; a partir del personaje del santero se incorporan solo laicos. Otra diferencia que se observa respecto a la Dança General es la ruptura del enlace de una víctima a otra que realizaba la Muerte. En muchas estrofas, la Muerte no llama al personaje siguiente, la víctima se presenta de forma espontánea. Este aspecto es importante porque en cierta medida desaparece la noción de baile y surge una visión más estática del poema.

La nota característica de esta composición es la inclusión de nuevos personajes, de personajes populares de la ciudad de Sevilla. Como dice Saugnieux: "Point de types abstraits comme dans les danses françaises (enfant, amoureux etc.) mais des types de la rue, des artisans, des commerçants, le menu peuple". Se trata de un religioso, el prior, y de laicos: cirujano, juez, escribano, procurador, cambiador, platero, hoti-

cario, sastre, marinero, tabernero, mesonero, zapatero, borceguinero, tamborino, atahonero, ciego, panadera, rosquillera, melcochero, bordondero, corredor, especiero, carnicero y pescadera.

Como en un vasto fresco, o mejor como en breves pantallazos, presenta a los sevillanos en acción. Los vemos actuar, cantar, bailar. De esta forma el autor dota a la composición de un dinamismo que no está dado por la ronda o el baile sino por la actuación de los personajes, quienes aportan una gran dosis de pintoresquismo.

Notemos la inclusión de tres mujeres. La panadera confiesa sus faltas

...

que yo estava avenida con el almotacen
que siempre la pena me oviesse soltada.
Traya mi bolsa de continuo poblada,
hacia grand daño en la comunidad:

La Muerte la destina al infierno "triste y temeroso" al achacarle

quando alguna fiesta venia
pujavades el pan sin aver carestia:

La pescadera se ufana de su condición de mujer y de su soltura en el oficio, aunque reconoce su mal proceder

Cuytada, qué bien me sabia valer,
aunque muger, vendiendo pescado
dando mal peso é muy peor mercado:

No son las únicas. Algunos personajes masculinos también en cierta forma se autocondenan; el especiero dice: "dando lo falso por valedero"; el carnicero reconoce que vende carne de animal enfermo; "con lisonjas biviendo holgando" vive el corredor. A estos se agregan el platero, el cambiador, el bordonero y el atahonero. Florence Whyte encuentra en estas confesiones, una característica que diferencia a este poema de la Dança General, a la que considera de un nivel artístico superior. Escribe: "Although the sins of each estate are peculiar to the separate ranks the fine irony of adapting an allegorical punishment to fit the victim's pet weakness that one sees in the Dança General de la Muerte, is missing. (42)

Geraldine Mc Kendrick sostiene que "desde el punto de vista de la forma y del contenido, las estrofas adicionales de la Dança de la Muerte no pertenecen en realidad al género de las Danzas. (...) los personajes que se nos presentan son más bien individuos concretos de las calles sevillanas que los "oficios" abstractos de los sermones de un Predicador franciscano. Además, la moralidad que se expone en los versos adicionales es más bien del tipo económico y concreto que religioso y abstracto". (43)

La poca importancia que confieren los estudiosos a esta Danza de la Muerte es tal vez el resultado de haber enfatizado los valores de la danza primitiva. En todo caso, la existencia de una composición sobre la muerte en forma de Danza, expresa la actualidad que este tópico tenía en el siglo XV.

No hay que olvidar que la España oriental produjo una Dança de la Mort... que sigue de cerca a la Danse Macabre francesa, cuyo análisis no corresponde hacer en este trabajo.

Se ignoran los nombres de los autores de las dos Danzas castellanas. Clark llega a caracterizar al autor de la Dança General como un hombre erudito. (44)

De acuerdo con los autores consultados, la Dança General de la Muerte es una de las más logradas composiciones del género de las macabras.

Las danzas que produjo la península ibérica, castellanas y catalanas se titulan Danzas de la Muerte. España no utilizó el adjetivo macabro. Sobre esto es interesante sintetizar la explicación que trae Saugnieux sobre la etimología del nombre macabro. (45) Para algunos autores (Douce) derivaría de Macaire, ermitaño cuya visión se halla representada en el Campo Santo de Pisa. Emile Mâle sostiene que es la adaptación de Macabeo, por el Libro de los Macabeos, que se encuentran en la Biblia. De Macabeorum habría transmutado en Macabre. Kurtz sostiene lo mismo y añade que del libro bíblico surge que Judas Macabeo habría sido el introductor del culto a los muertos. Indica que la primera danza francesa se titulaba Macabré, con acento en la e final. (46) En las viejas versiones inglesas se encuentra el "Daunce of Machabray". La difusión de este adjetivo confundió a los lectores: los ingleses llegaron a pensar que se trataba de un célebre médico, los franceses que era un poeta alemán. (47)

La cuarta teoría es la que nos interesa: se trata del origen árabe que, según algunos estudiosos, tendría esta palabra. En árabe cementerio se llamaba Maqbara. Los españoles lo habrían adoptado y transformado en Almacabra. (Cervantes llama así a un cementerio moro). "Le mot, utilisé par les moriscos, a pu être connu dans la region catalano-aragonaise "plagado de comunidades musulmanas que tendrían sus propios cementerios." (48) Dentro de esta tesis se piensa que la palabra macabra po-

dría haber pasado a Francia, tal vez con los mercenarios que llegaron a la península con Du Guesclin.

Esta teoría tiene sus atractivos si pensamos en la convivencia en la península ibérica de tres culturas: la cristiana, la árabe y la judía. Las relaciones entre la España cristiana y la España musulmana, en el período que nos ocupa, eran fluidas, la circulación de personas y bienes se realizaba sin importar la existencia de una frontera casi definida. Es cierto que la España cristiana sufrió mayores influencias al recoger de la cultura árabe los aportes científicos y culturales que llenaban su horizonte mental. La arquitectura así lo atestigua.

Con la nación judía pasó algo similar. No se trató de una conquista cristiana sino de la penetración hebrea en la forja de lo hispánico, para parafrasear a Sánchez Albornoz.

Las leyes discriminatorias, la segregación impuesta por las regulaciones forales y nacionales no llegaron a conformarse de acuerdo con lo prescripto.

Las dos danzas de la muerte castellanas testimonian la cohabitación, el entrelazamiento de las tres culturas en los personajes del rabí y del alfaquí. Algunos autores han querido encontrar un cierto dejo de antisemitismo en las danzas. No hay tal. La Muerte con cierta dosis de ironía acusa al judío y al moro (ambos altos dignatarios de su comunidad) así como lo hace con las altas personalidades del mundo cristiano, civil y eclesiástico.

Si no sería imposible creer en el origen español de la palabra macabra, es difícil pensar que las danzas de la muerte se hayan originado en España. En todo caso, existió en la península una literatura de tono macabro, y como en los otros países europeos, se plasmó de manera admirable en las Danzas

de la Muerte. El poeta Pedro Salinas escribe: "Y al cabo se llega a la más feliz invención de la poesía de la muerte, ya presentida en alguna de las formas anteriores, la Danza Macabra o Danza de la Muerte. Tales atractivos tenía para el gusto medieval, que se apoderó pronto de toda el área literaria europea, asumió imperialmente el puesto de la mejor representación imaginada de la mortalidad y, saliéndose de la palabra escrita, se derramó por el campo de las artes plásticas, en donde estaba llamada a fortunas mas variadas e ilustres que en la poesía. Es sin duda un gran acierto de fijación alegórica. Usa ya el efeto por contraste, el del barroco y el de los románticos, de aproximar estrechamente las dos experiencias: la una, festival, exaltación del cuerpo y sus gracias, apogeo de la belleza física, y la otra, la muerte que significa el acabamiento y la negación de todos los valores corporales. Muerte y danza se ligan por una especie de sarcasmo conceptual, en patética pareja. La representación abunda en alusiones: sin percibirla físicamente, se da como por oída la música; y sin verlos, se supone la imaginación de los vuelos, los giros, las sucesivas estampas del baile, y de ese modo la armazón alegórica queda por un momento sumida en la plasticidad de las imágenes evocadas." (49)

5. Poemas de muertos. Cancionero del siglo XV

Por la época que se escribían las danzas de la muerte castellanas, en París se pintaba las pinturas de cementerios de los Santos Inocentes, la poesía cortesana tomaba los mismos rumbos. Algunos poetas, Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, Mena, escriben defunciones, así como lo hará Jorge Manrique en sus

famosas coplas a la muerte de su padre.

Analizaremos algunas de estas composiciones que, con las que recogió Baena en su Cancionero, forman parte de la literatura funeral del siglo XV.

5.1. Pérez de Gúzman: Coplas a Alonso de Cartagena

Perez de Gúzman escribe unas Coplas a Alonso de Cartagena (50) a quien llama Séneca. El difunto es el protagonista de la poesía, aun cuando contiene consideraciones generales sobre la vida y la muerte. El elogio ocupa la mayor parte de la composición. Porque la pérdida de este varón es sentida no solo por la Iglesia sino también por

La moral sabiduría,
 las leyes y los decretos,
 los naturales secretos
 dell alta filosofia;
 la sacra theologia,
 la dulce arte oratoria,
 toda virissima ystoria,
 toda sutil poesia,

Es tal el dechado de virtudes que ha poseido el difunto que el autor se pregunta

quien sera que de el mal hable?

Luego la consideración sobre la muerte

o seuera y cruel muerte:

o plaga cotidiana,
 general y comun suerte
 de toda la gente humana:

La fortuna, con su loca rueda y sus caprichos, es acusada de
 hacer partir a los mejores, quedando los peores

Porque nos queda presencia
 inutil y mal compuesta?

Refuerza esta idea

Queda quien deue partir,
 parte quien deue quedar

Es un tópico recurrente. La muerte, o tal vez la fortuna se
 lleva a los jóvenes, a los mejores.

5.1.2 Pérez de Gúzman: A Diego Hurtado de Mendoza

En otra composición este mismo autor lamenta la muerte
 de Diego Hurtado de Mendoza, almirante de Castilla. (51) Uti-
 liza el mismo recurso retórico empleado por fray Migir: hace
 hablar al muerto. Y el muerto habla a la manera de un epita-
 fio.

Onbre que vienes aqui de presente,
 tu que me viste ayer almirante,
 de todas onras en grado ecelente

Como habla desde la tumba

de tierra vna braça me sea bastante.

Nada ni nadie ha podido evitar su muerte, todo ha sido inútil

Vasallos e tierras e riquezas e aver
e parientes e amigos todos quanto son
non me podieron a la fin valer
nin de la muerte ganar me perdon

Con cierta melancolía dice que en la situación en que se halla
ha sido despojado de

Glorya e onrra, estado e plazer

La estrofa que sigue emplea el esquema poético de la igualdad
de todos ante la muerte, la fugacidad de la vida, la tierra
como lugar de tristeza

Todos venimos con tal condiçion
a este vil mundo para lo dexar:
segund dixo Job el santo varon
non fue nasçer, mas fue trasladar
del vientre al sepulcro, escuro meson,
do vos converna luengo tiempo star,
fasta que fagan las tronpas el son
e venga en las nuues el justo a judgar.

Ese tiempo de permanencia en el oscuro mesón, es lo que atemo-
riza al autor y también le mete miedo el día del juicio final,

cuando habrá de dar cuenta de su vida al Supremo Juez

...

terna quien los fizo el bien por escudo,
 e sera syn armas quien fue mal obrar.
 Asy nesçio, torpe, como synple rrudo,
 segund de aca fuere, asy avra lugar;
 tan bien el muy sabio, discreto, agudo,
 de la ley que fizo, converna vsar.

El desfile de los muertos se compone una vez más de los héroes de la historia, Alejandro, Héctor, Octaviano, Salomón, personajes históricos y bíblicos. No se trata del ubi sunt clásico sino que, por medio de la comparación, subraya la preeminencia de la santidad. Aun a los personajes del pueblo elegido por Dios los encuentra inferiores a los santos.

De como fue valiente Sanson
 alli non se fara muy grand proçeso
 e nin terna pro al rrey Salomon
 el su grand saber, pues fizo otro esçeso:
 e dira al muy feroso Absalon
 al sy fezyste, que quanto por eso
 mas digno es aqui de perdon
 Bernaldo el santo e monje profeso.

