

**Herbert González Zymla**  
Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid  
Universidad Politécnica de Madrid  
Departamento de Hª del Arte I (Medieval)  
Universidad Complutense de Madrid

*hgonzale@pdi.ucm.es*  
*arte.csdmm@upm.es*

# / Los códigos indumentarios como signo de identidad socio- estamental en la iconografía de la danza macabra

---

**Resumen:**

La danza macabra es un género literario y figurativo muy popular al final de la Baja Edad Media que se proyectó a lo largo de las Edades Moderna y Contemporánea coincidiendo con periodos de graves crisis demográficas. Examinada en su conjunto, es una gran sátira social que contempla la Muerte como elemento unificador de toda la humanidad, con independencia de cualquier tipo de escala económica, estamento o grupo social. Desde el punto de vista de las artes figurativas, se representa una o varias personificaciones de la Muerte que se apropian de un variable número de vivos, siguiendo un orden jerárquico. Con el paso del tiempo, la Muerte personificada se convirtió en un muerto concreto representado, bien como esqueleto, bien como cadáver en proceso de putrefacción, entendiéndose en ambos casos como el doble especular del vivo. De ese modo, aunque la homogénea imagen del muerto contribuía a subrayar el poder unificador de la muerte, la variedad indumentaria expresaba la jerarquía estamental. La conclusión inevitable nos lleva a afirmar que existió en los siglos XIV y XV un código visual indumentario que constituye un lenguaje no verbal: la moda en la Baja Edad Media.

---

— / **Palabras clave:** Danza; esqueleto, estamentos; sociedad feudal; códigos indumentarios de la moda en la baja Edad Media; cementerio; osario; música.

— / **Abstract:** The Dance of Death is a literary and figurative genre very popular in the Late Middle Ages that endured during the Modern and Contemporary Ages, coinciding with periods of serious demographic crises. Examined as a whole, the Dance Macabre is a great social satire that contemplates Death as a humanity unifier, independent from economic issues, estates or social groups. In figurative arts, one or several Death personifications are commonly represented summoning a variable number of living, in a hierarchical order. With the pass of time, the image of Death personified became a concrete dead, whether a skeleton or a corpse in an advanced state of putrefaction, being both of them conceived as a specular reflection of the living. Thus, the homogeneity of the dead's appearance, in opposition to the estate hierarchy, did nothing but emphasize the universality of Death. The inevitable conclusion leads us to state that existed in the fourteenth and fifteenth centuries a sartorial visual code that constitutes a non verbal language: fashion in the late Middle Ages.

— / **Key Words:** Dance; skeleton; estates of the realm; feudal society; dress codes of fashion in the late Middle Ages; cemetery; ossuary; music.

## La Danza Macabra

La *Danza macabra* es un género literario y figurativo muy popular al final de la Baja Edad Media (s. XIV y XV), que se proyectó a lo largo de la Edad Moderna (s. XVI, XVII y XVIII) y que, en momentos de crisis, durante la Edad Contemporánea (s. XIX y XX), ha reaparecido con cierto vigor creativo. Examinada en su conjunto, es una gran sátira social, promovida por las órdenes mendicantes, Dominicos y Franciscanos, que fueron quienes defendieron de un modo más activo la contemplación de la muerte como el denominador común que unificaba a toda la humanidad, con independencia del estamento en que se hubiera integrado el individuo cuando estaba vivo. Son muchos los estudiosos que, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, relacionan las imágenes plásticas de la *Danza macabra* con las fuentes literarias e históricas, tomando como eje las ideas que sobre la muerte existían en los siglos XIV, XV y XVI<sup>1</sup>.

La *Danza macabra* muestra un variable número de figuras de vivos que bailan con una personificación de la Muerte o con ellos mismos desdoblados en forma de muerto, emparejados e intercalándose. Cada imagen puede ir acompañada de poemas rimados, escritos dentro de filacterias, en latín (*chorea macchabaeorum*) o en lengua vernácula (*la danse macabre, dance of death, totentanz, danza della morte, doodendans*) muy fáciles de entender y en un lenguaje muy expresivo.

Platón (427-347 a. de C.) entendía que el alma, que es inmortal, y el logos, que es la capacidad para el conocimiento, eran prisioneros del cuerpo<sup>2</sup>. Esta concepción del hombre fue asumida por los pensadores cristianos de la Edad Media que entendían

el platonismo como un menosprecio del cuerpo para alcanzar la elevación del alma. Con el paso del tiempo, el racionalismo de la Edad Moderna acabó por consolidar la sobrevaloración del alma y la infravaloración del cuerpo y lo convirtió en un fundamento estable de la idiosincrasia occidental.

La confluencia de estos tres factores filosóficos, todos ellos euro-céntricos, ayuda a explicar por qué en la teoría de la comunicación tradicional sólo se valoraban la comunicación escrita y la comunicación verbal como ejes esenciales usados por el hombre para expresar mensajes de significado profundo. Fue a partir de la década de 1960 cuando pensadores como David Abercrombie, analizando la comunicación no verbal, llegaron a la conclusión de que: *conversamos con todo nuestro cuerpo*<sup>3</sup>. Esto no significa, ni mucho menos, que no existiesen lenguajes no verbales anteriores al siglo XX, sino tan sólo que, hasta una época reciente, éstos no han recibido la atención de los estudiosos. La comunicación no verbal atiende a analizar la expresión del rostro, la mirada, el gesto, el movimiento del cuerpo, el comportamiento en el espacio, la postura, el atuendo y el aspecto en general (*el look*) como parte de fenómenos comunicativos más amplios<sup>4</sup>. En realidad, el pionero en hacer este tipo de valoraciones fue el pensador romano Marco Fabio Quintiliano (35-95 d. de C.)

que, en los *Institutia Oratoria*, afirmaba: *el rostro es el elemento superior hacia el cual se dirigen los interlocutores. Lo observan incluso antes de que comencemos a hablar; con éste amamos y odiamos; con éste afirmamos muchas cosas, vale más que cualquier palabra*<sup>5</sup>. La indumentaria es una más de las formas usadas por el hombre para establecer comunicación no verbal. Algunos sociólogos, como Giles Lipovetsky, interpretan la moda como parte de un complejo fenómeno psicológico en el que el individuo, a través del lenguaje de la vestimenta, se integra en el grupo socio-económico al que pertenece y se singulariza como sujeto activo dentro de él. Esta misma idea fue ya defendida en 1918 por Georg Simmel y en 1920 por John Carl Flügel. Fueron ellos quienes establecieron parejas de conceptos muy útiles para estudiar la moda de cualquier época, enfrentando lo universal a lo particular, la igualdad a la diferencia, la cohesión a la separación y la aceptación al rechazo<sup>6</sup>. Usando estas claves, proponemos estudiar la *Danza macabra* bajo el prisma de los códigos visuales de gestos, indumentaria, atributos y símbolos de poder, que certifican una creciente conciencia de sujeto en los

hombres del siglo XV y, al tiempo, una sólida conciencia de pertenencia a subgrupos sociales, integrados dentro de cada estamento.

Es conveniente diferenciar la *Danza macabra* escrita de la *Danza macabra* en las artes figurativas. Los filólogos definen la *Danza macabra* como un subgénero literario, dentro del teatro litúrgico medieval, del que se tienen testimonios escritos y noticias relativas al modo en que se escenificaban<sup>7</sup>. Plantea un diálogo irónico entre una serie de vivos, de diferente nivel en la escala estamental, y una personificación de la Muerte, que es, en realidad, una pervivencia clásica del dios Thanatos, mezclado con algunos rasgos de la identidad de las Moiras, cambiado de sexo, imaginado como una mujer horrible y desaliñada, vestida de negro, que lleva como atributos la guadaña, el arco y las flechas, lazos, redes de pesca, anzuelos, una sierra, un cuchillo o unas tijeras<sup>8</sup>. Los versos de la *Danza macabra* escrita aluden siempre a la fugacidad de la vida, a la brevedad de los placeres e incluyen sentencias sapienciales y refranes populares que varían según las regiones. Cada estrofa tenía la intención teórica de consolar a quienes las leían o escuchaban afirmando la idea de que la Muerte era la única que trataba por igual a todos los humanos. Sin embargo, su lectura y la visión de la danza escenificada, al final, más que un consuelo, resultaba ser demoledora, contundente y pesimista<sup>9</sup>. En las *Danzas macabras* escritas es adecuado hablar de *Danza de la Muerte* porque, en efecto, el vivo, antes de irse al otro mundo, dialoga razonadamente con la personificación de la Muerte. Los historiadores del arte, defienden que la *Danza macabra* de las artes figurativas es, en realidad, una *Danza de vivos y muertos* ya que, desde principios del

s. XV, pintores, miniaturistas, escultores y grabadores de estampas, al traducir a imágenes la *Danza macabra*, sustituían la personificación de la Muerte por una imagen especular del vivo, representado como si fuera una momia putrefacta o un esqueleto. Es decir, en las artes figurativas no es la Muerte la que va en busca de los vivos, sino que son una serie de muertos concretos los que transgreden el orden natural y conducen a los vivos hacia su mundo, poseídos por una irrefrenable actividad que linda con lo diabólico y les obliga a hablar y bailar hasta la extenuación. *Para emplear una expresión jurídica que se aplica literalmente a las danzas macabras, el muerto incauto al vivo*<sup>10</sup>.

Los artistas del siglo XV resaltaron aquellos aspectos que eran más desagradables en la iconografía del doble muerto, como son los huesos revestidos de algo de carne ajamonada, colgajos pinjantes de carne putrefacta y vísceras a punto de caer al suelo por culpa del frenético movimiento, pelos largos, despeinados y desordenados, calaveras desdentadas con ojos saltones, pechos y músculos consumidos, sudarios y ricas mortajas reducidas a harapos. Al ser representados los vivos junto a sus dobles muertos, se produce el contraste entre los cuerpos, más o menos en plenitud, de los vivos, frente a los cuerpos, en proceso de degradación o reducidos a esqueletos, de los muertos. La imagen especular del muerto suele compartir con

el vivo atributos que ayudan a percibirlo como su doble. Se muestra a la misma persona desdoblada en el efímero esplendor de la vida y en la indigencia de la tumba<sup>11</sup>. El aspecto de los muertos es bastante homogéneo, lo que acentúa la visión de la Muerte como igualadora universal. En cambio, los vivos se diferencian entre sí por la indumentaria que visten y en ella están encerradas las claves iconográficas del reconocimiento de la jerarquía estamental en la que se habían integrado. Vivos y muertos participan de un mismo y único baile en el que, con independencia de la edad, del estamento al que se pertenecía, o de la categoría dentro de cada jerarquía, el denominador común de todos es que, por el hecho de estar vivos, la Muerte les tiene que llevar. Los artistas aprovecharon la ocasión para fijar las muy diferentes actitudes del vivo ante la muerte: unas veces se queda petrificado, otras es arrastrado por la fuerza y se resiste a ser lleva-



**Fig. 1. Enmanuel Büchel, Totentanz impresa en 1773, copiando la composición de la Danza macabra de los Dominicos de Basilea pintada hacia 1440, detalle del predicador dominico en el púlpito y osario con un cortejo de esqueletos músicos.**

<http://www.dodedans.com/Full/basel-08-frag.jpg>

do, llora y se entristece al perder los bienes materiales de los que gozó en vida, intenta sobornar con dinero a la Muerte, que se ríe del vivo, inclusive puede coquetear haciendo gala de una extraña placidez hedonista. Muy pocas veces el vivo asume con resignación su destino mortal. Hay en la *Danza macabra* un auténtico catálogo de expresiones, gestos y vestidos que implican conocimiento y reconocimiento de la identidad personal y colectiva.

En la mentalidad de la Baja Edad Media predominan tres puntos de vista sobre la percepción de la muerte y todos ellos confluyen en la *Danza macabra*. El primero ve la muerte como un fenómeno universal, que puede sobrevenir de forma brusca e inesperada a personas de cualquier edad y condición, *juvenes et senes rapio*, sin tomar en cuenta su estatus social, estamento o capacidad económica. El segundo afirma que cualquier fama terrenal es transitoria, siendo una variante del tópico literario grecolatino: *ubi sunt?*, asumido por la literatura

sapiencial cristiana. El sermón, que hasta el siglo XV eran sólo las palabras del predicador, se transformó, tal y como indicaron Emile Mâle y Umberto Eco, en un sermón visual, iconográfico y escenográfico. Una prueba inequívoca de la relación del sermón hablado con la *Danza macabra* en las artes figurativas es que, en los conjuntos que están bien conservados, la composición comienza con un predicador, normalmente un dominico o un franciscano que, subido sobre un púlpito de madera, advierte a 9 figuras (3 por cada estamento) sobre la cercanía de la muerte<sup>12</sup>. Entre sus atributos, los más interesantes son el birrete de doctor en teología y el reloj de arena [fig. 1]. Con una de sus manos señala a la tierra, indicando a los 9 vivos dónde han de acabar. El tercero se relaciona con la *vanitas* y afirma que la belleza física, por muy atractiva que resulte en la juventud, decae con la vejez y desaparece con la muerte cuando la corrupción del cuerpo transforma el ser en la horrible visión de un cadáver<sup>13</sup>.

Todas estas ideas coinciden en haber construido una visión aleccionadora de la muerte, con una única lección moral: La Muerte es una entidad: *igualitaria y niveladora, que corta con su guadaña todos los privilegios de jerarquía y de fortuna. El más rico sólo tiene una mortaja. Por eso la Danza macabra daba a los desheredados la áspera satisfacción de una revancha: se consolaban pensando que aquellos que engordaban a sus expensas sólo ofrecían un banquete más fastuoso a los gusanos: Le plus gras est premier pourry*<sup>14</sup>. Desde el Papa, hasta el más humilde de los ermitaños, tanto el emperador y el rey, como el campesino, el trovador y el mendigo, el condestable y el sargento; todos deben pasar por el trance de la muerte: *Nulli mors pallida pacit*. Eso sí, la Muerte se les lleva ordenadamente y sin mezclarlos, partiendo de los estamentos más altos para acabar en quienes no son conscientes del orden social: el loco y el niño. Siempre tiene prioridad el estamento eclesiástico sobre el laico, de modo que se refuerza la idea de que ni la Muerte, con su poderoso y universal comportamiento, es capaz de alterar el orden social [fig. 2]. Si irónico es el comportamiento de la Muerte con el poderoso, que no le deja comprar la vida, no es menos despiadada con los humildes, a quienes tampoco perdona. No hay en la *Danza macabra* una visión crítica de la sociedad, aunque sí una manera de percibirla entre irónica y cínica, puesto que la Muerte



**Fig. 2. Danza macabra, miniatura franco-flamenca, 1470-1485, Biblioteca de la Universidad de Kassel, detalles diversos con la Muerte llevándose al Papa, al niño en la cuna, al burgués y al príncipe heredero.**

<http://2.bp.blogspot.com/-s6D-QhU9Cko/UnPz2IUCbYI/AAAAAAAAAFyg/jzT33KAxdsQ/s1600/Danza+de+la+Muerte.jpg>

se lleva primero a los más grandes, entendidos como presas succulentas, y desciende a través de los peldaños de toda la escala social para llevarse a todos, incluyendo a los miserables, los marginados y las minorías étnico-religiosas. Por otro lado, bailar es tenido por todos como algo positivo y agradable, es decir, se baila cuando se está feliz, en días de fiesta... Pero: ¿Qué ocurre si te saca a bailar la Muerte? Bailar con la Muerte implica una visión irónica de la felicidad, entendida como un bien pasajero en el que no se debe confiar demasiado.

Aunque el número de figuras de la *Danza macabra* es variable y no se ajusta a normas rígidas, predominan las danzas agrupadas según múltiplos de 3, con 9, 33 o 45 figuras. Cuando son 9, se representan 3 por cada estamento, tal y como sucede en la *Danza macabra* de la iglesia de Santa María de las Lastras, en Beram, pintada por Vincenzo Kastav en 1474<sup>15</sup>. Las danzas de 33 figuras, se agrupan a razón de 11 por estamento; quizá la elección de este número obedezca al valor simbólico de la edad a la que murió Cristo, también sometido a la ley universal de la muerte. En no pocas *Danzas macabras*, como la que fue pintada en el nártex de la Marienkirche de Berlín durante la peste de 1484, se incluye el tema de la Crucifixión, a la manera de una cesura que separa las figuras que representan al estamento clerical del estamento laico, precedidas todas ellas de un predicador franciscano que les advierte que si el hijo de Dios asumió su condición mortal, ellos también deben hacerlo, confiando en la redención<sup>16</sup>. Las danzas macabras más complejas pueden incluir hasta 45 figuras, 15 por estamento, como las que estaban pintadas en las tapias del cementerio de los dominicos de Basilea, obra de hacia 1439-

1440, conocida gracias a estampas y fragmentos conservados en el Museo de Basilea<sup>17</sup>. La *Danza macabra* pintada en el pórtico meridional del cementerio de los Inocentes de París, que se databa hacia 1424, incluía más de 40 figuras, acompañadas de epígrafes atribuidos a Jean Le Fèvre (1395-1468), cronista borgoñón que fue señor de Saint Remy<sup>18</sup>. Fueron precisamente estas pinturas parisinas, hoy perdidas, las que proporcionaron los modelos compositivos de la *Danse macabre* impresa en 1484 por Guyot Marchand, cabeza de serie de numerosas *Danzas macabras* del XVI.

En la mayor parte de los ejemplos conservados del siglo XV se emparejaban varones del estamento eclesiástico y laicos que, o bien eran miembros de la nobleza o del estado llano: el Papa se corresponde con el Emperador, el rey con el cardenal, el obispo con el duque, etc<sup>19</sup>. Como la universalidad de la muerte también afecta a las mujeres, a partir de 1485 surgen la *Danse macabre des femmes* y las *Danzas mixtas*<sup>20</sup>, cuya lectura iconográfica puede hacerse desde la perspectiva de género, puesto que se empareja al emperador con la emperatriz; al rey con la reina; al abad dominico con la abadesa dominica, al fraile franciscano con la monja franciscana, al duque con la duquesa, etc.

A continuación, ofrecemos un panorama general de los tipos iconográficos e indumentarios más habituales en las *Danzas macabras* de los siglos

XV y XVI. El código iconográfico que se establece a continuación no debe entenderse de una forma rígida, sino más bien como unas breves anotaciones que han de permitir a quien lea el presente artículo reconocer la secuencia de aparición de las figuras y sus peculiaridades indumentarias y simbólicas, más allá de las peculiaridades regionales y variantes concretas identificadas.

El Papa aparece junto al Emperador en todas las danzas macabras, entendidos como máximos representantes de los poderes espiritual y temporal [fig. 2, 3 y 4]. El Santo Padre es el obispo de Roma, sucesor de San Pedro y primado apostólico, que encarna la jefatura suprema de la Iglesia Católica. Pese a ser el representante de Dios en la Tierra, también está sometido a la Muerte; por esa razón, el epígrafe que le acompaña suele hacer hincapié en la idea de que el poder le corresponde en verdad a Dios y el Papa sólo lo ejerció temporalmente.

