

Notas sobre las danzas de la muerte

Maxim. P. A. M. KERKHOF

Huizinga ha señalado cómo en el otoño de la Edad Media la muerte era la gran obsesión de la gente¹. En la literatura medieval la imagen de la muerte nunca se manifiesta con tanta insistencia como en la segunda mitad del siglo XIV y en el siglo XV², lo cual no es sorprendente porque en aquellos tiempos se convivía con la muerte todos los días, debido a diversos factores como las continuas guerras (Francia: la Guerra de los Cien Años [1337-1453]; España: las guerras civiles a raíz de la entronización de un Trastámara), grandes hambres a consecuencia de las devastaciones del campo, malas condiciones climáticas (excesivas lluvias y hielos), cosechas deficitarias y crisis económicas, ergotismo³, enfermedades causadas por la subalimentación y, sobre todo, las sucesivas epidemias de la peste negra con sus terribles secuelas de mortandad. Esta situación queda bien ilustrada por la oración «a bello, peste et fame libera nos»⁴.

Las reacciones ante tan desastrosa situación son muy diversas: había manifestaciones de fanatismo religioso como la de los flagelantes, que creían que la peste era un castigo de Dios, o la de la Orden de San Pablo, cuyos miembros eran llamados los «Hermanos de la muerte», y que se saludaban diciendo «Piense en la muerte, mi muy querido hermano»⁵. Mientras tanto, los ricos, para olvidarse de la terrible realidad, se abandonaban a una vida de fiestas y placeres.

Al referirse al siglo XV, Le Goff observa que la peste negra «a ancré dans les esprits une attente vécue du Jugement Dernier, une explication des calamités par le péché collectif, une image d'un Dieu de colère, une mentalité apocalyptique et millénariste. Elle a

¹ Johan Huizinga: *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Revista de Occidente, 1971), cap. XI, pp. 212-232.

² Véanse Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du moyen âge en France* (París: Armand Colin, 1922), pp. 347-389; Italo Siciliano: *François Villon et les thèmes poétiques du moyen âge* (París: Armand Colin, 1934) pp. 232-234; y Joël Saugnieux: *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires* (París, 1972), pp. 32-39.

³ *Ergotismo* es el conjunto de trastornos producidos por comer pan de centeno atizonado.

⁴ Apud Margôt van Mulken: *La Danse Macabre française. Les influences populaires*, tesis de licenciatura (Universidad Católica de Nimega, 1987), p. 42.

⁵ Véase Margôt van Mulken, p. 44.

fait réagir les fidèles par un déploiement jusque-là inconnu de pèlerinages et de processions. L'ébranlement des sensibilités s'est allié, comme au xiv^{ème} siècle, aux éruptions sociales. Les pseudo-prophètes à qui la peste fournissait des auditoires et des disciples dociles canalisèrent les peurs et les révoltes contre les puissants et les riches»⁶.

Es éste el cuadro socio-cultural, político y económico en que en la segunda mitad del siglo xiv hace su aparición una «nueva manera» de tratar el tema de la muerte, un nuevo *Memento mori*: el género de la *danza de la muerte* o *danza macabra*.

En la *Dança general de la muerte*, el representante español del género, el «predicador» exhorta a su público a que haga penitencia y que piense en su salvación, porque en cualquier momento la muerte puede sacar al hombre de su existencia:

«Sennores, punad en fazer buenas obras;
non vos enfiuzedes en altos estados,
que non vos valdrán thesoros nin doblas
a la muerte que tiene sus lazos parados:
gemid vuestras culpas, dezid los pecados
en quanto podades, con satisfación,
sy aver queredes conplido perdón
de Aquel que perdona los yerros pasados». [estr. vi] ⁷

En la danza macabra se juntan los temas de la igualdad de los hombres ante la muerte, de la «vanitas» y brevedad de la vida y del terror que la muerte provoca, los cuales son lugares comunes con una larga tradición en la literatura del occidente europeo⁸ (cf. p. ej. las *Odas*, I, 4, de Horacio, el *De consolatione Philosophiae*, Metrum VII, de Boecio⁹, *De contemptu mundi* [siglo XII], los *Vers de la Mort* [siglo XII] del poeta francés Hélinant, *Li Vers de le Mort* [mediados del siglo XIII] de Robert Le Clerc¹⁰, la *Visio Philiberti* [siglo XIII], el *Dit des trois Morts et des trois Vifs* [siglos XIII-XIV], el poema *Vado mori* [siglos

⁶ J. Le Goff, en el apéndice de su estudio «La peste dans le haut Moyen Âge», *Annales* (1969), p. 1498. Cito a través de Joël Saugnieux, p. 96.

⁷ Estrofa vi. Utilizo la edición de Margherita Morreale, en *Para una antología de literatura castellana medieval: la «Danza de la muerte»*. Estratto dagli *Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Bari*, vol. VI (Bari, 1963).

⁸ El dolor y el estremecimiento que la muerte provoca, el sufrimiento de los enfermos, y el aspecto horripilante de cuerpos en descomposición, son temas que en las *artes plásticas* toscanas aparecen por primera vez en el gran fresco del Camposanto de Pisa, pintado alrededor de 1350 por Francesco Traini con motivo de la epidemia de la peste de 1348 (véase Millard Meiss: *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century* (New York: Harper Torchbooks, 1951), p. 74. En las bellas artes de Francia se manifiesta el mismo fenómeno un poco más tarde, como demuestra Emile Mâle en su impresionante libro *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, *op. cit.*, pp. 347 y 354: «...à la fin du xiv siècle la mort se montre soudain dans toute son horreur...; l'art pour la première fois exprime la douleur. C'est à peu près au même moment qu'il s'essaie à représenter la mort. On pourrait presque dire qu'un nouveau moyen âge commence...».

⁹ Cf. Félix Lecoy: *Recherches sur le «Libro de Buen Amor» de Juan Ruíz, Archiprêtre de Hita* (París, 1938), p. 202.

¹⁰ Véase Italo Siciliano, p. 240.

[siglos XIII-XIV], y el *planto* por la muerte de Trotaconventos en el *Libro de Buen Amor*)¹¹:

*«Io so la muerte çierta a todas las criaturas
que son y serán en el mundo durante.
Demando y digo: o omne, ¿por qué curas
de vida tan breue, en punto pasante?
Pues non ay tan fuerte nin rrezio gigante
que d' este mi arco se puede anparar,
conuiene que mueras quando lo tirar
con esta mi frecha cruel traspasante» [estr. i].*

Esto lo dice la muerte al comienzo de la danza española, y, un poco más adelante, expone los horrores que la gente puede esperar:

*«A éstas [= las “dos donzellas”] e a todos por las aposturas
daré fealdad, la vida partida,
e desnudedad per las vestituras,
por syenpre jamás, muy triste aborrida,
e por los palacios daré, por medida,
sepulcros oscuros de dentro fedientes,
e por los manjares, gusanos rroyentes,
que coman de dentro su carne podrida». [estr. x]*

Los mismos temas figuran p. ej. en el *planto* por la muerte de Trotaconventos, en el *Libro de Buen Amor*:

*«Muerte, al que tú fieres, liévaslo de belmez,
al bueno e al malo, al noble e al refez,
a todos los egualas e lievas por un prez,
por papas e por reyes non das una vil nuez»
... ..
«Dexas el cuerpo yermo a gusanos e fuesa,
al alma que lo puebla liévastela de priesa;
non es el omne çierto de tu carrera aviesa:
de fablar en ti, muerte, espanto me atraviesa».
[estrofas 1521 y 1524] ¹².*

Y, en lo concerniente a la literatura francesa, podríamos remontar al siglo XII, a los *Vers de la Mort* del poeta Hélinant:

*«Mors, tu abaz a un seul tor [= en un santiamén]
Aussi le roi dedenz sa tor
Com le povre dedenz son toit»
... ..*

¹¹ *Libro de Buen Amor*, estrofas 1520-1575.

¹² Estrofas 1521 y 1524. Empleo la edición de Jacques Joset, en *Clásicos Castellanos* n.º 17, Madrid, 1974.

«*Cors bien norriz, chars [= piel] bien alise
fait de vers et de feu chemise*»¹³.

¿Qué es entonces lo que caracteriza el nuevo género de las danzas de la muerte? La crítica ha señalado tres rasgos¹⁴:

- a) la danza como alegoría de la muerte;
- b) el desfile de los diferentes estamentos sociales;
- c) el diálogo (o semi-diálogo) entre la muerte y los personajes de los distintos estados al ser invitados, o mejor dicho, forzados éstos a participar en la danza.

Mucho se ha discutido el origen y proceso evolutivo de las danzas de la muerte. Deyermond escribió en 1970: «Están todavía sin resolver los problemas de la fecha y de la zona exactas del origen de las danzas macabras, de la prioridad de cuadro, poema o representación dramática, de la relación entre los muy diversos ejemplos del género, y de la fuente principal del género entero»¹⁵.

Desgraciadamente, en los veinte años que entretanto han pasado, la situación no ha cambiado sustancialmente, porque la crítica apenas se ha interesado en estos temas. Se sobreentiende que sería el colmo de la «vanitas» que pretendiese solucionar todos los problemas que generaciones de estudiosos no han conseguido aclarar satisfactoriamente, o incluso presentar una síntesis.

Por lo tanto, limitándome necesariamente a unos pocos temas, quisiera en esta clase:

1. Analizar las más importantes teorías acerca del origen de las danzas macabras, y, en particular, las teorías de estudiosos que buscaron el origen de este género en España.
2. Demostrar la relación entre la *Dança general de la muerte* y la *Danse macabre* de los Santos Inocentes de París y el *Totentanz* de Lübeck, los representantes más famosos del género en España, Francia y Alemania respectivamente; y
3. Puntualizar la historia del texto de la *Dança* española.

Primero quisiera discutir las distintas teorías de los estudiosos que defendieron el origen catalán de las danzas macabras en general o solamente de la danza española; me refiero a O. Ursprung, Florence Whyte y J. M. Solà-Solà.

Ursprung consideró la canción latina «Ad mortem festinamus», contenida en el *Llibre Vermell* (siglo XIV) del convento benedictino de Monserrat, como la base del género¹⁶.

En su interesante tesis de doctorado sobre la danza de la muerte en España y Cataluña, Florence Whyte vio en la canción el modelo de la *Dança general*¹⁷.

¹³ *Les Vers de la Mort*, ed. F. Wulff y E. Walberg (París, 1905).

¹⁴ Véanse, p. ej., Wilhelm Fehse: «Dans Totentanzproblem», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 42 (1910), p. 285; G. Huet: «Notes d'histoire littéraire. III La Danse Macabre», *Le Moyen Âge*, 39 (1917-1918), p. 159; Joseph Morawski: «La Danse Macabre», *Revue de Pologne*, 1. n.º 1 (1923), p. 120; Pierre Le Gentil: *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*. Première Partie (Rennes, 1949), p. 385.

¹⁵ Alan D. Deyermond: «El ambiente social e intelectual de la *Danza de la Muerte*», *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas* (México, 1970), p. 267.

