

LA MUERTE EN EL IMAGINARIO LITERARIO DE LAS LITERATURAS PENINSULARES MEDIEVALES

Luis MARTÍNEZ-FALERO
Universidad Complutense de Madrid
lmartinezfalero@filol.ucm.es

RESUMEN: En este trabajo se analiza el tema de la muerte en las literaturas hispánicas medievales, tanto en la poesía amorosa como en la elegiaca y la doctrinal. A partir de estas visiones de la muerte, estableceremos las conexiones con otras literaturas europeas, así como con la tradición popular, común a varios países de nuestro entorno. Todo ello delimitará el imaginario medieval sobre la muerte que se manifiesta en esa tradición literaria compartida y en la música y la iconografía, por lo que nuestro trabajo se inscribe tanto en la tematología comparatista como en la relación entre la literatura y las demás artes.

Palabras clave: muerte, literatura comparada, literaturas hispánicas medievales, literaturas europeas.

ABSTRACT: This paper analyses the recurrent theme of death pervading Medieval Hispanic literature as evinced in both love or elegiac poems and doctrinal poetry. Departing from the different variations on this outlook, we shall establish viable connections with other European literatures and — more importantly still — with popular tradition as common to a fairly relevant number of cultural areas surrounding Spain. It is precisely the latter criterion that will delimit Medieval imagery on the theme of death, in the way that shared European literary tradition envisages it in music and iconography. Consequently, our work aims at shedding light upon the intersection of cross-thematic comparative literature and affinities between Literature and the Arts.

Key words: Death theme, Middle Ages, Hispanic Literature, European literatures, cross-thematic comparison.

Desde sus mismos orígenes, el ser humano se ha sentido sobrecogido ante la muerte. Por ello, desde que adquirió su capacidad simbólica (o desde que tenemos constancia de tal capacidad), la muerte ha sido uno de los temas más recurrentes en sus representaciones, quizá por la necesidad de personificar mediante un arquetipo ese *otro* que aguarda en nosotros, ese no-ser contemplado en los *otros* y que nos da cuenta de nuestra propia naturaleza.

En la Edad Media, se mantienen algunas formas simbólicas procedentes del mundo clásico, una vez cristianizadas: el sueño, la balanza para el pesado de las almas o la rueda de la Fortuna, pues se hallan muy próximos a la visión que de la Muerte ofrece el Antiguo Testamento, lo que permite modelar el comportamiento religioso de los fieles, dando entrada a “gestos, símbolos e ideas” (Alexandre-Bidon 1998: 15). Entre estas ideas, firmemente unidas a lo doctrinal, se halla el *sueño* en espera de otra vida, la vida verdadera, por lo que los tratados doctrinales se cargarán de referencias al sueño en sustitución del concepto de una muerte asumida como definitiva (Alexandre-Bidon 1998: 42).

Así, desde las visiones de ermitaños que, a partir de la *Visio Philiberti*, desempeñan un importante papel doctrinal a lo largo de la Edad Media, hasta el mismo arranque de la *Commedia* de Dante, el sueño (con todas sus reminiscencias clásicas) se convierte en un simulacro de muerte que permite llegar al trasmundo, pero también regresar de él. Y en ese trasmundo se encuentran los castigos eternos. Por ello, una de las representaciones medievales más habituales de la Muerte es el diablo mismo (representado en muchas ocasiones por un dragón o serpiente), que devora a los impíos, en una suerte de muerte sin retorno.



Herrade de Landsberg, *Hortus deliciarum*, 1167-1185. Abadía de Hohenburg (Alsacia)

Pero la Muerte asimismo forma parte de otros ámbitos: es la agonía que sufre el enamorado ante la indiferencia de la dama o el dolor por la pérdida de alguien querido; o su mención es el medio para que se acepte la doctrina religiosa. Todo ello configura el imaginario literario medieval, que, en este trabajo, centramos en las literaturas hispánicas, en su interrelación y en su conexión con la iconografía. Por ello, vamos a tratar brevemente cuatro ámbitos: la muerte por amor, la elegía, la literatura doctrinal y la literatura popular, centrándonos en el género poético, por ser quizá el más difundido en este período histórico, tanto en la lírica (unida aún a la música) como en las formas épico-narrativas. Comencemos, pues, por la *muerte por amor* y la elegía.

1. LA MUERTE FINGIDA Y LA MUERTE REAL

Amor y Muerte forman desde antiguo una dualidad establecida por su oposición. Sobre esta antítesis, los trovadores difundieron uno de los tópicos de más largo recorrido en la poesía amorosa europea: la *muerte por amor*.