Su código indumentario le presenta vestido con alba blanca y ropas de color púrpura, puesto que el término *purpuratus* se usaba para designar la soberanía legítima ejercida por derecho divino. Puede llevar capa pluvial, forro de armiño, cruz pectoral, guantes y *anulus piscatoris*<sup>21</sup>. Ciñe sobre la cabeza la tiara: un birrete cónico y levemente ovoide, fabricado en lino blanco, del que penden dos ínfulas. Desde 1310, siendo pontífice Bonifacio VIII, la tiara se enriqueció con el *triregnum*, una triple corona flordelizada y rematada en el cenit con orbe y cruz. La primera corona simboliza la soberanía sobre los Estados Pontificios, la segunda la preeminencia del poder espiritual sobre los poderes temporales y la tercera la autoridad del Papa sobre los príncipes de la cristiandad. También simboliza las tres facultades del Papa: orden sagrado, jurisdicción y magisterio. Puede llevar la cruz patriarcal (cruz latina con doble travesaño) y palio, que es una cinta tejida en lana blanca, de unos 5 cm. de ancho, con 6 cruces bordadas en negro o en rojo, que se coloca alrededor de los hombros y la espalda y manifiesta la autoridad metropolitana del Pontífice. El doble muerto del Papa, en lugar de tiara, ciñe su calavera con corona de flores marchitas y lleva un hueso en sustitución de la cruz patriarcal. A veces, con ironía, el Papa baila tan rápido que pisa sin querer una bula sellada y caída en el suelo, dando a entender que esta clase de documentos carecen de valor después de la muerte.

En algunas *Danzas macabras* la imagen del Pontífice es un retrato individualizado, como ocurre en las pinturas del cementerio de Basilea, donde el muerto se lleva a Félix V. En la miniatura de la *Danza macabra* del Museo de Historia Natural de Praga, de

1441, el Papa bendice, sentado en su cátedra, y la Muerte le obliga a levantarse.

El Emperador forma pareja con la Emperatriz. Juntos encarnan el más alto de los poderes del siglo. El título imperial fue creado en el año 27 a. de C. por Octavio Augusto y servía, en la antigua Roma, para referirse al hombre que, siendo el *primus inter pares* del Senado, ejercía la jefatura militar sobre las legiones y garantizaba la *pax romana*. En la Edad Media hubo dos ideales diferentes de imperio que mantuvieron vivo el legado clásico: desde el siglo VI, en Oriente, el Imperio de Bizancio y, desde el siglo IX, en Occidente, el Sacro Imperio Romano Germánico. Según la teoría del poder elaborada en el Occidente Europeo, el Papa, como custodio de la tradición romana y sucesor de San Pedro, era el único poder capaz de coronar e instituir al emperador. Es por eso que el Papa, como máximo poder espiritual, estaba por encima del emperador, quien, a su vez, era el brazo defensor y el protector de la Iglesia. En la *Danza macabra* el emperador aparece como legítimo sucesor de Carlomagno y lleva sus mismos símbolos del poder: es un varón de edad madura, pelo y barba canas, viste rica túnica de brocado púrpura, carmesí y dorado, capa y mantos forrados de piel de armiño, cinturón con pinjantes, escarcela, corona imperial, orbe coronado con cruz de brazos flordelizados y espada. Predomina su imagen

en posición frontal, con cierta rigidez, puesto que la idea de poder absoluto se expresaba a través de la inmovilidad y ésta contrasta con el frenético movimiento de su doble muerto.

La emperatriz viste ricas telas, análogas a las de su esposo, pero de tonalidad algo más atenuada; el corte del vestido se puede ceñir a la cintura con un cíngulo, cuya caída era considerada en el siglo XV un poderoso signo de elegancia femenina, al resaltar la delgadez de la cintura y realzar caderas y pechos. El cíngulo contribuyó a la definición de la silueta femenina diferenciada de la del varón. Las mangas del vestido de la emperatriz pue-



**Fig. 3. Codex Palatinus 438, Universidad de Heidelberg, 1443, detalle de la xilografía que representa al Papa.**

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz\\_blockbook\\_d.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz_blockbook_d.jpg)



den ser atacadas, forradas de armiño, y pueden quedar a la vista los cracows y chapines. Aunque en algunas *Danzas macabras* se puede reconocer el retrato individualizado del emperador que gobernaba cuando fue hecha la obra, la mayor parte de los artistas se limitaban a mostrar un estereotipo en el que se identifica al emperador por vestir traje emblemático de águilas bicéfalas con alas explayadas, tal y como ocurre en las xilografías de Guyot Marchand de 1486, copiando las pinturas del cementerio de los Inocentes de París<sup>22</sup>.

En la *Danza macabra* de Basilea es perfectamente reconocible el emperador Luis IV de Wittelsbach en el momento en que, al perder la vida, carece de la fuerza suficiente como para sostener el orbe y se le cae al suelo de un modo tal que, al bailar, le va a pegar un puntapié, como si fuera una pelota o un juguete roto. En la *Danza macabra* de San Nicolás de Tallin, la antigua Reval, obra de Bernt Notke, pintada hacia 1463 [fig. 4], son perfectamente reconocibles el emperador Federico III de Habsburgo y su esposa, Leonor de Portugal y Aragón, vestida a la borgoñona, con un sobreveste con escote en V, mangas de fantasía que se convierten en cola, festonado en el escote y extremos con piel de armiño, sobre cota interior de color rojo y tocado de cuernos. Las joyas imperiales del Emperador y la Emperatriz

pueden variar. Las más habituales son las coronas y cetros que actualmente se guardan en Viena y Aquisgran<sup>23</sup>. A veces, el esqueleto que acompaña al emperador toca una trompeta, simulando la misma actitud de la alegoría de la Fama y la musa Clío, que es la que auspicia la Historia<sup>24</sup>. Cuando la imagen se acompaña de epígrafes, el emperador lamenta no haber tenido tiempo para conquistar más territorios o para hacer cumplir mejor la justicia como era su obligación. La emperatriz, que gozó de las diversiones y placeres hedonistas de la corte, lamenta ahora tener que bailar una danza que no le gusta.

El Cardenal suele hacer pareja con el Rey [fig. 4]. Ambos son, respectivamente, el más alto título que pueden conceder el Papa y el Emperador. Los cardenales componen el colegio que debe elegir al sucesor del Papa tras su muerte. En su origen eran clérigos al servicio de la diócesis de Roma, con independencia de que también gobernarán otras diócesis o archidiócesis, razón que explica que se les

**Fig. 4. Bert Notke, Danza macabra, Iglesia de San Nicolás de Tallin, 1463. Detalle del predicador, el cortejo de los muertos músicos, el Papa, el Emperador, la Emperatriz, el Cardenal y el Rey.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Bernt\\_Notke\\_Danse\\_Macabre.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg)

asignara un título vinculado a una determinada iglesia romana. La palabra cardenal viene de *cardo*, que significa *bisagra*, dado que los cardenales son las bisagras alrededor de las cuales gira el edificio de la Iglesia. Vestían ropas teñidas de púrpura hasta el siglo XIV, bien de verdadera púrpura, bien de falso *murex*. A partir del siglo XV visten de escarlata, símbolo de su disposición a morir por la fe [Fig. 5]. Sobre la cabeza llevan capelo o *galero* del mismo color: un gorro de ala

ancha para protegerse del sol durante las visitas pastorales, adornado con 30 borlas doradas, 15 a cada lado, que quedaban a la altura del pecho y simbolizaban su condición de príncipes de la iglesia. El uso del capelo se impuso en tiempos del Papa Inocencio IV, durante el concilio de Lyon de 1245, para uniformar y distinguir a los favoritos del pontífice y hacerles fácilmente reconocibles en las procesiones. También pueden llevar palio, cruz procesional y anillo pastoral. En el fragmento de uno de los frescos de la *Danza macabra* de los Dominicos de Basilea, el gesto del cardenal es muy apesadumbrado y llora amargamente porque, al morir tan pronto, no podrá participar en el siguiente cónclave y ya nunca podrá ser electo Papa [fig.6]. En la danza de Kermaria an Iskuit, de hacia 1460, se conserva un epígrafe en el que el cardenal lamenta perder sus ricas vestimentas y su fabulosa capa: *Plus ne vestiray chapeau rouge ne chape de prix*<sup>25</sup>. La danza pintada por Niklaus Manuel Deutsch, entre 1516 y 1519, en las tapias meridionales del cementerio de los Dominicos de Berna, mostraba a un esqueleto llevándose por la fuerza al cardenal, tirando de él por las borlas del capelo, como si fuera una terca res que se resiste a ser conducida al matadero<sup>26</sup>.

El Rey y la Reina encarnaban en la Edad Media la soberanía sobre un determinado territorio. Dependiendo de las regiones y las épocas, el monarca lo era por derecho hereditario (monarquía patrimonial) o por derecho electivo. En principio, el Rey ejercía su poder como autócrata, de forma vitalicia y por gracia divina.

En las *Partidas*, Alfonso X el Sabio dice: *¿Qué cosa es el Rey? Vicarios de Dios son los Reyes, cada uno en su reino, puestos sobre las gentes para mantenerlas en justi-*

*cia e en verdad, quanto en lo temporal, bien así como el emperador en su imperio. [...] E los Santos dixeron que el Rey es puesto en la tierra en lugar de Dios para cumplir la justicia e dar a cada uno su derecho.* Al rey se le reconoce por sus atributos, que son la corona, el cetro, la vara, la espada y el manto de armiño. La forma de la corona varía dependiendo del ámbito geográfico, el protocolo y la emblemática del poder. Siempre es un aro cilíndrico de oro, adornado con pedrería, temas vegetales y florones trifoliados, perlas y pinjantes. El cetro y la vara también pueden variar según regiones y épocas. Los reyes siempre lucen ricas vestiduras de brocado o tejidos bordados de oro, cuyos colores son diferentes según el valor económico adjudicado a los tintes en cada época (los más caros son prerrogativa regia) o según el significado concedido a cada color en los lenguajes heráldicos [fig. 4]. El manto real está forrado con piel de armiño en las empuñaduras y solapas. En las danzas macabras francesas, por ejemplo, es normal representar al rey como un miembro de la dinastía Valois, vestido con *surcotte* o *sobreveste* largo y emblemático, bordado de flores de lis doradas sobre fondo azul, corona y cetro también flordelisados, es decir, al rey se le distingue por los símbolos del poder usados por los monarcas de Francia desde tiempos de Felipe II Augusto (1165-1223)<sup>27</sup>. Un ejemplo interesante de esta iconografía es la *Danza macabra* del maestro Philippe

Gueldre, cuyas miniaturas se datan entre 1500 y 1510, donde fue retratado Luis XII Valois-Orleans [fig. 7]. La mayoría de las *Danzas macabras* adolecen de haber construido una imagen del rey basada en estereotipos. Pocas veces se reconocen retratos fieles de los monarcas de los siglos XV y XVI. Se limitan a representarle con ricas vestiduras doradas, manto morado o púrpura, pelerina de armiño, cetro, corona y espada, como sucede en la *danza macabra* pintada hacia 1480 por Janez de Kastav, en la iglesia de la Trinidad de Hrastovlje<sup>28</sup>.

La reina es representada también con corona y ricas vestiduras en las que el color predominante es el rojo bermellón, con bordados en hilo de oro y plata. El contraste entre la reina y su doble muerta nace al oponer el rico peinado de complejas trenzas de la reina, con los cabellos despeinados de su doble muerta; los pechos turgentes y firmes de la reina, con los pechos secos de su doble; los hermosos collares y ricas joyas, con los adornos repugnantes de serpientes enlazadas al cuello. Censurando el comportamiento hedonista que la reina tuvo en vida, celosa de cuidar su elegancia en el vestir, su doble muerta se la lleva agarrándola con suavidad del cíngulo pinjante para no alterar la caída de plegados del vestido, tal como sucedía en la danza de los Dominicos de Basi-

En la siguiente página

**Fig. 5: Codex Palatinus 438, Universidad de Heidelberg, 1443, detalle de la xilografía que representa al Cardenal.**

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz\\_blockbook\\_d.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz_blockbook_d.jpg)



lea. Los epígrafes irónicos juegan con la idea de que la reina tendrá que enfrentarse por primera vez sola a algo tan importante como es la muerte, sin recibir la ayuda de sus damas de compañía, que tanto la adularon en vida.

En la *Danza macabra* de Berán el Rey, vestido con unas calzas bermejas muy ajustadas, y la Reina son llevados juntos por la Muerte, con sus símbolos del poder: corona y cetro flordelisado en el Rey y corona y rica escarcela en la Reina, que lleva una bandeja con oro a la que se agarra con fuerza [Fig. 24].

En la *Danza macabra* de Kassel hay una variante iconográfica en la que, además del Rey y la Reina, está representado el Príncipe heredero, educado en el exquisito lenguaje cortesano, tan diestro en el baile como en el manejo de las armas, que no llegará a reinar por su muerte prematura [fig.2]. Viste, como prenda interior, una camisa blanca visible en el cuello, como prenda intermedia un jubón o *gippon* negro, que se asoma por el cuello y calzas negras y, como prenda exterior, un *pourpoint* azul enguatado en pecho y mangas, con tahalí oscuro que sujeta una lujosa daga. Lleva cracowinas o *poulaines*, protegidas por chancas de madera. Acaso, lo más singular es su alborotado y abundante pelo negro, rapado a la escudilla, con la nuca rasurada y corona principesca siguiendo la moda peluquera masculina franco-flamenca internacional de la primera mitad del siglo XV.

La *Danza macabra* representó con sumo cuidado a los miembros del estamento del clero. La Muerte se lleva primero al alto clero, con sus ricas ropas litúrgicas: alba, casulla, capa pluvial, estola, manípulo y mitra, para llevarse luego al bajo clero, de



atuendo más humilde. Los atributos complementarios son muy importantes a la hora de identificar a cada uno de los representados dentro de la jerarquía eclesiástica. El capelo se corresponde con el legado pontificio, que suele hacer pareja con el duque. La cruz de doble travesaño corresponde al Patriarca o Primado<sup>29</sup>, que hace pareja con el condestable, y lleva mitra o capelo de color verde con 30 borlas, 15 a cada lado [fig. 8 y 9]. Todos los atributos de autoridad pontifical: mitra, báculo, anillo, palio, cruz pectoral y otras insignias episcopales, son objetos litúrgicos muy valiosos y requieren bendiciones específicas, singulares en cada caso.

**Fig. 6: Danza macabra del cementerio del convento de dominicos de Basilea, h. 1440, fragmento del fresco que representa al cardenal llorando, Museo de Basilea.**

<http://www.dodedans.com/Full/basel-08-frag.jpg>

La mitra es un tocado que llevan algunos prelados como signo de su labor pastoral. Simboliza su condición de hombre consagrado a Dios. Nació como consecuencia de la evolución formal del *mitznefet*, el tocado usado

por los sumos sacerdotes y autoridades religiosas judías<sup>30</sup>. El primer documento que habla del uso de mitras por los prelados católicos es una bula del Papa León IX, fechada en 1049. No sabemos si se usaban ya en el siglo X, pero sus formas son perfectamente reconocibles en los códices del siglo XI. Al principio era un birrete cónico con una cinta o galón alrededor de la frente, llamada *circulus*, de la que pendían por detrás sus dos extremos, llamados *ínfulas*. Durante el siglo XII, la punta cónica se empezó a redondear y se hundió en la parte central formando, a los lados, dos áreas redondeadas. Desde la segunda mitad del siglo XII la superficie de la mitra se enriquece con bordados y pedrería, llegando a tener campanillas de oro pinjantes en las ínfulas. A finales del siglo XII empezaron a colocarse las puntas de la mitra de forma tal que fueran visibles por delante y por detrás de la cabeza, en vez de giradas hacia los lados, que era como se habían usado hasta ese momento. La mitra se puede enriquecer adornándola con un segundo galón, dispuesto en sentido vertical, que recibe el nombre de *titulus*. En los siglos XIV y XV se dio a la mitra mayor altura y estilización de formas, siendo estas últimas las mitras más representadas en las *Danzas macabras*<sup>31</sup>. La cruz latina corresponde al arzobispo, que en las *Danzas macabras* francesas es imaginado como si fuera el titular de Reims y en el Imperio Alemán como si fuera el titular de Colonia o Praga, y hace pareja con el caballero; puede llevar mitra en la cabeza o capelo verde con 20 borlas, 10 a cada lado [fig. 9]<sup>32</sup>. El báculo pastoral es uno de los atributos del obispo, del abad mitrado y de cualquier prelado con dominio territorial. En la *Danza macabra* los personajes que tiene báculo hacen pareja con un miembro de la

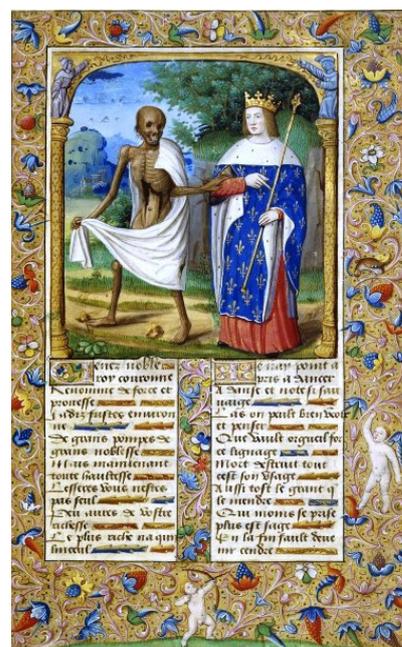
nobleza cortesana, y pueden llevar mitra o capelo verde de 12 borlas, 6 a cada lado. El origen del báculo debe buscarse en el cayado que llevaban los pastores para apoyarse al caminar y conducir al ganado. Como los obispos y los abades son los que guían a su grey o a su comunidad hacia la salvación, su atributo de poder es el báculo pastoral, usado, que sepamos, desde el siglo VII, trayendo a la mente la imagen de Moisés guiando a los judíos con su vara por el desierto tras ser liberados de Egipto. Se compone del palo o asta y del cayado o voluta, habiendo entre ambos un nudo esférico. Los materiales con que está fabricado son muy variados: madera, marfil, hierro, bronce, plata, etc. A partir del siglo XII la voluta se ornamenta con temas vegetales que simbolizan la floración del alma en presencia de Dios, o representaciones de San Miguel venciendo al maligno en forma de dragón, el león cristológico venciendo a la serpiente, la Anunciación o el Calvario. El báculo se entrega al obispo o al abad en ocasión de su investidura como signo distintivo de su función y prelatura.

El color de las ropas de los altos prelados viene marcado por los tiempos del calendario litúrgico y constituye también una forma de lenguaje no verbal. El blanco se usa para simbolizar el gozo y la vitoria de Cristo sobre el pecado y la muerte, por eso se uti-

liza durante el tiempo litúrgico de la Pascua y la Navidad; también se usa para las fiestas relacionadas con Cristo, la Virgen, los ángeles y los santos que no son mártires, tal y como se representa al que debe identificarse como un Arzobispo u Obispo llevado por la Muerte en la *Danza macabra* de Santa María de las Lastras, frescos de Vicente Kastav de 1474. El dorado se usa sólo en ocasiones solemnes. El rojo se usa cuando se celebra la Pasión de Cristo, Domingo de Ramos, Viernes Santo, Pentecostés, sacramento de la confirmación, fiestas de los apóstoles, evangelistas y mártires que derramaron su sangre por Cristo. El verde se usa en el tiempo litúrgico ordinario. El morado se usa en el Adviento y la Cuaresma. El rosa puede usarse en el tercer domingo de Adviento, Gaudete y cuarto domingo de Cuaresma. Por último, el negro se reserva para las fiestas y ceremonias que tienen que ver con difuntos. Es habitual que los miembros del clero representados en la *Danza macabra* vistieran ropas de

**Fig. 6. Philippe Gueldre, Danse macabre, Biblioteca Nacional de Francia, ms. 955, 1500-1510, detalle que muestra a la Muerte llevándose al Rey Luis XII Valois-Orleans.**

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=7920288&E=jPEG&Deb=1&Fin=1&Param=B>



muy distintos colores para expresar la idea de que la muerte puede venirle al hombre en cualquier fecha del año, esté o no preparado para ella. Tenemos magníficos ejemplos de estas variantes iconográficas en las xilografías de Marchand y en las dos *Danzas macabras* de la biblioteca de Heidelberg, impresas en 1455 y 1488 [Fig. 8 y 9].