¹⁶ Otto Ursprung: «Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4 (1921-1922), pp. 145-146.

¹⁷ Florence Whyte: *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Reprint of the author's thesis (Bryn Mawr College, 1931) (New York: Arno Press, 1977), pp. 48-49.

Es cierto que la canción latina tiene algo en común con la danza macabra: véase, p. ej., la segunda estrofa:

«*Vita brevis breuiter in breui finietur
mors uenit uelociter qui neminem ueretur
omnia mors perimit et nulli miseretur*»¹⁸.

Además, según Ursprung y Whyte, la canción muy probablemente fue «bailada» por los peregrinos¹⁹. Sin embargo, en el texto mismo no se hace ninguna referencia a la «danza», lo que sí ocurre —y muy frecuentemente— en las danzas macabras²⁰. Las otras características de la danza tampoco figuran en la canción²¹. Por lo tanto, «Ad mortem festinamus» no puede ser el antecedente de la danza de la muerte, sino que hay que considerarla simplemente como un *Memento mori*, es decir, como una de las numerosas muestras de la literatura didáctico-moral sobre la muerte en la Edad Media.

En 1968 Solà-Solé dio nueva vida a la «teoría catalana» buscando el origen del género de las danzas «en ciertas costumbres funerarias de los musulmanes españoles» del Nordeste de la Península²². Según este estudioso, el término *macabre* deriva del árabe *al-maqbara* (= cementerio moro) y procede de la zona catalano-aragonesa, donde abundaban las comunidades musulmanas; y si la forma francesa *macabre* procede de la Península Ibérica, tiene que ser de aquella región por «la falta de aglutinación del artículo *ab*», fenómeno bastante corriente en catalán y en aragonés y, sobre todo, la forma con «resalto» *magabir* < *macabre*, que ocurre frecuentemente en términos catalanes y aragoneses de origen árabe»²³.

No entro en la discusión sobre las diferentes explicaciones del término *macabre*²⁴, sino que me limito a observar que la tesis de Solà-Solé me parece difícilmente aceptable porque *a*) en español el adjetivo *macabro* es un galicismo que se introdujo a principios de este siglo²⁵, y *b*) la danza macabra francesa fue vertida al catalán en 1497 por Pere Miquel Carbonell bajo el título de *Dança de la Mort* (y no «dança macabra»)²⁶.

¹⁸ Segunda estrofa. Tomo la cita del texto que figura en Whyte, p. 39.

¹⁹ Ursprung, p. 146; Whyte, p. 45.

²⁰ Véase Whyte, p. 47.

²¹ Además, en la canción se habla del Juicio Final («dies extrema»), es decir, del «judicium universale», mientras que en las danzas macabras parece tratarse del «judicium particulare», o del juicio individual en el momento de la muerte. Este nuevo pensamiento en la escatología medieval fue canonizado por el Papa Benedicto XII en una bula de 1336; cf. Reinhold Hammerstein: *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben* (Bern y Munich: Francke Verlag, 1980), p. 24.

²² J. M. Solà-Solé: «En torno a la “Dança General de la Muerte”», *Hispanic Review*, xxxvi (1968), p. 318.

²³ *Ibidem*, pp. 315-316.

²⁴ Véase Robert Eisler: «Danse macabre», *Traditio*, vi (1948), pp. 187-200.

²⁵ Cf. Joan Corominas y José A. Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. III (Madrid: Gredos, 1980), s. v. *macabro*.

²⁶ La representación plástica de la danza macabra en la pared del cementerio de los Santos Inocentes en París se realizó entre agosto de 1424 y Pascua de 1425: «Item l'an mil CCCXXIII fut faite la Danse Macabre aux Innocents. et fut commencée le moys d'aoust et achevée en karesme ensuiuant» (*Journal d'un bourgeois de Paris [1405-1409]*. Publié d'après les manuscrits de Rome et de Paris par A. Tuetey, Genève, 1975, p. 203). Los MSS. 14.904 y 25.550 de la Biblioteca Nacional de París, de la primera mitad del siglo XV, reproducen los

Esperaríamos que en la zona donde, según Solà-Sole, el género se originó se utilizara la denominación *macabro* (que derivaría del arabismo *magabir*).

La *Dança general de la muerte* (ca. 1400)²⁷ [DGM], la *Danse macabre* [DM] de los Santos Inocentes (¿1425-1426?) y el *Totentanz* de Lübeck (1463)²⁸ [TL] indudablemente derivan de un *prototipo* común²⁹. Coinciden en varios aspectos:

- el uso de estrofas de ocho versos;
- la forma dialogada (o el semi-diálogo) entre la muerte y los personajes al ser éstos invitados a participar en la danza; en la DGM y el TL el diálogo está mejor desarrollado que en la DM (véase abajo);
- el primer verso reza en la DM y el TL: «O creature raisonnable» y «Och redelike creatuer»; en DGM: «Io so la muerte çierta a todas criaturas»³⁰;

- el paralelo con respecto a la invitación al Papa:

DM [le Mort]³¹:

«Damp, pappe, vous commenceres
comme le plus digne seigneur.

versos que estaban pintados debajo de los frescos («La danse macabre, prout est apud S. Innocentem» [14.904]; «Dictamina choreae Machabre quae sunt apud Innocentes Parisiis» [25.550]). En 1485, Guyot Marchant hizo la primera edición de esta *Danse macabre*, ilustrada con 17 grabados; cf. Emile Mâle, pp. 363-364, y Joël Saugnieux, pp. 54-56 y 123. En 1430, el monje inglés John Lydgate tradujo la danza francesa al inglés (cf. James M. Clark: *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance* (Glasgow, 1950), p. 12, y, en 1497, Pere Miquel Carbonell la vertió al catalán, bajo el título de *Dança de la Mort... traluhida en lengua catalana de la que ha compost en lengua francesa a pregaries de alguns devots religiosos francesos un sanct home, doctor e canceller de Paris appellat Joanes Climachus, sive Climages* (apud Saugnieux, p. 132, n.º 121).

²⁷ Más adelante trataré de la datación de la DGM.

²⁸ Cf. Wolfgang Stammer: *Mittelniederdeutsches Lesebuch* (Hamburg, 1921), p. 119.

²⁹ Cf., p. ej., Fehse, pp. 269-270; Mâle, p. 369; Werner Mulertt, «Sur les danses macabres en Castille et en Catalogne», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), pp. 451-452; James M. Clark, pp. 42-43 y 82.

³⁰ Cito la DGM por la edición de Margherita Morreale, *ed. cit.*; la DM por la edición que se incluye en Florence Warren y Beatrice White: *The Dance of Death* (Londres: Oxford University Press, 1931), Appendix 1, pp. 79-96; y el TL por el *Mittelniederdeutsches Lesebuch*, pp. 119-127.

³¹ Como se ve, en la *Danse macabre* «le mort» [el muerto] y no «la mort» [la muerte] invita a los personajes. De ahí que algunos críticos, como Fehse (pp. 266-268), crean que en este caso se trata de una danza de *los muertos*. Sin embargo, fuera de los encabezamientos, «le mort» figura solamente en las palabras del «docteur» (cf. la nota 79) al comienzo del texto: «le mort le vif fait avancher» (v. 12). Con respecto a los manuscritos 14.904 y 25.550 (cf. la nota 26) Morawski, p. 284, da la siguiente información: «l'un donne 16 fois le mort, 15 fois la mort; l'autre, incomplet de la fin, donne toujours le mort». En su traducción-adaptación de la *Danse macabre* al inglés Lydgate pone «Dethe» [la muerte] (cf. la edición en Warren y White, *op. cit.*), y, como hemos visto ya, en la versión de Carbonell figura también «la Mort». Hammond advirtió que no hay que interpretar los esqueletos de las pinturas murales del cementerio de los Santos Inocentes de París como *Los muertos*: «The treatment of the theme in a series of wall paintings broken into arcades, as were the cloisters of SS. Innocents of Paris, compelled the painter to report each time the figure of Death (lo subrayado es mío); a device accepted by the onlookers with no more imaginative difficulty than the Romans felt in viewing the column of Trajan with its ninety-times repeated figure of the Emperor... The repetition of the skeleton puzzled no medieval understanding» [English verse between Chaucer and Surrey (Durham, N. C., 1927), p. 128].

Creo que por la influencia del *Dit des trois Morts et des trois Vifs* los esqueletos de las pinturas murales fueron considerados como las figuras póstumas de los vivos; recuérdense las palabras que en el *Dit* el primer muerto dirige a los caballeros: «Lo que sois, lo fuimos nosotros; / lo que somos, vosotros lo seréis». Me parece significativo el que Guyot Marchant incluyera el *Dit* en su edición de la *Danse macabre*.

En che point honnoures seres;
aux grans maistre est deu l'onneur».

[vs. 21-24];

DGM:

«E porque el santo padre es muy alto sennor
e en todo el mundo non ay su par,
d'esta mi dança será guiador». [XI, 1-3]

TL [der Tod]:

«Her pawes, du bijst hogest nu,
Dantse wij voer, ik unde du». [vs. 21-22];

• el esquema del diálogo en la DGM y el TL es: 1) la muerte invita al personaje a participar en la danza (8° verso de la estrofa); 2) sigue la reacción del personaje invitado (una estrofa); y 3) contestación de la muerte (siete versos); en el octavo verso la muerte invita al personaje siguiente). En la DM sigue, por lo general, tras la invitación un monólogo del invitado³²;

• la alternancia muy regular de personajes eclesiásticos y civiles en orden jerárquico decreciente, hasta el personaje número 13³³:

	DGM	DM	TL
1.	padre santo	pappe	Papst
2.	emperador	empereur	Kaiser

³² En la edición de Guyot Marchant, de 1485, los monólogos se interrumpen solamente tres veces, en los «diálogos» entre «le mort» y «le marchand», «le mort» y «laboureur», y «le mort» y «le clerc». V. gr.:

[Le mort]	Cuidies vous de mort eschaper, clerc esperdus pour reculer? [vs. 473-474]
[Le clerc]	Fault il que vng jeune clerc seruant qui en seruice prent plaisir, pour cuidier venir en auant, meure sy tot? ch'est desplaisir. [vs. 481-484]
[Le mort]	Clerc, point ne fault faire refus de danser, faictes vous valoir. Vous n'estes pas seul, leue sus! [vs. 489-491]

³³ Esta regularidad se continúa de una manera casi perfecta en la DGM, mientras que en las danzas francesa y alemana se rompe, como vemos en las columnas que siguen:

	DGM	DM	TL
13	deán	atrologien	Bürgermeister
14	mercadero	bourgeois	Arzt
15	arçediano	chanoine	Wucherer
16	abogado	marchant	Kaplan
17	canónigo	chartreux	Kaufmann
18	físico	sergent	Küster
19	cura	moine	Handwerker
20	labrador	userier	Klausner
21	monje	medecin	Bauer
22	vsurero	amoureux	Jüngling
23	frayre	aduocat	Jungfrau
24	portero	ménéstral	Kind
25	hermitanno	curé	

3.	cardenal	cardinal	Kaiserin
4.	rey	roy	Kardinal
5.	patriarca	patriarche	König
6.	duque	connestable	Bischof
7.	arçobispo	arceuesque	Herzog
8.	condestable	cheualer	Abt
9.	obispo	euesque	Ritter
10.	caballero	escuier	Kartäuser
11.	abad	abbé	Edelmann
12.	escudero	baillif	Domherr

- la crítica social que se expresa en los tres poemas.