Una tradición ahistórica señala que Bernat de Ventadorn pudo morir de amor por Leonor de Aquitania en la corte de los Plantagenet, tras el matrimonio de esta ex-reina de Francia con el futuro Enrique II de Inglaterra. Lo cierto es que el trovador del Lemosín acompañó a Leonor de Aquitania en la corte de Enrique II, pero murió muy probablemente en el monasterio cisterciense de Dalon hacia 1200. No obstante, en una de las composiciones más famosas de Bernart de Ventadorn, y de la poesía y la música trovadoresca, «Can vei la lauzeta mover», donde se habla del pesar causado por el desdén de la dama, se afirma:

VI. Mercés es perduda, per ver
 —et eu non o saubi anc mai—,
 car cilh qui plus en degr'aver,
 no'n a ges; et on la querrai?
 A! can mal sembla, qui la ve,
 qued aquest chaitiu deziron
 que ja ses leis non aura be,
 laisse morir, que no l'aon!¹

El desdén de la dama, dadora de la vida y de la muerte, señora en el sentido feudal del término, es una de las causas más habituales de la muerte por amor. Los ejemplos serían innumerables tanto en la lírica provenzal como en la gallego-portuguesa (sin olvidar otras líricas surgidas de la provenzal, como la alemana de los minnesinger o la del *dolce stil novo*). En la lírica gallego-portuguesa, encontramos este tópico muy arraigado en la cantiga de amor, influenciada en su origen por la *cansó* provenzal. Así, aparece

1. “VI. En verdad, la piedad está perdida —y yo no lo supe nunca—, pues la que debería tener más no tiene nada, y ¿dónde la buscaré? ¡Ah, qué duro de creer se hace al que la ve que deje morir [y] que no ayude a este desgraciado anheloso que sin ella no tendrá ningún bien!” (Riquer 1983: 386).

en cantigas de Fernán Rodríguez de Calheyros (“Non á ome que m’entenda”), Pero d’Armea (“Senhor, vej’eu que avedes sabor”), Pay Soarez de Taveyros (“Como morreu quen nunca ben”) o Alfonso X (“Poys que m’ey ora d’alongar”), entre muchos otros.



Manuscrito del *Roman de la Rose* (fol. 11-vº), siglo XIV. Biblioteca Nacional de Francia

Otra causa de la muerte por amor es la ausencia de la dama, como hallamos en Peire Bremon lo Tort («Mei oll an grant manentia»), cuyo principio introduce ya este motivo de la lírica amorosa:

- I. Mei oll an grant manentia
aguda en lor baillia;
ara-m pesa car viurei,
que ja mais non aurei;
ar m'en voill del tot quier
e no-l poirai mais cobrar,
e laisserai mi morir,
c'om ses joi non deu durar.²

2. “I. Mis ojos han tenido en su poder gran riqueza. Ahora me pesa vivir porque nunca más tendré gozo; ahora quiero abstenerme completamente [de vivir] y no lo podré recuperar; y me dejaré morir, pues hombre sin gozo no debe existir” (Riquer 1983: 516).

A veces el poeta prefirió morir a dirigirse a su dama, siendo el temor a hablar otro motivo común de la lírica provenzal y la gallego-portuguesa. Lo hallamos claramente expuesto en la *cansó* «En cossirer et en esmai», de Bernart de Ventadorn, con la contradicción lógica ante la duda de si hablarle o no:

III. E doncs, pois atressi'm morrai,
dirai li l'afan que m'en ve?
Vers es c'ades lo li dirai.
No farai, a la mia fe,
si sabia c'a un tenen
 en fos tot'Espanha mia;
 mais volh morir de feunia
car anc me venc en pessamen.³

También es el motivo que articula, por ejemplo, la *cansó* de Guiraut de Bornell «Ai las, com mor! Quez as amis?» o la cantiga de Pero García Bungalés «Se eu soubess'u a eu primeira vi», cuya tercera estrofa concluye: “...moyr'eu, e non lhi posso ren dizer” (Alvar / Beltrán 1989: 197).

La forma más representativa de la lírica gallego-portuguesa es la cantiga de amigo, de origen popular y voz femenina, donde también está presente esta muerte por amor, por la ausencia o tardanza del amigo, como en la cantiga de Don Denis Rey de Portugal «Non chegou, madr'o meu amigo», cuyo estribillo nos repite: “Ai madre, moiro d'amor!”. El reflejo en la poesía provenzal debe situarse en la obra de las trovadoras, donde se canta al amor desde la perspectiva femenina, con unos referentes físicos (simbólicos o no) más marcados, como sucede asimismo en la cantiga de amigo, donde los referentes eróticos, simbolizados por elementos naturales, resultan evidentes. Por ejemplo, la trovadora Castellóza, en su *cansó* «Ja de chantar non degr'aver talan», dice morir de amor por el amigo:

II. Ai! bels amics, sivals un bel semblan
 mi faitz enan
qu'ieu moira de dolor [...]⁴

Quizá el origen tanto de esta muerte por amor como de esa perspectiva física de la relación sentimental deba situarse en las jarchas de la serie árabe (siglo XI), donde una voz femenina asegura: “¡Amānu, Amānu! Yā l-malīh. gāre: / ¿Borqē tū [mē] quéreš, yā-llāh, matāre?” (Jarcha V); o “Yā mammā si no lēša l-ŷinna / altesa morréy [...]