El poema termina, a modo de ejemplo, con la consabida advertencia de tono moralizante. El "enxenplo" cobra más fuerza al estar en la boca del difunto.

Quien quisyer que tu eres o de qual stado,
 aquesta mi muerte enxemplo te sea,
 que me viste moço, valiente, onrrado,
 asy derribado por chica pelea.
 De lo que tu syentes, fallido, errado,
 a ffazer emienda tu seso prouea,
 que non sabes quanto te abra rrebatado
 la muerte cruel que sienpre guerrea.

5.2 Juan Agraz al conde de Mayorga

El conde de Mayorga también habla desde la tumba en el decir que Juan Agraz compuso a su memoria. (52) Así como en la composición de fray Migir se sentía Enrique III, así se siente el conde, prisionero en su tumba, lugar desde donde no puede regresar.

Yo el conde sin ventura
 vos saludo en Jesucristo,
 ya sabedes que me visto
 tunica de tierra pura
 do sere jamas enbuelto
 a ese mundo non buelto
 ninguno puede ser suelto
 de que viene a tal clausura.

Metido en ese lugar, amonesta a los vivos a que no se fien del mundo, ya que a él de nada le sirvieron su mocedad, su valentía ni el poder del rey

Si la tierra me crio
la tierra me consumió

Habla de la inutilidad no sólo de las riquezas y bienes materiales sino también del saber, del esfuerzo, de la maestría en el ejercicio de las armas.

Dentro de este tono pesimista, unos versos denotan esperanza

Cada vno se prouea
de esperança, no se crea
que la muerte así falsea
como ladron en la via.

En esta advertencia, la muerte no parece llegar a contramano, sino como en Jorge Manrique a su hora, a su debido momento. Además el conde ha tenido la ayuda del ángel que lo libró del infierno y contó con la intercesión de la Virgen María.

Recuerda que lo acosaba una pesadilla, era la tristeza que sentía hacia su propia muerte

El quexoso pensamiento,
que cruel me requería,
era el dolor que sentía
por mi triste partimiento.

Es la inexorabilidad de la muerte, su carácter universal que al encarnarse en un hombre particular, toma una dimensión más íntima, y por ende es más trágica.

El llanto, el duelo que harán por él de nada valdrá,

Con deseo plañiran
 mis hermanos en su lloro,
 mas en tal custodia moro
 do jamas non me veran

Hasta el día del juicio final, día de la resurrección de los
 cuerpos, día del reencuentro,

Presto nos leuantaremos
 aquel monisimo día
 por aquella misma via
 como quando biuos fuemos.

Sigue el destino de unos y otros, de los que se salvarán y de
 los condenados. Tal vez la nota distintiva de este poema es la
 negativa del conde de volver a vivir, de retornar a la tierra

el cuerpo dejat aparte
 morar con los sepultados
 ...
 no querria ser oy biuo
 para el paso tan esquiuo
 de penas e de pauor.

Estos últimos versos nos recuerdan las expresiones de los tes-
 tadores, quienes esperaban con angustia la llegada del "día
 temeroso". Aquí no es la expectativa que sienten los hombres
 ante la muerte -que se proyecta siempre en el futuro- sino el
 recuerdo doloroso de ese paso, de ese pasar como dice Jorge
 Manrique. Y el poner el autor en boca del difunto ese recuer-
 do, esa agonía que sufrió, la hace cobrar una dramaticidad que

difícilmente puede expresarse por otros medios.

5.3 Gómez Manrique a Garcilaso de la Vega

Gómez Manrique escribió una defunción a la muerte de Garci Laso de la Vega. (53) Este poema rebasa la simple estructura de la elegía funeral al incorporar elementos y situaciones nuevas, como son la (descripción de las obsequias, el envío del mensajero a la madre, etc)

El autor-espectador se halla en tierra de moros, cerca del campo de batalla. Oye el llanto de los cristianos y el sonido de los moros

Las nuestras gentes muy agro llorauan,
dando sospiros e grandes gemidos:
los moros con trompas e con alaridos
e con atabales el ayre enllenauan;
los nuestros, llorando, su mal publicauan:
los otros riyendo su bien descubrian;
asi los llorantes e los que reyan
con bozes discordés el canpo atronauan.

La contraposición entre el llanto de los cristianos y la música de los moros dota al poema de una sonoridad que se va a acentuar en los versos siguientes

Llorauan, plañian parientes y ermanos,
por ser asy muerto por vn vallestero
aquel esforçado, gentil cauallero,

El autor se introduce como espectador y pregunta quien es el caballero tan llorado. Alguien le responde que es Garcilaso, "matolo saeta por gran ocasion". Hemos visto en páginas anteriores el efecto del veneno sobre su cuerpo, la muerte horrible de Garcilaso de la Vega. Gómez Manrique rechaza la descripción de la agonía y pone de relieve la intrepidez del caballero quien, para sentirse más cómodo evitaba ponerse la bavera protectora.

Ese anónimo interlocutor es quien hace el panegírico del difunto. Con versos que recuerdan a su sobrino don Gómez escribe,

Este es aquel que sangre fazia
antes que otro en los enemigos;
este es aquel que por sus amigos
la vida e fazienda de grado ponía:
este es aquel que tanto valía,
que nunca por çierto morir se deuiera.

Una vez más la muerte ataca a los mejores. Viene el elogio comparativo, ennoblecedor. Garcilaso supera las virtudes y valores de los héroes retratados por Homero

Este fue en armas atanto dichoso,
que non lo fue mas el fijo mayor
de aquel rey troyano nin su matador,

La fama, la gloria le sobrevivirá

la qual mucho tarde o nunca morra.

Gómez Manrique no puede evitar la mención de su linaje, de su familia, la de él. Porque Garcilaso fue armado caballero por don Rodrigo Manrique, "el segundo Cid." Se anticipa de este modo a la admiración que brotará de la pluma de su sobrino.

El autor vuelve a introducirse en la composición ya no más como interlocutor sino como amigo del muerto. Turbado como Príamo, dice y dolorido,

en ver aquel muerto que yo tanto ame
que non mas a mi yo mesmo queria;
llorando su muerte, la vida plañia
de su triste madre que me recorde.

Don Gómez va a formar parte del séquito fúnebre que se dirige a Quesada: en la iglesia de Santa María velan al caballero, antes de enterrarlo. Es un entierro transitorio, porque la capilla no estaba a la altura de los merecimientos del héroe.

Alli fue llorado su enterramiento
de fartos partientes e de sus criados;
alli fue llorado delos mas onrrados
de toda la corte con gran sentimiento:

La noticia de la muerte de Garcilaso se expande rápidamente. Pero hay que avisar a la madre que está en Sevilla. Un mensajero es comisionado a tal fin. La acción se desplaza a la ciudad hispalense. El autor casi nos retrata a la madre del joven héroe. Por tantas aflicciones había pasado,

que todo su rostro estaua gastado
con las auenidas del mucho llorar

Ante esa mujer, el mensajero se detiene, no habla, piensa como darle la mala nueva. Es la madre que rompe el silencio y con acento de tragedia lo interroga

"A que vienes?

Dimelo ya, por que te detienes
e fazes estar a mi tan penada?
Dimelo ya, no pienses que nada
me puede fazer mas triste sin duda
que lo e seydo despues de biuda,
de todos los bienes del mundo menguada."

El discurso del mensajero se aparta de la gravedad de los versos anteriores. En forma altisonante habla de la Fortuna, de la noble ascendencia de la dama. El tono se hace más enfático cuando dice,

"Aquel que vos, noble señora, paristes
aquel que criastes con tantos dolores,
aquel sobrador de grandes temores
a quien Garci Laso por nombre posistes,
aquel que entre todos los otros quesistes
que se intitulase delos dela Vega,
conuien que sepades, maguer vos desplega,
que nol vereys mas de quanto lo vistes.

En la siguiente octava el aquel, enfático, dramatiza el anuncio: "aquel vuestro fijo.../ aquel vuestro fijo../ aquel cauallo.../ aquel facedor..

El mensajero en cierta forma preanuncia la consolación que vendrá en la estrofa 25 al decir a la madre que, antes de

morir, su hijo se puso en paz con Dios

Pues a el siruiendo delante su rey
 murio peleando segun nuestra ley,
 no es de dudar que se no saluase.

Es lo que vimos en otro lugar: la muerte, como acto de servicio a Dios y al rey, conlleva a la salvación. El mensajero repite esta idea y a modo de consolación introduce la vida de la fama

"Por ende, señora, pues perdio la vida,
 ganando por siempre la celeste gloria,
 dexando de si perpetua memoria,
 no deue ser su muerte plañida;

El discurso del mensajero se desparrama en siete u ocho octavas. Cuando hubo terminado de hablar, la madre y sus acompañantes guardaron por un momento silencio. Es la hermana de Garcilaso quien

con un grito muy desigualado
 ronpiendo sus ropas despues del tocado,
 faziendo en si mesma crueles fatigas,
 sus propias manos seyendo enemigas,
 a su lindo rostro en vetimo grado.

Una vez más asistimos a las manifestaciones violentas del duelo. Es como si los vivos se sintieran culpables de vivir...

El autor compara el llanto de las mujeres que acompañaban a la madre con el llanto de las romanas después de la ba-

talla de Cannas. Camacho Guizado apunta: "Con el afán de magnificar y ennoblecer el llanto, el cual, indirecta pero efectivamente, ensalza al muerto, los poetas lo asimilan al de personajes de la antigüedad, como hemos dicho, según la técnica ennoblecedora". (54)

La madre no solo no se ha sumado al duelo sino que incita a las mujeres que la acompañan a dejar de llorar. En cierta forma ha sido hasta ese momento espectadora. Cuando toma la palabra, la acción se centra en ella, es la protagonista de este magnífico poema que tiene mucho de las tragedias griegas y está cargado de acentos manriqueños.

Yo que deuria de ser consolada
conuiene que sea la consoladora.

...

Yo deuo ser la mas tribulada,
e con mas razon deuria con mis braços
mi cara fazer e pechos pedaços,
delo qual vedes que non fago nada.

Las cuatro octavas del discurso de la madre resultan ser como dice Salinas, "la mas hermosa doctrina de la conformidad con el querer de Dios, y el recordatorio de que este mundo es lugar de pasaje; que no conviene lamentarse en demasía por salir de él". (55)

La dama compara a la vida como un lugar de tránsito, como una posada o un mesón

non lo teniendo por propia morada,
pues por dexarlo, por que nos quexamos,
en especial según lo pasamos

en aqueste valle de lagrimas lleno...

Ante tanta nobleza las mujeres cesan su planto. El poema termina con el transporte del cadáver a su sepultura definitiva, cercana a la de su padre, en un monasterio de monjas.

Estamos sin duda, ante una de las más hermosas composiciones fúnebres. "Los pormenores realistas -escribe Salinas- los cambios de lugar, la escena grandiosa de la notificación y la admirable respuesta de la madre, dan a la nueva forma del tema una extraña mezcla de movilidad narrativa, nobleza dramática y altura moral."(56)

5.4 Las Coplas de Jorge Manrique

Las Coplas que Jorge Manrique (57) escribió a la muerte de su padre se diferencia de otros poemas que hemos analizado, por la cercanía, la proximidad del autor con el personaje a quien van dirigidas.

El tema central de las Coplas es el triunfo sobre la muerte a través del menosprecio de las vanidades del mundo y del buen obrar cristiano.

Nuestro propósito no es hacer un estudio de carácter general, por otra parte realizado por muchísimos críticos, sino analizar como se presenta la Muerte, cuáles son sus efectos y compararla con las composiciones que hemos analizado anteriormente.

La muerte es la contraposición a la vida, el destino inexorable que arrastra la condición humana. Vida y muerte van unidas, la muerte llega sigilosamente, como leemos en la pri-

mera estrofa. Es el paso, el pasar, el tránsito.

La antinomia vida-muerte y muerte-vida Juan de Mena la expresaba

La vida pasada es parte
de la muerte advenidera
es pasado por este arte
de lo que por venir se espera
quien no muere antes que muera?
que la muerte no es morir
pues consiste en el beuir
mas es fin de la carrera. (58)

Manrique completa el lugar común del pensamiento medieval. Si algunos poetas utilizan metáforas, Manrique emplea directamente la comparación. (59)

Nuestras vidas son los rios
que van a dar en la mar
que es el morir.