El legado pontificio es un representante personal del Papa ante un determinado estado, *legatus apostolicus*, elegido por el Pontífice para cumplir una misión especial. Suele estar dotado de poder suficiente como para dar solución a cuestiones de fe y dictaminar sentencias sobre asuntos de derecho canónico. Se diferencia del nuncio apostólico en que el legado es designado para una misión concreta y el nuncio, en principio, es un embajador ordinario, aunque sus atribuciones son casi idénticas. El *legatus a latere* es el consejero personal del Papa. Como en el siglo XV era normal que esta clase de actividades las hicieran los cardenales, la iconografía del legado y el nuncio se confunden con la ya explicada del cardenal cuando están representados en la *Danza macabra*, no obstante, en el cementerio de los Inocentes de París se diferenciaban y también en las xilografías de Guyot Marchand.

El obispo es un sacerdote al que se elige y ordena para ser el líder espiritual de una diócesis; es decir, es una dignidad eclesiástica encargada de guiar a los fieles en el cumplimiento de las leyes de la iglesia en un determinado territorio. El conjunto de leyes que rigen la Iglesia se denomina *Derecho Canónico*, y su necesario dominio es la razón que explica que los obispos sean elegidos normalmente entre aquellos que tienen el grado de doctor en teología y en leyes dado que se convier-

ten en intérpretes del derecho en su diócesis<sup>33</sup>. Desde el punto de vista etimológico la palabra obispo derivada del griego y significa: *vigilante o inspector*. Tiene la alta responsabilidad de conducir con sus decisiones a su grey hacia la salvación o la condena.

En la iglesia católica de la Baja Edad Media, en virtud de una concepción colegiada del poder, los obispos compartían con el Papa y con los demás obispos la responsabilidad del gobierno de la Iglesia. Se les representa con alba, casulla, vestiduras de color violeta o verde, capa pluvial bordada, cruz pectoral, anillo que simboliza su consagración a Cristo y su alianza con la Iglesia, mitra y báculo pastoral [fig. 9]. En la *Danza macabra* suelen acompañarle versos que dicen que baila como si fuera un mono, lo que es una alusión simbólica al obispo que, condicionado por sus pecados de lujuria, dejó de atender a su misión pastoral y sólo se ocupó de sofocar su ardor sexual<sup>34</sup>. En el cementerio de los dominicos de Berna, el obispo sensual sólo se preocupa de cantar baladas galantes con su doble muerto que toca el laúd. Hans Holbein imagina al obispo yéndose con la muerte y a sus diocesanos, desorientados y perdidos<sup>35</sup>.

El canónigo es el sacerdote de una catedral o colegiata que vivía, según derecho, provisto de una canonjía. Muchas iglesias no son regidas por un sacerdote individual, sino por un órgano colegiado compuesto, por un variable número de varones que reciben el nombre de canónigos. Jun-

tos conforman el cabildo, un órgano asesor del obispo en sus tareas pastorales. Cada uno, por separado, desempeña un oficio público al servicio de su iglesia y suele obtener el cargo por oposición<sup>36</sup>. En principio, debían estar graduados en derecho canónico y esto es lo que explica su nombre. Se les representa con hábito, predominando el de los agustinos por ser la regla de San Agustín la que regía la mayor parte de catedrales y colegiadas europeas en la Baja Edad Media. Suele complementarse con un roquete<sup>37</sup>, sobrepelliz<sup>38</sup> y muceta<sup>39</sup>, cuyo color varía según la diócesis, cogulla, capa, estola y cabeza tonsurada

Dependiendo del lugar donde esté representada la *Danza macabra* las ropas del canónigo son más o menos vistosas. Cuando tiene epígrafes, la Muerte se burla del canónigo porque le imagina como si fuera el chantré o el deán de la catedral que, asustado por el estruendo de la música hecha

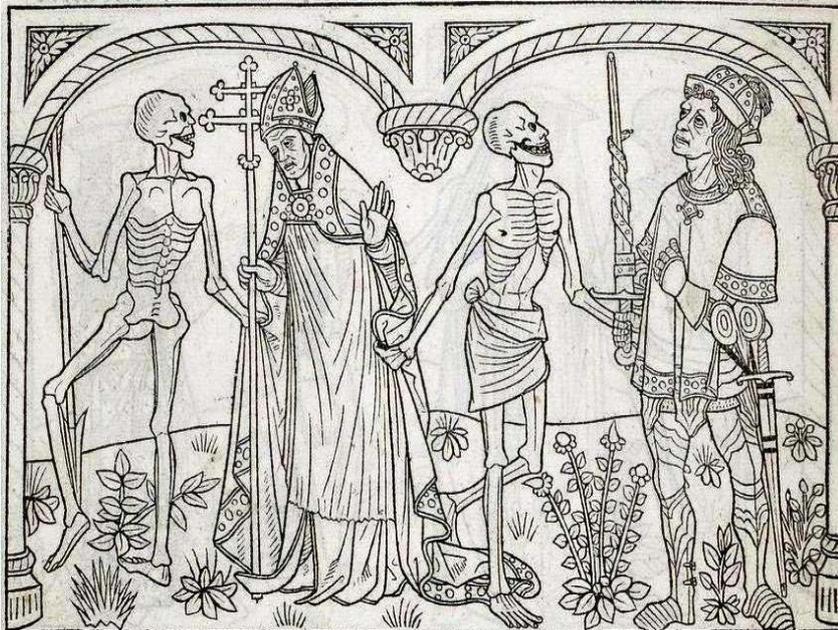


Fig. 8. Guyot Marchand, *Danse Macabre*, Paris, 1485, xilografías que copian las composiciones del cementerio de los Inocentes, detalle del Patriarca y el Condestable.

<http://www.villiersurtholon.fr/Donnees/Structures/81704/Upload/452790.jpg>

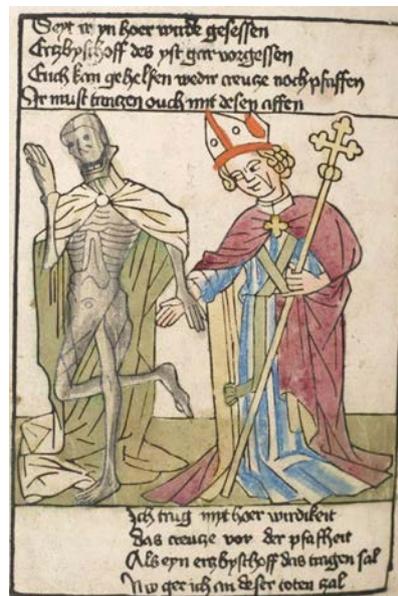


Fig. 9. Codex Palatinus 438, Universidad de Heidelberg, 1443, detalle de las xilografías que representan al Patriarca o Primado, al Arzobispo, y al Obispo.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz\\_blockbook\\_d.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz_blockbook_d.jpg)

por los muertos, acude a ver qué es lo que ocurre en el coro, sin darse cuenta que la Muerte se le va a llevar. La música interpretada por los muertos es ruidosa y machacona por su ritmo percusivo y no le gusta; cree que la están haciendo los niños del coro y pretende, malhumorado, censurarles porque a su juicio no resiste ser comparada con la belleza suave de la polifonía a la que estaba acostumbrado. En las xilografías impresas en Heidelberg, obra de Heinrich Knobloch, de 1488, la muerte toca el arpa, el canónigo lleva el libro de rezos en la mano y cubre su cabeza con una cogulla que es, en realidad, una piel de zorro o de lobo, proporcionando así la imagen muy potente de la falsa mansedumbre del canónigo, tan ambicioso y hábil en el siglo como un depredador en la naturaleza; trayendo a la memoria el dicho popular de *lobo disfrazado de cordero* [fig. 10]. Holbein le imagina entrando solemnemente en la catedral sorprendido por la Muerte.

El clero regular de la Baja Edad Media vivía en las abadías cumpliendo un conjunto de preceptos escritos, denominados regla, donde se regulaban los horarios de oración, trabajo y descanso de conformidad a la máxima imperativa: *ora et labora*. Los monjes tenían vida contemplativa y se organizaban con una especial jerarquía: abad, prior, decano, cillerero, portero, fraile, novicio, lego converso, donado... En la *Danza macabra* el clero regular es representado por medio del abad benedictino, la abadesa dominica, el monje y la monja franciscanos, el ermitaño y el predicador que, o bien es dominico o bien franciscano y se le reconoce por el color blanco y negro del hábito. Los personajes representados no siempre son éstos, sino que se adaptan a la realidad visual de

la región donde está representada la *Danza macabra*, mostrando monjes de las órdenes religiosas predominantes según cada región concreta, vestidos con los hábitos correspondientes.

Como la visión de la Muerte como unificadora universal fue defendida por las órdenes mendicantes, los regulares más representados son franciscanos y dominicos. Con independencia de la orden religiosa concreta, toda la indumentaria monacal está condicionada por los planteamientos filosóficos neoplatónicos que menosprecian el cuerpo, al que se somete a toda clase de disciplinas para dominarlo en sus necesidades e imperativos materiales, y exaltan la elevación espiritual del alma. La negación del cuerpo condujo a su completa ocultación debajo del hábito de modo tal que es imperceptible.

Las formas y colores de los hábitos intencionadamente no permiten distinguir la silueta masculina de la femenina, salvo en la cabeza del religioso varón, que queda al descubierto para dejar visible la tonsura<sup>40</sup>. En la cabeza de las monjas, en cambio, se oculta el pelo por considerarlo un estigma relacionado con el deseo y sólo es visible la cara. Los hábitos religiosos son, por tanto, la anti-moda, puesto que formas, colores, materiales y técnicas de corte y confección son cuidadosamente regulados por diferentes normativas, cada orden tiene las suyas propias, buscando la ocultación total del cuerpo.

El término abad deriva del griego, y significa padre. En principio, el abad es el responsable del gobierno espiritual de quienes profesaban en un monasterio y vivían sujetos al cumplimiento de una regla. En las primitivas comunidades monacales el cargo de abad era tan sólo un título honorífico que se daba al más anciano de una comunidad, cuyas enseñanzas eran entendidas como una guía espiritual. Con el paso del tiempo, el abad asumió simbólicamente el papel de Cristo al frente del colegio apostólico y crecieron sus atribuciones y poder. Desde principios del siglo VI, las responsabilidades del abad en el gobierno espiritual y temporal de los monasterios fueron cuidadosamente reguladas por San Benito de Nursia<sup>41</sup>. De ese conjunto de normas derivan las atribuciones de los abades en las sucesivas reformas benedictinas (Cluny, Císter...) y en otras órdenes religiosas (Agustinos, Franciscanos,

Dominicos, Jerónimos, Premostratenses, Cartujos, Carmelitas...) unas veces ampliando sus atribuciones de gobierno y otras reduciéndolas. También recibe el nombre de abad el presbítero que preside un cabildo catedralicio. En la mayor parte de las danzas macabras el abad elegido para ser representado es un benedictino, vestido con hábito de lana negra<sup>42</sup>, escapulario<sup>43</sup>, cingulo<sup>44</sup>, cogulla<sup>45</sup>, birrete o mitra, cruz pectoral, anillo y báculo. A veces es su doble muerto el que lleva los símbolos de la autoridad abacial [fig.11]. Ocasionalmente el abad representado es cisterciense y viste de blanco. Siempre contrasta la solemnidad del paso con que el abad se mueve, habituado a presidir con dignidad las procesiones claustrales, con el ímpetu frenético de su doble muerto. En las estampas de Hans Holbein el abad se resiste a abandonar sus poderes temporales y espirituales y es llevado por la Muerte que le tira del hábito; en los epígrafes, se dice que la Muerte despoja al abad de la mitra, que no le va a servir de nada tras la muerte. Pese a haber sido un buen pastor, el abad solo procuró para sí mismo que le trataran siempre con los máximos honores y disciplinada obediencia, así como gozar de una buena alimentación, es por eso que resulta habitual su representación con cierta obesidad.

La abadesa era la máxima autoridad administrativa en los monasterios femeninos<sup>46</sup>. En la *Danza macabra* se la representa como si fuera de la orden dominica, vestida con hábito blanco, escapulario y cogulla negros y báculo [fig. 11]. Al llevarse la, la Muerte, que en este caso no es exactamente su doble, le pregunta: ¿por qué estás tan gorda? Cualquiera respuesta es incómoda. Si la abadesa comía mucho en vida, habría cometido el pecado



**Fig. 10: Totentanz, Universidad de Heidelberg, 1488, Xilografías de Heinrich Knobloch, detalle del canónigo de catedral con la cogulla de piel de zorro.**

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/totentanz1488>

de la gula. Si estaba gorda por estar embarazada, su falta era la lujuria y no haber respetado el voto de la castidad. En los dos casos, el muerto se comporta como si fuera un visitador de la orden que se dispone a levantarle la falda para averiguar cuál fue su verdadera falta e imponerle censuras. Entre tanto la abadesa llora con amargura el descubrimiento público de sus negligencias, tal y como aparecía en el cementerio de los Dominicos de Basilea [fig. 12].

La iconografía del monje, tonsurado o con la cabeza cubierta por el capuchón de la cogulla, y la iconografía

de la monja son bastante ricas y variadas. Como la *Danza macabra* era un tema habitual en los claustros de muchas abadías y el uso de los claustros como espacio funerario es habitual, la presencia de la *Danza macabra* estaba plenamente justificada en la decoración claustral. El monje acababa por tener en la figura del fraile llevado por la Muerte un espejo donde mirarse<sup>47</sup>. Este detalle explica que cuando se representa la *Danza macabra* en una abadía, el monje representado sea de la misma orden que el cenobio y eso da cierta variedad a este tipo iconográfico. Un ejemplo muy interesante del uso admonitorio de la *Danza macabra*



Fig. 11. Codex Palatinus 438, Universidad de Heidelberg, 1443, detalle de las xilografías que representan a el abad benedictino y la abadesa dominica.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz\\_blockbook\\_d.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz_blockbook_d.jpg)

en los conventos lo encontramos en el retablo de San Bertín, obra de Simón Marmion, de 1459, hoy en el Gemaldegalerie Staatliche Museum de Berlín, cuyo fondo de composición muestra un claustro benedictino en cuyas crujías se representa una *Danza macabra* pintada, que es contemplada con temor por algunas figuras. En las abadías benedictinas, suele representarse el monje vestido con el hábito negro de los benedictinos. Así sucede en las

pinturas del trascoro de la abadía de la Chaise Dieu [fig.13], obra anónima datada entre 1460 y 1480, cuyas figuras, estilizadas con un canon muy alargado, han perdido parte de la policromía, pero resultan perfectamente reconocibles y muy expresivas<sup>48</sup>. También es benedictino el monje representado en la *Danza macabra* de la Trinidad de Hrastovlje. El monje más habitual, sin embargo, es el franciscano, que viste hábito marrón, de

tela basta, en forma de *Tau*, porque según la regla franciscana el monje debe crucificarse en vida [Fig. 34]. Siempre es perfectamente reconocible el cordón con los tres nudos alusivos a los votos de pobreza, castidad y obediencia, tal como aparecía en el cementerio de los Inocentes de París y en las xilografías de Guyot de Marchand de 1486. Como estas estampas son la cabeza de serie de numerosos ciclos iconográficos, la imagen del

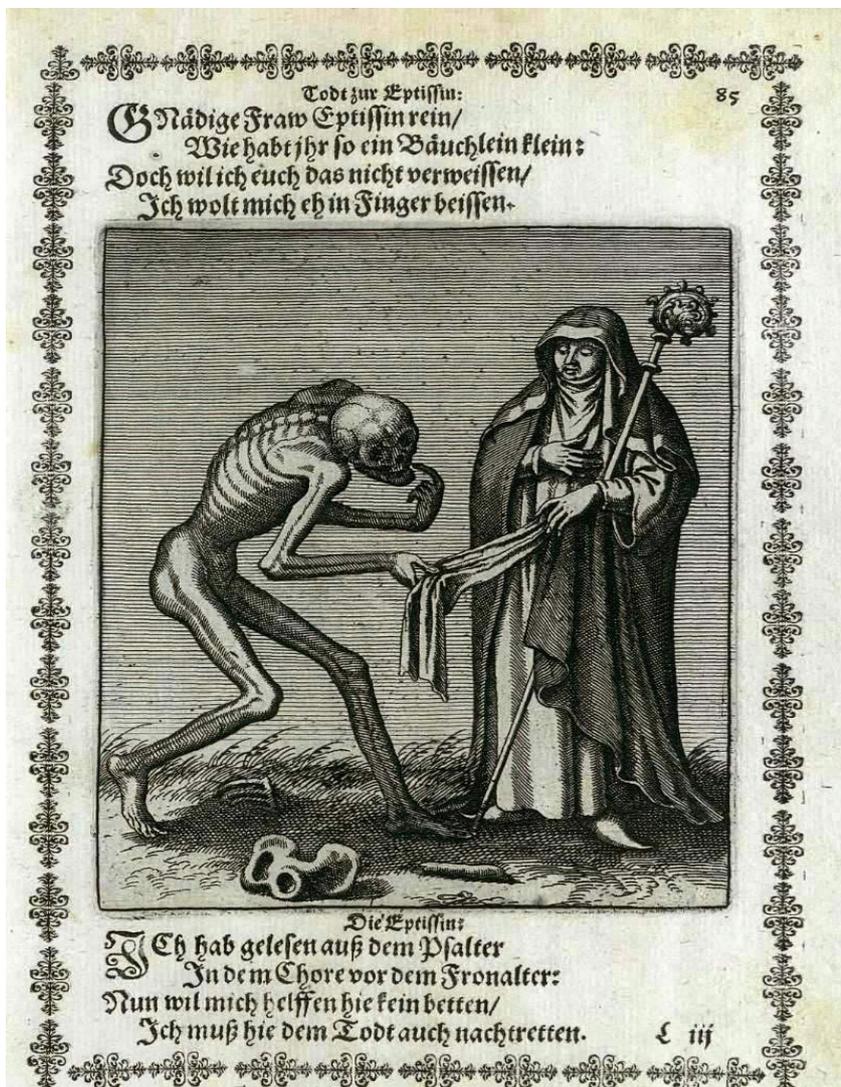
fraile franciscano es la predominante en las *Danzas macabras* del siglo XVI. Los dominicos, con el hábito blanco y negro, y los cartujos, con el hábito blanco y el voto de silencio, también pueden aparecer representados.

La actitud del monje ante la Muerte es bastante serena, puesto que se supone que los religiosos están espiritualmente preparados para abandonar la vida. En la *Danza macabra* de

Pierre le Rouge, datada entre 1491-1492, se representa al cartujo leyendo. A veces el monje puede llevar la regla guardada dentro de una funda de cuero colgada del cingulo. En los epígrafes se dice que el monje, pese a haber cumplido la regla con rigor, no puede ser esquivo a la Muerte, que no le ha dado la más mínima tregua. La monja hace pareja con el monje y se la representa, según los casos, vestida como monja benedictina, dominica o

franciscana. En ocasiones, la monja puede hacer pareja con la meretriz, una vestida con hábito y rosario en las manos, otra vestida de amarillo y acompañada de un seductor esqueleto que se comporta como un cliente que le acaricia los pechos exuberantes para excitarla. La Muerte no las distingue, e iguala a la monja con la puta, tal como se representó en las pinturas del convento de los Dominicos de Berna, pintadas por Niklaus Manuel Deutsch entre 1516 y 1519 y conocidas gracias a la copia pintada en 1640 por Albercht Kauw [fig. 14].