Por lo tanto, con toda probabilidad es la DGM una adaptación de un modelo latino³⁴ o francés³⁵.

Al mismo tiempo es muy probable que la DGM y el TL pertenezcan a una misma subtradición por tener algunos paralelos en común, como acabamos de señalar.

Más de una vez se ha observado que el valor literario de la DGM es muy superior al de la DM y del TL. Appel elogió la vivacidad, la abundancia de detalles característicos y el elemento satírico de la DGM³⁶. Margherita Morreale llamó la atención sobre «el realismo moderado [de la DGM], y no por esto menos vivo (frente a la sentenciosidad de la *Danse macabre* francesa)»³⁷. La DGM mantiene tras el personaje número 12 una estructura muy regular respecto a la alternancia de personas eclesiásticas y civiles, en orden jerárquico decreciente³⁸.

Walker³⁹, y, sobre todo, Hook y Williamson⁴⁰, han demostrado que el poeta-refundidor español supo dar una *coherencia artística* a su «trasladación» mediante la utiliza-

26	contador	laboureur
27	diácono	cordeillier
28	rrecabdador	petit enfant
29	subdiácono	clerc
30	sacristán	ermite
31	rrabi	roys mort
32	alfaqui	docteur
33	santero	
34	los demás	

Al mismo tiempo se ve que los poetas-refundidores adaptaron su modelo a la situación de su propio país, añadiendo el poeta español al «rrabí» y al «alfaqui», y el alemán al «Bürgermeister».

³⁴ Cf. Wolfgang Stammer: *Die Totentänze des Mittelalters* (Munich, 1922): apud Mulertt, pp. 451-452.

³⁵ Según W. Seelmann: «Die Totentänze des Mittelalters», *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*, xvii (1891): apud Mulertt, p. 450.

³⁶ Carl Appel: «Die "Danza general" nach der Handschrift des Escorial neu herausgegeben von...», en *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie dem x. deutschen Neuphilologentage überreicht von dem Verein akademisch gebildeter Lehrer der neueren Sprachen in Breslau* (Breslau, 1902), p. 4.

³⁷ Margherita Morreale, *ed. cit.*, p. 12.

³⁸ Véase la nota 33.

³⁹ Roger M. Walker: «"Potest aliquis gustare quod gustatum affert mortem?" (Job, vi, 6): an aspect of imagery and structure in "La Danza general de la Muerte"», *Medium Aevum*, xli (1972), pp. 32-38.

⁴⁰ David Hook y J. R. Williamson: «"Pensastes el mundo por vos trastornar": the world upside-down in the "Dança General de la Muerte"», *Medium Aevum*, xlviii (1979), pp. 90-101.

ción sistemática de conceptos relacionados con el topos del *mundus inversus* a través de toda la poesía.

Las imágenes utilizadas son sobre todo la primavera y el verano, la caza y el comer.

Las referencias a actividades y características asociadas con la primavera y el verano forman un fuerte contraste con la naturaleza horripilante de la danza:

[el condestable]

«Yo vy muchas danças de lindas donzellas,
de duennas fermosas de alto linaje;
mas segunt me paresçe, no es ésta d'ellas,
ca el thannedor trahe feo visaje.» [xxvi, 1-4]

[el escudero]

«Fázenme dançar dança de dolores,
non trahen por çierto fymalles nin flores
los que en ella dançan, mas grand fealdad.» [xxxiv, 4-6]

La figuración de la muerte como «cazador»⁴¹ (estr. I, VI, VII, LV, LXI, LXV) implica que el hombre cazador (como el duque [estr. XXIII] y el santero [estr. LXXVI]) será el hombre cazado. El hombre a quien le gustan «los manjares» (véase más adelante, bajo “crítica social”), servirá de comida a los gusanos (estr. X).

El prototipo de la DGM, la DM y el TL pudiera remontar a un texto como la danza de la muerte en latín del *Codex Palatinus* 314 de la Biblioteca Universitaria de Heidelberg⁴². Ese texto puede ser considerado como la «forma primitiva» de la danza de la muerte, que se diferencia del prototipo de la DGM, la DM y del TL por faltar en él el diálogo entre la muerte y los vivos. Tras el prólogo del *Doctor*⁴³ sigue una serie de dísticos en que los personajes, representantes de la humanidad, exprimen la imposibilidad o la incapacidad de escapar de la muerte. Tomemos a guisa de ejemplo las palabras del duque:

[Dux]

«Nobiles eduxi, quorum dux ipse reluxi,
Sed nunc ut adeam cogor cum morte choream»⁴⁴.

En el códice de Heidelberg, que se confeccionó en 1445, figura también una traducción de los dísticos latinos al alemán⁴⁵, en estrofas de cuatro versos, cuyo original

⁴¹ En la primera estrofa aparece la muerte armada de arco y «flecha». Este motivo parece ser de procedencia italiana. No figura en las danzas francesas y alemanas; cf. Hammerstein, p. 161. Hook y Williamson, p. 94, relacionan la *bozina* del verso «E vos esquiades oyr mi bozina» (estr. LXV, 4) con la imagen de la muerte como «cazador». Sin embargo, me parece más plausible que se trata de uno de los instrumentos de viento con que la muerte suele llamar a sus «invitados» (cf. el caso de la «fistula», «pijpen», «charanbela»). Refiriéndose a la muerte, el condestable habla en la DGM del *thannedor* (XXVI, 8), y cuando la muerte invita al *arçediano*, dice «venid al *tanner*» (XXXIX, 8). Indudablemente se trata de la imagen de la muerte que toca (*tañe*) la flauta (*charanbela*) o el *cuerno* (la *bozina* del v. 516); cf. las ediciones de la DM posteriores a 1500, donde se lee: «Mon *cornet* sonne bien souvent / Apres les petis et les grans». Véase Hammerstein, p. 53.

⁴² Cf. Hellmut Rosenfeld: *Der mittelalterliche Totentanz*, (Colonia-Viena: Böhlau Verlag, 1974), p. 66.

⁴³ Cf. la nota 79.

⁴⁴ Utilizo el texto proporcionado por Hammerstein, pp. 31-39.

⁴⁵ Rosenfeld, pp. 66-67, muestra claramente que se trata de una traducción del latín al alemán y no al revés.

fue fechado por Rosenfeld, con argumentos lingüísticos, en el tercer cuarto del siglo XIV⁴⁶. De ahí que Rosenfeld date el modelo latino de esa traducción alrededor de 1350⁴⁷.

En otros manuscritos⁴⁸, estas estrofas van precedidas por una «invitación» a la danza, de cuatro versos también, puesta en boca de la muerte:

[Heidelberg: Sanctus dicebar, nullum vivendo verebar. Frivole nunc ducor ad mortem, vane reluctor.]

[Der tod]

Her pabst, merkt auf der pfeifen ton,

Ir sullet darnach springen schon,

Es hilft dafür kein dispensieren,

Der tod will euch den tanz hofieren.

[Señor Papa, repare en el sonido de la flauta,

usted tiene que bailar al son de ella;

no se puede dispensar,

la muerte quiere ofrecerle la danza]

[Der pabst]

Ich was ein heiliger pabst genant,

Die weil ich lebt, on forcht bekant.

Nu wird ich geführt frevelich

Zu dem tod. Ich wer mich üppiglich [= me opongo con todas mis fuerzas]⁴⁹.

Obsérvese que todavía no se trata de un diálogo “strictu sensu”: la muerte usa la fórmula de cortesía (*Ir*), pero los personajes se expresan en monólogos, hablando de la muerte en tercera persona (*der tod*), como en el texto latino.

No me parece aventurado postular que esta versión tuvo un modelo en latín.

La danza macabra latina probablemente es la combinación del concepto del desfile de los diferentes representantes de la sociedad, tal y como se manifiesta en el *Vado mori*, con el elemento de la «danza»⁵⁰.

⁴⁶ Rosenfeld, pp. 89-91.

⁴⁷ Rosenfeld, p. 67.

⁴⁸ Véase Wilhelm Fehse: «Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, XI (1908), pp. 68, 71 y 83 ss.

⁴⁹ Estr. 1, 1-8; es la traducción de los versos en latín. Cito por la edición de Fehse, «Der oberdeutsche...», pp. 83-90.

⁵⁰ Según el crítico polaco Morawski (*art. cit.*, p. 124), la idea del desfile en la danza latina no hace falta que proceda del *Vado mori*, puesto que era un lugar común, como muestran los diferentes *Vers de la Mort*, comenzando por Hélinant; sin embargo, en vista de la singular analogía (dísticos-monólogos) entre ambos poemas, acepta el impacto del *Vado mori* sobre la danza latina y la considera como una «adaptation du *Vado mori* à un peinture représentant une danse des morts». A pesar de lo interesante que es esta teoría, no se sabe si el texto de la danza macabra era originariamente una obra independiente o una explicación de una pintura.

También Emile Mâle, p. 360, ve en los *Vers de la Mort* de Hélinant un posible antecedente de la danza macabra, puesto que en ellos la muerte «va à Rome prendre les cardinaux, à Reims, l'archevêque, à Beauvais, l'évêque, ... s'empare du roi, du pauvre, de l'usurier, du jeune homme, de l'enfant».

El *Vado mori* gozaba de mucha popularidad en los siglos XIII y XIV⁵¹, y como en la danza latina, aparecen en sus dísticos-monólogos los representantes de la humanidad, que se preparan a someterse a la muerte, por ej.:

«*Vado mori, rex sum, quid honor, quid gloria mundi?*
Est via mors hominis regia, vado mori»⁵².

El concepto de la «danza» en la literatura y artes plásticas de la muerte procede, según unos, de la creencia popular de que por la noche los muertos salen de sus tumbas para bailar en los cementerios (Fehse)⁵³, o de la fusión de esta superstición con la de la caza salvaje (Spitzer)⁵⁴, y, según otros, hay que relacionarlo con verdaderas danzas, como el baile en las fiestas del gremio de los *fossore*s [sepultureros] (Eisler)⁵⁵, o danzas causadas por un histerismo colectivo o epidémico (Deyermond)⁵⁶, por mencionar sólo algunas teorías.