Morir, morimos, (estrofa V) mueven a Salinas a poner el acento más en el acto de morir que en la muerte. "Me parece que se entienden las Coplas mejor mirándolas como una poesía de la mortal en vez de una poesía de la muerte. La muerte como se muestra al final del poema, no es más que una actora o ejecutora de una ley de la mortalidad" (60)

Porque el morir es el acto final de esa vida que se desarrolla en el tiempo. La fugacidad de la vida se mide en el tiempo,

pues se va la vida apriessa
como sueño

Recordemos que Santillana escribía en el Doctrinal de Privados

assy como sombra ó sueño
son nuestros dias contados

y Mena

que todo es sueño e flor que peresce. (61)

El tiempo para Manrique como para otros poetas es el factor que destruye la belleza

Dezidme, la hermosura
la gentil frescura y tez
de la carne
la color e la blancura
quando viene la vejez
cual se para?

Es una descripción poética, suave y grácil del efecto corrosivo del tiempo. Mena, en forma más brutal describe la llegada de las canas, el descenso de la vista, las "descarnadas enzias". (62)

Para Manrique la muerte es una "celada" donde caemos cuando corremos detrás de los dulzores de la vida (12). Retoma el remanido poder igualitario de la muerte agrupando sus personajes en el orden jerárquico que vimos en las danzas:

Que a papas e emperadores
 a perlados
 assi los trata la muerte
 como a pobres pastores
 de ganados.

El esquema del Ubi sunt qui ante nos fuerunt está presente en gran parte del poema (XVI a XXIV). Como en otras composiciones se trata del melancólico recuerdo de gente que se ha ido, que no está más. Pero Manrique no habla de los héroes de la antigüedad, ni de los filósofos o sabios, tampoco de los reyes bíblicos. Reduce, costríne el tiempo y el espacio. El desfile al cual asistimos está compuesto de personajes contemporáneos y la acción se desarrolla en Castilla.

En este esquema la Muerte no aparece, se insinúa

Que se hizo el rey don Juan
 los infantes d'Aragon
 que se hizieron?

Al referirse a las mujeres, a las damas de la corte, pone el énfasis en lo visual y en lo sensitivo.

Que se hizieron las damas
 sus tocados, i vestidos
 sus olores?

Notamos una profunda nostalgia que hace decir a más de un crítico del profundo amor a la vida que sentía Manrique. Todo se evapora, los edificios, las vajillas, los caballos, como lo hace el rocío cuando aparece el sol,

que fueron sino rocíos
de los prados?

La Muerte aparece en la estrofa dedicada a la memoria del príncipe Alfonso. Toma la figura de un herrero y la juventud del príncipe está sobreentendida en la metáfora del fuego

Mas como fuesse mortal
enviole la Muerte luego
en su fragua
o juyzio diujnal
quando mas ardía el fuego
echaste agua

Una vez más es la partida de los jóvenes lo que apesadumbra al autor. Poco a poco la Muerte surge, aparece. Es la muerte personificada susceptible de dar una respuesta

Tantos duques escellentes
tantos marqueses e condes
e varones
como vimos tan potentes
di, Muerte, do los escondes
e traspones?

Naturalmente la Muerte no contesta, es una pregunta sin posibilidad de respuesta. Solo al final del poema se concretará el diálogo entre la Muerte y don Rodrigo.

La Muerte también destruye las acciones memorables, las hazañas de los hombres. Es interesante destacar -no es fortuito- que es el único momento donde el autor la impreca.

En las sus claras fazañas
 que hizieron los guerreros
 o en las pazes
 quando tu, cruda, t'ensañas
 con tu fuerça las at ierras
 e desfazes

Como en las Danzas y en la Defunción de Gracilaso, Manrique emplea la metáfora de la flecha para significar la muerte, recurso utilizado también por la poesía amatoria. La frágil flecha es capaz de destruir

los castillos impugnables
 los muros e valuartes
 e barreras
 la casa honda, chapada
 o qualquier otro reparo
 que aprovecha
 quando tu vienes ayrada
 todo lo passas de claro
 con tu flecha

Nueve estrofas están dedicadas al Ubi sunt e igual cantidad al elogio de don Rodrigo. La última copla del panegirico lo resume y lo condensa. Es entonces que aparece, se manifiesta la Muerte

Despues de puesta la vida
 tantas veces por su ley al tablero
 despues de tan bien seruida
 la corona de su rey

verdadero
 despues de tanta hazaña
 a que no puede bastar
 cuenta cierta
 vino la Muerte a llamar
 a su puerta.

Una vez más es la Muerte casi una realidad tangible. Puede golpear, puede expresarse mediante la palabra

diziendo: "Buen cauallero
 dexad el mundo engañoso
 e su halago
 vuestro coraçon d'azero
 muestra su esfuerço famoso
 en este trago
 e pues de vida e salud
 feziste tan poca cuenta
 por la fama
 esfuercese la virtud
 por sufrir esta afruenta
 que vos llama.

Manrique, a través de las palabras que pone en boca de la Muerte condensa los tópicos emergentes en el poema. Como en las Danzas, la Muerte adopta un tono moralizante, casi didáctico. Pero en las Danzas, la Muerte amonesta a los hombres a hacer el bien, a vivir de acuerdo con la ley de Dios, a bien vivir. En las Coplas por el contrario, la Muerte incita a bien-morir.

Porque el acto de morir deberá ser dignificado, asumido por el protagonista. Notemos que la Muerte habla de sufrir la afrenta. Se trata del último desafío que se le presenta al cristia-

no, el último acto capaz de redimir su vida. Su vida será entonces un poco lo que es su muerte. La virtud deberá guiar esta batalla, la voluntad habrá de controlar el combate agónico, el último que se le ofrece al hombre. ¿Acaso agonía no significa -como vimos- combate?

La Muerte una vez más trata de consolar al caballero prometiéndole otra vida más larga / de la fama gloriosa / aca dexais.

Aunque esta vida famosa, esta memoria suya que queda en el recuerdo de los vivos, tampoco es eterna,

mas, con todo, es muy mejor
que la otra temporal
perescедера.

La vida perdurable, sigue reflexionando la Muerte, no se gana con riquezas, con placeres, con alegrías efímeras

mas los buenos religiosos
gananlo con oraciones
e con lloros;
los caualleros famosos,
con trabajos e afflictiones
contra moros.

La última estrofa del discurso que hace la Muerte al Maestro lo anima a tener confianza, a esperar el galardón prometido a los que lucharon por la fe, en servicio de Dios y del rey.

e con esta confiança
e con la fe tan entera que teneys

partid con buena esperança
 que estotra vida tercera
 ganareys.

Las tres vidas que conforman este poema son: la vida temporal con sus placeres, su brillo, la música y los perfumes, que Manrique ha evocado con tanta nostalgia en coplas anteriores. La segunda es la vida de la fama, la memoria que perdura en los hombres, la gloria que dan las acciones heroicas, tema recurrente en la literatura castellana de este período. (63)

La tercera vida es la eterna, la supraterrrenal que el caballero puede alcanzar si ha luchado contra el infiel, el religioso mediante oraciones y sacrificios. Esta es la vida de honor, que no hay que confundir, como dice Gilman con la vida de la fama. La vida de honor consiste en el fiel cumplimiento de los deberes de estado.

La Muerte se expresa como podría hacerlo un ángel, un enviado del Señor. Sus palabras destilan serenidad, son tranquilizadoras, infunden esperanza.

No es la Muerte amenazante, gesticuladora, mímica que vimos en las Danzas. "La muerte va a explicarse a sí misma, ante el caballero don Rodrigo, ante todos nosotros. Quiere luchar contra ese pavor que casi todos le tenían, limpiar su mala fama, de modo que el Maestre la arrostre en su verdadera realidad". (64)

El diálogo se establece en la última parte del poema. Don Rodrigo contesta serenamente

Non tengamos tiempo ya
 en esta vida mesqujna
 por tal modo

que mi voluntad está
 conforme con la diujna
 para todo;
 e consiento en mj morir
 con voluntad plazentera
 clara e pura
 que querer el hombre viuir
 quando Dios quiere que muera
 es locura

Es el pensamiento cristiano que se cuele de entre los labios del Maestro. La cordura consiste en acatar la voluntad de Dios, en aceptar la muerte. Acá la muerte no se presiente como vimos en muchos testamentos, la muerte se acata.

Don Rodrigo se dirige a Dios, le reza, implora su clemencia y pide le perdone sus pecados. El poema termina, se cierra y se completa con la muerte del caballero

Assi, con tal entender,
 todos sentidos humanos
 conseruados,
 cercado de su mujer
 i de sus hijos e hermanos
 e criados,
 dió el alma a quien ge la dió
 (el qual la dió en el cielo
 en su gloria),
 que haunque la vida perdió,
 dexónos harto consuelo
 su memoria.

Es la escena de la muerte en la cama, de la muerte solemne. Rodeado de los suyos, agonizante pero lúcido, el Maestro entrega su alma a Dios. Es la bella muerte del cristiano; la dignidad impregna el acto de morir de este caballero. Para nosotros, para Manrique, queda su recuerdo, su memoria.

Salinas dice que don Rodrigo es "el primer practicante de ese arte de morir. Esto es lo esencialmente asombroso de las coplas como en todo gran poema: que hace lo que dice, que sus palabras, por serlo en función poética, son actos. (65)

Ese arte de morir, no necesitaba de manuales y tratados que proliferaron en toda Europa después de la Peste Negra.

Esa forma de morir la hemos visto en un Fernando III, en Enrique II. En más de una oportunidad hemos dudado de las narraciones de los cronistas y hemos creído hallar una fórmula estereotipada que emplearían para relatar la agonía, el tránsito, el morir de los grandes personajes.

Estas Coplas demostrarían lo contrario. Es la muerte ejemplar, que encontramos en Berceo y que Manrique recoge dentro de los elementos de la tradición que tenía a su alcance.

La muerte llega para don Rodrigo en el momento oportuno, luego de una vida plena, cargada de valores. (66)

Manrique se aparta de la visión macabra de la muerte; nada hay de terrorífico en las Coplas. Los elementos repugnantes son dejados voluntariamente de lado; no hay cadáveres en descomposición ni gusanos que los comen. La muerte no es como en Juan Ruiz el origen del mal sino, por el contrario, el pórtico a la eternidad. Manrique no canta a la muerte, canta a la vida.

Gilman sostiene que la estructura tripartita que se encuentra en las Coplas deriva del "Dit des Trois morts et des tres vifs" antecedente como vimos de las danzas macabras.

Afirma que "se trata de tres confrontaciones poéticas de la vida con la muerte, cada una distinta, dependiendo cada una de las otras dos para adquirir sentido. Pero Manrique, a la vez que acepta este esquema heredado lo altera. En el Dit y en las Danzas es la muerte personificada que da la clave y ocupa el centro de la escena. Aquí es la vida (...) Las Coplas son una Danza de la vida y la clave de la originalidad de Jorge Manrique es justamente ese enaltecimiento gravemente exquisito de la vida en medio de la tradición cuatrocentista de la muerte". (67)

6. Poemas de Muerte

Existen dos composiciones literarias que debemos analizar brevemente y entroncarlas con las endecha judeo-españolas. Se trata del Razonamiento que hace Juan de Mena con la Muerte y las Coplas como la Muerte llama a un poderoso caballero de Juan del Encina. Ambas composiciones tienen elementos comunes con las Danzas de la Muerte, con la poesía de la Muerte y con la poesía de los muertos, como son las Coplas de Manrique que acabamos de ver.

6.1 Razonamiento de Juan de Mena

El Razonamiento de Juan de Mena es básicamente un diálogo entre el poeta y la Muerte. (68) No hay reflexiones generales sobre la Muerte, se trata más bien de un poema que describe la acción de la muerte. Se inicia con la pregunta 1257 poeta,

- Muerte que a todos conbidas
dime que son tus manjares

La muerte contesta

- son tristezas e pesares,
llantos, bozes doloridas;
en posadas mal guarnidas
entran sordos, ciegos, mudos,
donde oluidan los sesudos
fueros, leyes e partidas.