El sacerdote que atiende la parroquia, encargado del curato de almas, es representado vestido con las ropas litúrgicas comunes para cantar misa, es decir, el alba, el roquete, la estola, el sobrepelliz y la cogulla, tal y como



**Fig. 12. Enmanuel Büchel, Totentanz estampas impresas en 1768, copiando la composición de la Danza macabra de los Dominicos de Basilea, pintada hacia 1440. Detalle de la monja embarazada.**

<http://www.dodedans.com/Full/basel-08-frag.jpg>

aparece en las xilografías de Guyot Marchand, donde hace pareja con el humilde campesino. Lleva el misal en la mano o el viático a un enfermo, sin sospechar que el que va a morir es él.

El ermitaño es el último religioso representado. En la Edad Media, era un individuo que se retiraba del mundo para hacer penitencia y mortificar su cuerpo, viviendo en plegaria ininterrumpida. Rechaza la vida urbana y se supone que vive retirado en el desierto, habitando en el interior de una cueva, rodeada de bosques, o en un lugar donde la naturaleza incita a la oración. De todos los personajes representados en la *Danza macabra* es el único que asume con serenidad su muerte, dado que en el retiro espiritual se ha preparado para ella y la espera sin temor. Su iconografía duplica la de San Antonio ermitaño y la de San Macario<sup>49</sup>. Se le representa calvo, con larga barba blanca, vestido con hábito marrón con capucha, rosario de cuentas en la mano derecha, bastón en forma de *Tau* en la izquierda (detalle que le acerca a la iconografía del franciscano) y una linterna que debe relacionarse con la parábola de las *vírgenes prudentes y necias*<sup>50</sup>. A veces, jugando con la ironía, el ermitaño, receptor de limosnas no del todo merecidas, lleva colgada del cinturón una escarcela con monedas y no quiere desprenderse de ella. Cuando hay epígrafes, la Muerte le dice al eremita que ya no tendrá que esforzarse en mantener la luz de su lámpara, ni deberá hacer más vigili- [Fig. 20].

El estamento de la nobleza está representado en orden jerárquico: Por debajo del Rey están el Duque y la Duquesa, el Conde y la Condesa y los caballeros armados, infanzones e hidalgos en sus diferentes rangos.

El Duque puede hacer pareja con el

legado pontificio, tal y como aparece en las xilografías de Guyot Marchand, o con su esposa tal y como estaba representado en el cementerio de los Dominicos de Basilea. Dentro de la nobleza es la más alta condición subordinada al Rey y el embajador que debe en su nombre defender sus intereses. Como los Duques del siglo XV prestaban servicios a los emperadores y a los reyes, bien en los ejércitos, bien en la corte, la *Danza macabra* le imagina unas veces vestido de cortesano y otras de militar con armadura de placas<sup>51</sup>. En ambos casos se le representa llevándose la mano al pecho en signo de fidelidad. Cuando viste como cortesano, luce ricas ropas de brocado con ricos y variados colores, desarrollando temas ornamentales (geométricos o vegetales) o los emblemas heráldicos de su casa nobiliaria. Sobre la cabeza lleva un gorro forrado de piel de armiño, visón o marta cibelina, puesto que las pieles eran prerrogativa de la jerarquía nobiliaria. Es así como aparece en las decoraciones marginales o *droleries* de un *Libro de Horas* manuscrito, de la primera mitad del siglo XV, conservado en la Pierpont Morgan Library [fig. 15]. Puede ceñir corona ducal o llevar gorro de piel con la colorida pluma de un pájaro exótico. También se le representa con escarcela y daga a la cintura y, ocasionalmente, con las joyas recibidas como premio por sus servicios, a la manera de condecoraciones: broches de oro sobre el gorro y collar de piedras preciosas, como

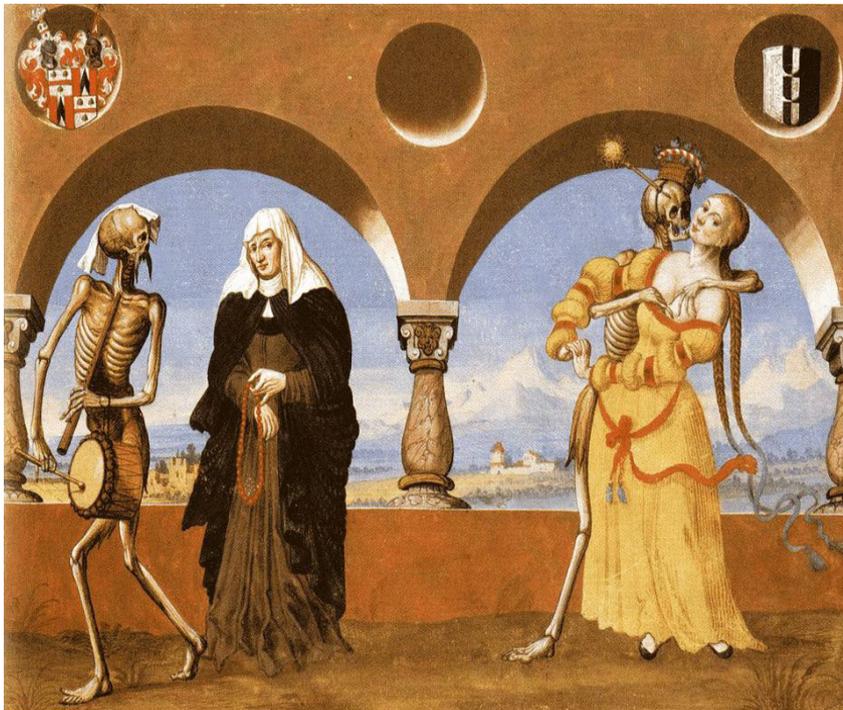
sucede en las xilografías de Guyot Marchand. En las *Danzas macabras* vinculadas a los territorios de Flandes en el siglo XV y a los dominios de la dinastía Habsburgo en el siglo XVI, es habitual que la figura del Duque luzca el collar de la orden del Toisón de Oro<sup>52</sup>. En los epígrafes puede haber alusiones a que su educación exquisita, sus modales y su fidelidad no le van a servir de nada tras la muerte.

La Duquesa, ricamente vestida, lleva la cabeza velada o luce un complicado tocado, normalmente a base de trenzas adornadas con joyas. Al haber estado casada con el Duque, que estuvo al servicio de la corte, se le presupone la condición de dama de compañía de la emperatriz o la reina; en consecuencia, instruida y formada en el arte del baile cortesano. Es por eso que el esqueleto que la lleva lo hace atrayéndola con la música de un laúd, como si fuera un alegre músico cortesano que la saca a bailar en una fiesta. En este caso, no podemos decir que el muerto sea una imagen especular del vivo, sino que encarna una parodia de la fiesta cortesana. La actitud de la duquesa suele ser condescendiente y resignada a bailar esa música que le gusta muy poco.

El Condestable, acompañado del Patriarca o de su esposa, la Condesa, dependiendo de las regiones, se representa de unas formas u otras, adaptándose a las realidades visuales concretas de cada lugar. En principio, el título de Conde era concedido por los monarcas como signo de gratitud por los servicios militares prestados y conllevaba el dominio de un determinado territorio que el receptor debía defender<sup>53</sup>. En el siglo XV el condestable dejó de residir en su castillo o casa torreada y se incorporó a la corte real. Sus funciones cortesa-

**Fig. 13. Danza macabra del trascoro de la abadía de la Chaise Dieu, pinturas anónimas hacia 1460-1480, detalle del abogado, el campesino y el monje benedictino.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/01\\_La\\_Chaise-Dieu\\_-\\_La\\_danse\\_macabre\\_1.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/01_La_Chaise-Dieu_-_La_danse_macabre_1.JPG)



**Fig. 14. Albercht Kauw, Danza macabra, 1640, Museo de Berna, copia las pinturas que Niklaus Manuel Deutsch, pintó entre 1516 y 1519 para el convento de Dominicos. Detalle de la monja y la ramera llevadas por la Muerte.**

[http://15.media.tumblr.com/tumblr\\_kt-7885nAKy1qz4yqio1\\_500.jpg](http://15.media.tumblr.com/tumblr_kt-7885nAKy1qz4yqio1_500.jpg)

nas y militares condicionan un doble sistema iconográfico. Cuando viste como cortesano se le figura con calzas ajustadas, capa que le cubre hasta la cintura, abrochada con rica fibula y cadena, espada y gorro, turbante con broche metálico sobre la frente o corona condal. Cuando es representado como militar, como sucede en las xilografías de Guyot Marchand, viste armadura de placas, lleva una espada ceñida a la cintura y una segunda espada en la mano derecha, asociada a una filacteria enroscada alrededor del filo, que puede ser el soporte donde se escribe el juramento de fidelidad al rey o, simplemente, el cinturón de cuero para ceñirla a la cintura [fig. 8]. A veces, como sucede las *droleries* del ya citado *Libro de horas* de la Pierpont Morgan Library, el condestable amenaza con la espada a los esqueletos y estos se ríen de su valentía bravucona que no le va a servir de nada [fig. 15]. También pueden llevar sobreveste, sobrepuesto a la armadura, en cuya superficie estarían bordados los escudos y emblemas heráldicos del condado<sup>54</sup>. Así aparece, por ejemplo, en la xilografía de la *Danza macabra* de Heidelberg, de 1488, donde el muerto contrapone a los emblemas del vivo su estandarte con una calavera, dando a entender que es un linaje más poderoso que el del Conde. La Condesa, en caso de ser representada, tiene una iconografía muy parecida a la de la Duquesa, puesto que se supone que es también dama de compañía de la Reina o la Emperatriz. En todo caso, conviene señalar que Condestable y Conde tenían rangos nobiliarios diferentes si bien en la *Danza Macabra* se les unifica como si fueran una única y misma jerarquía.

El Caballero armado, el hombre noble y el hombre de armas son fáciles de reconocer por estar vestidos, unas

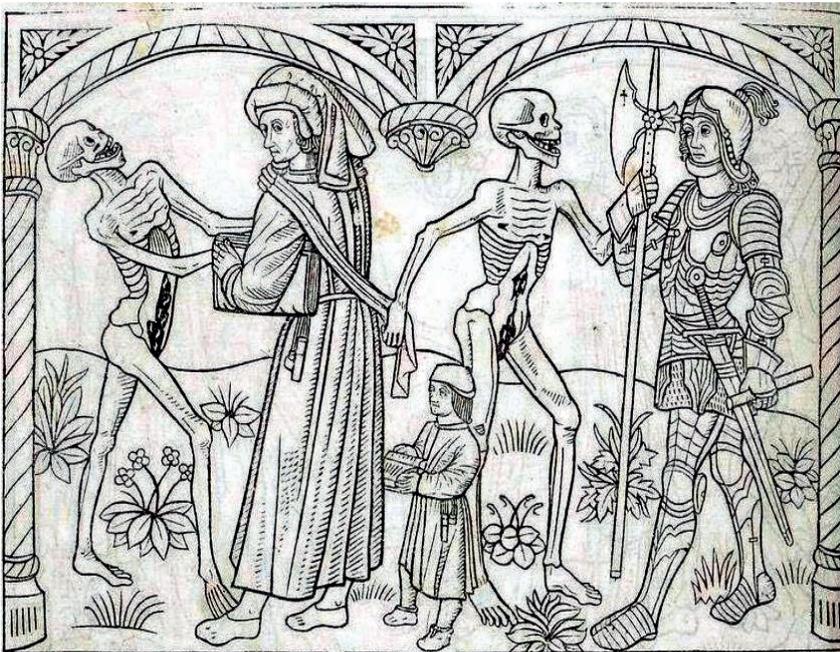
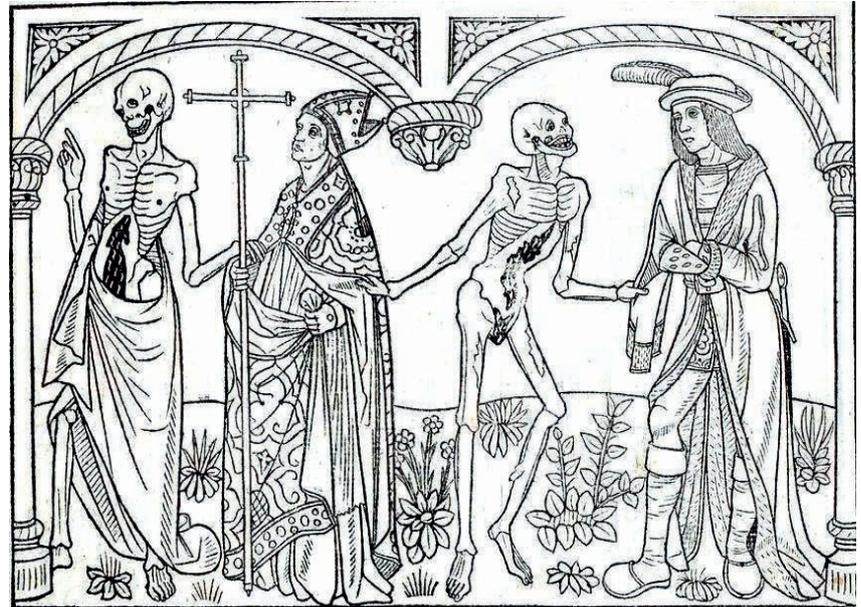
veces, en su condición de guerreros, es decir, con cota de malla y armadura de placas, y otras veces como cortesanos de menor rango que los Duques y los Condes [fig. 16]. Cuando el Caballero es cortesano, se empareja con el arzobispo, viste telas ricas, pero sin emblemas heráldicos y, en lugar de corona, lleva un gorro adornado con la pluma de un pájaro exótico. Cuando es un hombre de armas, hace pareja con el maestro de niños que, con un libro en la mano y gesto preocupado, está dictando su última lección, al tiempo que se marcha con la Muerte y deja a su pupilo sin haberle terminado de enseñar. El niño, de corta edad, también lleva un libro abierto en las manos, no se va con la Muerte porque aún no le ha llegado su hora, y se queda perplejo al ver morir a su maestro [fig. 16].

La iconografía del bajo noble, que es un hombre de armas, se ajusta a la imagen codificada del soldado de fortuna que prestaba servicios militares a los monarcas con la esperanza de prosperar en la corte y en su rango nobiliario. A veces lleva puesto el casco con la cimera de cola de caballo, morrión y penacho de plumas de colores. Si lleva espuelas, denuncia su condición de caballero. Las armas son muy variadas: espada, pica, alabarda, rodela, etc. En ocasiones tiene a los pies el casco, de modo que, al ser llevado por la Muerte, le va a pegar un puntapié en una actitud idéntica a la ya comentada al tratar la



**Fig. 15. Libro de Horas de la primera mitad del siglo XV, Piet Morgan Library, droleries y decoraciones marginales donde se muestra una danza macabra. Detalle de los muertos llevándose al Duque y al Conde.**

[http://www.danse-macabre.net/image/Danse\\_Macabre/Dornai\\_Israel\\_001.jpg](http://www.danse-macabre.net/image/Danse_Macabre/Dornai_Israel_001.jpg)



**Fig. 16. Guyot Marchand, Danse Macabre, Paris, 1485, xilografías que copian las composiciones del cementerio de los Inocentes, detalle del Prelado y el Caballero y el Profesor y el Guerrero.**

<http://www.villiersurtholon.fr/Donnees/Structures/81704/Upload/452790.jpg>

relación del Emperador con su cetro. El muerto que se lleva al hombre de armas es normalmente un caballero armado, aunque no necesariamente su doble. Cuando es su doble, tiene fracturado el cráneo con la mella de un espadazo, lo que hace suponer que el vivo murió en el campo de batalla defendiendo los intereses de su Rey. Cuando no es su doble, simula ser la aparición de un antiguo rival que regresa para vengarse de su asesino que lo mató en lid. El muerto le ha quitado la espada al vivo y se dispone, con ironía, a matarle con su propia arma traduciendo a imágenes el dicho: *quien a hierro mata a hierro muere*. En la *Danza macabra* de Berán, el muerto que se lleva al guerrero, vestido con lujosa armadura de placas, está armado con un simple arco [Fig.17]. La cronología de algunos conjuntos pictóricos puede fijarse gracias al estudio de los tipos de espada y la forma de la armadura de placas<sup>55</sup>.

El pelo largo, el largo mostacho rizado en las puntas y la barba eran considerados signos de virilidad. Jugando con la ironía, en la danza macabra de los Dominicos de Basilea, para doblegar la hombría del caballero y humillarle, el muerto es representado como si le fuese a dar una patada en los genitales al vivo. Los epígrafes suele plantear un duelo de honor entre el Caballero y la Muerte, en el que la recompensa inalcanzable es vivir más tiempo. Es así como la *Danza macabra* se burla de los ideales caballerescos, cuyo código de honor era el paradigma de la nobleza del siglo XV; una carta de presentación inútil ante la Muerte.

La mujer noble, pareja del caballero, en la visión idealizada de la nobleza en el siglo XV, viste largo y rico tra-



**Fig. 17. Vincenzo de Kastav, Danza macabra, iglesia de Santa María de las Lastras, Berán, 1475. Detalle del mercader y el guerrero con armadura de placas.**

[http://www.danse-macabre.net/image/Danse\\_Macabre/Dornai\\_Israel\\_001.jpg](http://www.danse-macabre.net/image/Danse_Macabre/Dornai_Israel_001.jpg)

je, con turbante, gorro cortesano de cuernos o capirote, que deja visible una larga y rubia cabellera, zapatos sobre escaupines de madera y cinturón muy ceñido, de rica hebilla. En signo de coquetería, la mujer noble galantea con la Muerte, situada a sus espaldas. La mujer noble lleva en la mano derecha un espejo en el que, en lugar de reflejarse su rostro, se refleja a la Muerte sonriente y bailando porque va a llevarse a una nueva presa,



**Fig. 18. Bert Notke, Danza macabra, capilla del crucero de Marienkirche, Lübeck, 1463, originales destruidos en la II Guerra Mundial, conocidos por litografías y fotografías, detalle del cetrero y el médico.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/19/Milde\\_Fragment\\_Totentanz.jpg/640px-Milde\\_Fragment\\_Totentanz.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/19/Milde_Fragment_Totentanz.jpg/640px-Milde_Fragment_Totentanz.jpg)

incauta y vanidosa. Así aparece, por ejemplo, en uno de los fragmentos de las pinturas del cementerio de Dominicos de Basilea, hoy en su Museo [fig. 19]. La presencia del espejo debe ponerse en relación con los logros en materia de perspectiva hechos por la pintura flamenca del siglo XV y con la idea de volubilidad femenina<sup>56</sup>. Cual si fuera Afrodita en su tocador, la mujer noble sólo se preocupó por su apariencia, pero la belleza, que tantas puertas le abrió, no le va a servir de nada para seducir a la Muerte. Cuando la danza se acompaña de epígrafes, la Muerte seductora le pregunta a la mujer noble: ¿qué es lo que ves en el espejo? Y ella, asustada, dice que el corazón y los labios se le han quedado fríos, es decir, lamenta que no volverá a amar y a recibir cálidos besos.