La más antigua mención de una «danza de los muertos» se encuentra en una imitación neerlandesa del *Maugis d'Aigremont* (*Madelghis Kintsheit* [La infancia de Madelghis]), de mediados del siglo XIV⁵⁷:

«*Ende staen recht in een crans*
als van doden luden een dans”
 [Y están de pie en un corro
 como si se tratase de una danza de los muertos]

Fehse defendió la tesis de que la forma primitiva de la danza de la muerte, conforme a las creencias populares, era «ein Totentanz», una danza de *los muertos*⁵⁸, en que los muertos obligan a los vivos a participar en la danza. Según Huet, se confirma esta explicación en un verso de la danza de Heidelberg, en que el «Episcopus» exclama «*Heu! nunc distorti praesumunt me dare morti*», donde *distorti* tiene la significación de *seres deformes*⁵⁹.

Para apoyar su teoría, Fehse adujo una serie de ejemplos tomados de la danza del *Codex Palatinus*. V. gr.⁶⁰:

[*Cardinalis*]
 «*Mortis protervam nunc stringor adire catervam*»
 [*Archiepiscopus*]

⁵¹ Cf. Willy F. Storck: «Das “Vado Mori”», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 42 (1910), pp. 423-424.

⁵² Cíto por la edición que Willy Storck (pp. 426-428) proporciona.

⁵³ Véase G. Huet, p. 160.

⁵⁴ L. Spitzer: «La danse macabre», en *Mélanges de linguistique offerts à Albert Dauzat* (París: Editions d'Artrey, s. f.), pp. 307-321.

⁵⁵ Robert Eisler, pp. 201-225.

⁵⁶ Alan Deyermond, p. 269.

⁵⁷ Cf. G. Huet, pp. 162-163.

⁵⁸ Según Fehse «Die Personifikation des Todes ist erst sekundär in dem Motiv des Totentanzes... Die Darstellung des Todes, wie wir sie jetzt überliefert erhalten haben, ist eine Folge der Totentänze... Aus dem Tanz der Toten ist ein Tanz des Todes, aus den Toten ist der Tod geworden»; apud Ursprung, p. 142.

⁵⁹ Huet, p. 160.

⁶⁰ Fehse, «Das Totentanzproblem», pp. 274-275.

«*Metropolitanus nunc sum cum vanis vanus*»
 [Comes]
 «*Morte nunc perii corisantibus associatus*»

Sin embargo, en el mismo texto también se encuentran pasajes en que *la muerte* interviene:

[Dux]
 «*Sed nunc ut adeam cogor cum morte choream*»
 [Canonicus]
 «*Discrepat iste sonus et mortis fistulae tonus*»
 [Medicus]
 «*Quis modo me durat? Mihi mors contraria iurat*»

Recientemente Hammerstein relacionó la danza macabra con la danza y la música del diablo. Así como en la concepción dualística del mundo en la Edad Media se enfrentaban el reino de Dios y el de Satanás, se contraponían también los ángeles y los diablos, y sus respectivas danzas y música⁶¹. Señala este crítico que para Beda (siglo VIII) el diablo y su compañía son sinónimos de la muerte y del infierno respectivamente: «*diabolus et ministri eius μετρονυμικωσ mors et infernus dicti sunt*»⁶².

Para Hammerstein el vocablo *distorti* (véase arriba) se relaciona con *los diablos*; son los «*ministri diaboli*»⁶³.

Otro argumento en pro de su teoría lo encuentra Hammerstein en el hecho de que en la danza latina del *Codex Palatinus* de Heidelberg la «*fistula mortis*», la flauta de la muerte, de que hablan el *Canonicus* y la *Nobilissa*, se menciona en el prólogo como la «*fistula tartarea*», es decir, como la flauta del diablo⁶⁴. Por lo tanto, la muerte se identifica con el diablo que viene a buscar las almas. Recuérdese en este contexto la leyenda del *Flautista de Hamelin* [el flautista es el diablo/la muerte, y las ratas son las almas].

En la DGM y el TL se alude también a la flauta de la muerte. En la DGM dice el «*predicador*»:

«*abrid las orejas, que agora oyredes*
de su [= de la muerte] charanbela vn triste cantar» [vii, 7-8];

y en el TL dice la muerte a todos

[*Der Tod an alle*]:
 «*Wente gij moten na mijner pijpen springen*» (v. 20) [= *cuando tenéis que saltar al son de mi flauta*].

⁶¹ Hammerstein, pp. 24-25.

⁶² *Ibidem*, p. 23.

⁶³ Hammerstein, p. 40.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 41.

La idea de la confrontación de los muertos con los vivos y la «dialoguización» del tema posiblemente fueron sugeridas por la muy célebre leyenda medieval de los tres muertos y los tres vivos (*Dit des trois Morts et des trois Vifs*)⁶⁵, en que se entabla una conversación entre tres caballeros jóvenes y tres cadáveres carcomidos por los gusanos.

La forma dialogada puede haber sido favorecida también por textos como el *Dialogus mortis cum homine*⁶⁶, o por los debates como la llamada *Visio Philiberti* [siglo XIII] (versión francesa: *Un samedi par nuit*; versión española: *Disputa del alma y el cuerpo / Revelación que acaesçió a un omne bueno hermitaño de santa vida*), que cuenta cómo un ermitaño tiene una visión y asiste al diálogo entre un alma y un cuerpo muerto.

Los muertos fueron sustituidos por la muerte personificada, la cual era un lugar común en la literatura medieval a partir de los *Vers de la Mort* del poeta francés Hélinant⁶⁷.

Pasemos ahora al tema de la «crítica social» en la DGM, la DM y el TL. Este rasgo se manifiesta muy explícitamente en la DGM, donde la muerte censura a los ricos y privilegiados, eclesiásticos y civiles, por las injusticias que cometieron, su abuso de poder, su codicia, avaricia, soberbia, gula y falta de compasión de los pobres y menesterosos. En el TL se critican la soberbia, la gula, el engaño y la falta de misericordia con los pobres, mientras que en la DM hay unos pocos ataques a la codicia y gula de los eclesiásticos. V. gr.:

DGM

[al enperador]

«Aquí perderedes el vuestro cabdal,
que athesorastes con grand tyranía» [xv, 5-6];

[al rey]

«Rey fuerte, tirano, que syenpre rrobastes
todo vuestro rreyno e fenchistes el arca,
de fazer justiçia muy poco curastes,
segunt es notorio por vuestra comarca» [xviii, 1-4];

[al arçobispo]

«Señor arçobispo, pues tan mal rregistes
vuestros súbditos e clerezía,
gostad amargura por lo que comistes,
manjares diuersos con grand golosya» [xxv, 1-4];

[al deán]

«Don rrico, avariento, deán muy hufano,
que vuestros dineros trocastes en oro;
a pobres e a biudas çerrastes la mano» [xxxvii, 1-3];

[al portero]

⁶⁵ Cf. Huet, p. 159; Le Gentil, p. 386; Pedro Salinas: *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Seix Barral, Barcelona: 1976), p. 46. Según Emile Mâle, p. 355, «on peut considérer le "dit des trois morts et des trois vifs" comme une première et timide ébauche de la danse macabre». No concuerdo, porque faltan en el *Dit* el desfile de los estamentos sociales, y el elemento de la «danza», dos rasgos esenciales para el género en cuestión.

⁶⁶ Véase Morawski, p. 287.

⁶⁷ Cf. Le Gentil, pp. 386-387, y Florence Whyte, p. 52 ss. Sobre los *Vers* de Hélinant escribe Siciliano, p. 232: «Ce poème aussi élégant que profitable était lu publiquement et connut une vogue inouïe, qu'atteste le grand nombre de copies».

«E vuestra cobdiçia por qué modo suena,
çerrada la puerta demás quando yela
al omne mesquino que vien a librar» [LIX, 4-6];

[al recabrador]

«Pagad los cohechos que avés leuado.
Pues que vuestra vida fue en trabajar
cómo rrobariedes al omne cuytado» [LXVII, 2-4].

TL

[al emperador]

«Men hovardie hast di vorblent
du hesst di sulven nicht gekent» [vs. 57-58]
[Pero la soberbia te ha cegado,
no te has conocido a ti mismo];

[al caballero]

«Haddestu gedelt van dinem gode
den armen, so were di wol to mode» [vs. 197-198]
[Si hubieras distribuido parte de tus bienes
entre los pobres, podrías estar tranquilo];

[al burgomaestre]

«Mer dine bedrechlicheit darmede
mochte di bringen in groten unvrede» [vs. 233-234]
[Pero tus engaños te causarán mucha tristeza].

DM

[al «abbé»]

«Il conuient que la mort syues
combien que mout l'aues haye.
Commandes a dieu l'abbaye
que gros et gras vous a nourri» [vs. 179-182];

[le curé]

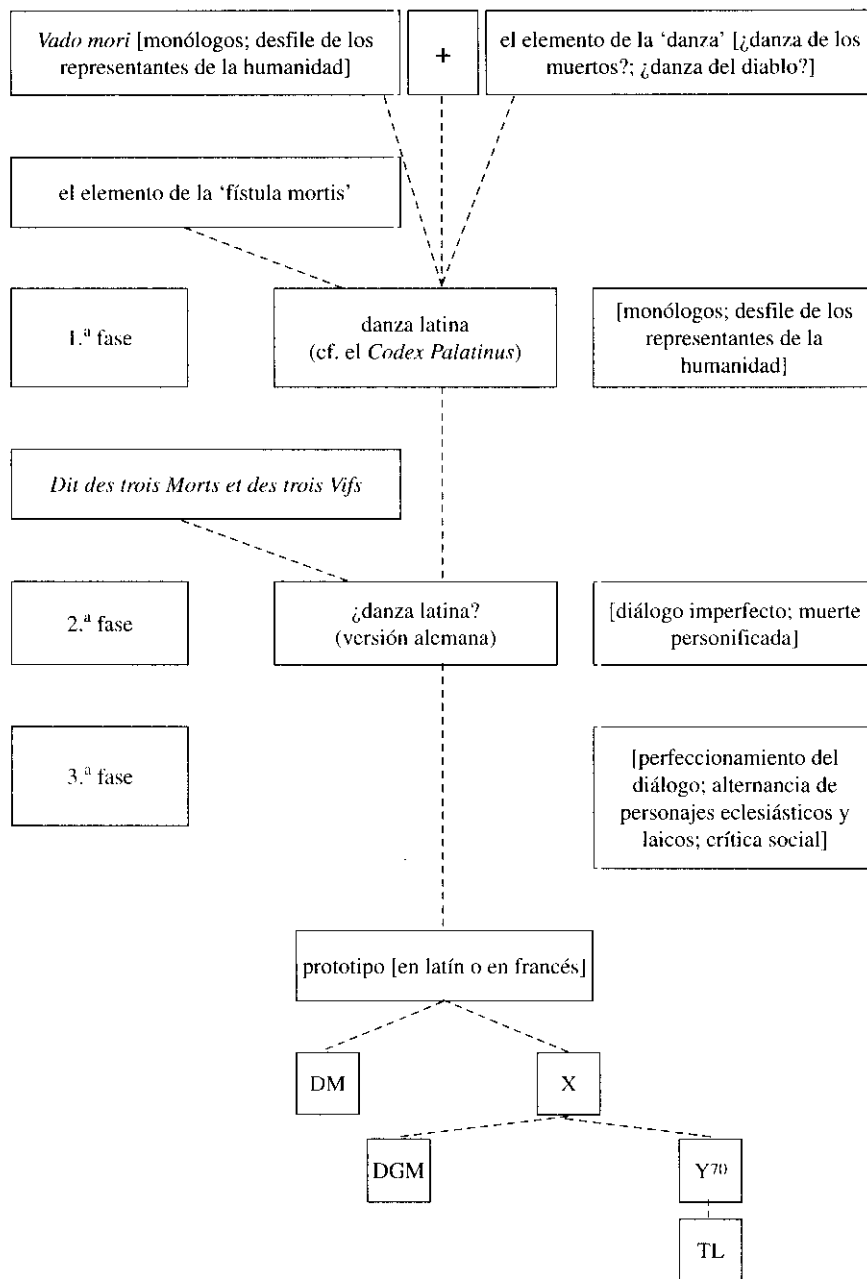
«Hee!, de mes parossiens offrende
n'auray jamais, ne funérale» [vs. 419-420].