3. “III. Y entonces, pues así moriré, ¿le diré el afán que me viene de ella? Ciertamente es que en seguida se lo diré. No lo haré, a fe mía, aunque sepa que al instante toda España fuese mía; prefiero morir de coraje, pues nunca me vino al pensamiento” (Riquer 1983: 367).

4. “II. ¡Ay!, hermoso amigo, por lo menos ponédme un rostro amable antes de que muera de dolor [...]” (Riquer 1983: 1328).

(Jarcha XXXb).⁵ En este sentido, el tópicos habría nacido en un contexto doctrinal y literario distinto (incluso fuera del *amor udri* de carácter platónico), para quedar inserto más tarde en una lírica marcadamente platónica, al menos en su planteamiento.

Sin embargo, las críticas hacia los tópicos recogidos en la lírica amorosa provenzal (y, por ende, en la de aquellas literaturas influidas por ésta), y que se inscriben en el amor cortés, comenzaron muy pronto. Así, en un poema satírico, Peire Cardenal («Ar me puese ieu lauzar d'Amor») lleva a cabo una parodia textual de una *cansó* de Giraut de Bornelh, donde subvierte todos los tópicos pertenecientes al sufrimiento del enamorado:

III. Ni dic qu'ieu mor per la gensor,
ni dic que·l bella·m fai languir,
ni non la prec ni non l'azor,
ni la deman ni la dezir;
ni no·l fas homenatge,
ni no·l m'autrei ni·l me soi datz,
ni non soi sieus endomenjatz,
ni a mon cor en gatge,
ni soi sos pres ni sos liatz,
anz dic qu'ieu li soi escapatz.⁶

Otro tanto realiza Pero García Burgalés en una cantiga de escarnio dedicada al trovero Roy Queymado («Roy Queimado morreu con amor»), llevando a cabo una parodia centrada en el tópicos de la muerte fingida por el enamorado:

Roy Queimado morreu con amor
en seus cantares, par Santa Maria,
por ùa dona que gran ben quera;
e, por se meter por mais trobador,
por que lh'ela non quiso ben fazer,
feze-s' el en seus cantares morrer;
mais resurgiu depois, ao tercer dia [...]

(Alvar / Beltrán 1989: 205)

Precisamente, Pero García Burgalés dedicó una composición híbrida, entre la cantiga de amor y el *pranto*, a su amada muerta («Se eu a Deus algún mal merecí»), donde no muere de amor, sino que lamenta no haber muerto antes que ella. Así, la muerte fingida nos conduce hacia la muerte real, hacia una forma de expresión que nos

5. “¡Merced, merced! Oh hermoso, di: ¿Por qué tú me quieres, ay Dios, matar?”; “Oh madre, si no cesa la locura / altura, moriré [...]”, respectivamente (García Gómez 1995: 117 y 339).

6. “III. Ni digo que muerdo por la más gentil, ni digo que la hermosa me hace languidecer, ni le ruego ni la adoro, ni la requiero ni la deseo; ni le presto homenaje, ni me entrego ni me he dado a ella, ni soy su servidor, ni tiene mi corazón en prenda, ni soy su preso ni su atado, sino que digo que me he escapado de ella” (Riquer 1983: 1490).

habla del dolor por la pérdida, de una literatura sometida a los cauces de la retórica epidíctica y de la métrica, dando forma a los sentimientos del poeta (sinceros o no) y, sobre todo, a la doctrina cristiana.