En algunas ocasiones, el hombre noble es representado como un cetrero, gustoso de las artes cinegéticas, llevando un halcón en la mano izquierda. En las pinturas murales que Bert Notke hizo en una capilla usada como sala capitular, yuxtapuesta al crucero de la Marienkirche de Lübeck, en 1463, destruidas en la II Guerra Mundial y sólo conocidas por fotografías en blanco y negro e ilustraciones, se representaba al joven cetrero<sup>57</sup>, elegante y estilizado, ricamente vestido con ropas de color verde turquesa, ajustadas a la cintura de avispa, adelantando el paso de la pierna izquierda como si estuviera bailando una pavana [fig. 18]. No siempre es fácil saber si el personaje que lleva el halcón es un noble ejerciendo las artes cinegéticas o un cetrero al servicio de un noble. A veces, el halcón, intuyendo el mal agüero que supone la Muerte, es representado en el momento de iniciar el vuelo asustado.



**Fig. 19. Emmanuel Büchel, Totentanz, estampas impresas en 1768, copiando la composición de la Danza Macabra de los Dominicos de Basilea, pintada hacia 1440. Detalle de la dama noble galante.**

<http://www.villierssurtholon.fr/Donnees/Structures/81704/Upload/452790.jpg>

El siguiente grupo de personajes representados son los miembros del Tercer Estado que constituyen la élite socio económica de los burgos y las villas. Son quienes encarnan los poderes municipales, con muy diversos grados de responsabilidad: el Alcalde, el Regidor, el Diputado, el Baile, el Concejal, el Doctor en Derecho, el Juez, el Abogado y, muy por debajo de ellos en rango y condición, el Secretario, el Pregonero y el Verdugo. También aquí la indumentaria y los atributos de poder permiten diferenciarlos con claridad.

El Alcalde, el Regidor, el Diputado, el Terrateniente libre, el Concejal, el Baile y el Alguacil (dependiendo de las regiones y las épocas) representan el más alto de los poderes municipales ordenado en jerarquía. La *Danza macabra* puede presentar a todos ellos o

sólo a algunos. El Alcalde y el Regidor mayor son los que aparecen siempre, el primero de ellos como garante de las defensas amuralladas de la ciudad (*alcaide*) y el Regidor como presidente del consejo ciudadano que delibera y gobierna con autonomía el burgo. En los dos casos, el representado lleva es-

pada a la cintura, vara de mando en la mano derecha, abrigo y gorro de piel sobre la cabeza. Su doble muerto le despoja, a un mismo tiempo, de la vara y el gorro, que son los símbolos externos de su autoridad. En los epígrafes el vivo se queja de haber buscado siempre el bien común y no haber podido esquivar a la Muerte<sup>58</sup>. El secretario municipal es representado con las llaves del mueble donde se guarda la documentación del Burgo y los acuerdos tomados por sus juntas. En las xilografías de Guyot Marchand su iconografía está influenciada por la imagen de San Pedro con las llaves del cielo [fig.20].

El heraldo o pregonero era un funcionario municipal ocupado de vocear en las plazas los acuerdos del gobierno municipal, las sentencias y las noticias de interés general. A veces, por encargo privado y a cambio de dinero, podían pregonar ciertos productos y tiendas particulares donde comprarlos. En Basilea se le representó vestido como villano, con la cabeza cubierta. Puede llevar al pecho un collar o joyel con los emblemas municipales que permiten distinguir al pregonero oficial del que no lo es. Como es lógico, estos emblemas distintivos son diferentes según ciudades y reinos<sup>59</sup>. También puede llevar una daga a la cintura, cetro y vara que, entregada por el poder municipal, se asociaba a su oficio, así como una trompetilla para llamar la atención de los ciudadanos o unos crótalos, usados con el mismo fin. Su doble muerto también suele tocar los crótalos y la trompetilla, para llamar la atención del vivo que intenta hacerse el distraído. La ironía nace de ser la Muerte la que anuncia al pregonero que va a morir: *vado mori*.

De los diferentes oficios municipales,

uno de los más representados es el de verdugo; en este caso, la ironía nace de estar el verdugo acostumbrado a ejecutar las sentencias de muerte con una cierta frialdad, pero ahora, se siente muy triste al ser llamado por su doble muerto que se rasca el trasero en un gesto obsceno, recordando la idea de que los reos, condenados a muerte, aterrorizados ante su final, no controlan sus necesidades y se las hacen encima al llegar al patíbulo.

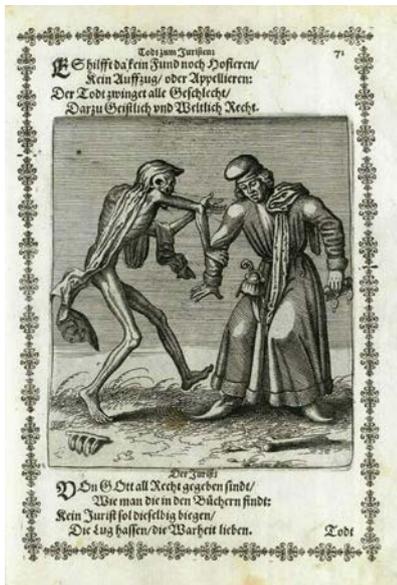
El Doctor es entendido en la *Danza macabra* como el hombre que se ha formado en la universidad y tiene el grado de Doctor en Derecho. Se exalta su función como asesor de las autoridades municipales, los reyes y el Emperador en todo lo relativo a cómo deben redactarse y cumplirse las leyes. Sin embargo, nadie le puede asesorar a él acerca del compor-

tamiento que debe tener ante la ley universal de la Muerte. Puede ser representado como si fuera juez, abogado, hombre de leyes o jurado, dependiendo de la región, la época y los ordenamientos jurídicos de cada lugar. Es reconocible por su indumentaria profesionalizada: toga oscura o negra, abrigo de tela rica y monocroma, muceta y birrete de doctor, que en la disciplina del Derecho es rojo intenso. Puede llevar un documento en la mano izquierda, normalmente una cédula, así como escarcela y daga colgadas a la cintura. Irónicamente, el letrado no puede defenderse de la Muerte y por eso está muy triste, dado que sus grandes conocimientos en el Derecho, no le sirven de nada en esta ocasión. En la *Danza macabra* de los Dominicos de Basilea su doble muerto le coge por el brazo y le lleva [fig. 21]. Los epígrafes suelen aludir



**Fig. 20. Guyot Marchand, Danse Macabre, París, 1485, xilografías que copian las composiciones del cementerio de los Inocentes. Detalle del secretario y el ermitaño,**

<http://www.villierssurtholon.fr/Donnees/Structures/81704/Upload/452790.jpg>



**Fig. 21. Danza macabra del cementerio del convento de dominicos de Basilea, h. 1440, fragmento del fresco que representa al abogado con el birrete de color rojo y estampa de Emmanuel Büchel impresa en 1768.**

<http://www.dodedans.com/Full/basel-08-frag.jpg>

a que ya no hay ninguna artimaña, ni halago, soborno o apelación para que la sentencia, que en este caso es a muerte, se deje de cumplir. La *Danza de la muerte* exalta la idea de que la Muerte es una señora implacable cuyas sentencias son inapelables y están por encima del derecho civil y canónico. Eso explica que el juez y el abogado estén ocasionalmente duplicados como expertos en causas canónicas y civiles. En la *Danza macabra* de la Chasie Dieu, el abogado está consultando un libro; con cierta ansiedad busca una ley que le pueda amparar ante la desgracia de la muerte a fin de aplazar la sentencia, con la peculiaridad de llevar unos quevedos sobre la nariz [fig. 13].

Entre los habitantes de la ciudad, el burgués está siempre representado como un hombre de negocios, rico, vestido con ropas de vivos colores y excelente confección, normalmente viste de rojo bermellón y negro, con calzas ajustadas, camisa y abrigo largo, hasta los tobillos, dotado de forro de piel de visón, cinturón de hebilla,

escarcela a la cintura y gorro para protegerse del frío sobre la cabeza<sup>60</sup>. Así aparece en el *manuscrito 995* de la Biblioteca Nacional de Francia, obra de Philippe Gueldre, que contiene una *Danza macabra* datada entre 1500 y 1510 [fig. 21]. En la *Danza macabra* de la Biblioteca de Kassel el burgués estaba sentado en un rico escaño y la muerte le obliga a levantarse y abandonar su vida cómoda y confortable por otra que no le va a gustar tanto

[fig. 2].

La imagen del burgués se puede mezclar con la del mercader o marchante y con la del usurero<sup>61</sup>. El marchante está representado como un hombre de negocios itinerante; tiene un gran paquete con sus mercancías, cuidadosamente atado, detrás de él. En la *Danza macabra* de los Dominicos de Basilea, la Muerte le sorprende en el momento en que, con una ba-



**Fig. 21. Philippe Gueldre, Danse macabre, Biblioteca Nacional de Francia, ms. 955, 1500-1510. Detalle que muestra a la Muerte llevándose al Burgués ricamente vestido de rojo bermellón.**

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=7920288&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=B>

lanza romana de dos platillos intenta equilibrar el peso de una calavera o un fémur con muchas monedas que saca apresuradamente de una escarcela [fig. 22]. La Muerte, con notable cinismo, intenta manipular el fiel de la balanza indicando que el vivo, rico y adinerado, pese a su habilidad en los negocios, no podrá comprar con monedas la vida<sup>62</sup>. Cuando se acompaña de epígrafes, se describe al mercader como un hombre avaricioso, celoso de guardar sus riquezas en arcas con llaves y candados y dispuesto a manipular los pesos de la balanza para obtener mayores beneficios. La muerte, riéndose de él, le dice con



**Fig. 22. Danza macabra del cementerio del convento de Dominicos de Basilea, h. 1440, fragmento del fresco que representa al mercader o marchante intentando comprarle la vida a la Muerte y estampa de Enmanuel Büchel, impresa en 1768.**

<http://www.dodedans.com/Full/basel-08-frag.jpg>

ironía que debe estar contento, que ella no le va a robar ni el oro ni las riquezas que atesoró: *la muerte no tiene ni dineros ni bienes*. A veces, la escarcela se cae al suelo y las monedas caen siguiendo múltiples direcciones sin que el vivo pueda agacharse a recogerlas por haber muerto. Acompaña al rico burgués su esposa, la burguesa, igual de bien ataviada y en actitud análoga. En la *Danza macabra* de Santa María de las Lastras, en Berán, de 1474, obra de Vicente Kastav, el mercader lleva colgado un barril de vino porque la actividad económica más importante en Istria, durante la Baja Edad Media, era la producción de caldos vendidos por todo el Adriático [fig. 24]. Otras veces, el mercader es ambulante y lleva el cajón de madera, con toda clase productos, colgado al cuello, de modo que parece un buhonero. En Basilea, la escena se planteó como si la Muerte fuera un cliente bien vestido que se acercara y que, en lugar de llevarse un producto, se lleva al vendedor. La ironía nace cuando

dentro del cajón o en el mostrador se representan múltiples amuletos contra la muerte súbita y el mal de ojo (como las manos con el puño cerrado de azabache o los colgantes de coral) que de nada le han servido a su vendedor para esquivar a la Muerte.

Una variante muy habitual es la iconografía del burgués como usurero, es decir, como si fuera un prestamista que compra y vende dinero. El crédito hipotecario en la Baja Edad Media se hacía con un interés que podía oscilar entre el 15 y el 33 %. La iglesia, como institución, reservaba a quienes practicaban esta actividad económica la condena eterna. Muchos eran los que odiaban a los usureros y la visión popular de esta actividad ha sido tradicionalmente negativa. Se representa al prestamista sentado en

su mesa de trabajo, dotada de cajones para guardar la documentación notarial que da fe de cada uno de los créditos concedidos, bien vestido, con la bolsa de monedas preparada para atraer a otro nuevo cliente. En Basilea, el muerto se acerca al usurero, como si fuera a solicitarle el crédito de la vida y, enganchándole del cuello o de la oreja, se le quiere llevar con él como fianza de un préstamo no devuelto y le fuerza a levantarse de la silla. Cuando tiene epígrafes, la Muerte recrimina al usurero haber aprendido su oficio de espaldas a las enseñanzas de Cristo. Holbein imagina la tienda del prestamista como la celda de una cárcel. Otras veces, el usurero aparece como si estuviera haciendo la falsa caridad al dar dinero a un miserable, sin advertir que la Muerte le va a hacer perder su único bien preciado: la vida. Así es como fue representado en la *Danza macabra* de Pierre le Rouge y Antoine Verard, impresa en 1491 y 1492 [fig. 25].

Nunca falta la imagen del hombre y la mujer jóvenes que están enamorados el uno del otro, representados bajo el prisma particular del amor cortés y el galanteo<sup>63</sup>. Suelen ser los hijos despreocupados de dos familias burguesas y plantean la situación de un varón y una mujer jóvenes y hermosos, en la plenitud de sus fuerzas, que lo tienen todo y, a destiempo, pierden la vida [fig. 19]. Se les representa bien vestidos, gozosos del mundo y atractivos. Guyot Marchand le imagina con un estandarte con el trébol de picas bordado, como un soldado del amor [fig. 26]. Para mostrar que están preocupados por su atuendo y apariencia visten ropa entallada, de color rojo, o de otros colores vistosos, y larga cabellera de pelo rubio rizado en ambos casos, el joven media melena y la muchacha pelo largo que le cae por



**Fig. 24. Vincenzo de Kastav, *Danza macabra de la iglesia de Santa María de las Lustras, Berán, 1474. Detalle de la Muerte llevándose al rey y la reina, al mercader de vinos y al niño. Fotografía del autor.***

la espalda. Cuando tiene epígrafes, se dice que el hombre joven no se preocupó de cuidar su alma. Enamorado, gastó su tiempo en francachelas y fiestas nocturnas con otros jóvenes de su misma edad. La joven puede lucir joyas, pendientes y corona de flores sobre la cabeza, como si estuviera bailando una maya de primavera. La Muerte tranquiliza al muchacho joven diciéndole que se reunirá pronto con su enamorada en su tétrico reino y allí estarán por siempre. En ocasiones, los epígrafes que acompañan a la joven hermosa aluden al cambio de color de sus labios, que pasan de ser intensamente rojos a palidecer y quedarse fríos. La muerte saca a bailar a la joven y ella rechaza a su nuevo pretendiente sin éxito diciéndole: *no quiero volver a bailar más contigo*, pero es demasiado tarde.

Como es lógico, el músico o ministril es un personaje imprescindible y muy coherente con la *Danza macabra*. Suele estar representado como un joven, agradablemente vestido, que toca el

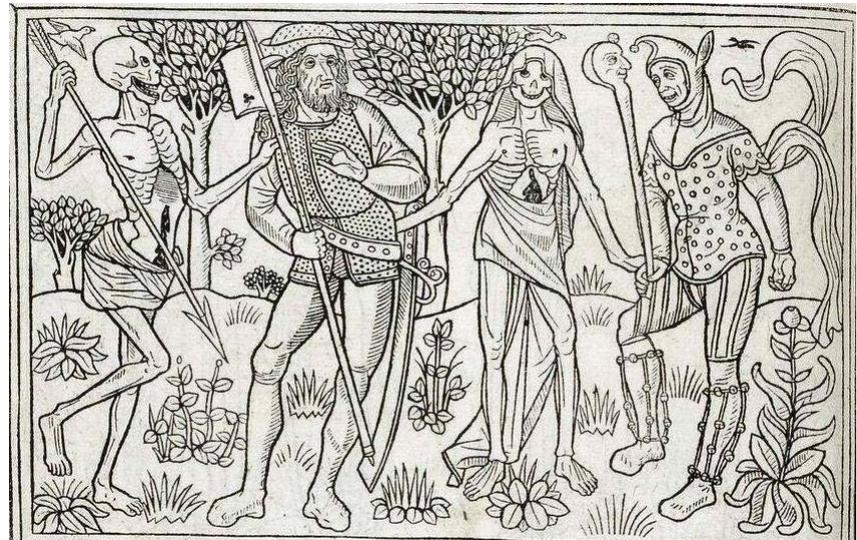
pífano, si es un instrumento de viento, la viola frotada por arco o la zanfoña, si es un instrumento de cuerda frotada. Ocasionalmente puede tener dos instrumentos musicales, uno caído en el suelo que va a romper al pisarlo y otro en la mano. Su actitud ante la Muerte es serena, como si la melodía que está interpretando no le fuera del todo desconocida y, gustoso, el músico vivo ayudara a su doble muerto, que puede llevar sus mismos instrumentos, si bien predomina la zanfoña<sup>64</sup>. Como muchos músicos practicaban la mendicidad, a veces el muerto lleva colgado a la cintura un cajón para recibir en él las monedas, a manera de limosna. A veces, como sucede en la *Danza macabra* de la Chaise Dieu, la zanfoña se ha caído al suelo y el músico, al bailar, pasará por encima rompiéndola [fig. 27]. La iconografía de la *Danza macabra* es muy interesan-



te para los estudiosos de la organología medieval y renacentista porque el uso de unos u otros instrumentos musicales ayuda a la data cronológica e informa de los instrumentos que se usaban en la danza que era escenificada en los atrios de las iglesias.

En la *Danza macabra* se representa un número variable de profesionales de diferentes campos. Los primeros en aparecer son los profesionales de la salud, dado que están directamente relacionados con los pronósticos que anuncian la muerte. Entre ellos están el físico o médico, el farmacéutico, el astrólogo y la bruja.

En la Edad Media el físico es el hombre sabio que conocía la naturaleza, entendida tal como lo hacían los antiguos griegos, la *fisis*, de ahí su nombre. En el siglo XV se asignaba este nombre a quienes, por tener tales conocimientos, ejercían la profesión que hoy denominamos médico. La ironía nacía en la *Danza macabra* de afirmar en los versos que acompañaban a las imágenes que, pese a haber seguido las enseñanzas de los más excelentes médicos, citando a Galeno y Avicena, y haber tomado toda clase de preven- ciones para no enfermar, como elegir los alimentos más convenientes y ser higiénico, la Muerte le había alcanzado sin darle ninguna tregua y sin permitirle prolongar ni un día más su vida. La imagen del médico en la *Danza macabra* duplica, en sentido civil, la



**Fig. 26. Guyot Marchand, Danse Macabre, París, 1485, xilografías que copian las composiciones del cementerio de los Inocentes. Detalle del amante con la pica del trébol y el bufón.**

<http://www.villierssurtholon.fr/Donnees/Structures/81704/Upload/452790.jpg>

iconografía de los Santos Cosme y Damián. Viste de rojo, lleva birrete, que indica su condición de Doctor en medicina, y examina con preocupación su propia orina dentro de un matraz sin poder diagnosticar la enfermedad que le hace sentir mal y le va a matar<sup>65</sup>. Así aparece, por ejemplo, en la Marienkirche de Berlín y en Lübek [fig. 18 y 29]. La indumentaria del médico está profesionalizada: túnica, manto, birrete y quevedos. A veces es la Muerte la que, con no poco humor, mira la orina al trasluz y hace el diagnóstico de muerte segura en ese preciso momento. En la *Danza macabra* de los Dominicos de Basilea el esqueleto lleva el maletín clínico donde el médico guarda el instrumental útil para su oficio o la funda para guardar el matraz de vidrio. En la danza de Berna, el esqueleto ayuda a sostener el matraz y se ríe del diagnóstico por-

que sabe que el físico no va a sobrevivir. En otras variantes iconográficas, el vivo no tiene fuerzas para sostener el matraz y el orín se derrama por el suelo, tal como sucede en las xilografías de la *Danza macabra* de 1455 de la Biblioteca de Heidelberg, donde la imagen del médico se asocia a la del farmacéutico machacando con un almirez los polvos medicinales dentro de un mortero. En este caso, la ironía nace cuando el farmacéutico muere antes de haber preparado la droga que le habría calmado el dolor y salvado la vida.