No extrañará, pues, que los personajes pobres, el *Labrador* y el *Hermitaño*, sean de los pocos que parecen tener la posibilidad de salvarse [en la DGM y el TL]⁶⁸.

Un elemento particular de la DGM es la obsesión por la comida por parte de los ricos y privilegiados, o, más bien, como señaló Roger Walker, «the poet's emphasis on the ease with which the rich and privileged obtain their food»⁶⁹ [el énfasis que el poeta pone en la facilidad con que los ricos y privilegiados obtienen su comida]. En estos pasajes resuenan la crítica a una sociedad polarizada entre ricos y pobres, y la grave acusación

⁶⁸ En la DGM también se salva el monje benedictino. De ahí que se haya sugerido que un monje benedictino pudiera haber sido el autor de la *Dança* (cf. J. M. Solà-Solé, *ed. cit.*, p. 14). La danza macabra era en todo caso un texto muy popular entre los benedictinos; cabe señalar en este contexto que John Lydgate, el traductor de la DGM al inglés (véase la nota 26), era prior del convento benedictino de Hatfield Regis, o Hatfield Broadoak, en Essex (cf. Warren y Whyte, *ed. cit.*, p. xxi), y que en los conventos benedictinos de Basilea y Chaise-Dieu se encuentran pinturas de la danza.

⁶⁹ Roger Walker, p. 33.



⁷⁰ Se ha postulado un intermediario neerlandés, por contener el TL algunos neerlandesismos. Sin embargo, también es posible que un holandés, radicado en la ciudad hanseática de Lübeck, compusiera el texto del TL.

de falta de compasión hacia los menesterosos, que en aquella época morían a millares a consecuencia del hambre y de las enfermedades causadas por la subalimentación.

De acuerdo con todos estos datos podemos esquematizar el origen y el desarrollo de las danzas macabras con la figura anterior, que reviste, claro está, un carácter hipotético.

Si se acepta que la danza de la muerte se remonta a un texto en forma de monólogo, resulta insostenible la tesis de Seelmann y Dimier⁷¹, que creyeron que nuestro género se originó en una representación dramática.

Por su rígida estructura estrófica, la falta de auténtico diálogo y el gran número de personajes, Lázaro Carreter prefiere considerar la DGM «como obra destinada a la lectura», y no a la escenificación⁷². Todo esto no es óbice para que la danza macabra tenga, según el mismo crítico, «notables posibilidades dramáticas»⁷³. Por eso no extraña nada que la danza, en la época en que había alcanzado su forma definitiva, fuese representada escénicamente, como p. ej. en Brujas (1449) y Besançon (1453)⁷⁴. Emile Mâle atribuyó el origen de la danza macabra a una representación «mímica» de un sermón sobre la muerte, situándolo en el ámbito de los franciscanos y dominicos. Dice el crítico francés: «Ce sont eux [= los franciscanos y dominicos]... qui ont commencé à épouvanter les foules en leur parlant de la mort»⁷⁵; y en otro lugar: «Les moines mendiants avaient éprouvé depuis longtemps l'effet des sermons mimés: on sait qu'ils prêchaient la Passion en la faisant représenter au fur et à mesure dans l'église»⁷⁶.

La tesis de Mâle parece encontrar apoyo en el hecho de que muchas de las pinturas de las danzas macabras, con o sin los textos, fueron realizadas en iglesias, conventos y cementerios de franciscanos y dominicos⁷⁷. Además, el interés por los humildes y la crítica a la injusticia social y a los eclesiásticos, temas que se manifiestan muy claramente en las danzas, como acabamos de ver, pueden apuntar también hacia las actividades de los frailes mendicantes⁷⁸.

Otro elemento que se puede aducir en pro de la tesis de Mâle es que al comienzo de algunos textos y en la primera escena de varios frescos y cuadros figura el *predicador*⁷⁹. Tampoco

⁷¹ Véase Hammerstein, p. 16.

⁷² Fernando Lázaro Carreter: *Teatro Medieval*. Odras Nuevos (Madrid, 1976). p. 86.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Emile Mâle, p. 362.

⁷⁵ En la DM dice «le mort» al franciscano: «Souvent aués preschet de mort, / sy vous deues moins merueiller» [vs. 443-444].

⁷⁶ Emile Mâle, pp. 354 y 362.

⁷⁷ Cf. Clark, pp. 4, 60, 71 y 104.

⁷⁸ Cf. también Mario Gennero: «Elementos franciscanos en las danzas de la muerte». *Thesaurus BICC*, xxix (1974), pp. 181-185.

⁷⁹ Cf. Clark pp. 102-103. El «predicador» figura en la DGM y el TL. En la edición de la DM de 1485 aparece «l'auteur». En el texto francés del MS. Add. 38858 del Museo Británico, del siglo xv, las dos primeras estrofas y las dos últimas llevan como encabezamiento «Le docteur» (cf. la edición en Warren y Whyte, *op. cit.*, pp. 79 y 96). Las estrofas vi y vii de la traducción de Lydgate están puestas en boca del «autor», y al final (estr. LXXXI) habla «Machabre the Doctoure» (MS. Ellesmere; cf. Warren y Whyte, *ed. cit.*, pp. 6 y 74). Este cambio probablemente tiene que ver con el hecho de que se atribuyó el poema a un tal «doctor Macabré».

es imposible que los franciscanos y dominicos en sus predicaciones imitasen el texto de la danza macabra y que lo desarrollasen, añadiendo p. ej. el tema de la simpatía por los pobres y el de la crítica a eclesiásticos y civiles a la «forma primitiva» de la danza. Sea de esto lo que fuere, si ellos no fueron los creadores del género, en todo caso contribuyeron enormemente a su difusión.

La *Dança general de la muerte* nos ha sido conservada en una copia que se custodia en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, donde tiene la asignatura b. iv. 21⁸⁰. El manuscrito contiene las obras siguientes:

1. Los *Proverbios* de Sem Tob (fols. 1-86); siguen 12 hojas en blanco.
2. La *Doctrina de la discriçión* de Pedro de Veragüe (fols. 88-108r).
3. La *Dança general* (fols. 109f-129r).
4. La *Revelaçión que acaesçió a un omne bueno hermitaño de sancta vida* (fols. 129v-135v).
5. El *Poema de Fernán González* (fols. 136-190).

Los textos 1-4 están escritos por la misma mano, en letra gótica libraria corriente del siglo xv. El texto 5 está escrito en letra cursiva de fines del siglo xiv o principios del xv.

Se acepta generalmente que la parte del códice que contiene los textos 1-4 fue confeccionada hacia 1460-1480, basándose en la datación de las filigranas (mano con estrella fuera o sobrepuesta, y cruz en el pulpejo, mano con una b en el pulpejo) propuesta por el Padre Zarco Cuevas⁸¹. Sin embargo, que yo sepa, no tenemos todavía ninguna prueba científica para esta datación, porque carecemos tanto de descripciones detalladas de las filigranas, con las medidas, su posición en relación con los puntizones, etc., como de ejemplos de las mismas filigranas en manuscritos fechados. Por lo tanto, la datación del MS. a base de las filigranas es poco segura. Pero si la *Doctrina de la discriçión* fuera escrita en el segundo tercio del siglo xv, como sostiene Francisco Rico⁸², significaría esto que nuestro MS. es posterior al primer tercio del xv.

En su estudio de 1968 Solà-Solé afirma que la *Dança* española de este manuscrito es una adaptación castellana de un original procedente «ora de Cataluña, ora de una zona lingüística limítrofe»⁸³. El carácter catalano-aragonés se manifiesta, según él, en el vocabulario (*ynplisyón* [v. 15; cf. el verbo aragonés *implir*⁸⁴], *fer* [v. 103], *sotar* [v. 84], etc.), en la inestabilidad vocálica y consonántica (*dexat* [vs. 184 y 593] / *dexad* [v. 552], *segunt* [vs. 148 y 442] / *segund* [v. 438], *ardit* [v. 241], *gostar* [v. 372], *bolliçio* [v. 103], etc.), en el frecuente empleo de participios de presente (*durante* [v. 2], *pasante* [v. 2], etc.) y de algunos populanismos que predominan en tierras aragonesas (*pedricar* [v. 31], *frecha* [v. 8], *perlazia* [v. 90],

Eisler, que deriva *macabro* del hebreo *megaber* (= sepulturero), relaciona los vocablos *doctor* y *auteur* con el jefe del gremio de los sepultureros, el *megabrey mēthim* (art. cit., p. 203).

⁸⁰ Los datos sobre el MS. proceden del prólogo que Carl Appel puso a su edición (ed. cit., pp. 4-5), y de Fr. Julián Zarco Cuevas: *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, I (Madrid, 1924), pp. 57-60.

⁸¹ J. Zarco Cuevas, p. 57.

⁸² Francisco Rico: «Pedro de Veragüe y fra Anselm Turmeda», *Bulletin of Hispanic Studies*, I (1973), pp. 234-236.

⁸³ Solà-Solé, art. cit., p. 303; idem, «El rabí y el alfaquí en la *Dança general de la Muerte*», *Romance Philology*, xvii (1965), p. 283.

⁸⁴ Solà-Solé, ed. cit., p. 240; cf. también Margherita Morreale, ed. cit., p. 17, nota 15.

perlado [v. 350]... *layda* [v. 597])⁸⁵. En su edición de la *Dança* considera también como rasgos orientales *cor* [v. 143], *per* [v. 64], *corroçar* [v. 280], y la conservación de la *f*-⁸⁶.