Mena juega con la idea de un banquete, de una fiesta. En la primera octava es la muerte que se nutre, se alimenta de la desgracia del género humano. En la estrofa siguiente le pregunta dónde aposenta a lo que ella se lleva y en la tercera qué hacen sus convidados.

- Pues dime los paramentos
los arreos e posadas.
- De tierra sendas braçadas,
a todos tengo contentos;
desta guisa en mil cuentos
de ombres tengo aposentados,
sabios, rudos, esforçados
pobladores de cimientos.

- Los que son tus convidados,
Muerte, dime lo que fazen.
- So tierra dura yazen

para siempre sepultados,
 desnudos todos, robados,
 caydos son en pobreza;
 no les vale la riqueza,
 ni tesoros mal ganados.

Es la igualdad ante la muerte, sabios, ricos, rudos y sordos, todos son iguales. Todos han sido despojados por la Muerte. Yacen dentro de la tierra y solo servirán de cimientos. Sigue luego en boca de la Muerte una meditación sobre el De contemptu mundi. De nada valen los castillos, los solares, sus hijos y parientes "ni amigos comarcanos,/ avnque fuessen mil millares"

De todo quanto ganaron
 en aquesta vida estrecha,
 no les vale ni aprouecha
 saluo solo el bien que obraron;
 que si tierra conquistaron,
 o por fuerça o por maña,
 quantos dellos ouo saña
 poco les aprouecharon

Hasta aquí el discurso de la Muerte, de tono moralizante. Las doce octavas que siguen es un razonamiento del poeta, que en ciertos momentos adopta el mismo tono del de la Muerte. Nombra a los muertos del pasado, empezando por Adán y Eva, luego Alejandro y Darío, Absalón, Salomón y Sansón los coloca junto a los poetas latinos Lucano y Catón. El desfile funeral se compone también de los personajes de las leyendas medievales, el duque de Bouillon, Artus y Carlomagno, quienes se codean con

Héctor el troyano y con los dioses del Olimpo. El "tu mataste" es una suerte de imprecación a la Muerte, porque

no perdonas a ninguno,
antes tomas vno a vno
queantos puedes con tus manos.

Es la muerte personificada, una vez más, característica bien castellana. De esa mezcla de héroes de la antigüedad, reales o mitológicos, el autor pasa al orden de prelación que vimos en las Danzas y en otras composiciones de la lírica cortesana. Iguala al Papa y al Emperador, al simple labrador.(69)

Si todos deben morir, y la muerte los equipara después de segarles la vida, es posible que "los que son en mas alteza" teman más a la muerte; esta idea se insinúa, no se concreta. Mená adopta en la auteúltima estrofa el lenguaje de la Muerte.

No aprouechan los saberes,
nin las artes, nin las mañas,
nin proezas, nin fazañas,
grandes ponpas, nin poderes,
grandes casas, nin aueres,
pues que todo a de quedar,
saluo el bien obrar,
Muerte, quando tu vinieres.

El poema termina con la reflexión que aun Jesucristo obedeció a la muerte, que tuvo que someterse a las leyes de la naturaleza

el te vino a obedescer

Mena por boca de la muerte describe el destino del cuerpo humano. Notemos sin embargo que no son descripciones horribles y tremendistas, mucho menos macabras. El poeta tampoco la impreca, habla con ella, dialoga y si le achaca de segar tantas vidas, no se enfurece. Estamos lejos del tono empleado por el arcipreste.

Este poema es como su título lo indica, un razonamiento. Un razonamiento entre el autor y la muerte, donde no parecen entrar las pasiones y las formas violentas de expresarlas. A las preguntas del poeta la Muerte le contesta como si fuese una mujer, una dama invitada a la corte. Corte de la muerte, no del amor.

6.2 Coplas de Juan del Encina

La estructura de las "Coplas de la Muerte como llama a un poderoso caballero" de Juan del Encina escapa a la de los poemas que vimos antes. (70) No se trata de un único diálogo como en el Razonamiento de Mena, sino de diálogos múltiples y cruzadas entre varios personajes. Hay un esbozo de intriga y un desplazamiento del lugar de la acción que hacen de este poema uno de los primeros intentos de dramatizar un acontecimiento. No en balde Juan del Encina es considerado el padre del teatro español.

La Muerte llega a la casa de un caballero, encuentra al portero y le pregunta:

¿Duermes o velas portero?

Abrasme, por tu medida;

cata que soy mensajero

embiado del altura
con una premiosa carta
y de plazo limitada,
que conmigo luego parta
el señor de la posada.

Notemos que la Muerte se presenta como un misterioso personaje que se dará a conocer en versos posteriores.

El portero le contesta que su señor tiene invitados, que no lo podrá atender. La muerte lo apremia,

Entra tú, con priessa fuerte
y dezirle has de mi parte
que yo soy la triste Muerte
a la qual no hallan arte;
y que ordene bien su alma
y que más no se detenga,
porque la trayga bien calma
de pecados, quando venga.

El portero, con renuencia, se dirige a su señor.

Perdonadme, mi señor,
por lo que quiero dezir,
nueva triste y de dolor,
no vos la puedo encobrir;
llámaos un hombre oculto,
con boz fuerte y espantable;
no le veo ningun bulito,
sino un grito muy durable

Como en Jorge Manrique, no es una persona, es una voz. No hay bulto visible. Pero aquí no es una voz consoladora, tranquilizante sino un grito que perdura, es en el fondo una voz horrible, un espectro del más allá que toma la apariencia de un aullido. Habría que remitirse a literatura de lo fantasmal y compararla con este poema.

El caballero se muestra sorprendido y pregunta a su criado

¿Quién es ése que me llama?

¡Vayase en hora buena!

Hombre soy rico y de buena fama;

él viene de tierra agena.

Al parecer hay una falta de información entre los protagonistas. Porque si la Muerte se ha dado a conocer al portero, éste no ha sabido interpretarla como tal. La Muerte se dirige luego al dueño de casa y le dice que si Salomón, David y Moisés hubieron de pasar "por el passo/de la muerte tan amarga", él tampoco podrá escapar.

El caballero le pregunta si los leones que atraviesan sus entrañas son compañeros suyos o si ella se los envió. Le promete riquezas. La Muerte, en cierta forma se da a conocer al decirle:

Sabed que soy mandadero
del Rey mayor de justicia
y que no tomo dinero
ni lo tengo por cobdicia.

Agrega que debe cumplir con la orden recibida. El caballero le ofrece hospedaje, lo invita a tomar vino y le reitera su so-

borno. La muerte le contesta

¿No te digo, buen christiano,
 si lo bien quieres oyr,
 quel Rey alto, soberano
 te manda luego partir,
 y que serás con los justos
 en su santo parayso

Es el aspecto consolatorio de la muerte. Aquí la Muerte no es más la fortuna o su rueda caprichosa sino la enviada de Dios, el ángel exterminador. Conviene notar que en las Danzas, la muerte también aparece como un enviado del más allá.

Por la mención del ángel en la Biblia y ciertos pasajes libro de Job, Florence Whyte cree que se trata de una obra de inspiración judía. (71)

Sigue el diálogo entre el dueño de casa y la Muerte; esta le encarece que ordene sus cosas, el caballero le responde que quiere despedirse de su mujer y de sus hijos. Entran en escena estos personajes, la esposa se expresa con sentidas palabras, se ofrece de rehén, el parlamento que el caballero hace a su dama se extiende por algunas estrofas.

Viene luego la oración a Dios hecha por el que va a morir, la despedida a los hijos y en la última octava la intención moralizante, digna de todo poema castellano. Es el caballero quien habla

Pues heres tú poderosa
 Muerte, que a levarme vienes,
 yo hize una fea cosa
 en levar a tantos bienes;

que jamas desde pequeño
 trabajé por más subir;
 que jamas tomé engaño
 para poder bien vivir

Encina pone en los labios del caballero la reflexión de la "vanitas terrestres". A diferencia de otros poemas no existe alusión al lector. El caballero se dirige a la Muerte y al reconocer sus pecados, la declara, en cierta forma, triunfante.

7. Endechas judeo-españolas

Las endechas fueron los cánticos funerarios surgidos a la muerte de una persona. Se trata de un planto no literario, es la expresión popular, espontánea del dolor ante la pérdida de un ser querido. Cantados por endechera u oyineras, subsistieron en coplas escritas en los países donde se refugiaron los sefardíes. Manuel Alvar (72) recogió en el norte de Marruecos, en Tetuán y en Larache estas composiciones supervivientes de cantos funerarios judeo-españoles.

Si bien las endechas están atribuidas a las formas del ceremonial judío, encontramos una endecha en el Libro de Buen Amor. Cuando muere la monja Garoza, a quien el arcipreste amaba escribe:

Mi ventura fue poca; a dos meses pasados,
 murió doña Garoza. Me sentí muy desgraciado:
 ¡Morir deben los hombres que al mundo han llegado:
 ¡Dios perdona su alma, y de amor su pecado:

Con mi mucho dolor compuse esta endecha. (73)

Esta endecha contiene, al igual que las elegías funerales, reflexiones generales sobre la vida y sobre la muerte.

El marqués de Santillana en su "Prohemio e Carta" dice: "En otros tiempos, a las cenizas o defunciones de los muertos metros elegíacos se cantaban, e aun agora en algunas partes dura, los quales son llamados endechas". (74) Luego las endechas no fueron una expresión del dolor de los hebreos peninsulares sino también una forma del planto de los cristianos. Las Partidas, lo hemos visto, prohíben las endechas. (75)

Una vez más encontramos la superposición de las culturas, cuya interrelación dio lugar a ritos funerarios similares, a lamentaciones parecidas.

Hemos visto el planto literario en el cancionero de Baena, en el cancionero del siglo XV que Foulché-Delbosc recogió. De estas endechas judeo-españolas queremos analizar una que se conecta con el Razonamiento de Juan de Mena y con las Coplas de Juan del Encina. Alvar la anota como el Texto de Tetuán (x a) y el Texto de Larache (x b). (76)

Ambas endechas comienzan con casi idénticos versos de los que Mena escribió en su Razonamiento:

- Muerte que a todos convidas
dime que son tus manjares
- son tristezas y pesares
altas voces doloridas.

El texto de Tetuán, bastante extenso, a diferencia de otras endechas que se caracterizan por su brevedad, sigue de cerca la temática de las Coplas de Juan del Encina.

Encontramos el diálogo de la Muerte con el portero, su encuentro con el jefe de la casa, el intento de soborno por parte del caballero y la negativa de la Muerte, así como la despedida de los suyos. Hay consideraciones que no se encuentran en el poema de Encina. La víctima dice:

- "Ya que me llevais los sentidos
Ya que me llevais el alma
y me dejais con dolor
de las penas de la muerte,
tu me dirás la mayor
de las penas"

la muerte responde

- "Yo te dire la mayor
la salida del alma
y la echada en el arón;
la salida de la puerta
esa es la pena mayor
La echada de la fuesa
hallara la buena hecha
se adjuntan lecho con lecho
y se da cuenta al buen Señor.

La víctima llama a los suyos, a sus amigos y compañeros para que lo velen "esta noche/ la postrera en el suelo." La Muerte le pregunta,

- "¿Para qué quieres que te velen
aquí en el suelo?"

Florence Whyte se apoya en estos versos para afirmar que los muertos eran colocados en el suelo, sobre la tierra para ser velados. Se remite a las palabras de Juan de Mena que en su Razonamiento dice: "so la tierra dura yazen"

Esto es, a nuestro entender, una mala interpretación. Mena no describe el velatorio sino la condición de los cadáveres una vez enterrados, el despojo que han sido víctimas, la capacidad destructora de la muerte.

Si los judíos velaban a los muertos en el suelo, además de no ser un hecho significativo, también los cristianos lo hacían.

Lo interesante es la contaminación de las costumbres a que se refiere esta autora (contamination of customs).

Las endechas judeo-españolas son una muestra más del encuentro entre las diferentes etnias que convivieron en la península ibérica. Al hablar de las Danzas de la Muerte nos hemos referido al posible origen morisco de la palabra macabra. A través de las endechas podemos establecer la relación entre lo hispano cristiano y lo hispano-hebreo.