La antítesis del físico y el farmacéutico, que en realidad son científicos, son el astrólogo y la bruja. El astrólogo es un pseudo-científico que observa el firmamento, el zodiaco y la posición de estrellas y planetas, con variados instrumentos, como son el astrolabio

En la página anterior

**Fig. 25. Pierre le Rouge, Danse Macabre, París, 1491, Biblioteca Marciana de Venecia.**

<http://www.dodedans.com/Exhibit/Full/8003790.jpg>

y el cuadrante, con el objeto de hacer pronósticos acerca del futuro y cobrar por ello<sup>66</sup>. En la Baja Edad Media la frontera entre astronomía y astrología es muy difusa, razón que explica que en la *Danza macabra* escrita se hable de *astrónomo* y se le dé el rango de disciplina académica estudiada en el modelo educativo del *Trivium* y *Quadrivium*. Su indumentaria está profesionalizada al mismo nivel que la del médico: túnica, birrete de doctor... La ironía en la *Danza de la muerte* nace de no poder predecir la fecha de su propia muerte y haber hecho pronósticos fiables a hombres poderosos, pero ser incapaz de hacerse pronósticos a sí mismo. Sin que se pueda saber la razón exacta, se empareja con el cartujo, quizá contraponiendo el voto de silencio de uno y las palabras envolventes del otro.

La bruja, siempre está presente en las danzas de las mujeres y es un personaje habitual en las danzas mixtas. Es imaginada como una curandera y caracterizada como una trotaconventos anciana. Viste de negro, con gorro de ala ancha que le protege de la lluvia y del sol y le permite ir por el monte buscando las hierbas con las que hace pomadas y brebajes para curar enfermedades. Sus complementos son el mandil y la marmita para hervir las pociones de hierbas, emplastes, jaraebes y pócimas. Sus recetas tienen el poder de devolver la salud, propiciar el amor, odio y someter la voluntad y debe desenvolverse en un mundo de hombres, que observan y vigilan con desconfianza sus supuestos poderes<sup>67</sup>. En una de las miniaturas de la *Danza macabra* del Maestro Philippe Gueldre, fechable entre 1500 y 1510, se representa a la bruja como una vieja llevando un libro bajo el brazo, en cuyas páginas se recogen las recetas de sus pócimas, con una varita mágica que



**Fig. 27. Danza macabra del trascoro de la abadía de la Chaise Dieu, pinturas anónimas hacia 1460-1480, detalle del abogado y músico.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/01\\_La\\_Chaise-Dieu\\_-\\_La\\_danse\\_macabre\\_1.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/01_La_Chaise-Dieu_-_La_danse_macabre_1.JPG)

le sirve de bastón. No siempre la iconografía de la bruja se distingue de la que corresponde a la mujer anciana, de modo que, en este caso concreto, las estrofas de la *Danza macabra* escrita son las que proporcionan las claves de identificación, más que el código indumentario.

Las actividades artesanales también pueden estar representadas, sobre todo las relacionadas con los oficios del fuego: el herrero, el maestro armero, el orfebre... Todos ellos son sorprendidos por la Muerte en el desempeño de sus oficios. Pocas veces es representada la actividad textil. A lo sumo, se representa a la mujer humilde fabricando hilo y, en ocasiones, mezclada con la iconografía de

la bruja y la anciana. El cocinero está caracterizado como un hombre obeso, que lleva en la mano un cucharón de madera y una jarra de barro, cuyo líquido se derrama por el suelo cuando le lleva su doble muerto; viste camisa blanca, chaleco, mandil y, sobre el cuello, tiene un pañuelo para secarse el sudor de quien vive entre fogones, tal como es representado en Metnitz [fig. 28]. Algunas veces lleva la cabeza cubierta con un gorro blanco para que no se le caigan los pelos en la comida que está guisando, tal y como está representado en la *Danza macabra* de Basilea. En los epígrafes, el cocinero lamenta que su muerte provocará que su guiso exquisito se quemé. El tabernero es más frecuente en áreas geográficas vitivinícolas.



Fig. 28. Danza macabra, capilla y osario del cementerio de Metnitz, frescos anónimos, 1490-1500. Detalle del cocinero y el campesino.

[http://www.sagen.at/doku/totentanz\\_metnitz/totentanz\\_metnitz\\_info.html](http://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_info.html)

También pueden ser representadas las gentes de las tabernas: tahúres, jugadores de dados, ladronzuelos... llevados por la Muerte.

El campesino está representado como un hombre enjuto y encorvado, con el cuerpo deteriorado, aunque no viejo. Es un hombre relativamente joven, desgastado por años de trabajo cavando la tierra. Viste ropas viejas y muy desgastadas, con zurcidos y remiendos, normalmente de color pardo, y tiene la cara ajada por el sol y el aire. Se representa a la Muerte como si se llevara al vivo cuando regresa a casa después de una dura jornada de actividad. El campesino, un poco contrariado por la inesperada visita de la Muerte, se rasca la cabeza entre pensativo y melancólico, consciente de que no podrá terminar de recoger la cosecha. Lleva al hombro o en la mano las herramientas con que trabaja. En la Chaise Dieu, por ejemplo, un azadón [fig. 13]. Son frecuentes los palos de mallar, que se usaban en la trilla para separar a golpes la paja de la mies apaleando las espigas. A veces el campesino lleva la hoz de segar cereal o la guadaña de segar heno, la segur de podar árboles, el pico, la pala... En la *Danza macabra* del osario y capilla cimiterial de Metnitz, obra anónima de 1490-1500, aplicando el derecho de *ius maletractandi*, el campesino, que es un siervo de la gleba, está representado en el momento de ser azotado por su nuevo señor, la Muerte, que le pega porque al morir va a abandonar la tierra a la que está adscrito y va a dejar de trabajarla [fig. 28]. Como es bien sabido, la guadaña es un atributo común entre el campesino y la Muerte. La ironía nace porque la Muerte siega la vida y el campesino siega la mies. En las lenguas indo-germánicas se distingue entre segar cereal, que se

debe cortar con cierto cuidado para que no se caigan los granos (mow), y segar heno, que se hace con guadaña y es segar con violencia (reap). La Muerte se representa con la guadaña de segar heno porque siega con violencia; la ironía roza lo esperpéntico porque el campesino segador contempla como su vida es segada por la Muerte. Holbein imaginó a la Muerte guiando las cabalgaduras que tiran del arado y el yugo cuando el campesino cae muerto sin poder terminar el surco. Nunca se representa la actividad ganadera.

El peregrino, dependiendo de los ciclos iconográficos, se representa o no. La vida era entendida en la Edad Media como un viaje y el peregrino es el viajero por excelencia: *Homo viator*. Unas veces peregrina por voluntad propia, para conocer los santos lugares y venerar las reliquias de los santos protectores, pero otras veces peregrina por imposición eclesiástica, condenado por sus pecados, y busca la indulgencia a sus faltas. Las formas de expresar la idea del *Homo viator* son muy variadas. Si peregrina a Santiago de Compostela, cosa habitual en las *Danzas macabras* francesas, lleva bordón y conchas vieiras atadas al báculo o cosidas en la solapa de la ropa o el gorro<sup>68</sup>. Con estos distintivos externos se les distinguía de quienes iban errantes, a quienes se denomina en la documentación: *tunantes*. En el cementerio de los Inocentes de París, se representaba al peregrino con

el báculo y la calabaza, que en realidad es una cantimplora barata. Si el peregrino era romero, cosa frecuente en las *Danzas macabras* de Italia y Alemania, lleva bordadas dos llaves sobre el ala ancha del gorro, tal y como aparece en la *Danza macabra* de Santa María de las Lastras, en Berán. Si el peregrino viajaba a Jerusalén puede llevar bordada la cruz patriarcal. En las Islas Británicas es frecuente que el peregrino representado sea el que viaja a Canterbury. A veces, como en el claustro de Clusone, el peregrino es un penitente con la cabeza cubierta con un capuchón blanco que flagela su cuerpo con unas cadenas.

Los grupos marginados de la socie-



**Fig. 29. Danza macabra, pinturas al fresco de la Marienkirche, Berlín, 1484. Detalle del médico mirando el matraz con orín. Fotografía: Azucena Hernández Pérez.**

dad Bajo Medieval no escapan a la muerte y tienen su propio código indumentario que les identifica<sup>69</sup>. El primero en ser representado es el tullido, lisiado o cojo, representado como un hombre degradado, al que le falta parte de una pierna, que le ha sido amputada, y anda con la ayuda de una pata de palo y unas muletas. No tiene otra posible actividad excepto la mendicidad. Viste ropa andrajosa y desgastada por el paso del tiempo y hace vida itinerante, por esa razón lleva cruzado al pecho un zurrón y un cinturón de cuero del que pende una cantimplora. Para excitar la piedad, puede llevar un rosario en la mano y un gorro de peregrino de ala ancha, con la concha de Santiago de Compostela o las llaves de San Pedro de Roma. Sin embargo, el mendigo tullido es un falso peregrino, tal como aparece en las xilografías de la Biblioteca de Heidelberg [fig. 30]. Mendiga porque ese es su único oficio, no porque haya agotado sus recursos durante el camino de peregrinación y su dramática situación le obligue a pedir limosna para poder regresar a su lugar de origen. Una vez más, el código indumentario nos conduce a un lenguaje de clara identificación del estatus. En este caso, el código está tan sólidamente trazado, que hay quienes lo adoptan para hacerse pasar por quienes no son. El muerto, que es su doble, también tiene una pierna amputada y se dispone a quitarle al vivo el bastón en que se apoya para que caiga al suelo. Cuando la *Danza macabra* tiene epígrafes, el mendigo se queja de que, al estar cojo, no puede bailar manteniendo el ritmo. Los artistas se esforzaron en captar el esfuerzo de sus brincos a la pata coja. A veces, con ironía, el mendigo y el burgués están juntos y la Muerte se acerca al tullido, pero decide no matarle porque se goza viéndole en su degra-

dación y opta por llevarse al burgués, al que considera una presa más succulenta. Así sucede en la *Danza macabra* de Pierre le Rouge para Antoine Verard 1491-1492 [fig. 25]. El ciego tañedor de zanfoña es una variante iconográfica del mendigo tullido cuyo defecto le impide trabajar salvo como músico itinerante y como cantor de romances. Viste harapos muy desaliñados, lleva una especie de zurrón a la espalda, cantimplora y gorro de ala ancha para protegerse del sol. Se ayuda en su caminar con un bastón, que le permite detectar obstáculos, y un perro lazarillo atado con una correa. En la *Danza macabra* de los Dominicos de Basilea la Muerte, muy sagaz, con gesto sonriente (a veces con barba, bigote y perilla muy cuidados y gorro adornado de plumas) ha cavado en el suelo una fosa hacia la que guía al ciego, cual si fuera un lazarillo, y cuando tiene preparada la trampa, detiene el bastón para que el ciego no perciba el hoyo y corta con unas tijeras la correa del perro, en una actitud cercana a la de Atropo, la Parca encargada de cortar el hilo de la vida en la civilización grecolatina. Así, desorientado, el ciego caerá en la fosa y morirá sin que nada lo remedie [fig. 31]. La Muerte se comporta aquí como un pícaro que engaña al ciego y le pone una trampa, provocando su caída para reírse de él, lleno de cinismo. El mendigo y el ciego representan la anti-moda en los códigos indumentarios de la *Danza macabra*.

Su presencia permite, por contraste, diferenciar en los vestidos, cuáles son las calidades de los tejidos y la habilidad en su confección. Por vez primera en la iconografía se muestra con dramatismo la fractura social entre ricos y pobres, cuyas diferencias de poder adquisitivo convierten en lujo nobiliario y burgués, del todo inalcanzable, aquello que para otros, los más desfavorecidos, es simple necesidad: cubrir sus genitales y abrigar el cuerpo. En muchas *Danzas macabras*, como la de Santa María de las Lastras, en Berán, no sólo existe un código indumentario que permite individualizar a los protagonistas del baile macabro, sino que se representa al vendedor de ropa, con las camisas ordenadas por



**Fig. 30. Codex Palatinus 438, Universidad de Heidelberg, 1443. Detalle que representa al mendigo tullido.**

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz\\_blockbook\\_d.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totentanz_blockbook_d.jpg)

colores y precios, cuidadosamente colgadas en las perchas, consciente de que todos los hombres allí representados da igual con qué se vistan, puesto que son iguales ante la muerte, la ropa es sólo un accidente provocado por el orden socio-estamental y de ahí que se dé tanta importancia al niño aún desnudo, que no es consciente del lugar que ocupa en la sociedad y no puede adquirir la indumentaria que le corresponde [fig.17]. A veces, el mendigo viste ropa vieja y desgastada que ha recibido del burgués en forma de caridad. Antaño fue ropa lujosa, pero con el paso del tiempo, son sólo harapos.

También aparecen en la *Danza macabra* las minorías étnico-religiosas, en particular la muerte del judío. La perspectiva con que el arte de la Baja Edad Media representó a los judíos fue siempre muy negativa. Varios concilios del siglo XIV declararon a los judíos el *pueblo deicida*. Los judíos eran aquellos que habían condenado a muerte a Cristo y recibían por ello el desprecio de la sociedad cristiana que veía en ellos la utredad<sup>70</sup>. Tomando esta idea como punto de partida, se desarrolló un arraigado sentimiento antisemita.

Aunque la *Danza macabra* está pensada para la decoración de claustros, cementerios y manuscritos católicos, la muerte es representada en el momento en que se ceba con el judío, a quien le corresponden dos muertes, puesto que su cuerpo muere y su alma se ha de condenar por no haber abjurado de sus errores espirituales. Dependiendo de la región, los judíos del siglo XV debían llevar distintivos visuales externos en la ropa para que los cristianos supieran que trataban con un hebreo y pudieran tomar las

precauciones oportunas. Las medidas de segregación tienen su propio código indumentario. Las ropas del judío suelen ser ricas, de color amarillo, a

veces bordadas con epígrafes en hebreo. Ocasionalmente, en la solapa del pecho, pueden llevar una estrella de David cortada y cosida en tela de



**Fig. 31. Emmanuel Büchel, Totentanz impresa en 1773, copiando la composición de la Danza macabra de los Dominicos de Basilea, pintada hacia 1440, detalle del ciego.**

<http://www.dodedans.com/Full/basel-08-frag.jpg>

otro color (rojo o azul). El gorro y la barba larga suelen delatar que la representación elegida para la *Danza macabra* es la de la máxima autoridad legal de la comunidad hebrea: el Rabino. En el cementerio de los Dominicos de Basilea la Muerte tira al rabino de sus largas barbas pelirrojas con la mano izquierda y con la derecha le arrebató una escarcela llena de monedas que lleva colgada a la cintura y que, al ser arrancada con violencia, provoca la caída de las monedas al suelo en catarata [fig.32]. Los judíos, vistos con recelo por sus supuestas riquezas, monopolizaron algunas actividades económicas muy rentables, como el comercio de dinero, el préstamo con interés, la producción textil, el oficio de médico, cobrador de impuestos y alcabalero. Hay danzas macabras en las que, en lugar del Rabino, el judío representado es el prestamista o el mercader en la actividad económica más rentable de esa comunidad, con ropas humildes o no, pero siempre con un gorro distintivo y un bordado en la solapa.

El pagano es representado junto a su esposa. En principio, su estatus es muy cercano al del judío puesto que, al no estar bautizado, permanece ajeno a las enseñanzas de Cristo y no puede recibir la salvación. Aunque existieron en la Edad Media residuos concretos de paganismo en Europa, la condición pagana se reservó a los pueblos no europeos, representados como pueblos de la utredad; es decir, a los que habitaban la geografía imaginaria de los confines del mundo incluyendo entre ellos a los salvajes y a los pueblos imaginarios. La muerte somete a todos, con independencia de la región del mundo en la que habitan. Por otro lado, el europeo, que

es buen cristiano, debe someter al pagano con el objeto de evangelizarlo. Es por eso que el pagano viste con ropas exóticas, coloristas y extravagantes, asumiendo para él un origen y apariencia orientalizante<sup>71</sup>.



**Fig. 32. Emmanuel Büchel, Totentanz impresa en 1773, copiando la composición de la Danza macabra de los Dominicos de Basilea, pintada hacia 1440. Detalle del rabino judío.**

<http://www.dodedans.com/Full/basel-08-frag.jpg>

Como en la Edad Media se veía a los musulmanes como paganos, en ocasiones el pagano es un turcomano, vestido con pantalón bombacho, turbante con broche en forma de media luna en cuarto creciente, cimitarra a la cintura y arco con flechas, es decir, se representa al musulmán como descendiente de Ismael, el hijo de Abraham<sup>72</sup>. A veces el guerrero turco, atractivo y de largo mostacho, es un personaje independiente y diferenciado del pagano, acompañado de varias mujeres por ser polígamo<sup>73</sup>, sirva de ejemplo la estampa de Huldreich Frölich, de 1588, donde el pagano turco, con su esposa, es llevado a la muerte por una segunda mujer con la que se va a casar, como denuncia el hecho de tener sobre la cabeza el velo de novia, sin advertir que tiene los pechos consumidos [fig. 33].

La mujer musulmana, en caso de estar representada, sólo aparece en las danzas macabras del siglo XVI, lleva velo y no burka. El muerto que se lleva a la mujer pagana suele tocar una gaita escocesa, sin que esté clara la razón. Su música es hipnótica y la mujer, cuya cabeza está cubierta con un turbante, le sigue tranquila. Cuando el pagano tiene epígrafes, éstos indican que: *ni Venus, ni Júpiter, ni Marte son capaces de preservarle de la Muerte*. Los epígrafes que acompañan al turco aluden a que su agresivo ataque en el combate de nada le ha de servir con la muerte.

Los últimos en ser representados son aquellos que carecen de conciencia y no entienden en qué orden socio estamental han nacido, es decir, el bufón, el loco, el tonto-bobo y el niño.