A continuación intentaré demostrar que estas formas y fenómenos lingüísticos no son exclusivos de la zona catalano-aragonesa:

- *ynplysýon*, del lat. *implexione*, enredo, ¿infección?;
- *fer* es muy usual «desde las Glosas de San Millán hasta el *Rimado de Palacio*»⁸⁷;
- *sotar* figura p. ej. en Juan Ruiz y en el *Cancionero de Baena*⁸⁸;
- la alternancia vocálica *eli* y *olu* es normal en el castellano medieval;
- la vacilación con respecto al uso de *-t* y *-d* se manifiesta en el español hasta principios del siglo XVI⁸⁹;
- el *participio de presente* se usa con «cierta constancia» en el español medieval⁹⁰;
- *pedricar* figura p. ej. en la *Gran Conquista de Ultramar* [principios del siglo XIV], Juan Ruiz y el *Cancionero de Baena*⁹¹;
- *frecha* es forma muy usual en la Edad Media⁹²;
- *perlazia/perlado*: cf. el *Corbacho*⁹³;
- *layda* es vocablo frecuentemente documentado en textos moriscos⁹⁴;
- *cor* puede ser latinismo; cf. p. ej. el *Cancionero de Baena* y el *Proverbio* 82 del Marqués de Santillana: «nin acto de gentil *cor*/valeroso»⁹⁵. Nótese, además, que el código de la *Dança* lee *coraçón*;
- *per*: cf. el *Libro de Alexandre*, MS. O. [siglo XIV]⁹⁶. Margherita Morreale lee *por*: cf. *por* (v. 75)⁹⁷;
- *corroçar* es, según Corominas, un galicismo antiguo⁹⁸;

⁸⁵ Solà-Solé, «En torno...», pp. 304-305.

⁸⁶ Josep M. Solà-Solé, en su edición crítica de la *Dança General de la Muerte* (Barcelona: Puvill, 1981), p. 218, nota 24.

⁸⁷ Corominas y Pascual, s. v. *hacer*.

⁸⁸ Cf. Walter Schmid: *Der Wortschatz des «Cancionero de Baena»*, Románica Helvética, n.º 35 (Bern: Francke Verlag, 1951), p. 151.

⁸⁹ Cf. Rafael Lapesa: *Historia de la lengua española*, octava edición refundida y muy aumentada (Madrid: Gredos, 1980), párr. 72.1, pp. 279-280; véase también más adelante.

⁹⁰ Cf. Manuel Alvar y Bernard Pottier: *Morfología histórica del español* (Madrid: Gredos, 1983), párr. 163.2, p. 253; y Michael Metzeltin: *Altspanisches Elementarbuch. 1 Das Altkastilische* (Heidelberg: Carl Winter, 1979), párr. 52.31, p. 72.

⁹¹ Cf. *La gran conquista de ultramar*. Edición crítica con introducción, notas y glosario por Louis Cooper, tomo IV, (Bogotá, 1979), *Glosario*, p. 292; y Walter Schmid, p. 126.

⁹² Cf. Corominas y Pascual, s. v. *flecha*; y Schmid, p. 89.

⁹³ Cf. Ralph de Gorog y Lisa S. de Gorog: *Concordancias del «Arcipreste de Talavera»* (Madrid: Gredos, 1978), p. 283.

⁹⁴ Cf. L. P. Harvey: «The *Alfaquí* in *La Dança General de la Muerte*», *Hispanic Review*, 41 (1973), p. 505.

⁹⁵ Véase Walter Schmid, p. 51; e Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximiliaan P. A. M. Kerkhof, Planeta/Autores Hispánicos, n.º 146, (Barcelona: Planeta, 1988), p. 258.

⁹⁶ Cf. Louis Sas: *Vocabulario del Libro de Alexandre*, Anejo XXXIV del *Boletín de la Real Academia Española* (Madrid, 1976), p. 475.

⁹⁷ Cf. MS. y la edición de Solà-Solé.

⁹⁸ Corominas y Pascual, s. v. *escorrozo*.

- la *conservación de la f*— es normal en el castellano de los siglos XIV y XV.

Según Solà-Solé, la forma *Aça* (de *Yishaq*) también hablaría en favor de la procedencia catalano-aragonesa del original de la *Dança* porque las formas castellanas de *Yishaq* carecen de *A*—⁹⁹. Sin embargo, lo que llama la atención es que ninguna de las formas catalano-aragonesas proporcionadas por Solà-Solé termina en *-a* (cf. la forma castellana *Ça*).

Resulta, pues, que los datos en que se basó Solà-Solé no prueban de un modo contundente que el texto de la *Dança* proceda de Cataluña o de una zona limítrofe.

El último problema que quisiera discutir es el de la fecha de «composición» de la *Dança*¹⁰⁰. Es un tema importante puesto que en la literatura sobre la danza española se han propuesto fechas que van desde «mediados del siglo XIV» hasta «finales del siglo XV», y los que aceptaron para la *Dança* una fecha posterior a la de la *Danse macabre* consideraron este dato como un argumento en favor de la tesis de que la *Danse macabre* sería el modelo de la *Dança general de la muerte*¹⁰¹.

Las fechas propuestas varían de «mediados del siglo XIV» a «finales del siglo XV», pasando por «hacia 1360», «hacia 1392 o 1393», «hacia 1400», «finales del XIV, principios del XV», «primeros años del siglo XV», «décadas posteriores al principios del siglo XV», «mediados del siglo XV» y 1460¹⁰².

Los que han defendido 1360 como fecha de composición, han atribuido la autoría del texto al rabí Sem Tob de Carrión sin más fundamento que la presencia de los *Proverbios morales* en el mismo volumen.

Florence Whyte fechó la *Dança* hacia fines del siglo XIV, basándose en algunos paralelos que nuestro texto guarda con la *Revelación de un hermitaño*, obra escrita en 1382¹⁰³.

⁹⁹ Solà-Solé: «El rabí...», p. 277.

¹⁰⁰ Esta parte, que trata de la datación de la *Dança general de la muerte*, apareció también en *Incipit*, x (1990), pp. 91-102 bajo el título de «De nuevo sobre la fecha de la *Dança General de la Muerte*».

¹⁰¹ Cf. Saugnieux, pp. 45-46; y Hammerstein, p. 160.

¹⁰² Medios del siglo XIV: M. G. Ticknor: *Historia de la literatura española*, tomo I (Madrid, 1851), p. 272; finales del siglo XV: Johan Huizinga, p. 225; hacia 1360: T. A. Sánchez: *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, tomo I (Madrid, 1779), p. 184; hacia 1392 o 1393, y hacia finales del siglo XIV: J. M. Solà-Solé, *ed. cit.*, p. 14 y en «En torno...», p. 312; hacia 1400: Rafael Lapesa, párr. 69, p. 259; Joan Corominas y José A. Pascual, s. v. *macabro*; finales del XIV, principios del XV: cf. Víctor Infantes, en la nota preliminar a su edición de *La Dança de la muerte* (Madrid: Visor, 1982), p. 11; primeros años del siglo XV: Haydée Bermejo Hurtado y Dinko Cvitanovic, en el estudio preliminar a su edición de *La Dança General de la Muerte* (Bahía Blanca, 1966), p. XIX; Ángel Valbuena Prat: *Historia de la Literatura Española*, Tomo I, Edad Media, 9.ª edición ampliada y puesta al día por Antonio Prieto (Barcelona, 1981), p. 319; en décadas posteriores al principio del siglo XV: Margherita Morreale, *ed. cit.*, p. 10, nota 17; Manuel Alvar: *Danza de la muerte*, en el cap. V, (*La poesía en la Edad Media [excepto mester de clerecía y grandes poetas del XV]*, de la *Historia de la literatura española (hasta siglo XVI)*, planeado y coordinado por J. M. Díez Borque (Madrid: Guadiana, 1974), p. 297. Medios del siglo XV: Baist: *Grundriss* (apud James M. Clark: *The Dance of Death* (Glasgow, 1950), p. 41; Otis H. Green: *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from «El Cid» to Calderón*, vol. IV (Madison, Milwaukee and London: The University of Wisconsin Press, 1968), p. 93; Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española*, Tomo I: *La Edad Media*, segunda edición ampliada (Madrid: Gredos, 1972), p. 386. 1460: Hellmut Rosenfeld, p. 160.

¹⁰³ Florence Whyte, pp. 15-17.

Helmut Rosenfeld situó la *Dança* alrededor de 1460, identificando la datación de las filigranas fijada por Zarco Cuevas con la de la poesía, y aduciendo además notas estilísticas poco claras. He aquí su curiosísimo razonamiento:

«Nun ist jedoch fast die ganze Handschrift von derselben Hand und mit gleicher Tinte in gotischen Lettern geschrieben und zwar auf Papier mit Wasserzeichen aus den Jahren 1465-1479, sie kann also erst um 1480 niedergeschrieben sein. Man wird ein stilistisch junges Gedicht in einer Handschrift von 1480 nicht ins 14. Jahrhundert setzen, sondern höchstens ins Jahr 1460» [Sin embargo, casi todo el códice está escrito por la misma mano y con la misma tinta, en letra gótica y sobre papel con filigranas pertenecientes al período 1465-1479; por lo tanto, sólo pudo confeccionarse alrededor de 1480. Un poema estilísticamente reciente, en un manuscrito de 1480, no puede ser fechado en el siglo XIV, sino a lo más en el año 1460 (traducción literal)]¹⁰⁴.

Las otras fechas se mencionan sin comentario, excepción hecha de las que fueron propuestas por Margherita Morreale y Josep M. Solà-Solé.

Según Solà-Solé, el rabí Aça, a quien se hace alusión en la estr. LXXIII, 8, era el célebre talmudista Yişhāq ben Sese Perfet, nacido en Barcelona en 1326, más tarde profesor en el colegio talmúdico de Zaragoza, y que a raíz del pogrom de 1391 desapareció de la escena española. Esta argumentación, que encuentro muy hipotética, le lleva a situar el original de la *Dança* hacia «1392 o 1393», o «finales del siglo XIV»¹⁰⁵.

En la introducción de su edición de la *Dança general* escribe Margherita Morreale:

..... «...no sé en qué se funda la autorizada opinión de los filólogos que han consagrado c. 1400 para la composición del texto castellano; esta fecha me parece algo temprana para datar el texto cual ha llegado hasta nosotros, e injustificado en cuanto a la fecha del MS. b.iv.21.»¹⁰⁶.

Basándose principalmente en criterios fonéticos M. Morreale retrasa la redacción a «décadas posteriores al principio del siglo XV», lo cual Lázaro Carreter traduce como «hasta 1430 o 1440»¹⁰⁷.

Mediante una comparación de nuestro texto con el del MS. CXXIV (1-2) de la Biblioteca Pública de Evora, terminado de copiar en 1429¹⁰⁸, la estudiosa italiana concluye que la *Dança* tiene que ser posterior a 1429, porque:

a) En el MS. de Evora los sustantivos, adjetivos e imperativos de plural que terminan en -t predominan sobre los que tienen terminación sonora, mientras que en la *Dança* es al revés.

Sin embargo, este dato no prueba que se deba fechar la *Dança* hacia 1430 o 1440, porque p. ej., en el MS. H (Madrid, Real Academia de la Historia, 12-4-1 = H-18) de

¹⁰⁴ Rosenfeld, p. 160.

¹⁰⁵ Solà-Solé, «En torno...», pp. 310-312.

¹⁰⁶ Margherita Morreale, *ed. cit.*, p. 9.