Los críticos de la literatura se basan en las fuentes literarias, especialmente en las que hemos analizado, defunciones, plantos, elegías, para entrever las características que asumía el duelo en la Edad Media. Nosotros, que tenemos acceso a otras fuentes, no necesitamos de estos aportes para visualizar cómo se desarrollaban las ceremonias funerarias. Pero, como la literatura y especialmente la lírica completa y a la vez sugiere con acentos propios su visión de la muerte y las actitudes de los hombres frente a su destino, es preciso estudiarla, casi diría desmenuzarla. Notemos el énfasis puesto en el duelo. La poesía parece subrayar este aspecto de la muerte.

La mortalidad en cambio está presente en casi todas las composiciones que hemos analizado. Aun así, habría que notar el lento deslizamiento que se produce en las expresiones de los poetas. En el Cancionero de Baena las descripciones sobre el destino del cuerpo son truculentas, tremendas. En el cancionero del siglo XV, que recogió Foulché-Delbosc, en cambio, solo Juan Agraz habla de los gusanos que comen los cadáveres. Los demás poetas dejan de transitar por los caminos que conducen a la visión de la corruptibilidad del cuerpo. Van desapareciendo porque otras imágenes e ideas se cuelan por los sentimientos y la mente de los poetas, que es como decir de todos los hombres. Las realizaciones terrenales, la vida del honor y la fama perdurable recuperan el puesto principal que, junto con el pensamiento en el más allá cristiano, desplazarán a la muerte como vencedora. La muerte puede ser así, vencida.

Notas

- 1) El Libro de Miseria de Omme, adaptación del De contemptu mundi de Inocencio III, alude a las miserias de la vida terrenal, a los pecados de los hombres. Los Proverbios de Salomón, traducen también una actitud pesimista. Los Proverbios morales de Sem Tob de Carrión contienen una visión cautelosa, melancólica de la vida y una nota pesimista del reinado de Pedro I. En fin el Rimado de Palacio de López de Ayala, refleja una denuncia a la sociedad, es una sátira cruel contra las miserias humanas. El tono moralizante deja percibir los problemas de carácter moral que enfrentaba la sociedad de fines del XIV.
- 2) En el siglo XV, sobre todo a partir del año 1450 proliferará el "Ars Moriendi", opúsculo ilustrado con escenas de la agonía. La muerte no está representada porque no es la protagonista, tampoco lo es el moribundo. Se trata de una lucha encarnizada entre ángeles y demonios. La enorme difusión que tuvo en Europa, con excepción de España e Italia, lo promueve al rango de modelo. Tenenti escribe "...l'Ars Moriendi va situata nel quadro della nuova sensibilità europea e considerata como manifestazione di un atteggiamento religioso ben piú vasto: la ricerca del ben vivere alla luce del ben morire. In altri termini, questa ricerca è proprio uno degli aspetti principali del rivolgimento della sensibilità che si incentra nel senso della morte e del tempo" II senso... op. cit. p. 62
- 3) ARCIPRESTE DE HUITA, Libro del Buen Amor, cuartetos 1520 a 1578
- 4) CAMACHO GUIZADO EDUARDO, La elegía funeral... p. 106
- 5) SALINAS PEDRO, Jorge Manrique... p. 51

- 6) op. cit. p. 107
- 7) op. cit. pp. 54-55
- 8) CAMACHO GUIZADO E. op. cit. p. 67
- 9) Cancionero de Baena, n^o 34
- 10) op. cit. p. 56. Ignoramos si las plañideras eran mujeres de oficio, es decir a quienes se remuneraba por llorar en los duelos. Ninguna fuente de las que hemos manejado, crónicas, colecciones diplomáticas lo menciona. Los testamentos, tan detallistas en otros aspectos, tampoco se refieren a mujeres alquiladas para llorar o demostrar duelo.
- 11) Cancionero de Baena, n^o 37
- 12) Id. n^o 36
- 13) CAMACHO GUIZADO, op. cit. p. 83
- 14) Cancionero de Baena, n^o 38
- 15) Id. n^o 530
- 16) op. cit. p. 58
- 17) cit, por KURTZ LEONARD, The Dance of Death... p. 12
- 18) CLARK JAMES, The Dance of Death... pp. 101-102
- 19) SAUGNIEUX JOEL, Les Danses Macabres ... p. 23
- 20) cit. por KURTZ LEONARD, op. cit. p. 21
- 21) SAUGNIEUX JOEL, op. cit. p. 19
- 22) Id. p. 20
- 23) op. cit. p. 110
- 24) KURTZ LEONARD, op. cit. p. 14
- 25) SAUGNIEUX JOEL, op. cit. p. 28
- 26) WHYTE FLORENCE, The Dances of Death... p 38
- 27) Id. p. 43
- 28) op. cit. p. 148
- 29) CLARK JAMES, op. cit. p. 43
- 30) Id. p. 90

- 31) op. cit. p. 46
- 32) op. cit. p. 147
- 33) Sola Solé, cit. por SAUGNIEUX JOEL, op. cit. p. 50
- 34) Poetas anteriores al siglo XV, pp. 379 a 385
- 35) GUGLIELMI NILDA, El Teatro Medieval, p. 25
- 36) Florence Whyte observa que esta forma se encuentra en Totentanz de Lübeck, op. cit.p. 7
- 37) AMADOR DE LOS RIOS, Historia crítica... tomo VII, pp. 507-540
- 38) "El espacio de las Gradas era desde luego, la parte alrededor de la catedral que, cercada por cadenas, constituida el foco vital de aquel centro comercial de Sevilla que Andrea Navajero, embajador veneciano, describió en 1526". Mc KENDRICK GERALDINE, Sevilla y la Dança... p. 191
- 39) Id. p. 194
- 40) op. cit. p. 42
- 41) Yo la muerte engerco á las criaturas/que son é serán en el mundo durante:/prégunto é digo por qué, hombre, procuras/de vida tan fuerte en punto passante.
- 42) op. cit. p. 26
- 43) op. cit. p. 195
- 44) He was also scholar. His physician mentions Avicenna; he is a conversant with Galen and Hippocrates, with gargles, potions and dietaries. His Death speaks of swollen glands and carbuncles. The Spanish lawyer is told to leave the Digest and to expect no help from Cino and Bartolo, two eminent fourteenth century Italian jurists, of whom the former is better known to most of us as the sonnet writer Cino da Pistoja. His Rabbi studies the Talmud and uses the Hebrew form of benediction. All this

- is not the language of an amateur, but of an expert."
op. cit. p. 45
- 45) op. cit. pp. 14-17
- 46) "The present use of the adjective macabre only exist because a bad interpretation of Dance Macabré. This mistake has enriched languages with the term macabre, a word with which it would be difficult to dispense" op. cit. p. 21
- 47) Esto de creer en el origen francés o alemán de estas danzas.
- 48) La cita en español es de Sola Solé. En torno a la Dança General de la Muerte, in *Hispanic Review*, vol. XXXVI n^o 4, 1968, p. 303
- 49) op. cit. pp.46-47
- 50) Cancionero ordenado por R. FOULCHE-DELBOSC,...n^o 282
- 51) Id. n^o 294
- 52) Id. n^o 448
- 53) Id. n^o 346
- 54) op. cit. p. 71
- 55) op. cit. p. 64
- 56) op. cit. p. 64
- 57) MANRIQUE JORGE, Cancionero, pp. 89-109
- 58) Copla contra los pecados mortales. Cancionero F. D.
- 59) En P. de Cartagena encontramos: En estas barcas traemos/nuestras almas y pasamos/.../pues la vida es pasaje/ que tan presto pasa y va. Id. n^o 908
- 60) op. cit. pp. 130-131
- 61) Dezir sobre la justicia y los pleitos
- 62) Copla contra los pecados mortales, Cancionero F. D. p. 120
- 63) Soria expresa: La vida que siempre bive/es la vida de memoria/y quien por esta reçibe/la muerte que prescriue /queda biuo en nueva gloria. Cancionero F.D. n^o 554

- 64) SALINAS PEDRO, *op. cit.* p. 189
- 65) *Id.* p. 178
- 66) "La muerte -continúa Salinas- se allega sin sorpresa, en plena sazón y proporcionando al maestre la soberbia oportunidad de vivirse su muerte, de ser él muriéndose, como lo fue viviendo. La última proeza del caballero es su morir. Así se interpretan vida y muerte y el modo de morir es la última expresión del modo de vivir" *op. cit.* p. 183
- 67) GILMAN STEPHEN, Tres retratos... pp. 307-308
- 68) Cancionero F.D. nº 35
- 69) Padre Santo, enperadores,/cardenales, arçobispos,/patriarcas e obispos,/reyes, duques, e señores,/los maestros e priores,/los sabios colegiales,/tu los fazes ser yguales/con los sinples labradores.
- 70) ENCINA JUAN DEL, Obras..., t. II, pp. 136-145
- 71) Además cree encontrar la mención del templo de Jerusalén cuando el caballero pregunta a la muerte: Dime tu ya por exemplo:/¿A qué lugar yré amigo?/¿Cerca es del grande templo/del Señor su postigo?/ "In spite of the Christian ending, the Jewish background can be perceived" *op. cit.* p. 53
- 72) ALVAR MANUEL, Endechas...
- 73) *op. cit.* quartetas 1505 y 1507
- 74) MARQUES DE SANTILLANA, Prohemios... p. 86
- 75) Manuel Alvar sostiene que "el guayar, las endechaderas o cualquier otra de las costumbres anotadas fuera cosa de judíos es simplificar las cosas y aun faltar a la verdad". *op. cit.* p. 32. Para agregar que "el planctus era tan judío como cristiano o griego o romano. Sobre los hebreos peninsulares vinieron a influenciar manifesta-

ciones distintas y con ellas se elaboró una tradición folklórica." Id. p. 33

76) Id. pp. 83-88

Conclusiones

¿Generó Castilla un espíritu sombrío, una sensibilidad macabra? ¿Tienen razón los estudiosos de la cultura, los historiadores de marginar a Castilla y sobre todo de tildarla de tierra de lo lúgubre?

El período comprendido entre los siglos XIII al XV que hemos estudiado parece contestar negativamente a estas preguntas.

El amor por la vida de los castellanos bajomedievales se desprende de la lectura de los documentos analizados.

Las actas testamentarias son signo elocuente de las dos vertientes por las que se escurría el espíritu del hombre: su apego a la vida, la de aquí y ahora y la preocupación por su destino final, por la salvación del alma. La minuciosidad con que los hombres dejaban establecidos los asuntos de carácter material y las disposiciones espirituales son fiel reflejo de uno y otro.

El testamento representa en cierta forma el nexo entre la vida terrenal y la vida espiritual, o si se prefiere la vida del más allá. Su difusión significó también el ascenso del individualismo. Era el testador, en su individualidad quien manifestaba su decisión, quien otorgaba las mandas, quien disponía de sus bienes, era el testador quien descargaba su conciencia.

Al mismo tiempo los testamentos ofrecen una luz muy viva sobre los sentimientos de los hombres frente a la muerte. No la llamaban pero sí la asumían como un hecho irreversible, doloroso tal vez, pero que formaba parte del plan de Dios.

Para responder a las preguntas antes formuladas debemos

necesariamente establecer algunas comparaciones. Alemania como consecuencia de la Peste Negra conoció los flagelantes, pero no fue el único país donde se manifiesta el autocastigo como forma de expiación de los pecados para no caer en la condenación eterna. Italia, Hungría, Polonia, Bohemia y Flandes asistieron a espectáculos similares.

Castilla no presencié escenas de este tipo. En otras palabras, no vivió tan dramáticamente la peste. La reacción de sus habitantes ante éste y otros flagelos fue mesurada. Si veía la pestilencia como un castigo divino, evitó las manifestaciones tremendistas y casi apocalípticas.

La iconografía en este estudio ha merecido un tratamiento marginal. Merece un trabajo monográfico ulterior. Aun así conviene reconocer que las estatuas yacentes castellanas carecen de los aspectos macabros que contienen las esculturas funerarias de casi todo el resto de Europa. El "transi" o momia descarnada que adornó los sepulcros franceses, alemanes o suizos de esta época no está presente en los sepulcros de los castellanos. Este hecho es importante si pensamos en la fuerte influencia borgoñona-flamenca y aún más si tenemos en cuenta que una corriente de artistas del norte trabajó en Castilla para los castellanos. Al decir de los críticos de arte, hubieron de adaptarse al gusto y a la sensibilidad del pueblo peninsular, a la forma cómo éste concebía la muerte.