**Fig. 33. Huldrich Frolich, Danza macabra, 1588, detalle del pagano turco polígamo, llevado a la muerte por su segunda esposa.**

<http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=froelich-36>

La iconografía del bufón y del tonto es muy cercana, aunque no son exactamente lo mismo. El bufón es un profesional de la diversión y la risa, que trabaja al servicio de una corte regia o nobiliaria, distrayendo a su Señor con frases ingeniosas, chistes, dichos, trucos de magia, acertijos y acrobacias. Viste ropa ajustada, de colores chillones, normalmente verde metalizado y dorado. Tiene un aspecto extravagante, acentuado por las mangas atacadas con cascabeles cosidos en los extremos y por la forma de su capuchón, con más de tres remates puntiagudos, también con cascabeles en sus extremos. De este modo, al moverse y hacer aspavientos, todos podían saber dónde estaba por el ruido y mirarle para reírse. Como los bufones podían llegar a tener muchísimo poder, dada su ac-



**Fig. 34. Guyot Marchand, Danse Macabre, París, 1485, xilografías que copian las composiciones del cementerio de los Inocentes. Detalle del el fraile franciscano y el bebé en la cuna.**

<http://www.villiersurtholon.fr/Donnees/Structures/81704/Upload/452790.jpg>

cesibilidad directa a quienes ejercían la autoridad civil, pueden tener como atributo un cetro, rematado, eso sí, con la cabeza de un bufón sonriente de trapo, que es un doble, a manera de una conciencia paralela, con la que dialoga. Habitado a la risa y al humor, su doble muerto le llama con una mueca extraña que pretende ser la sonrisa de la Muerte y el bufón, sonriente, le sigue, tal y como estaba representado en las xilografías de Guyot Marchand [fig. 26]. Es el único personaje de la *Danza macabra* que, al salir de este mundo, lo hace riéndose de sí mismo y no invadido de tristeza. El tonto bobo, a diferencia del bufón, no es un profesional del humor, pero su condición de disminuido mental o su cortedad de inteligencia, hacen que sus actos sean objeto de risa por

quienes los contemplan. Viste con ropas extravagantes o rotas, para que a los ojos de todos sea reconocido como lerdo. Sus actos, no están sujetos a censuras o castigos, como lo estarían si los hubiese hecho un hombre cuerdo. También ríe cuando la Muerte le llama a través de su doble. Incluso hace piruetas con el muerto. El loco, es decir, aquel que está enajenado, es el que invierte el orden social y por esta razón, cuando todos temen a la Muerte, él no le tiene miedo, se ríe con ella y la sigue, haciendo locuras y aspavientos con su cuerpo. En la *Danza macabra de las mujeres* puede también haber una loca o una bufona. De la confluencia de estas tres imágenes deriva el loco representado en el arcano del tarot, cuya iconografía, asume muchos de los códigos visuales de la

### Danza macabra.

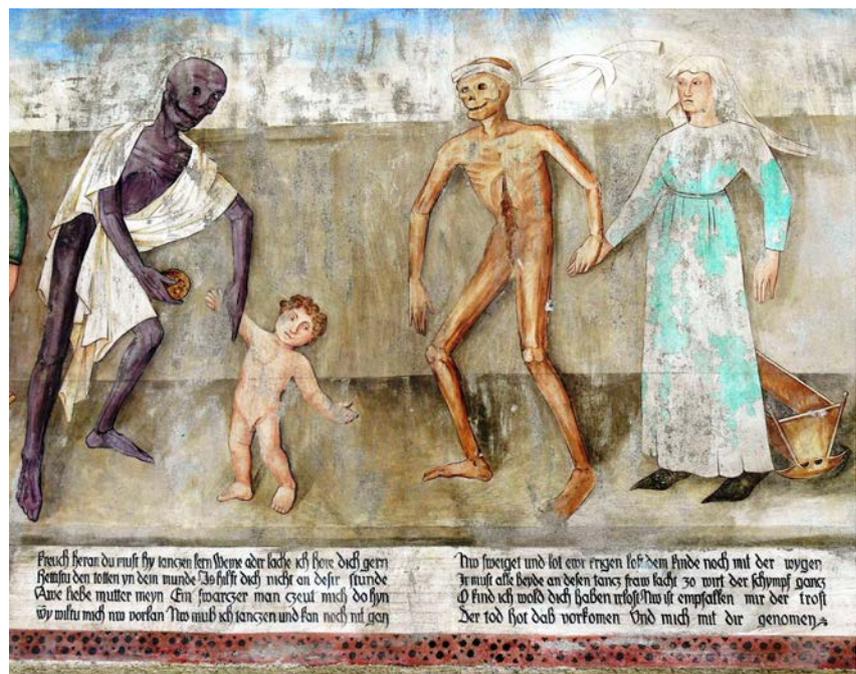
El último personaje representado en la danza macabra es la madre con el niño o, simplemente, el niño pequeño, llevado por la Muerte. No necesariamente reflejan una condición social determinada, aunque predominan madre e hijo burgueses. La elección del tema tiene que ver con la altísima tasa de mortalidad infantil de la Baja Edad Media y con la necesidad de terminar el ciclo narrativo con la muerte de quien ni siquiera tiene conciencia de sí mismo. La fórmula iconográfica es extraordinariamente rica y siempre de gran dramatismo. Unas veces la madre con el bebé en brazos es llevada por su doble, la madre muerta, que también tiene un bebé muerto en brazos. El niño es representado fajado y dormido en la cuna o desnudo dado que aún no tiene código indumentario de integración en un colectivo. Otras veces, la Muerte rapta al niño y se le lleva de la cuna sin que la madre pueda hacer nada por evitarlo, como sucede en las miniaturas de Kassel y en las xilografías de Guyot Marchant [fig.2 y 34]. Otras veces el niño tiene corta edad, está aprendiendo a andar y antes de saber hacerlo, un muerto le atrae con un juguete (un caballo de madera o un molinillo de papel) o con un bollito dulce y le rapta, como sucede en la capilla del cementerio de Metnitz [fig. 35].

Otra variante interesante es aquella en la que la muerte se lleve primero a la madre y, al no poder lactar el bebé, también se le lleva. A veces la Muerte es la gran maestra que reprende las travesuras del niño cogiéndole de la mano, en la misma actitud de riña que tendría un padre o un docente, tal y como se representa en Berán

[fig.24]. Cuando la escena tiene epígrafes, estos son siempre muy irónicos. La madre es consciente de la jerarquía social, pero el bebé o el niño de corta edad aún no es consciente de las desigualdades de la sociedad en que nacieron y, sin tener tiempo para comprender que existe la muerte, son llevados por ésta. La ironía nace de la ignorancia del bebé inconsciente de la realidad que le ha tocado vivir. Cuando la Muerte dialoga con la madre esta se queja de no poder ver crecer a su hijo. Cuando dialoga con el pequeño, éste se queja de tener que bailar cuando aún no sabe andar y se pregunta si la muerte no debería ha-

berle dado algo más de tiempo para aprender a andar antes de llevarsele. Cuando la representada es una niña, al despedirse de su madre, le encomienda que cuide de su muñeca, que no podrá acompañarla y, con preocupación infantil, teme por la soledad del juguete.

No siempre se representa, pero, en las *Danzas macabras* de inicios del siglo XVI, época en que el artista ya tiene conciencia de sí mismo como creador, el último en ser llamado por la Muerte es el pintor que ha ejecutado el ciclo iconográfico o el impresor que ha fabricado las estampas. En



**Fig. 35. Danza macabra, capilla y osario del cementerio de Metnitz, frescos anónimos, 1490-1500. Detalle de la madre y el niño atraído por la Muerte que le enseña un dulce.**

[http://www.sagen.at/doku/totentanz\\_metnitz/totentanz\\_metnitz\\_info.html](http://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_info.html)

la *Danza macabra* de los Dominicos de Berna, influenciado por la teoría del arte del renacimiento, el pintor Niklaus Manuel Deutsch se retrató a sí mismo vestido como si fuera un caballero, con gorguera y greguescos, lleva en la mano la paleta y los pinceles, y el muerto, a caballo entre un modelo que posa y un mecenas que indica su criterio, reclama al pintor que le acompañe en dirección opuesta a la de su trabajo [fig. 36]. El juego de engaños visuales y juegos de límites de perspectiva es evidente, puesto que no deja de ser el pintor, pintado y pintando. Un discípulo de la muerte, un joven de corta edad, a la manera de un aprendiz gamberro, a cuatro patas, como si fuera un perro, va a mover a su maestro para que no pueda dar la última pincelada. La muerte puede ir con corona de laurel, como si la obra del pintor estuviera coronada por la inspiración de las Musas. Cuando la escena se acompaña de epígrafes, el pintor reclama que la muerte, su inspiradora, mecenas y modelo, le dé algo más de tiempo para poder retocar las pinturas y darles más perfección, pero nuevamente, la Muerte no le da tregua y la cara del artista expresa tristeza porque su obra ha quedado inacabada e imperfecta.

Aunque en España hubo conjuntos iconográficos de *Danza macabra* importantes en León y Pamplona, son muy pocos los ejemplos llegados a nuestros días; siendo uno de los más singulares los frescos de la sala capítular del convento de San Francisco de Morella, donde los vivos bailan una especie de Sardana alrededor del muerto que es, en realidad, un *transi tomb*, es decir, la representación del cadáver en la indigencia de su proceso de putrefacción<sup>74</sup>.



**Fig. 36. Albercht Kauw, Danza macabra, 1640, Museo de Berna, copia las pinturas de Niklaus Manuel Deutsch, 1516 y 1519 del convento de Dominicos. Detalle del artista terminando de pintar la Danza macabra.**

[http://15.media.tumblr.com/tumblr\\_kt7885nAKy1qz4yqio1\\_500.jpg](http://15.media.tumblr.com/tumblr_kt7885nAKy1qz4yqio1_500.jpg)

## Conclusiones

Imagen y texto constituyen, en la *Danza macabra*, un doble código, iconográfico y literario, perfectamente integrado y complementario. En lo iconográfico, los gestos, la indumentaria, los símbolos del poder y los atributos, construyen una forma de comunicación no verbal en la que la moda ayuda a fijar el estatus económico y la identidad del individuo dentro de cada estamento, su individualidad como sujeto, los límites entre virilidad y feminidad, la distinción entre lujo ostentoso y miseria ostensible, entre desnudo y vestido. En definitiva, la iconografía de la *Danza de la Muerte* en los siglos XV y XVI es el vivo reflejo de un mundo lleno de contrastes, no tan lejano de nuestro mundo actual.



**Fig. 37. Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco, Morella, anónimo del s. XV. Fotografía del autor.**

## Bibliografía

- ABERCROMBIE, David (1968):  
 “Paralanguage” *British Journal of Disorders of Communication*, London, 1968, n.º 3, p. 55.
- ALONSO GUARDO, Alberto (2003):  
*Los pronósticos médicos en la medicina medieval: el Tractatus de Crisi et de Diebus Creticis de Bernardo de Gordonio*. Valladolid.
- BÉGULE, Lucien (1909):  
*La chapelle de Kermaria et sa Dance des Morts*. Paris.
- BENITO DE NURSIA, Santo (1994):  
*Regla de San Benito*. Zamora, edición y glosas de Cas-siá María Justo.
- BERGUA, Juan B. (1990):  
*Mitología universal*. Ediciones Ibéricas, Madrid, Tomo I, p. 217-220.
- BIBLIA DEL PEREGRINO (2001):  
*Bilbao*, traducción de Luis Alonso Schökel.
- BINSKI, P. (2001)  
*Medieval Death: Ritual and Representation*. Lon-dres.
- BRUNA, Dimitri (1980):  
*Tallin: monumentos y conjuntos arquitectónicos*. Le-ningrado.
- BUENO SALINAS, Santiago (2012):  
*Tratado general de Derecho canónico*. Barcelona.
- CALDWELL, John (1996):  
*La música medieval*. Madrid,
- CHADWICK, Henry y EVANS, G. R. (1992):  
*El Cristianismo. Veinte siglos de historia*. Madrid.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1986):  
 “La danza macabra como exponente de la iconografía de la Muerte en la Baja Edad Media” *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, p. 93-98.
- CLAUBNITZER, Maike, FREYTAG, Hartmut y WARDA, Susanne, (2003):  
 “Das redentiner ein Lübecker Osterspiel. Über das Redentiner Osterspiel von 1464 un den Totentanz in der Marienkirche in Lübeck von 1463”, *Zeitschrift für deutsches altertum und deutsche Literatur*. N.º 132, p. 189-238.
- CORNFORFORD, Francis M. (1991):  
*La teoría platónica del conocimiento*. Barcelona.
- CORVISIER, André (1998):  
*Les dances macabres*. Paris.
- ECO, Umberto (2011):  
*Historia de la fealdad*. Barcelona, p. 62.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008):  
*Arte y mito*. Silex, Madrid, p. 315-320.
- FLÜGEL, J. C. (1964):  
*Psicología del vestido*. Paidós, Buenos Aires.
- FRANCO MATA, Angela (2002):  
 “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 20, Madrid, p. 175.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1999):  
*Ramón Llull y la tradición árabe: amor divino y amor cortés en el Llibre d’amic e amat*. Barcelona.
- GERTSMAN, Elina (2010):  
*The Dance of Death in the Middle Ages: Images, Text, Performance*. Brepols, Turnhout.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014):  
 “La danza macabra”, *Revista digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid, vol. VI, n.º 11, p. 23-51.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2015):  
 “Transi Tomb”, *Revista digital de Iconografía Me-dieval*. Universidad Complutense de Madrid, en prensa.
- GREGG, Joan Young (1997):  
*Devils, women, and Jews: reflections of the other in medieval sermon stories*. Nueva York.
- GRIES, Frances (1980):  
*Women in the Middle Ages*. Nueva York.
- GRUBEN, Françoise (1997):  
*Les chapitres de la Toison d’or a l’èpoque bourguig-nonne (1430-1477)*. Paris.
- GUIANCE, Ariel (1989):  
*Muertes medievales, mentalidades medievales: un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*. Universidad, Instituto de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires.
- GUNDERSHEIMER, W. L. (1971):  
*The dance of Death: a complete facsim of the original 1538 ed. of les simulachres and histories faces de la mort*, bay Hans Holbein the younger. Nueva York.
- HARBISON, Craig (2007):  
*El espejo del artista: el arte del Renacimiento septen-trional en su context histórico*. Tres Cantos.
- HASSETT, Maurice (1912):  
 “The Ring of the Fisherman” *The Catholic Encyclo-pedia*. New York, Vol. 13.
- HEINZ, Angermeier (1991):  
*Das alte Reich in der deutschen Geschichte. Studien uber Kontinuitaten und Zäsuren*, München.
- HOPKINS, Andrea (2001):  
*La Edad de la Caballería. Historia y Leyenda*. Ma-drid.
- HUIZINGA, Johan (1995):  
*El otoño de la Edad Media*. Barcelona.
- ICAZA, F. de (1981):  
*La danza de la Muerte*. Madrid.
- INFANTES, Víctor (1997):  
*Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Ediciones Uni-versidad de Salamanca, Salamanca.

- JORDAN, L. E. (1980):  
*The iconography of death in western medieval art to 1350. University of Notre Dame, Paris.*
- LAMAÑA, Josep María (1973):  
“Los instrumentos musicales en la España medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica”, en *Miscelanea Barcinonensia, Barcelona, n° XXXV, p. 41-72.*
- LANGHE, Nicolás de (1992):  
*El pueblo judío. Odisea a través de los siglos. Madrid.*
- LANGLADE, Jacques, (1948):  
*L'Abbaye de la Chase Dieu. Paris.*
- LEPIE, Herta y MINKENBERG (2010):  
*The Cathedral Treasury of Aachen. Regensburg.*
- LIPOVETSKY, Gilles (1990):  
*El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. Anagrama, Barcelona.*
- LORENZ, Philippe y SANDRON, Dany (2006):  
*Atlas de Paris au Moyen Age. Parigramme, Paris.*
- MÂLE, Emile, (1922):  
*L'art réligieux de la fin du Moyen Age en France. Paris, p. 247-398.*
- MARTÍNEZ FALERO, L. (2011):  
“El tema de la muerte en la literatura popular europea: Las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales” *Revista Calamo Faspe. N° 58, p. 59-65.*
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996):  
*La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media. Toledo, p. 73.*
- MATTHEW, Donald (1992):  
*Europa Medieval. Raíces de la cultura moderna. Madrid.*
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino (2008):  
*La nobleza en España: ideas, estructuras, historia. Madrid.*
- MITRE FERNÁNDEZ, Emile (2004):  
“Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica” *Edad Media. Revista de Historia. Universidad de Valladolid.*
- MÖRGELI, Christoph y WUNDERLICH, Uli (2006):  
*Makabres aus Bern vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Katalog, Bern.*
- OOSTERWIJK, Sophie (2008):  
“Of dead kings, dukes and constables. The historical context of the Danse Macabre in late-medieval Paris” *Journal of the British Archaeological Association. 161: p. 131-162.*
- PASTOUREAU, M (2006):  
*Una historia simbólica de la Edad Media occidental. Buenos Aires, Kantz.*
- PÉREZ, Joseph (2010):  
*Historia de la brujería en España. Madrid.*
- PÉREZ JIMENEZ, Aurelio (1994):  
*Astronomía y astrología: de los orígenes al renacimiento. Madrid.*
- PORTER, Pamela (2006):  
*El amor cortés en los manuscritos medievales. Madrid.*
- PLATÓN (1986):  
*Fedon. En Obras Completas. Madrid.*
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1999):  
*El hijo de la persuasión: Quintiliano y el Estatuto oratorio. Logroño, Instituta Oratoria. Libro XI, 3.*
- RAHN, Otto (2006):  
*La corte de Lucifer: sabios, paganos y herejes en el mundo medieval. Barcelona.*
- RAPP, Francis (2000):  
*Le Saint Empire romain germanique: D'Otton le Grand à Charles Quint. Seuil.*
- REAU, Louis (1957):  
*(1995) Iconographie de l'Art Chrétien. Iconografía del arte cristiano. Antiguo Testamento. Barcelona, Tomo 1, vol. 1, p.164-165.*
- (1996): *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento, Barcelona, Tomo 1, vol. 2, p. 667-678.*
- SOLER DEL CAMPO, Álvaro (1993):  
*La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y al Andalus (siglos XII-XIV). Madrid.*
- SANZ RODRÍGUEZ, J. C. (2001):  
*Diccionario del color. Madrid.*
- SIMMEL, Georg (1999):  
*Cultura femenina y otros ensayos. Alba, Barcelona.*
- SQUICCIARINO, Nicola (1990):  
*El vestido habla. Cátedra, Madrid.*
- TENENTI, A. (1957):  
*La vie et la mort a travers l'art du XV<sup>e</sup> siècle. Paris.*
- UTLZINGER, Helene et Bertrand, (1996)  
*Itinéraires des Dances macabres. Paris.*
- VALDEAVELLANO, Luis G. de (1969):  
*Orígenes de la burguesía en la España medieval. Madrid.*
- VEGA MADROÑERO, María de la Fe (1999):  
“La musa Clío: temas y tradición poética” en *La Perinola: Revista de investigación quevediana. N° 3, p. 355-373.*
- VORÁGINE, Santiago de la (1992):  
*La leyenda dorada. Alianza Forma, Madrid, Tomo I.*
- VV. AA. (1979):  
*Le sentiment de la Mor au Moyen Age. Cinquième Colloque de l'institut d'études médiévales de l'Université de Montreal. Quebec.*
- VV. AA. (1993):  
*Vida y peregrinación. Madrid.*
- VV. AA. (2000):  
*Istria mágica: patrimonio histórico cultural de*

Croacia. Lisboa.