¹⁰⁷ Lázaro Carreter, p. 82.

¹⁰⁸ Margherita Morreale, *ed. cit.*, p. 9.

la *Vida de Santo Domingo de Silos*, copiado en la segunda mitad del siglo XIV, se usa preferentemente la *-d*, mientras que la *-t* es constante en el MS. E (Madrid, Real Academia Española de la Lengua, ms. 4), de la primera mitad del siglo XIV¹⁰⁹. Además, no es necesario que el MS. de Evora refleje la alternancia de las grafías *-t* y *-d* practicada hacia 1430, porque puede ser una copia «fiel» de un original mucho más antiguo. También hay que contar con la posibilidad de que el copista del MS. b.IV.21 modernizase su modelo de vez en cuando. Comparando p. ej. el MS. M (BN, Madrid, II.309) del *Libro del Cauallero Cifar* (que se cree haber sido compuesto a principios del siglo XIV por el canónigo toledano Ferrán Martínez) con el MS. P (BN, París, Esp. 36), que datan con toda probabilidad de finales del siglo XIV o principios del XV, resulta que en M las terminaciones sonoras son muy escasas, mientras que en P predominan fuertemente sobre las sordas¹¹⁰; es decir, se ve que el copista de M copió más fielmente que el de P, y que P modernizó su original en relación con las terminaciones sordas.

De estos datos se deduce que la fecha de composición de la *Dança* pudiera ser muy anterior a las «décadas posteriores al principio del siglo XV».

b) En el MS. de Evora la primera persona singular del verbo *seer* es *so*, mientras que en la *Dança* hay dos casos de *soy* (*soi - soy*) por ocho de *so*.

Sin embargo, como ya dijimos, en el caso del MS. de Evora puede tratarse, obviamente, de una copia de un texto compuesto en fecha mucho más temprana y transcrito «fielmente» por el copista de 1429. Véase p. ej. una de las copias de los *Proverbios morales*, el MS. M (BN, Madrid, 9216), de mediados del siglo XV, en el cual la única forma de la primera persona de *ser* es *so*¹¹¹, que es sin duda la que empleó el autor, el rabí Sem Tob de Carrión, mientras que en el mismo período Santillana, por ej., usa casi exclusivamente *soy*¹¹², y el Arcipreste de Talavera en su *Corbacho* (compuesto en 1438; el MS. es más tardío) emplea *soy* con bastante frecuencia, aunque, eso sí, la forma *so* es predominante¹¹³. Por lo tanto, el copista del MS. M transcribió «fielmente» su modelo.

La otra posibilidad es que un copista introdujera formas lingüísticas que no formaban parte de la lengua del autor del original. P. ej. los casos de *soy* en los MSS. S (de la

¹⁰⁹ Cf. Aldo Ruffinatto: *La lingua di Berceo. Osservazioni sulla lingua dei manoscritti della «Vida de Santo Domingo de Silos»* (Pisa: Università di Pisa, 1974), pp. 11-12 y 32.

¹¹⁰ Cf. Cristina González, en la introducción de su edición del *Libro del Caballero Zifar* (Madrid: Cátedra, 1983), pp. 23 y 57; Charles Philip Wagner: «The Sources of *Cavallero Cifar*», *Revue Hispanique*, x (1903), pag. 8, nota 2 de la p. 7; la edición de J. González Muela (basada en el MS. M) (Madrid: Castalia, 1982); y con respecto al MS. P, el índice de palabras que en forma de microfichas va incluido en la edición de Marilyn A. Olsen (Madison, 1986).

¹¹¹ Cf. la edición de los *Proverbios Morales* de San Tob de Carrión, basada en el MS. M, por Theodore A. Perry (Madison, 1986).

¹¹² Véanse p. ej. mis ediciones de la *Comedieta de Ponça* (compuesta a finales de 1435 o principios de 1436), (Groningen, 1976); y del *Bías contra Fortuna* (1448), Anejo XXXIX del *Boletín de la Real Academia Española* (Madrid, 1983). Ambas ediciones parten del MS. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, el cual se confeccionó alrededor de 1456.

¹¹³ Cf. Ralph de Gorog y Lisa S. de Gorog, p. 356.

primera mitad del siglo xv) y T (de finales del siglo xiv) del *Libro de Buen Amor* fueron introducidos por los copistas, porque el Arcipreste de Hita sin duda utilizó la forma *so*¹¹⁴. Quiere decirse que no es imposible que los dos casos de *soy* en la *Dança* se deban al copista del MS. b.IV.21.

Rafael Lapesa ha señalado que durante todo el siglo xv y los primeros decenios del xvi las formas *so* y *soy* coexisten¹¹⁵.

En los textos y documentos de los siglos xiii y xiv la forma *soy* aparece muy pocas veces y lo que llama la atención es que la mayoría de los ejemplos proceda de textos leoneses o copias con rasgos leoneses¹¹⁶. El primer texto —que yo sepa— en que *soy* se repite con bastante frecuencia es el MS. P del *Libro del Cauallero Cifar* (de finales del siglo xiv o principios del xv)¹¹⁷; en él se encuentran 18 casos de *s(s)oy* por 69 de *s(s)o*¹¹⁸. Parece, pues, que a finales del siglo xiv o principios del xv la forma *soy* empieza a abrirse paso.

Por lo tanto, estos datos tampoco nos permiten situar la fecha de composición de la *Dança* en un período de unos decenios.

Además dice Margherita Morreale (c.) que «por la variedad en el tratamiento de las formas con *-d-* en sílaba acentuada, nuestro texto se asemeja al del *Corbacho*..., o al *Libro de los siete sabios*, de mediados del siglo (he contado 31 formas en *-edes* y nueve con la pérdida de la *-d-*...)»¹¹⁹.

Ahora bien, según las cifras que Rufino J. Cuervo proporciona en su conocido estudio sobre «Las segundas personas de plural en la conjugación castellana» respecto al *Corbacho* [1438], hay un fuerte predominio de las formas en *-ees*, *-és* y *-éys* sobre las íntegras

¹¹⁴ Cf. Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor. Glosario de la edición crítica*, de Manuel Criado de Val, Eric W. Naylor y Jorge García Antezana (Barcelona: Seresa, 1973); y *A Concordance to Juan Ruiz. Libro de Buen Amor*. Edited by Rigo Magnani, Mario A. Di Cesare and George F. Jones (Albany: State University of New York Press, 1977). En la edición del *Libro de Buen Amor* de Corominas (Madrid: Gredos, 1973) sólo figura la forma *so*.

¹¹⁵ *Op. cit.*, párr. 72.1, p. 281.

¹¹⁶ Cf. Erik Staaff: *Etude sur l'ancien dialecte léonais d'après des chartes du xiiiè siècle* (Uppsala, 1907), p. 309; Ralph de Gorog: «L'origine des formes espagnoles *doy*, *estoy*, *soy*, *voy*», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5 (1980), pp. 157-159; Manuel Alvar y Bernard Pottier, p. 225, nota 35; Jack Schmidely: «La *-y* de *doy*, *estoy*, *soy*, *voy*», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, tomo I (Madrid, 1988), pp. 611-619; el MS. O del *Libro de Alexandre* (de finales del siglo xiii o principios del xiv: tiene rasgos dialectales leoneses), en que hay 4 casos de *soy*; el MS. S del *Libro de Buen Amor* (de principios del siglo xv; con rasgos leoneses), en que hay 31 casos de *so* por 7 de *soy* (cf. *Glosario...*, *op. cit.*); María Rosa Lida de Malkiel: «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, II (1940), p. 147; el MS. F del *Poema de Alfonso XI* (compuesto hacia 1350 en leonés o tal vez obra de un portugués desnaturalizado), que según J. ten Cate fue copiado en los últimos veinticinco años del siglo xiv por un copista castellano, en el cual hay 3 casos de *s(s)oy* por 23 de *s(s)o* (cf. J. P. ten Cate, en su *Estudio preliminar y vocabulario del Poema de Alfonso XI*, tomo I (Amsterdam, 1942), pp. XII-XIV y 107).

¹¹⁷ Cf. la nota 110.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Margherita Morreale, *ed. cit.*, p. 10, nota 17.

en *-edes*. La distribución de las formas de la segunda persona del plural con *-d-* en sílaba acentuada y sin la *-d-*, excepto las del imperativo y del pretérito, es la siguiente¹²⁰:

formas plenas	formas sincopadas
26	49
$\left\{ \begin{array}{l} 8x \text{ } -ades \\ 14x \text{ } -edes \\ 3x \text{ } -ides \\ 1x \text{ } sodes \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 16x \text{ } -áys \\ 1x \text{ } -ees \\ 7x \text{ } -és \\ 24x \text{ } -éys \\ 1x \text{ } soys \end{array} \right\} 32$

49 de las 75 son formas sincopadas, lo que equivale al 65%; o sea, el 35% son formas plenas. De las formas en *-edes*, *-ees* y *-é(y)s*, el 70% son formas sincopadas (32 de las 46).

Un cómputo de estas formas verbales en el *Libro de los exemplos por A.B.C.* de Clemente Sánchez de Vercial, obra escrita entre 1400 y 1421 (el MS. 432 de la BN de París es de la segunda mitad del siglo xv)¹²¹, enseña que 14 de las 97 son formas sincopadas, lo cual equivale al 14% del total; por tanto, el 86% son formas íntegras:

formas plenas	formas sincopadas
83	14
$\left\{ \begin{array}{l} 29x \text{ } -ades \\ 39x \text{ } -edes \\ 5x \text{ } -ides \\ 10x \text{ } sodes \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 4x \text{ } -áys \\ 2x \text{ } -és \\ 7x \text{ } -éys \\ 1x \text{ } -is \end{array} \right\} 9$

Con respecto a las desinencias *-edes* y *-é(y)s*, la *-d-* se mantiene en el 81% de los casos (39 de los 48).

Muy parecida es la situación en la *Dança*:

formas plenas	formas sincopadas
71	13
$\left\{ \begin{array}{l} 12x \text{ } -ades \\ 58x \text{ } -edes \\ 1x \text{ } -ides \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1x \text{ } -aes \\ 8x \text{ } -és \\ 1x \text{ } -éys \\ 3x \text{ } -oes \end{array} \right\} 9$

Sólo el 15% (13 de las 84) son formas sincopadas, lo cual significa que las formas íntegras alcanzan el 85%. En cuanto a las formas en *-edes* y *-é(y)s*, las formas plenas alcanzan el 87% (58 de las 67) y las sincopadas el 13%. Es interesante observar que la versificación exige estas formas sincopadas, porque si no, las plenas darían mayoritariamente versos de 13 sílabas (6+ 7 o 7+ 6), excepción hecha, claro está, de *vayues* (por tener 3 sílabas con o sin la *-d-*) y *soes* (de 2 sílabas con o sin la *-d-*).

¹²⁰ Rufino José Cuervo: «Las segundas personas de plural en la conjugación castellana» (segunda versión), en *Obras*, tomo II, (Bogotá, 1954), p. 144.