El modelo para la poesía elegíaca (*planh*, *pranto*, *planto*), de tipo épico-narrativo, procede de Columbanus de Saint Trond y su *planctus* por Carlomagno, el «Planctus de obitu Karoli», compuesto hacia el año 814, si bien su música fue compuesta en el siglo XIII. En esta composición, se enumera la conmoción universal que supone la muerte del emperador, así como una invitación a llorar esta muerte y una sucesión de preces dirigidas al Espíritu Santo y a Cristo por la eterna salvación del difunto (Dümmler 1881: 435-436). Este tipo de composiciones, que pertenecen al canto gregoriano, abrió una vía para el lamento por la muerte de un personaje de elevada condición (p. ej. el *Planctus Guillelmus*, dedicado a Guillermo el Conquistador, muerto el año 1090), aunque asimismo encontramos *planctus* de tipo religioso (como los dedicados a la Virgen, cuya cumbre en castellano sería el «Planto que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Fijo», de Berceo), los dedicados a los santos o el de tipo moral, sea para lamentar las crisis que sufrió la Iglesia, sea para desarrollar, al hilo del lamento de Jeremías, una serie de escenas bíblicas (p. ej. el «Plantus David super Saul et Jonatha»), como el compuesto por Pedro Abelardo («O quanta qualia sunt illa sabbata»), donde, además, deja entrever sus desgraciados amores con Eloísa. Esta poesía de tema religioso, que pronto pasó a los cantos populares, influyó en la lírica provenzal anterior al siglo XIII. Tanto los *planctus* dedicados a la Virgen como a los santos, y las vidas versificadas, que amplifican la alabanza inserta en este tipo de poesía, poseen su correlato en el *planh* provenzal. Valgan como ejemplos el *planh* de la Biblioteca de Aix dedicado a la Virgen o el manuscrito de la iglesia de Àger que recoge el “plant de Sent Esteve” (Milá y Fontanals 1966: 436-437).

En el plano de la poesía profana, el primer *planh* lo debemos a Cercamon (primera mitad del siglo XII), «Lo plaing comenz iradament», dedicado a la muerte de Guillermo X de Aquitania y VIII de Peitieu. En esta composición, Cercamon introduce un tópico que consiste en considerar también muertas las virtudes que adornaban al fallecido. En este sentido, la estructura del *planh* sería la siguiente: invitación al lamento, linaje del difunto, enumeración de tierras o personas entristecidas por su muerte, elogio de las virtudes del difunto, la oración por la salvación de su alma y el dolor producido por su muerte (Riquer 1983: 60). En buena medida se trata de una adaptación de la preceptiva fijada por Menandro el Rétor en el segundo de sus tratados de retórica epidíctica, donde se formula la *consolatio*. La mayor parte de las composiciones se centra en dos de los *loci a persona* que recoge la tradición de la *inventio*: linaje y acciones (o virtudes), propios del discurso encomiástico. Estos poemas presentan un rasgo formal común, procedente de la retórica: el uso del apóstrofe y de la exclamación retórica, para manifestar el duelo. Precisamente, uno de los elementos que determinan la mayor calidad de un *planh* es el alejamiento de estos esquemas retóricos establecidos por tradición, lo que manifiesta no sólo la originalidad de la composición, sino además un mayor grado de (aparente) sinceridad, como sucede con el poema «Consiros cant e planc e plor», de Guillem de Berguedà, compuesto con motivo de la muerte

de Ponç de Mataplana, quizá al sur de Cataluña o tal vez en el Bajo Aragón o Norte de Valencia, hacia 1184. No obstante, habitualmente encontramos, en estos términos retóricos y literarios señalados, la mayor parte de las cuarenta y tres composiciones conservadas, pertenecientes a este género.

Resultan interesantes los dedicados a la muerte de damas nobles (destinados al padre de la fallecida), como el de Aimeric de Peguilham «De tot en tot es er de mi partitz», quien introduce una variante del *Ubi sunt?* en la segunda estrofa, al glosar los encantos de la dama; o el de Gavaudan «Crezeus, fīs, verays e entiers», dedicado a la muerte de su dama. Las disquisiciones morales o religiosas, que introducen varios de los ejemplos propuestos, conducen a relacionar el contenido de algunos de estos poemas elegiacos con el *Tractatus consolatorius de morte amici* (1260), de Vincent de Beauvais, tratado moral dedicado a San Luis Rey de Francia, tras la muerte de un hijo.