VV. AA. (2001):

*Tratado de genealogía, heráldica y derecho nobiliario. Segundo curso de la Escuela de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria. Madrid.*

VV. AA. (2007):

*Itinerarios culturales europeos. 1. Caminos de peregrinación: los Caminos de Santiago, la vía Francígena. De Canterbury a Roma, la vía Regia. De Kiev a Santiago. Barcelona.*

VV. AA. (2010):

*Ricos y pobres: opulencia y desarraigo en el Occidente medieval. Pamplona, XXXVI Semana de Estudios Medievales.*

VV. AA. (2011):

*La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011). Madrid, catálogo exposición Fundación Carlos de Amberes.*

WALKER, VADILLO, Mónica Ann (2011): “los santos médicos Cosme y Damián”, *Revista Digital de Iconografía medieval. Madrid, vol III, nº 11, p. 51-60.*

WALKER, VADILLO, Mónica Ann (2012): “Los simios”, *Revista Digital de Iconografía medieval. Madrid, 2012, vol. V, nº 9, p.63-77.*

WALTHER, Peter (1997):

*Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Lukas Verlag, Berlin.*

ZADNIKAV, Marjan (2002):

*Hrastovlje, romanska arhitektura in gotske freske, družina. Ljubljana.*

## Referencias

1. REAU, L. (1957): Tomo 1, vol. 2, p. 667. TENENTI, A. (1957). VV. AA. (1979). JORDAN, L. E. (1980). ICAZA, F. de (1981). UTLZINGER, H. y B. (1996). INFANTES, Víctor (1997). CORVISIER, A. (1998). BINSKI, P. (2001). GERTSMAN, E. (2010). MARTÍNEZ FALERO, L. (2011). GONZÁLEZ, H. (2014).
2. En el Fedón, Platón propone: separar lo más posible el alma del cuerpo, habituándola al recogimiento y a quedarse a solas consigo misma, liberada de los vínculos del cuerpo como de unas cadenas. PLATÓN (1986). CORNFORD, Francis M. (1991).
3. ABERCROMBIE, David (1968): nº 3, p. 55.
4. SQUICCIARINO, Nicola (1990).
5. Popularmente: una imagen vale más que mil palabras. QUINTILLANO, Marco Fabio (1999): *Instituta Oratoria. Libro XI, 3.*
6. SIMMEL, Georg (1999). FLÜGEL, J. C. (1964). LIPOVETSKY, Gilles (1990): p. 27-75.
7. INFANTES, Víctor (1997). GERTSMAN, Elina (2010).
8. Thanatos es el Dios Muerte, hijo de la noche y hermana del sueño. De las tres Moiras: Cloto y Láquesis regulan la duración de la vida y Átropo la corta con una tijera. BERGUA, J. B. (1990): Tomo I, p. 217-220. ELVIRA BARBA, M. Á. (2008), p. 315-320. INFANTES, V. (1997): p. 249.
9. ARIES, P. (2000). GULANCE, A. (1989). MITRE FERNÁNDEZ, Emile (2004).
10. REAU, Luis, Op. Cit. Tomo 1, vol. 2, p. 270.
11. Los muertos son imaginados como una orquesta que vuelve a la vida y sale del osario donde está representado el Juicio Final y la dehesis. Tocan instrumentos de percusión y viento para transmitir la sensación de estruendo y apoteosis: tímboles, trompetas, chirimías y zanfoñas. El estruendo de la música apoteósica necesita de instrumentos de percusión y viento, a los que se suma la zanfoña, que son los que predominan en la iconografía de la Danza macabra, contrastando con los instrumentos de cuerda, más adecuados para la música suave y delicada. CLARAMUNT, Salvador (1986): p. 95. MARTÍNEZ, Fernando (1996): p. 73.
12. Las primeras estrofas de la Danza macabra comparan la vida con la efímera belleza de las flores de una pradera, es por eso que la danza se representa como si hubiera acontecido en un prado sembrado de flores y

huesos humanos. Este símil debe ponerse en relación con el Salmo 23, la pastoral celeste, que se lee en la misa de difuntos con el cadáver de cuerpo presente y promete un paraíso en forma de pradera con arroyos de agua fresca, y con el Salmo 103, que compara la vida con la efímera belleza de una flor, así como con varios pasajes de los libros de Job, Isaías y Daniel. Salmos, 103, 15-16; Job, 14, 2; 19, 25-29; Isaías, 40, 6-8. Daniel, 12, 2-3. Biblia del Peregrino (2001). El Salmo 103 dice: El hombre dura lo que la hierba, florece como flor campestre, que el viento roza y ya no existe.

13. La incorruptibilidad del cuerpo de los santos, la Ascensión de Cristo y la Asunción de María eran entendidos como signos externos de su virtud, puesto que Dios les había eximido de sufrir la degradación corporal como premio a su vida. MÁLE, Emile, (1922): p. 247-398. ECO, Umberto (2011): p. 62.

14. El más gordo es el primer podrido. REAU, Louis (1996): Tomo 1, vol. 2, p. 669.

15. La danza macabra se asocia a la rueda de la Fortuna, la Santa Faz de Cristo y Adán y Eva. VV. AA. (2000).

16. WALTHER, P. (1997).

17. En Basilea existían dos conventos Dominicos con dos danzas macabras diferentes: La más antigua, pintada hacia 1439, estaba en Grobbasel. La danza del cementerio de Kilingenthal, pintada en la segunda mitad del siglo XV, copiaba, en parte, las composiciones de Grobbasel. MÜLLER, H. (1990). PERGER, M. von (2013).

18. GRUBEN, F. (1997), p. 36.

19. En los Inocentes de París, cuyas pinturas se han perdido y sólo conocemos por testimonios escritos, estampas y fuentes iconográficas, tenían derecho de entierro 20 parroquias. En su capilla se exhibía en una urna relicario el Inocente entier, uno de los niños asesinados por Herodes, regalado por San Luis IX. HUIZINGA, J. (1995): p. 205, 210. LORENZ, P. (2006): p. 129. OOSTERWIJK, Sophie (2008): p. 131.

20. REAU, Luis, Op. Cit. Tomo 1, vol. 2, p. 271.

21. En su defecto usaba ropas teñidas de intenso rojo Kermes (carmest). El anillo del Pescador es un sello único con el que el Papa validaba los documentos de su pontificado; consta su uso desde tiempos de Celestino IV en el siglo XIII. SANZ RODRÍGUEZ, J. C. (2001): p. 132. HASSETT, Maurice (1912): vol. 13.

22. El águila bicéfala era usada ya por los Hititas en el s. XII a. de C. Para los Bizantinos simbolizaba el

Rey de Reyes, que reina sobre los que reinan. Esa misma idea pasó al Sacro Imperio Romano Germánico: Kaiser des Reiches. HEINZ, Angermeier (1991).

23. RAPP, Francis (2000). BRUNA, D. (1980). LEPIE, Herta y MINKENBERG (2010).

24. VEGA MADROÑERO, M. F. (1999), p. 355-373.

25. BÉGULE, L. (1909). El cardenal Jean Cholet utilizó su galero para coronar a Charles de Valois en 1285 como Rey de Aragón en ocasión de la cruzada aragonesa, lo que le valió el mote de roi du chapeau.

26. MÖRGELE, C. y WUNDERLICH, U. (2006): p. 13-36.

27. PASTOUREAU, M. (2006).

28. ŽADNIKAV, Marjan (2002).

29. La palabra primado deriva del latín primas y es el título que tienen algunos obispos por tradición o por concesión Papal para denotar su jurisdicción sobre un territorio en el que se engloban varias diócesis. Normalmente tienen autoridad sobre arzobispos, obispos y otros preladados que están subordinados a él. Viene a ejercer el cargo de representante de la iglesia de un reino o nación ante el Papa.

30. El mitznepet o migbaat y la indumentaria de los sacerdotes judíos, llamados Cohanim, condicionó la forma y función de las ropas litúrgicas usadas por los preladados cristianos, que normalmente son una derivación enriquecida de aquellas. Su forma y fabricación se hacían siguiendo instrucciones muy precisas descritas en el Exodo, 27, 20 y 30, 10. Biblia del Peregrino (2001). LANGE, Nicolás de (1992).

31. Hay tres tipos de mitras: La mitra preciosa es aquella que recibe adornos bordados y pedrería. La mitra auriphygiata (dorada) no lleva adornos pero va cubierta de hilo de oro y se usaba en las celebraciones litúrgicas de Adviento y Cuaresma, en bendiciones solemnes y en misas pontificales. La mitra simple es blanca y sin ningún adorno, se usa en los funerales y en los oficios del Viernes Santo, siendo esta última la que predomina en la iconografía de la Danza macabra porque es la que se relaciona con la liturgia de la muerte. La mitra simple de los cardenales es de damasco, la del Papa ribeteada de galón dorado.

32. Otras variantes son: el prelado de la cámara apostólica lleva capelo púrpura de 20 borlas rojas, 10 a cada lado. El protonotario apostólico, capelo púrpura de 12 borlas rojas, 6 a cada lado. El capellán del Papa y el canónigo de una basílica mayor, capelo negro con 12 borlas púrpuras. El vicario general, vicario episcopal,

prior mitrado, abad, superior de una orden religiosa, protonotario apostólico honorario, capelo negro con 12 borlas negras, 6 a cada lado. El canónigo y el prior, capelo negro con 6 borlas negras, 3 a cada lado. El arcipreste, el deán y el superior menor de una orden religiosa, capelo negro con 4 borlas, 2 a cada lado. El presbítero, capelo negro con 2 borlas, 1 a cada lado. VV.AA. Tratado de genealogía... 2001, p. 180 y ss. NOONAN, J. C. The Church visible: The ceremonial life and protocol of the Roman Catholic Church. Sterling Ethos, 2004, p. 301-304 y 341-348.

33. CHADWICK, Henry y EVANS, G. R. (1992). BUENO SALINAS, Santiago (2012).

34. WALKER, VADILLO, M. A. (2012), vol. V, n.º 9, p.63-77.

35. GUNDERSHEIMER, W. L. (1971).

36. Dependiendo de sus trabajos y obligaciones reciben los siguientes nombres: El presidente de un capítulo es el Deán. Las dignidades son el arcediano, el maestrescuela y los oficios son el de tesorero, archivero, prefecto de ceremonias, racionero mayordomo de fábrica (canónigo fabriquero), canónigo lectoral, canónigo doctoral, canónigo magistral, canónigo penitenciario, canónigo ad effectum, canónigo apuntador, canónigo capitulante, domiciliario, expentante, privilegiado, semanero, de gracia, honorario... En la Edad Media era frecuente el pecado de simonía, consistente en amañar las oposiciones y comprando el cargo eclesiástico.

37. La palabra roquete deriva del latín roccus o del alemán rock y significa hábito. Es una vestimenta eclesiástica tejida en lino, parecida al alba, pero más corta, que se lleva sin ceñirla al cuerpo. Se diferencia del sobrepelliz en que las mangas son estrechas y llegan a las muñecas. Desde el siglo XIII es una prenda usada por obispos, canónigos y sacerdotes, para expresar visualmente su ministerio. A diferencia del sobrepelliz, el roquete no es un ornamento, sino un símbolo de jurisdicción, de ahí que fuera exhibido externamente.

38. El sobrepelliz es una vestimenta eclesiástica de lino, casi idéntica al roquete, que sirve desde el siglo XI, para la administración de los sacramentos, de ahí que sea la prenda habitual de los curas de parroquia. Entre los siglos XIV y XVIII se observa cómo se fueron reduciendo su altura y mangas.

39. La muceta es una prenda corta que llega hasta los codos, con botones en la parte delantera, pensada para colocarse sobre las túnicas y sobre otros vestidos anchos y dar abrigo a la espalda y al cuarto superior del tronco. La usan los preladados encima del roquete. Dependiendo

de las diócesis, los canónigos usaban muceta morada o negra. La muceta de cardenal es roja, la de los obispos y cardenales morada. La muceta pontificia es de color granate, de seda en los meses del verano, y de terciopelo rojo ribeteada de armiño blanco en los meses de invierno. La muceta, en sus diversos colores, forma parte del traje académico de aquellos que tienen el grado de doctor, variando su color según las disciplinas: en medicina es amarilla, en humanidades celeste...

40. La tonsura es un distintivo visual consistente en cortar una parte del cabello que crece en la coronilla de la cabeza de los varones cuando profesan para expresar que tienen el primer grado del sacramento del orden sacerdotal. El origen de esta costumbre debe buscarse en los pueblos bárbaros. Entre los godos y los francos era una señal pública de humillación e infamia usada para marcar a los príncipes incapaces para la sucesión en el trono. Entre los cristianos es un símbolo de sometimiento y humildad que lo confiere un prelado superior y simboliza la renuncia al mundo, la muerte en el siglo y el renacimiento a la vida en religión.

41. BENTO DE NURSIA, Santo (1994): cap. II, V, LXIII, LXIV, p. 20, 30, 116-118.

42. El hábito religioso es una túnica que deriva de la indumentaria civil romana de la antigüedad tardía, la vestidura talas, reducida a la expresión formal más sencilla como símbolo de la vida ascética.

43. El escapulario es una tira con abertura por donde se mete la cabeza y cuelga sobre el pecho y la espalda, pendiente de los hombros, lo que explica su nombre scapula. Simboliza el yugo que Cristo impone al fraile profeso para obligarle a cumplir la regla.

44. Cinturón para sujetar el hábito y evitar que se mueva al andar.

45. La cogulla es una túnica amplia provista de grandes mangas y capuchón que los monjes y abades llevaban sobre la túnica y el escapulario para abrigarse. Su forma deriva de la pónula viatoria, una prenda de abrigo usada por los campesinos.

46. Aunque las abadesas podían tener amplias atribuciones legales y cierta independencia económica, no tenían atribuciones espirituales. Siempre estaban supeditadas a las autoridades masculinas de la orden o de la diócesis y, en la Danza macabra, la Muerte no la libera de seguir supeditada a un orden superior que le somete.

47. Algo parecido sucede en los códices que contienen la Danza macabra, adaptando la figura del fraile a la espiritualidad que hubiera profesado el propietario y promotor del libro.

48. LANGLADE, J. (1948).
49. *La muerte actúa con el frenético movimiento con que suelen ser representados los monstruos de las tentaciones de San Antonio.* VORÁGINE, Santiago de la (1992) p.103 y 107.
50. Mateo, 25, 1-13. *Biblia del Peregrino* (2001).
51. *La palabra Duque procede del latín Dux, en ablativo Duce, que significa, literalmente, militar que guía a un ejército y le conduce a la victoria. Tras la caída del Imperio Romano, el título se usó para nombrar a los gobernadores y caudillos que, sirviendo a los reyes, defendían un determinado territorio o hacían la guerra en nombre del monarca.* MENÉNDEZ PIDAL, Faustino (2008).
52. *En 1442 Felipe III de Flandes creó la Orden del Toisón de Oro, inspirada en la orden inglesa de la Jarretera, para, a través de esta institución, fortalecer la fidelidad y obediencia de los nobles y encauzar su participación en la vida política. Desde 1574, por concesión del Papa Gregorio XIII, el Rey de España es el gran maestro de la orden del Toisón. Su simbolismo debe ponerse en relación con los valores de heroicidad presentes en el ciclo mitológico de Jásón y los Argonautas y en la historia bíblica de Gedeón, que se enfrentó con 300 hombres a los madianitas y venció. Antes de la batalla, Dios le había mostrado su favor dejando caer unas gotas de rocío sobre la piel de un carnero que luego se usó como emblema profiláctico.* VV.AA. (2011).
53. *El término Conde deriva del concepto comites, que significa acompañante del emperador. En origen era un cargo político administrativo con funciones militares en los territorios fronterizos: comes marcae, de ahí que en la imagen del Condestable desarrollada en la Danza macabra predomine su apariencia militar.*
54. *Cuando la iconografía del condestable le representa como militar, añade a las prendas militares algunas que corresponden al ámbito cortesano. El sobreveste es una túnica sin mangas, cubierta por delante en su mitad inferior o forrada de armiños o de piel. Suele estar tejida en buenos materiales y ricos colores. Puede ir sujeta a la cintura con una correa de la que pende el talabarte o tahali para envainar la espada. Su calidad y belleza la hace inútil en la guerra, pero muy apropiada para bordar sobre su superficie los emblemas nobiliarios. Otro ejemplo sorprendente de la hibridación de la indumentaria militar y cortesana es que en lugar de morión de plumas, muchas veces, vestido con la armadura, cubre la cabeza con gorro forrado de piel o corona condal, lo que sería poco práctico e incoherente al dejar la cabeza expuesta a golpes y el cuerpo protegido.*
55. *La forma de la armadura de placas evolucionó a medida que también lo hacía el sistema de patronar sobre una superficie rígida, cuya articulación permitía la movilidad del soldado y su eficaz protección. A medida que evolucionó la panoplia ofensiva, en paralelo, lo hizo también la panoplia defensiva.* HOPKINS, A. (2001), p. 130-133. SOLER DEL CAMPO, Álvaro (1993).
56. HARBISON, C. (2007).
57. CLAUBNITZER, Maik, FREYTAG, Hartmut y WARD, Susanne, (2003): p. 189-238.
58. *La exaltación del bien común debe relacionarse con el interés por la filosofía de Aristóteles y con el predicamento que tuvo la lectura de la Política.*
59. *En un fragmento de la danza macabra que estaba pintada en la tapia del cementerio del convento de Dominicos de la vieja Basilea, actualmente conservado en el Museo de dicha ciudad, está representado el heraldo con el collar y, en la parte central, dentro de un tetralóbulo, está figurada el águila bicéfala de alas desplegadas, negra sobre fondo dorado, símbolo del Imperio Alemán.*
60. VV.AA. (2010).
61. VALDEAVELLANO, Luis G. de (1969). MATTHEW, Donald (1992)
62. *La composición de esta escena suele relacionarse con la imagen de San Miguel Arcángel, el psicopompo en el Juicio Final y, en última instancia, con la iconografía del Juicio de Osiris. La ironía iconográfica radica en que San Miguel pesa el alma para salvarla mientras que el mercader avaro, al pesar su oro, se condena.*
63. GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1999). PORTER, Pamela (2006).
64. *La zanfoña es un instrumento de cuerda mecánico en el que varias cuerdas vibran por la fricción de una rueda enresinada, situada en la caja de resonancia del instrumento, que gira gracias a una manilla. Las notas cambian al presionar las cuerdas con teclas de un teclado dotado de espadillas para acortar la cuerda melódica. En principio, la zanfoña común tiene 2 o 3 cuerdas melódicas o cantantes, de las que se obtienen, dependiendo de los casos, dos octavas de piano. Tiene además, dos o tres bordones a los lados que emiten una sola nota, generalmente grave. La melodía se superpone a la nota sostenida. En su origen, la zanfoña se usaba en la música religiosa del siglo XII y requería dos intérpretes, uno hacía girar la rueda y otro gobernaba el teclado. Más tarde, esta zanfoña, denominada organistrum, dio origen a la zanfoña simplificada, usada por un solo músico. Se convirtió en un instrumento muy popular, usado por ciegos y mendigos acompañado siempre del estruendo de la nota sostenida.* LAMAÑA, José María (1973), p. 41-72. CALDWELL, John (1996).
65. WALKER, VADILLO, Mónica Ann (2011), p. 51-60. ALONSO GUARDO, Alberto (2003).
66. PÉREZ JIMENEZ, Aurelio (1994).
67. GRIES, Frances (1980). PÉREZ, Joseph (2010).
68. VV.AA. (1993). VV.AA. (2007).
69. VV.AA. (2010).
70. GREGG, Joan Young (1997).
71. RAHN, Otto (2006).
72. *La elección del arco es contaminación de la iconografía de Ismael, el hijo que tuvo Abraham con su esclava Agar, de quien se consideraba en la Edad Media que descendían los árabes.* REAU, Louis (1995), p.164-165.
73. *Dado que la amenaza militar otomana fue constante a lo largo de los siglos XV y XVI en toda Europa, el pagano pueden ir caracterizado en las Danzas macabras de principios del siglo XVI como si fuera el enemigo turco, sometido también, al imperio de la muerte. Las fuentes escritas que describen las campañas turcas en Europa coinciden siempre en señalar que cuando conquistaban una ciudad, asesinaban a los hombres y violaban a las mujeres, siendo este uno de los temores más difundidos entre los cristianos.*
74. FRANCO MATA, Ángela (2002), p. 175. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2015), en prensa.