La escasez de pinturas murales o de frescos castellanos que se refieren al tema de la muerte es otro dato a tener en cuenta. Es difícil pensar que haya recaído sobre ellos el efecto destructor del tiempo, más bien debemos tomarlo como indicativo del escaso interés que despertaba en los artistas y en consecuencia en los hombres de fines del medioevo. España

no tuvo un Holbein.

Castilla produjo escasos "Libros de Horas" y aun menor cantidad de "Artes Moriendi". No es casual. El tratado llamado "Ars Moriendi" es la afirmación plástica del momento de la muerte, de la agonía, de una agonía enmarcada en una lucha entre ángeles y demonios donde el moribundo casi no participaba, era una suerte de espectador pasivo. Importa tener en cuenta que Castilla solo posea una obra tardía y traducida.

El pensamiento que sustenta Sánchez Camargo está en las antípodas del nuestro. "Se ama a la muerte, se la busca, se la desea" afirma enfáticamente. Basta comparar el grabado anónimo que representa la muerte de Trotaconventos con algún libro de horas europeo o mejor, con una versión del "Ars Moriendi" para establecer las diferencias.

Trotaconventos figura en su cama. Duerme o descansa bajo sus mantas. El arcipreste, desde un lugar contiguo la observa. La expresión de ambos es plácida. Una sonrisa se esboza en el rostro de Juan Ruiz. La escena carece de la lucha descarnada que libran las dos sociedades ultraterrenas. Es la bella muerte, la muerte solemne del cristiano, aun cuando falten los testigos habituales, y la escena sea muda.

Si el triunfo de la muerte es un fenómeno estrictamente italiano, si las danzas europeas son la cristalización del espíritu macabro, la iconografía castellana, presente en este anónimo grabado representa la sensibilidad castellana que, en cierta forma, adhería en formas más clásicas, menos barrocas, casi como punto de equilibrio entre las dos tendencias europeas.

Equilibrio construido a partir de una fe inquebrantable en la escatología de la salvación pero equilibrio inestable

por la toma de conciencia del pecado.

La preparación para la muerte y sus componentes -redacción del testamento, elección de la sepultura, anhelo de saldar las deudas, mandas piadosas- constituyen a mi entender el núcleo central del trabajo. Se podría decir que la muerte como acto último del hombre está ínsito en su aprestamiento.

La cristalización del sueño del hombre medieval -también sus fantasmas- emerge en el momento de prepararse para la muerte. Por un lado la fe en la vida ultraterrestre, por el otro el temor al paso, a la agonía, posiblemente la angustia ante la idea del juicio divino. El pensamiento puesto en Dios y la vista en el futuro del cuerpo, la conciencia del pecado, el ansia de arrepentimiento, la modificación de ciertas conductas son todos elementos que nos aportan los testamentos y las cartas de mejora. Delatan la actitud del hombre frente a la muerte pero también frente a la vida.

La representación de la muerte asimismo evoluciona. Observamos la muerte en la cama, la buena muerte que nos muestran las estatuas yacentes. Estatuas que duermen primero, que rezan o que leen un libro. A fines del siglo XV es la estatua que se incorpora, que delicadamente apoyada sobre el codo lee un libro.

Pero ante estas representaciones calmas, las manifestaciones del duelo pueden parecer desorbitadas. Lo fueron. Si Castilla lloró a sus muertos no debemos olvidar que toda Europa lamentó la pérdida de los seres queridos con formas quizás más sosegadas, pero no menos dramáticas. Tal vez fue un compo-

nente más de la teatralidad del ceremonial. Son los contrastes señalados por Huizinga, las formas contrastadas...

El análisis de ciertos poemas nos ha permitido comprobar que el tema de la muerte estaba bien presente en los castellanos de la baja Edad Media. Hay que admitir, no obstante, que entre la vastísima producción poética, los poemas de muertos o los poemas de la muerte ocupan escaso lugar. Los temas recurrentes de la lírica bajomedieval suponen un preguntarse sobre los asuntos afines a la mortalidad del hombre: la descomposición del cadáver, la brevedad de la vida, la fuga de los placeres mundanos, el "dó estan".

Al tocar estos tópicos la poesía luchó contra la muerte. Se la rechaza, es el mal en contraposición a la vida, supremo bien.

En todos los poemas encontramos una intención moralizante y didáctica fiel reflejo del predicamento de la Iglesia. Porque en Castilla la Iglesia no sufrió los embates que soportó en otros países. Fue más respetada, su discurso mejor aceptado. Los castellanos no renunciaron a su fe ni a la suprema aspiración de vivir mejor para alcanzar la salvación eterna.

Las Danzas de la Muerte tuvieron escaso eco. Menéndez y Pelayo llega a decir que se trata de algo exótico, que no responde a las características del pueblo español. Hoy la tesis del ilustre pensador ha sido descartada. Pero aún así debemos ver en las Coplas de Jorge Manrique el fiel reflejo del espíritu castellano, de su sensibilidad. Su enorme éxito y difusión así lo atestiguan.

He encontrado facetas insospechadas, caminos que ignoraba. La preocupación por el cuerpo muerto, por el cadáver.

Las oraciones que los testadores pedía que se rezasen sobre él (¿acaso no estaban destinadas principalmente al alma?), la angustia de yacer en soledad, la insistente ansia de estar acompañados es tal vez una forma de amenguar el horror ante la descomposición del cadáver.

Si en un caso le otorgaban la sensibilidad de los vivos, en el otro enunciaban en forma poética la renuencia a aceptar su disgregación. Se emplean imágenes, a veces brutales, para delinear el destino final del cuerpo del hombre.

Una forma de combatir esa pesadilla que atormentaba la mente del hombre fue organizar en torno a la muerte un vasto decorado teatral, donde los personajes se movían de acuerdo a su rango y conforme a su función. Todo adquirió una connotación de teatralidad: la muerte en la cama, el entierro, el duelo, los funerales. La brillante escenografía que se montaba vino a plasmar el sueño medieval. Sueño opuesto a la pesadilla. Sueño de luces y sombras, de formas y colores. Para citar a Huizinga, el morir se conformó en un arte.

El individualismo, la exaltación del yo, se organizó a través del disfrute de los bienes terrenales, del gozo ante los placeres de los sentidos, y además, de la valoración de la idea de la gloria y la fama como un valor per-se, intrínseco al destino del hombre, casi a su naturaleza.

Frente a la situación-límite de la muerte, la sociedad se defendió con armas diversas y concurrentes. La sensibilidad colectiva la rechazó en el plano afectivo, también en el intelectual.

Su irremediabilidad hizo que los hombres, al rodearla de un ceremonial fastuoso y magnífico, la convirtiesen en uno de los más bellos actos de la existencia humana.

FUENTESI. MANUSCRITAS

Archivo Histórico Nacional de Madrid, Sección Clero

II. IMPRESAS

ALAMO JUAN DEL, Colección Diplomática de San Salvador de Oña, Madrid, CSIC, 1950.

ARCIPRESTE DE HITTA, Libro de Buen Amor, Buenos Aires, Kapelus, 1973.

BAENA JOHAN ALFONSO DE, Cancionero (siglo XV), Buenos Aires, Anaconda, 1949.

BARRIOS GARCIA A. Documentación Medieval de la Catedral de Avila. Documentos para la Historia del Occidente Peninsular durante la Edad Media, Salamanca, 1981.

BARRIENTOS LOPE, Refundición de la Crónica del Halconero, Edición y estudio por Juan Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

BENAVIDES ANTONIO, Memorias de Fernando IV de Castilla, contiene la Colección Diplomática t. II, Madrid, Academia de la Historia, 1860.

BENEYTO JUAN, El Cardenal Albornoze, Madrid, Fuente Universitaria Española, 1986, Apéndice Documental

BOCACCI GIOVANNI, El Decamerón, Barcelona, Bruguera, 1978.

BONACHIA HERNANDO JUAN ANTONIO Y PARDOS MARTINEZ JULIO A. Catálogo Documental del Archivo Municipal de Burgos

- (931-1515) vol I y II, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1983.
- CANCIONERO CASTELLANO DEL SIGLO XV, ordenado por R. Foulché-Delbosc, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Bailly-Ballière, 1915 tomo II, 1912.
- CARRILLO DE HUETE PEDRO, Crónica del Halconero de Juan II, edición de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- CASTRO TOLEDO JONAS, Colección Diplomática de Tordesillas, Valladolid, Fuentes Documentales para la Historia de Valladolid. Inst. Cultural Simancas, 1981.
- CEREMONIAL SERAFICO de los Frayles Menores Capuchinos de Nuestro seráfico Padre s. Francisco para la uniforme instrucción de los Religiosos Capuchinos de la Provincia de la Preciosísima sangre en los Reynos de Valencia y Murcia, Valencia, imprenta de Joseph García, 1731.
- Códigos Españoles Concordados y Anotados, TOMOS I y II, 2da. edición, Madrid, 1872.
- COLLANTES DE TERAN ANTONIO, Sevilla en la Baja Edad Media, Apéndice Documental, Sevilla, 1977.
- COMPOSTELLANUM. Revista Trimestral de la Archidiócesis de Santiago de Compostela, col. XX, nº 1-4, Enero-diciembre 1975.
- Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla, publ. por la RAH, Madrid, 1861-1903, Vol I al IV.
- Crónicas de los Reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio hasta los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel col. ordenada por Rosell Cayetano, BAE, Madrid, RAE, 1953.
- Documentos de la Iglesia Colegial Santa María la Mayor (hoy Metropolitana) de Valladolid, s. XIII, Valladolid, Soc.

de Estudios Históricos Castellanos, 1920.

ENCINA JUAN DEL, Obras Completas, t. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

FERNANDEZ CONDE JAVIER, La Clerecía Ovetense en la Baja Edad Media, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1982.

FLOREZ, España Sagrada, tomo XVI, Iglesia de Astorga, Madrid, 1787.

FLORIANO ANTONIO, Colección Diplomática del Monasterio del Belmonte, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1960.

FLORIANO LLORENTE PEDRO, Recerro de la Catedral de Oviedo, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, CSIC, 1963.

FORONDA MANUEL DE (publ.) El Tumbo de Valdeiglesias y don Alvaro de Luna. Relación que dejó escrita Fr. Alonso de Quiriales de lo que vió y oyó en Valladolid en los días 2 y 3 de junio de 1453, BAH, XLI, Madrid, 1877.

Fuero de Coria. Estudio Histórico Jurídico por José Maldonado y Fernández del Toro, Coria, Inst. de Estudios de Administración local, 1949.

Fuero de Cuenca, Por Ureña y Smenjaud Rafael, Madrid, AH, 1935.

Fuero de Cuenca, Introducción y Notas de Alfredo Valmaña Vicente. Cuenca, Tormo, 1978.

Fuero Real de España, El, in Los Códigos Españoles t. I, 2da. edición, Madrid, San Martín ed., 1872.

Fuero de Madrid, Prólogo del conce de Mayalde, Transcripción de Augusto Millares Carlo, Madrid, 1963.

Fueros de Sepúlveda, Los, edición crítica y Apéndice

Documental por Emilio Sáez, Segovia, Publ. hcas. de la
Excma. Diputación Provincial, 1953.

GAIBROIS DE BALLESTEROS MERCEDES, Sancho IV de Castilla,
tomo III, Madrid, 1928.

GARCIA Y GARCIA ANTONIO, Synodicon Hispanum, tomo I: Galicia
Madrid, BAC, 1981; tomo III: Astorga, León y Oviedo, Ma-
drid, BAC, 1984; tomo IV: Ciudad Rodrigo, Salamanca y Za-
mora, Madrid, BAC, 1987.

GAYANGOS PASCUAL DE, Escritores en prosa anteriores al siglo
XV, BAE, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

GIMENEZ SOLER A., Don Juan Manuel, Zaragoza, 1932.

GONZALEZ DAVILA GIL, Historia de la vida y hechos del rey don
Enrique III, Madrid, 1638.

Teatro Eclesiástico de las Iglesias Me-
tropolitanas y Catedrales de los Reynos de las Dos Casti-
llas, Madrid, Imp. de Fco. Martínez, XDCXLV.