Ahora bien: a pesar de los elementos de carácter religioso que se hallan insertos en varias de estas composiciones profanas (dedicadas a llorar la muerte de un rey o de un noble, o de alguno de sus familiares), este tipo de lírica tuvo una desigual acogida en los reinos cristianos de la Península. En la lírica gallego-portuguesa, estas composiciones alcanzan con dificultad la media docena, y cinco de ellas pertenecen a Pero da Ponte, quien pretendió introducirlas. El sexto *pranto* es de Johan, troviero leonés, seguidor de Da Ponte. Uno de estos poemas de Pero da Ponte, además, es un *pranto* burlesco «Mort' é don Martin Marcus! Ay Deus, se é verdade!», dedicado a la muerte de don Manuel, hermano de Alfonso X, con quien no mueren las virtudes (según el tópico provenzal), sino los grandes vicios que, según parece, lo caracterizaron en vida. Otros dos plantos están dedicados, respectivamente, a la muerte de Beatriz de Suabia (1235) y a la de Fernando III (1352), en el que se glosan las hazañas y virtudes del rey muerto y se alaba al sucesor, Alfonso X. Precisamente es muy conocido el duelo por la muerte del Rey Santo ordenado por su hijo en Sevilla y recogido en el capítulo 1133 de la *Primera Crónica General* (Menéndez Pidal 1977: 773). Sin embargo, Alfonso X, siguiendo los principios doctrinales de la Iglesia (materializados en el «Canon XXII» del III Concilio de Toledo) que aconsejaban evitar las señales de duelo ante la muerte —pues ello significaba un indicio de increencia en otra vida— prohibió cualquier manifestación gestual (p. ej. mesarse los cabellos o arrancárselos, o golpearse el pecho o arañarse la cara) o verbal, que expresara el dolor ante la muerte, como se indica en la «II Partida» (Muñoz Fernández 2009: 113). Esta prohibición eclesiástica fue sancionada por el «Canon CI» del Concilio de Toledo de 1323 y mantenida, por este motivo, en las leyes de Alfonso XI.

Esta prohibición indica, por una parte, la pervivencia de estas manifestaciones de dolor entre las clases populares, que —sin embargo— evitan los nobles, incluso en la vertiente más retórica y literaria; y, por otra, explica la aparición de la parodia del planto que encontramos, por ejemplo, en el *Libro de Buen Amor* (1330 / 1343). Porque el Arcipreste no dedica su planto a la muerte de un noble, sino a la de su alcahueta, siguiendo los cánones formales del género, por lo que la parodia encierra un trasfondo moral evidente:

1520 ¡Ay Muerte! ¡Muerta seas, muerta e malandante!
 Mataste a mi vieja, ¡matasses a mí ante!
 Enemiga del mundo, que non as semejante,
 de tu memoria amarga non sé quien non se espante.

1521 Muerte, al que tú fieres, liévaslo de belmeza,
 al bueno e al malo, al rico e al refez,
 a todos los egualas e los lievas por un prez,
 por papas e por reyes non das una vil nuez [...]

(Juan Ruiz 1992: 391-392)

La muerte es la fuerza que iguala a todos. Tanto en la moralidad del sentido del texto, como en el uso del apóstrofe, dirigido a la Muerte (no a Dios ni al difunto, como en el *planh* provenzal y sus ramificaciones),⁷ el texto del Arcipreste nos acerca bastante a *Les vers de la Mort*, de Hélinand de Froidmont (siglo XII), extenso poema dirigido a su círculo de amigos, pertenecientes a la nobleza de Reims. En esta obra hallamos un continuo apóstrofe a la Muerte, el recuerdo de amigos muertos y diversas disquisiciones morales. La obra de Froidmont originó un par de textos epígonos en el siglo XIII: *Les vers de la Mort* de Robert le Clerc d'Arras y los de Adam de la Halle, por lo que esta visión moral conocerá una amplia difusión a lo largo de la Edad Media. Junto a estos textos escritos en verso por eclesiásticos, los poetas profanos también cultivaron la poesía moral, que, unida a la tradición popular, produjo un interesante intercambio de temas, formas y planteamientos textuales.

2. DOCTRINA RELIGIOSA Y CULTURA POPULAR EN LA POESÍA MEDIEVAL HISPÁNICA

Como hemos visto, la literatura religiosa (el *planh* puesto en boca de la Virgen o el que glosa escenas del Antiguo Testamento, así como la narración de vidas de santos) influye en la lírica provenzal, tras entrar a formar parte de la cultura popular. Asimismo varias composiciones elegiacas incluían diversas disquisiciones de tipo religioso o moral. Ello nos aproxima a una concepción de la poesía cultivada por los trovadores y troveros para difundir diversos conceptos religiosos (como el arrepentimiento por los pecados o la crítica a una sociedad corrompida por la impiedad) entre los oyentes. Un género transferido de la poesía profana, el alba, será un importante vehículo para alcanzar esta finalidad, adquiriendo así el calificativo de “religiosa”. El amor humano se convierte en amor a Dios y la muerte en aspiración de encuentro con el amado,

7. Por ejemplo: “II. Ai! douz compaigns, viaz vai vostre brius!” (“II. ¡Ay, dulce compañero, que pronto se acabó vuestro brío! [...]”) (Guilhem de Saint Leidier); “I. Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz / tan estranhs dols cum es del jov’ enfant [...]” (“I. Buen señor Dios, ¡cómo puede soportarse tan singular dolor como es el del joven infante [...]”) (Guiraut de Calanson) (Riquer 1983: 564, 703 y 1085, respectivamente). “Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vus ten ora / por destroydes este mund’assy [...]?” (Pero da Ponte) (Alvar / Beltrán 1989: 166).

en paralelo con la doctrina formulada en el siglo XIII por Jan van Ruysbroeck en su *Speculum aeternae salutis* o por Thomas de Kempis en su *De imitatione Christi*, bases de esa *devotio moderna* que interioriza la experiencia.