¹²¹ Clemente Sánchez de Vercial: *Libro de los exemplos por A. B. C.* Edición crítica por John Esten Keller. *Vocabulario etimológico*, por Louis Jennings Zahn, Clásicos Hispánicos, (Madrid, 1961).

Estas cifras parecen hablar en favor de una fecha anterior a la del *Corbacho*. En obras posteriores a la del Arcipreste de Talavera las formas sincopadas ganan cada vez más terreno: p. ej., en la obra de Mena alcanzan el 72%; en Gómez Manrique el 91,4%; en fray Íñigo de Mendoza el 98,2%; en Jorge Manrique el 98%; etc.¹²².

En su estudio sobre las formas verbales de la segunda persona de plural en el *Cancionero General* Roberto de Souza proporciona los siguientes porcentajes respecto a las desinencias tónicas¹²³:

	vocal temática	formas plenas	formas sincopadas
reinado de Juan II (1406-1454)	–a–	25%	75%
	–e–	17%	83%
1. ^a generación de poetas (Flor. 1395-1425; Nac. 1370-1385)	–a–	0%	100%
	–e–	0%	100%
2. ^a generación (Flor. 1410-1440; Nac. 1386-1400)	–a–	73%	27%
	–e–	71%	29%
3. ^a generación (Flor. 1425-1455; Nac. 1401-1415)	–a–	25%	75%
	–e–	10%	90%

En el siglo XIV hay unos pocos ejemplos de la omisión de la –d– en el *Libro de Buen Amor* (*andarés*, estr. 1332d, lectura de S y G y exigida por el metro; *yrés*, lectura de S), y también en el *Libro de la miseria de omne* (*enfiés*, *entendés*)¹²⁴.

Los manuscritos de las obras de Juan Fernández de Heredia (ca. 1308-1396), los cuales datan de finales del siglo XIV, muestran un fuerte predominio de las formas plenas¹²⁵. Las pocas formas cortas que existen en la *Crónica de Morea* sólo se manifiestan en los verbos de –er: *avés*, *fagaes*, *podéys*, *queraes*, *querés*, *seáes*, *soes*¹²⁶. También en el *Rimado de Palacio*, cuya versión definitiva se redactó entre 1403 y 1407¹²⁷, las formas plenas predominan fuertemente sobre las sincopadas¹²⁸.

¹²² Los porcentajes proceden de la tesis de licenciatura *Las desinencias verbales llanas de la segunda persona plural: su desarrollo desde plenas a sincopadas en el siglo XV*, de D. M. de Werd (Universidad Católica de Nimega, 1982). Este estudio está basado en el *Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbos, *NBAE* 19 y 22, (Madrid, 1912 y 1915). La gran excepción es el Marqués de Santillana, que para la forma verbal en cuestión usa la íntegra en el 84% de los casos (151 de las 180 son formas plenas). En la obra de Santillana y Mena las formas abreviadas aparecen sobre todo en las «canciones» y «decires».

¹²³ Roberto de Souza: «Desinencias verbales correspondientes a la persona vos/vosotros en el *Cancionero General* (Valencia. 1511)», *Filología*, x (1964): Apéndices II y IV, p. 37 y 88-89. Los porcentajes de la primera generación de poetas están basados en una sola forma verbal con una –a– temática y 14 formas verbales con una –e– temática; cf. de Souza, Apéndice IV, p. 89.

¹²⁴ Cf. Lapesa, párr. 69, p. 259.

¹²⁵ Cf. John Nitti y Lloyd Kasten (editores): *Concordances and Texts of the Fourteenth-Century Manuscripts of Juan Fernández de Heredia* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982) (microfichas).

¹²⁶ Véase Fred Hodcroft: «Notas sobre la *Crónica de Morea* (fonética)», *Archivo de Filología Aragonesa*, 14-15 (1963-1964), p. 97.

¹²⁷ Cf. Germán Orduna, en la introducción de su edición del *Rimado de Palacio* (Madrid: Castalia, 1987), pp. 62-63.

¹²⁸ Cf. Steven N. Dworkin: «The Diffusion of a Morphological Change: The Reduction of the Old Spanish Verbal Suffixes –ades, –edes and –ides», *Medioevo Romanzo*, 13 (1988), pp. 226-227.

Por consiguiente, los datos que acabamos de ofrecer nos permiten reducir el período en el que se escribió la *Dança* a finales del siglo XIV y primeros decenios del XV. Creo que se puede acotar aún más ese margen con un dato lingüístico sobre el que nadie ha reparado hasta ahora: me refiero a la distribución de las construcciones *aver a* y *aver de + infinitivo*. En la *Dança* hay 9 casos de *aver a* (= 60%) por 6 de *aver de* (= 40%).

En la poesía del siglo XIII la construcción *aver a + infinitivo* es mucho más frecuente que la de *aver de + infinitivo*¹²⁹. En el siglo XIV el empleo de *aver a* descende considerablemente: véanse, p. ej., los MSS. del *Libro de Buen Amor*:

	G (de finales del s. XIV)	T	S (de principios del s. XV)
aver a	13 (= 38%)	5 (= 56%)	10 (= 21%)
aver de	21 (= 62%)	4 (= 44%)	38 (= 79%) ¹³⁰

El *Rimado de Palacio* ofrece aproximadamente los mismos porcentajes que el MS. S del *Libro de Buen Amor*: *aver a* (25%) y *aver de* (75%)¹³¹. En la primera mitad del siglo XV *aver de* triunfa plenamente:

	aver a	aver de
<i>Cancionero de Baena</i>	5 (= 6%)	74 (= 94%)
<i>Cancionero de Ysar</i>	3 (= 3%)	84 (= 97%) ¹³²

y después de 1450 sólo aparece algún caso aislado de *aver a*¹³³.

A base de todo lo expuesto podemos concluir que la *Dança general de la muerte* se escribió a finales del siglo XIV o principios del XV.

En 1520 salió la primera edición de la *Dança general de la muerte*, «ympressa en la muy noble e muy leal cibdad de Sevilla por Juan Varela de Salamanca a xx días del mes de enero de MCCCCXX años», como reza el epílogo¹³⁴. Se trata de una versión ampliada de la *Dança* antigua¹³⁵. Sobre las diferencias escribió Amador de los Ríos: «Consta de ciento treinta y seis estrofas, y en las ochenta y seis primeras repite con escasas varian-

¹²⁹ Cf. John Anthony Strausbaugh: *The use of «aver a» and «aver de» as auxiliary verbs in Old Spanish from the earliest texts to the end of the thirteenth century*, (Chicago, Illinois, 1936), p. 181; y W. A. Beardsly: *Infinitive Constructions in Old Spanish* (Nueva York, 1921), p. 189.

¹³⁰ Cf. José M. Finguita Utrilla: «Perífrasis verbales con idea de obligación en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, LXV (1985), p. 80.

¹³¹ Cf. Alicia Yllera: *Sintaxis histórica del verbo español: Las perífrasis medievales* (Zaragoza, 1980), pp. 97-98. La autora se remite al texto del MS. N, de principios del siglo XV (cf. la p. 344).

¹³² Eadem, p. 98.

¹³³ Eadem, p. 100.

¹³⁴ Cf. el texto en José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española*, tomo VII (Madrid, 1865), p. 540.

¹³⁵ Basándose en una serie de referencias textuales, Geraldine McKendrick: «The *Dança de la muerte* of 1520 and social unrest in Seville», *Journal of Hispanic Philology*, 3 (1979), pp. 241-243, concluye que las coplas adicionales se compusieron en Sevilla, entre 1460 y 1474, durante el reinado caótico de Enrique IV. Los personajes de estas coplas, acusados por la muerte de robo, engaño, truhanería y malversación, representan elementos de la sociedad sevillana que en aquella época provocaron «la hostilidad de la «gente menuda» e «hidalgos» empobrecidos» (pp. 258-259).

tes, y estas las más en la forma de la dición, el texto de la antigua danza, si bien al principio se rinde homenaje al arte dantesco en una introducción alegórica. Además de estas diferencias omite dos estrofas de las tres que dice el Predicador en la primitiva, poniendo la última en boca de la Muerte, mientras en la presentación de las Doncellas, reducida en aquélla a tres coplas, añade cinco, describiendo la variedad de los afeites y atavíos empleados por las mujeres»¹³⁶.

El físico se desdobra en el «físico» y el «çurugiano», entre el abad y el escudero se intercala el prior, y en la parte adicional figuran 33 personajes laicos, con lo cual se rompe el elemento estructural de la alternancia de personas eclesiásticas y civiles de la danza antigua. La secularización del poema se manifiesta también al comienzo, donde la figura del «predicador» desapareció.

Otra diferencia entre la *Dança* y la edición sevillana es que en ésta la muerte sólo llama directamente a 12 personajes; o sea, el riguroso esquema de la versión antigua se continúa sólo a medias. Además, el autor de la refundición no se percató de la unidad artística que la *Dança* tiene gracias al empleo de la técnica literaria del *mundus inversus*¹³⁷.

La *Dança de la muerte* gozó de mucha popularidad en el siglo xvi¹³⁸. Además, inspiró a varios autores: de Juan de Pedraza tenemos la *Danza general de los muertos* (impresa en 1548) y la *Farsa llamada dança de la muerte* (publicada en 1551); en 1557 aparecen las *Cortes de la muerte* de Luis de Toledo; y el último representante del tema en el siglo xvi es el *Coloquio de la muerte con todas las edades y estados* de Sebastián de Horozco¹³⁹.

Universidad Católica de Nimega
(Holanda)

¹³⁶ Amador, p. 504.

¹³⁷ Cf. Roger Walker, p. 37; y Hook y Williamson, pp. 95 y 99.

¹³⁸ En el inventario de los bienes de Juan de Ayala, impresor toledano, que se hizo a su muerte en 1556, se encuentran: «Mil ciento y cincuenta Dança de la muerte a cinco plife[lgos] cada una que son onze rezmas y media a doze reales y medio la rezma, montan quatro mil y ochocientos y ochenta y ocho maravedís»; «Ciento y cincuenta Dança de la Muerte a cinco plife[lgos] que son rezma y media a doze reales y medio la rezma, montan seyscientos y treynta y siete maravedís»; «Trezientas y doze Danças de la muerte a cinco plife[lgos] son tres rezmas y sesenta plife[lgos]; a doze reales y medio la rezma, montan mil y trezientos y treinta y ocho maravedís»; véase Antonio Blanco Sánchez: «Inventario de Juan de Ayala, gran impresor toledano (1556)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII (1987), pp. 217 y 224.

¹³⁹ Sin embargo, como observa Saugnieux, p. 79: «...l'imitation de la Danse tient... beaucoup plus à la lettre qu'à l'esprit». Lo mismo vale para las continuaciones del tema en el siglo xvii (cf. Saugnieux, pp. 79-65).

Nota final. El presente artículo corresponde al texto de una clase dada el 3 de agosto de 1990 en el *Curso de Verano* de la Universidad Complutense (El Escorial).