GONZALEZ GOMEZ ANTONIO, Moguer en la Baja Edad Media (1248-
1538) Apéndice Documental, Huelva, Excma. Diputación Pro-
vincial, 1977.

HERRERA Y GARCIA ANTONIO, El Testamento del Asistente de
Sevilla Diego de Merlo, En la España Medieval, Madrid,
Universidad Complutense, 1981.

Libro de Bulas y Pragmáticas de los Reyes Católicos, 2 vol.
Madrid, Instituto de España, 1973.

LOMAX DEREK, Una visita al San Marcos de León en 1442, in
AL n^o 45-46, 1969.

- MANRIQUE JORGE, Cancionero, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- MARTIN JOSE-LUIS, Documentos de los Archivos Catedralicio y Diocesano de Salamanca, (siglos XII-XIII), Salamanca, 1977.
- MATA CARRIAZO JUAN DE, Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo, (crónica del siglo XV), Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- Memorial Histórico Español, Ilustraciones de la Casa de Niebla por Barrantes Maldonado, tomos IX y X, Madrid, RAH, 1857.
- Memorias de Enrique IV de Castilla, Colección Diplomática de la Crónica de D. Enrique IV, Madrid, RAH, 1815-1913.
- MENA JUAN DE, El Laberinto de la Fortuna o las Trescientas, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- MENENDEZ PIDAL RAMON, Primera Crónica General de España, Madrid, Gredos, 1955.
- Documentos Lingüísticos de España, t.I, Reino de Castilla, Madrid, 1966.
- MUNZER JERONIMO, Viaje por España y Portugal, Madrid, Almenara 1953.
- NIETO CUMPLIDO MANUEL, Corpus Mediaevale Cordubense II (1256-1277) Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980.
- OCEJA GONZALO ISABEL, Documentos del Monasterio de San Salvador de Oña (1032-1284) Burgos, Garrido y Garrido, 1983.
- ORTIZ DE ZUÑIGA DIEGO, Anales Eclesiásticos y Seculares de la noble y muy leal Ciudad de Sevilla, Madrid, Imprenta Real 1795.

- PECHA HERNANDO FRAY, Historia de Guadaluaxara, Guadalajara, Institución Provincial "Marques de Santillana", 1977.
- PEÑA PEREZ JAVIER, Documentación del Monasterio de San Juan de Burgos (1091-1400), Burgos, Garrido y Garrido, 1983.
- PEREZ DE GUZMAN FERNAN, Generaciones y Semblanzas, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- Poetas castellanos anteriores al siglo XV, Colección hecha por Tomás Antonio Sánchez y Pedro José Pidal, RAE, Madrid, 1898.
- PULGAR HERNANDO DEL, Claros Varones de Castilla, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- QUINTANA PRIETO AUGUSTO, San Francisco de Sahagun, Apéndice Documental, AL, año XXXVI, enero-junio 1982.
- Tumbo Viejo de San Pedro de Montes, León, Centro de Estudios de Investigaciones San Isidro, 1971.
- RAMIREZ DE LAS CASAS DEZA, Anales de la Ciudad de Córdoba, Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, año XIX, julio-diciembre 1948, nº 60, separata 37 a 72.
- ROCA PEDRO, Testamento Original de Don Alvaro de Luna, RABM 3a. época, 1901, v.
- RODRIGUEZ LOPEZ AMANCIO, El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey, t. I y II, Burgos, 1907.
- RODRIGUEZ GONZALEZ ANGEL, Tumbo de San Martín de Castañeda, AL nº 47 y 48.

SAEZ EMILIO, Colección Diplomática de Sepúlveda, Segovia, Publicaciones Históricas de la Deputación Provincial de Segovia, 1956.

SAINZ RIPA ELISEO, Colección Diplomática de las Colegiatas de Albelda y Logroño, tomo I: 924-1399, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981; tomo II: siglo XV, Idem, 1983.

SAN AGUSTIN, La Ciudad de Dios, Madrid, BAC, 1958.

SANCHEZ HERRERO JOSE, Concilios Provinciales y Sínodos Toledanos de los siglos XIV y XV, Universidad de la Laguna, 1976.

Las Diócesis del Reino de León, siglos XIV y XV, León, 1978.

SUAREZ FERNANDEZ LUIS, Historia del reinado de Juan I de Castilla, tomo II, Registro de Documentos, Madrid, Universidad Autónoma, 1982.

TEJADA Y RAMIRO JUAN, Colección de Cánones de la Iglesia Española, tomo I, Madrid, 1849; tomo II, Madrid, 1850; tomo III, Madrid, 1851.

VALERA MOSEN DIEGO DE, Memorial de Diversas Hazañas, in Crónicas de los Reyes de Castilla t. III, Madrid, BAE, 1953.

VASQUEZ DE PARGA, LACARPA, URIA, Peregrinaciones a Santiago de Compostela, 3 tomos, Madrid, CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1949.

INDICE BIBLIOGRAFICO

I. BIBLIOGRAFIA ESPECIAL

En este lugar se ponen las obras que tienen una vinculación directa con la muerte y con los tópicos afines a ella.

ALVAR MANUEL, Endechas Judeo-Españolas, Universidad de Granada, 1953.

ARIES PHILIPPE, Essais sur l'histoire de la mort en Occident, Paris, 1975.

L'homme devant la mort, Paris, Seuil, 1977.

Images de l'homme devant la mort, Paris, Seuil, 1983.

ARRANZ GUZMAN ANA, La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico; ¿Continuidad o ruptura?. En la España Medieval. Estudios en memoria del prof. D. Claudio Sánchez Albornoz, Madrid, Universidad Complutense, 1986

AVRIL JOSEPH, La Pastorale des Malades et des Mourants aux XIII^e et XIII^e siècles, in BRAET HERMAN, Death in the Middle Ages, Leuven, 1983.

BADHAM PAUL AND LINDA, Death and Immortality in the Religions of the World, New York, Paragon House, 1987.

BEAUNE COLETTE, Mourir Noblement à la fin du Moyen Age, in La Mort au Moyen Age, Colloque de Strasbourg, 1975.

BERTHE MAURICE, La famine et la mort dans les campagnes du Royaume Navarre au XIV^e siècle, in La Mort au Moyen Age, Colloque de Strasbourg, 1975.

BLANCO NAJERA FRANCISCO, Derecho funeral, Madrid, Biblioteca Jurídica de Autores Españoles y Extranjeros, CXLVIII,

1936.

- BLUM CHARLES de, La Folie et la Mort dans l'Imaginaire Collectif du Moyen Age et du Début de la Renaissance (XIIè-XVè siècles) in BRAET, Death in the Middle Ages, Leuven 1983.
- BOGLER T. Muerte y vida, Madrid, Guadarrama, 1962.
- BOWSKY WILLIAM M., editor, The Black Death, a Turning Point in History, New York, Holt, Pinehart and Winston, 1971.
- BRAET HERMAN AND VERBEKE WERNER, Editors, Death in the Middle Ages, Leuven, Leuven University Press, 1983.
- CABESTANY J.F. Els Enterraments amb sarcòfag del Monestir de Poblet (segles XII a XIV) in Necropolis I Sepultures Medievals de Catalunya, Acta Mediaevalia, Annex 1, Barcelona, 1982.
- CAMACHO GUIZADO EDUARDO, La elegía funeral en la poesía española, Madrid, BRH (Gredos), 1969.
- CANNADINE DAVID, War and Death, Grief and Mourning in Modern Britain in WHALEY J. Mirrors of Mortality, New York, 1977.
- CARRILLO MARTIN, Explicación de la Bula de los Difuntos, Alcalá de Henares, 1615.
- CLARAMUNT SALVADOR, La muerte en la Edad Media. El mundo urbano, Acta Mediaevalia 7-8, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1987.
- CLARK JAMES, The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance, Glasgow, Jackson, Son and Company, 1950.
- CROIX ALAIN, La Bretagne aux 16è et 17è siècles. La vie - La mort - la foi. Paris, Maloine S.A. Editeur, 1981.
- CHAUNU PIERRE, La Mort à Paris, XVIè, XVIIè et XVIIIè siècles, Paris, Fayard 1978.
- DE LA PASCUA SANCHEZ MARIA JOSE, Actitudes ante la Muerte en el Cádiz de la primera mitad del siglo XVIII, Cádiz, Diputación Provincial, 1984.

- DEFOURNET RAYMOND, European Crisis: The Plague or Moral Decline. in BOWSKY W. The Black Death... New York, 1971.
- DEFOURNET JEAN, Comynnes et la mort, in PRAET H., Death in the Middle Ages, Leuven, 1983.
- FINUCANE R.C., Sacred Corpse, Profane Carrion: Social Ideals and Death Rituals in the later Middle Ages, in WHALEY J. Mirrors of Mortality, New York, 1977.
- GARCIA DIAZ SEBASTIAN, La Muerte, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981.
- GEORGES ELIANE, Voyages de la Mort, París, Berger-Levrault, 1982.
- GILMAN STEPHEN, Tres Retratos de la Muerte en las Coplas de Jorge Manrique, NRFH, XIII.
- GOMEZ MORENO MANUEL, El Panteón Real de las Huelgas de Burgos, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1946.
- GUREVIC AARON, Au Moyen Age: Conscience Individuelle et Image de l'au-delà, AFSC 87, nº 2, 1982.
- HIRSHLEIFER JACK, Disaster and Recovery: The Black Death in Western Europe, Santa Mónica (California) Rand Corporation, 1986.
- KOMINSKI EUGENII ALEKSEEVICH, The Plague Deemphasized, in BOWSKY. The Black Death... New York, 1971.
- KURTZ LEONARD, The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature, New York, Columbia University, 1934.
- LE GOFF JACQUES, El Purgatorio, Barcelona, Ariel, 1980.
- LUTGE FRIEDRICH, Germany: The Black Death and a Structural Revolution in Socioeconomic History, in BOWSKY, The Black Death... New York, 1971.
- MARTIN HERVE. Deux prédicateurs du XVème siècle parlent de la mort, La Mort au Moyen Age, Colloque de Strasbourg, 1975.
- Mc MANNERS JOHN, Death and the French Historians, in WHALEY J. Mirrors of Mortality, New York

- MIGUEZ FERNANDEZ ANTONIO, Excavación en Sahagún de Campos, AL n^o 67, enero-junio, 1980.
- MITRE FERNANDEZ EMILIO, La preparación ante la muerte en torno a 1300. (Algunos elementos configuradores del "ars moriendi" en Occidente), Acta Mediaevalia 7-8, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1987.
- El Sentido Medieval de la Muerte. Reflexiones desde el prisma del siglo XX, AEM, CSIC, Barcelona, 1986.
- MORIN EDGAR, L'homme et la mort dans l'histoire, París, Seuil, 1970.
- ORDUNA GERMAN, Las Coplas de Jorge Manrique y el Triunfo sobre la Muerte: estructura e intencionalidad, Romanische Forschungen, 79, 1967.
- ORLANDIS JOSE, Sobre la elección de la sepultura en la España Medieval, AHDE XX, 1950.
- ORUETA RICARDO DE, La Escultura Funeraria en España, Madrid, 1919.
- PARAVY PIERRETTE, Angoisse Collective et Miracles au seuil de la mort: resurrection et bâptemes d'enfants mort-nés en Dauphiné au XV^e. siècle, in La Mort au Moyen Age, Colloque de Strasbourg, 1975.
- PAYEN JEAN CHARLES, L'Homo Viator et le Croisé: la Mort et le Salut dans la tradition du Douzain, in BRAET H. Death... Leuven, 1983.
- PHILIPPEAU E. Orígenes y Evolución de los Ritos Funerarios, in El Misterio de la Muerte y su celebración, Buenos Aires, Desclée de Bouwer, 1952.
- PORTELA ERMELINDO Y PALLARES MENDEZ MARIA DEL CARMEN, Muerte y Sociedad en la Galicia Medieval, siglos XII y XIV, AEM n^o 15, Barcelona, 1985.