Así, en una composición de Bertran de Born («Quan mi perpens ni m'albire...»), escrita poco antes de ingresar en un monasterio en 1195, encontramos la muerte como elemento igualador, en una invitación a la conversión:

Quan mi perpens ni m'albire
 qu'ieu soi ni de qual part venh,
 meravilh me molt e'm senh,
 com Dieus volc esser sofrir
 tan longament dels mieus tortz.
 Mas el, qu'es verais e fortz,
 pos li platz qu'a lui me vire,
 denh aisi'l pecat aucire
 com mos mals talans es mortz [...]⁸

Por otra parte, el alba religiosa nos plantea la conexión entre pecado y muerte, así como la salvación al mantener los mandamientos, conteniendo siempre un ruego a Dios Padre o al Hijo o a la Virgen (incluso a los tres) como verdadera luz que destierra las tinieblas. Estas composiciones las hallamos en trovadores como Falquet de Romans («Vers Dieus, el vostre nom e de Sancta Maria») o Bernart de Venzac («Lo pair'e-l filh e-l Sant Espirital»). Así, el primero afirma:

II. Senher Dieus, que nasques de la Verge Maria
 per nos guerir de mort e per restaurar via,
 e per destruir' enfem que'l diables tenia,
 e fos en crotz levatz,
 d'espinas coronatz,
 e de fel abeuratz,
 Senher, merce vos cria
 aquest pobles onratz,
 que·lh vostra pietatz
 lor perdon lor peccatz [...]⁹

El muerto no puede conservar la memoria, como no puede tampoco conservar sus bienes materiales. Esta idea de la vanidad de las riquezas (formulada en el mismo ar-

8. "I. Cuando reflexiono y considero lo que soy y de dónde vengo, mucho me admiro y me hago cruces de que Dios haya querido soportar mis errores durante tanto tiempo. Pero Él, que es veraz y fuerte, pues le place que hacia Él me vuelva, dignese matar el pecado así como está muerta mi mala intención [...]" (Riquer 1983: 748-749).

9. "II. Señor Dios, que nacisteis de la Virgen María para curarnos de muerte y para restaurar la vida, y para destruir el infierno que poseía el diablo, y fuisteis alzado en cruz, y coronado de espinas y saciado de hiel; Señor, misericordia os pide este pueblo honrado, para que vuestra piedad le perdone sus pecados [...]" (Riquer 1983: 1222). Para la poesía religiosa provenzal, *vid.* Oroz Arizcuren 1972.

ranque del *Eclesiastés*) procede del tópico doctrinal *Contemptus mundi*, creado por San Bernardo de Claraval (siglo XII) (Kurtz 1975: 11; Infantes 1997: 210), que recogerán tanto Alain de Lille en ese mismo siglo (Lille 1490: A_{VIII}-v^o) como los impulsores de la *devotio moderna* y sus seguidores. Este tópico lleva aparejado el *Ubi sunt?*¹⁰, entrando ambos tópicos en la literatura profana.

Otros autores lamentan la corrupción y el declive moral de su mundo, como Bernard de Venzac («Lanquam cort la doussa bia») o Marcabré («Aujatz de chan, com enans'e meillura»); o Pero Gomez Barroso («Do que sabia nulha ren non sen»), en la lírica gallego-portuguesa. También son de lamentar, desde un punto de vista moral, las habituales infidelidades de las mujeres (quizá la cara más reprobable del *fin'amor*, con Lanzarote y Ginebra como modelo literario), según afirma Marcabré en su poema «Dirai vos en mon lati», quien, además, canta a la fidelidad de las esposas en su poema de cruzada «A la fontana del vergier».

Por otra parte, frente a la lírica amorosa, Alfonso X, en una de las *Cantigas de Santa María* («Muito á Santa Maria, Madre de Deus, gran sabor»), contrapone la belleza y dones de la Virgen a los de la mejor de las damas.

Esta poesía, ciertamente, se opone a una lírica trovadoresca más dada a los deleites que a la oración, tal vez con el antecedente literario del poema del Archipoeta (siglo XII) «Estatuans intrinsecus ira vehemens», donde el aparente tono doctrinal desemboca en un ruego (estrofa sexta), en el que pide a Dios una buena muerte y seguir gozando de las doncellas y del baile. Del mismo modo, en tono paródico, algunos trovadores nos narran sus viajes al Paraíso, siguiendo esa línea de visiones del más allá que nutre un buen número de textos medievales: el Monje de Montaudon nos cuenta que fue a ver a Dios y que éste lo invitó a dedicarse a la poesía («L'autrier fuy en Paradis»); Guillem d'Aupol realiza una especie de *tensó* con Dios («Seinhos, aujas, c'aves saber esen»); o Peire Cardenal («Un sirventés novel vueill comensar») reprocha a Dios la existencia de un Juicio tras la muerte.

Pero toda esta visión de la muerte está muy alejada de la religiosidad popular de la época, en la que conviven elementos de la tradición prerromana junto a otros procedentes de la doctrina, asimilada desde las lecturas litúrgicas y desde la homilética, que tomó como modelo el *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand en el siglo XIII.

No cabe duda de que el simbolismo impregnaba la vida de la sociedad medieval. Estas expresiones simbólicas convivían y, a veces, se mezclaban en el imaginario de la población con concepciones mágicas de los objetos o con la visión de la sociedad como una “comunidad de vivos y de muertos”, causada por la inexistencia de una separación entre el hombre y la naturaleza (Gourevich 1983: 13). En el trasfondo de esa convivencia entre vivos y muertos quizá se halle esa dualidad de mundos simétricos, donde la sociedad de los vivos se refleja en la de los muertos. Asimismo existe una clara correspondencia entre literatura doctrinal y literatura popular, nutriéndose

10. Este tópico procede de la literatura latina. Su empleo podemos encontrarlo en Ovidio, *Metamorfoseos*, 13.340 y *Fasta*, 2.57; Séneca el Viejo, *Controversiae* 9.1.4.15; Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia* 5.6; o Quinto Curtio Rufo, *Historiae Alexandri Magni*, 9.2.32.

dará lugar a la danza macabra holandesa o la francesa (recogida por Guyot Marchand en el siglo xv) (Infantes 1997: 41). Por tanto, podemos establecer un origen religioso en esta manifestación popular, que retorna a lo doctrinal para ilustrar las cuestiones derivadas de ese *Contemptus mundi*, cuya adaptación más temprana al castellano es *El libro de la miseria de omne*: la Muerte se aproxima y es necesario rechazar el pecado.

Ahora bien, entre la multiplicidad de orígenes de las danzas macabras europeas (sean los cantos litúrgicos representados, como los *Maccabearum chorea*; sean las fiestas como el carnaval), cabe destacar, sin duda, las danzas celebradas en los cementerios, con esa visión paralela de los dos mundos: las danzas de la superficie se corresponderían con otras bajo tierra. Aquí podemos indicar que en el folklore germano existían bailes nocturnos en los cementerios o que en el mundo clásico podemos hallar la danza ritual sobre la tumba de un héroe, danza transferida después a los enterramientos de los mártires cristianos como celebración de su llegada al cielo (Kurtz 1975: 9-24; Infantes 1997: 33-151; Franco Mata 2002: 187; Massip/Kóvac 2004: 29). Cualquiera de estas posibilidades nos explicaría la extensa disquisición sobre la sacralidad del cementerio que Guillaume Durand introduce en su *Rationale* (Durand 1494: a₇-r^o/v^o). En este tipo de danza macabra (cuyo germen podemos adivinar en el *Llibre Vermell*), lo profano y lo religioso se mezcla hasta el punto de figurar en la iconografía, en calidad de maestro de la danza, un personaje tomado de la mitología germánica: Ogmios, guerrero armado con una maza, arco y carcaj, paralelo del Hércules grecolatino.



Johannes Vogel, *Icones mortis*, 1648. Ed. en Nüremberg por C. Lochner

Ogmios, en la mitología celta, es también el guía de la *caza salvaje*, grupo de jinetes que arrastran consigo a los vivos para trasladarlos al trasmundo (Walter 2002: 134); es decir, Ogmios es la Muerte misma, como lo es, basado en esa misma mitología, el Ankou en Normandía, cadáver que sale de su tumba para llevarse a un vivo.

Pero la Edad Media nos ofrece, además, la consideración de la Muerte como un ser abstracto, que se puede representar gráficamente (en la literatura y la iconografía) con unos símbolos propios, sobre todo a partir de la epidemia de peste de 1348, entre los que cabe destacar las flechas, procedentes de la imagen de la Peste que nos ofrece el *Apocalipsis* (6, 8). Así la hallamos en el fresco de la iglesia de San Francesco (Lucignano), atribuido a Bartolo di Fredi, «Trionfo della morte» (siglo XIV),



Bartolo di Fredi (atrib.), «Trionfo della morte», siglo XIV.
Iglesia de San Francesco (Lucignano)

cuyo título se convierte en un tópico iconográfico, como podemos ver en el Oratorio dei Disciplini de Clusone (Bérgamo) o en el Cementerio de los Santos Inocentes de París, en ambos casos ya con un esqueleto como protagonista. Así aparece armada en la *Dança general de la Muerte*, donde toma la palabra, dejando atrás tanto las formas del apóstrofe dirigido a ella, según el modelo de los cantos religiosos:

Yo so la muerte çierta a todas criaturas
 Que son y serán en el mundo durante,
 Demando y digo o omne por que curas
 De bida tan breve en punto pasante,
 Pues non ay tan fuerte nin resio gigante
 Que deste mi arco se puede amparar,
 Conuiene que mueras quando lo tirar
 Con esta mi frecha cruel traspasante [...]