- RAPP FRANCIS, La Réforme Religieuse et la Méditation de la Mort, in La Mort au Moyen Age, Colloque de Strasbourg, 1975.
- RIU MANUEL, Alguns costums funeraris de l'Edat Mitjana a Catalunya, Necropolis I Sepultures Medievals de Catalunya, Acta Mediaevalia, Annex 1, Barcelona, 1982.
- RUIZ MORENO ANIBAL, Enfermedades y muertes de los Reyes de Asturias, León y Castilla, CHE VI, 1946.
- SANCHEZ CAMARGO M., La muerte y la pintura española, Madrid, Editora Nacional, 1954.
- SAUGNIEUX JOEL, Les Danses Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires, Lyon, E. Vitté, 1972.
Le Vocabulaire de la Mort, in BRAET HERMAN, Death in the Middle Ages, Leuven, 1983.
- SCHELER MAX, Muerte y Supervivencia, Buenos Aires, Goncourt, 1979
- TENENTI ALBERTO, Il Senso della Morte e l'Amore della Vita nel Rinascimento, Torino, Einaudi, 1977.
La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle, Paris, Armand Colin, 1952.
- THIRY CLAUDE, De la Mort Marâtre à la Mort Vaincue, in BRAET, Death in the Middle Ages, Leuven, 1983.
- TIMBAL P.C., Les legs pieux au Moyen Age, in La Mort au Moyen Age, Colloque de Strasbourg, 1975.
- THOMAS LOUIS-VICENT, Antropología de la Muerte, Mexico, FCE, 1983.
- THOMPSON JAMES WESTFALL, The Plague and the World War: Parallels and Comparisons, in BOWSKY, The Black Death... New York, 1971.
- VAILLANT PIERRE, La Danse Macabre de 1485 et les fresques du Charnier des Innocents, in La Mort au Moyen Age, Colloque

de Strasbourg, 1975.

VERLINDEN CHARLES, Spain: a Temporary Setback, in BOWSKY, The Black Death..., New York, 1971.

VOVELLE MICHEL, La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours, Paris, Gallimard, 1983.

La Mort encore, Note Critique, AESC n° 2, avril 1982.

VOVELLE GABY et MICHEL, Vision de la Mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire XV-XXè siècles, Cahier des Annales, 29, Paris, Armand Colin, 1970.

WHALEY JOACHIM editor, Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death, New York, St. Martin's Press, 1977.

WHYTE FLORENCE, The Dance of Death in Spain and Catalonia, New York, Arno Press, 1977.

ZIEGLER PHILIP, Germany: The Flagellants and the persecution of the Jews, in BOWSKY W., The Black Death..., New York, 1971.

II. BIBLIOGRAFIA GENERAL

- AMADOR DE LOS RIOS R., Los restos mortales del rey Don Pedro de Castilla y sus vicisitudes, RABM 3a. época X, 1904.
- AMADOR DE LOS RIOS JOSE, Historia crítica de la Literatura Española, Madrid, Joaquín Muñoz, 1865, t. IV.
- ARS HISPANIAE. Historia universal del arte hispánico, vol IX. Pintura Gótica, Gudiol Ricart, José, Madrid, Plus Ultra, 1955.
- ARS HISPANIAE. Vol. VI. Pintura e imaginería románicas, por Walter William Spencer y José Gudiol Ricart.
- ARS HISPANIAE. Vol. XVII. Miniatura, grabado, encuadernación, por Jesús Domínguez Bordona, Juan Ainaud.
- BENEYTO PEREZ JUAN, Instituciones del Derecho Histórico Español, vol III, Barcelona, Bosch, 1931.
- BOCACCIO GIOVANNI, El Decameron, Barcelona, Bruguera, 1978.
- CABRILLANA NICOLAS, La Peste Negra en el Obispado de Palencia, RH 109, 1968.
- CABROL F., La Oración de la Iglesia, Consideraciones sobre la Antigua Liturgia, Parcelona, 1908.
- CARLE MARIA DEL CARMEN, Del Concejo Medieval Castellano-Leonés, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, 1968
- Alimentación y Abastecimiento, CHE LXI LXII.
- La Casa en la Edad Media CHE, LXIII-LXVIII, 1982.
- CERDA RUIZ-FUNES JOAQUIN, En torno a la pesquisa y procedimiento inquisitivo en el derecho castellano-leonés de la Edad Media, AHDE, XXXII, 1962.
- CONTERAS DUEÑAS FELIX Y MIGUEL Y SUAREZ INCLAN RAMON, Historia de la lepra en España, Madrid, Hergon, 1973.

- CORRAL JOSE MARIA, Santa María de Rocamador y la Milagrosa Salvación de una infante de Navarra, RH, XXIX, 1947.
- CHEVALIER JACQUES Historia del Pensamiento II el Pensamiento Cristiano, Madrid, Aguilar, 1967.
- DE BOUARD-RIU, Manual de Arqueología Medieval, Barcelona, Teide, 1977.
- DEYERMOND A.D., Historia de la Literatura Española, I, La Edad Media, Barcelona, Ariel, 1982.
- DREISBACH ROBERT H. Manual de Venenos y Antídotos, Madrid, Javier Morata, 1958.
- DUBY GEORGES, Europa en la Edad Media, Barcelona, Paidós, 1986.
- DELORT R. Le Moyen Age. Histoire Illustrée de la vie quotidienne, Lausanne, Edita, 1972.
- EISENHOFER L. Compendio de liturgia católica, Barcelona, Herder, 1947.
- FERGUSON GEORGE, Signs & Symbols in Christian Art, New York, Oxford University Press. 1964.
- GALINDO ROMERO PASCUAL, Catálogo del Archivo del Monasterio de Sancti Spiritu de Toro, AL, 59 y 60.
- GARCIA ARENAL MERCEDES, La Aljama de los Moros de Cuenca en el siglo XV, HID, 1977.
- GARCIA DE CORTAZAR J.A., Historia de España Alfaguara II, La Epoca Medieval, Madrid, Alianza, 1976.
- GARCIA DEL MORAL ANTONIO, El Hospital Mayor de San Sebastián de Córdoba, Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1984.
- GARCIA GALLO, El Concilio de Goyanza, AHDE XX, 1965.
Del Testamento Romano al medieval, AHDE, XLVII, 1977.
- GARCIA ORO JOSE, La Reforma de los Religiosos Españoles en tiempos de los Reyes Católicos, Valladolid, Inst. "Isabel

la Católica" de Historia Eclesiástica, 1969.

GARCIA-VILLOSLADA RICARDO, Historia de la Iglesia en España II, 2º La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV, Madrid, BAC, 1982.

GOODMAN GILMAN ALFRED Y COL., Las Bases Farmacológicas de la Terapéutica, Puenos Aires, Panamericana, 1986.

GONZALEZ JULIO, La Clerecía de Salamanca durante la Edad Media. PH XII, 1943

GRASSOTTI HILDA, La Ira Regia en León y Castilla, CHE, LXI-LXII, 1965.

Las Instituciones Feudo-Vasalláticas en León y Castilla, t. I y II, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo, 1969.

GRMEK M.P., Preliminaires d'une etude historique des maladies Annales, nº special consacré a "Histoire Biologique et Societé" nov-dec. 1969.

GROULT PIERRE, Literatura Espiritual Española: Edad Media y Renacimiento, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980.

HARTHAN J.P., L'age d'or des livres d'heures, París-Bruxelles, Elsevier Séquoia, 1977.

HEERS JACQUES, El clan Familiar en la Edad Media, Barcelona, Labor, 1978.

Occidente durante los siglos XIV y XV, Barcelona Labor, 1978.

HUIZINGA J. El Otoño de la Edad Media, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1947.

IGLESIA FERREIROS AQUILINO, El Proceso Inquisitorial por Delito de Herejía contra Hernando de Talavera, AHDE, 39, 1969.

- JANKE R. STEEN, Johan de Lome y la Escultura Gótica Posterior en Navarra, Pamplona, Instituto Príncipe de Viana, CSIC, 1977.
- JEDIN HUBERT, Manual de Historia de la Iglesia, Barcelona, Herder, 1973.
- JETTER DIETER, Los Hospitales en la Edad Media, in Lain Entralgo. Historia Universal de la Medicina, tomo III, Edad Media, Barcelona, Salvat, 1972.
- LALINDE ABADIA JESUS, Iniciación Histórica al Derecho Español, Madrid, Ariel, 1970.
- LAYNA SERRANO FRANCISCO, La Histórica Cofradía de "la Caballada en Atienza (Guadalajara) RH, 1942.
- LE ROY LADURIE EMMANUEL, Montaillou, village occitan de 1294 à 1324, París, Gallimard, 1982.
- LOPEZ ALONSO CARMEN, La Pobreza en la España Medieval, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1985.
- LOPEZ-AMO MARTIN ANGEL, El Derecho penal español de la Baja Edad Media, AHDE, XXVBI, 1956.
- LITRE E. Dictionnaire de Medecine, de Chirurgie, de Pharmacie..., París, Baillièrre et fils, 1898.
- MALDONADO JOSE Y FERNANDEZ DEL TORO, Líneas de influencia canónica en la historia del proceso, AHDE, XXIII, 1953.
- MACEK JOSEPH, La Revolución Husita, Madrid, Siglo XXI, 1975.
- MARQUES DE SANTILLANA, Prohemios y cartas literarias, edición preparada por Miguel Garci-Gómez, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- MARTIN POSTIGO MARIA DE LA SOTERRAÑA, San Frutos del Duraton, Historia de un priorato benedictino, Segovia, Caja de Seguros y Monte de Piedad, 1984.
- MAYER AUGUSTO L., El Estilo Gótico en España, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

- MINOIS GEORGES, Storia della Vecchiaia dall'Antichità al Rinascimento, Roma, Laterza, 1988.
- MOYA GONZALO, Don Pedro el Cruel, Madrid, Júcar, 1974.
- NICOLAU MIGUEL S.J., La Unción de los Enfermos - Estudio Histórico-Dogmático, Madrid, BAC, 1975.
- ORLANDIS JOSE, Los Monasterios dúplices en la Alta Edad Media. AHDE XXX, 1960.
Traditio Corporis et Animae, AHDE XXIV, 1954
Historia de la Iglesia. I. La Iglesia Antigua y Medieval. Madrid, Palabra, 1977.
- PALENCIA-MANCEBO, La Capilla de San Blas en la Catedral de Toledo, Toledo, 1985.
- PERNOUD REGINE, A la luz de la Edad Media, Barcelona, Granica, 1983.
- PREVITE-ORTON C.W., Historia del mundo en la Edad Media, Barcelona, Sopena, 1967, tres volúmenes.
- RAPP FRANCIS, La Iglesia y la Vida Religiosa en Occidente a fines de la Edad Media, Barcelona, Labor, 1973.
- REGLA CAMPISTOL JUAN, Historia de la Edad Media, Barcelona, Montaner y Simón, 1969.
- RODRIGUEZ JUSTINIANO, Judería de Sahagún, AL nº 14
- RODRIGUEZ BLANCO, La Orden de Santiago de Extremadura, (siglos XIV y XV, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1985
- SALINAS PEDRO, Jorge Manrique o tradición y originalidad, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- SAMARAN CHARLES, L'histoire et ses méthodes, Pruges, Gallimard, 1961.
- SAN AGUSTIN, La Ciudad de Dios, Madrid, BAC, 1948.
- SANCHEZ ALBORNOZ CLAUDIO, España, un enigma histórico, 2 vol I y II, Barcelona EDHASA, 1976.

SANCHEZ HERRERO JOSE, Cofradías, Hospitales y Beneficencia en algunas diócesis del Valle del Duero s. XIV y XV, RH 126, 1974.

Cofradías Sevilas. Los comienzos in Las Cofradías de Sevilla, Historia, Antropología, Arte, Sevilla, Universidad y Excmo. Ayuntamiento, 1985.

SCHNURER GUSTAVE, L'Eglise et la Civilisation au Moyen Age, París, Payot, 1935.

SPAEMANN N. El Sacramento de la Unción de los Enfermos, in Bogler, Muerte y vida, Madrid, Guadarrama, 1962.

VALDEAVELLANO LUIS G. DE, Curso de Historia de las Instituciones Españolas. De los orígenes al final de la Edad Media, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

VAN DER MEER FREDERIC, Atlas de l'Ordre Cistercien, París Sequoia, 1965.

VICENS VIVES S.J., Historia de España y América, I y II, Barcelona 1972.

VOVELLE MICHEL, Ideología y Mentalidades, Barcelona, Ariel, 1985.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FLE. VÍA Y ESCOL.
Dirección de...