(Anónimo 1966: 379)

Por tanto, podemos afirmar que es a partir de la epidemia de peste que asoló Europa en 1348 cuando la Muerte adquiere rasgos propios, que progresivamente irán adquiriendo una mayor complejidad hasta desembocar, a finales del siglo xv, en el arquetipo del esqueleto armado con una guadaña, que pervive hasta hoy. La muerte por amor o *muerte fingida* ha dejado paso de manera definitiva al arquetipo de la Muerte como símbolo del dolor ante el fin implacable y definitivo de la vida. La iconografía y la literatura sobre el trasmundo, paralelas a las referidas a la Muerte, cobran así su sentido, como medio de consuelo, cargándose además de un progresivo retoricismo, cuya finalidad no es otra que atenuar ese dolor. Aunque, a fin de cuentas, el sentimiento humano ante la Muerte (también ante el amor no correspondido) se mantenga más allá de su posible conversión en objeto artístico. Arte y vida se complementan así para mostrarnos nuestra naturaleza, pues esta proyección de arquetipos no es sino un modo de representar aquello para lo cual es necesario crear un lenguaje más allá de nuestro lenguaje cotidiano, por cuanto la experiencia de la muerte contemplada en la muerte del *otro*, nos lleva a no comprender las causas. Mirándonos en el espejo del arte pretendemos inquirir esas causas que escapan a la racionalidad, para saber que la imagen (hecha trazo o palabra) puede atenuar nuestra angustia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDRE-BIDON, D., *La mort au Moyen Âge (xiii^e-xv^e siècle)*. París: Hachette 1998.
- ALVAR, C. / V. BELTRÁN (EDS.), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Barcelona: Alhambra 1989.
- ANÓNIMO, «La danza de la muerte», en: T. A. Sánchez: *Poetas castellanos anteriores al siglo xv*. Madrid: Atlas 1966, 379-385.
- DÜMLER, E., «Planctus de obitu Karoli», en: *Poetae latini aevi carolini*, I. Berlín: 1881.
- DURAND, G., *Rationale divinarum officiorum*. Venecia: Per Simonem Bevilaqua 1494.
- FRANCO MATA, M. A., «El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 20, 1-2 (2002), 173-214.
- FRIDMONT, H. DE, *Les vers de la Mort. Poème du xii^e siècle*. Ed. de M. Boyer / M. Santucci. París: Honoré Champion 1983.

- GARCÍA GÓMEZ, E., *Las Jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid: Alianza 1995.
- GOUREVITCH, A. J., *Les catégories de la culture médiévale*. París: Gallimard 1983.
- INFANTES, V., *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1997.
- JUAN RUIZ (ARCIPRESTE DE HITA), *Libro de Buen Amor*. Ed. de Alberto Blecua. Madrid: Cátedra 1992.
- KEMPIS, TH. DE, *Opera omnia*. Lyon: Ex officina typographica Baltazariis Belleni 1636.
- KURTZ, L. P., *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*. Nueva York: Gordon Press 1975.
- LILLE, A. DE, *Parabole Alani cum commento*. París: Per Michælem le Noir 1490.
- MASSIP, J. F. / L. KÓVACS, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*. Ciudad Real: CIOFF-España 2004.
- MENANDRO EL RÉTOR, *Dos tratados de retórica epidíctica*. Ed. de M. García García / J. Gutiérrez Calderón. Madrid: Gredos 1996.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (ED.), *Primera Crónica General de España*, 2 vols. Madrid: Gredos 1977.
- MILÁ Y FONTANALS, M., *De los trovadores en España*. Barcelona: CSIC 1966.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., «Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)», *Cuadernos de Historia de España* 83 (2009), 107-139.
- OROZ ARIZCUREN, F. J., *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra / Institución Príncipe de Viana 1972.
- RIQUER, M. DE (ED.), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Ariel 1983.
- RUYSBROECK, J. VAN, *Opera omnia*. Colonia: Apud Arnolium Quentelium 1609.
- WALTER, PH., *Arthur, l'ours et le roi*. París: Imago 2008.