

De la danza macabra a la quietud del cuerpo yacente.

¿Por qué la Muerte baila?

From the macabre dance to the stillness of the recumbent body. Why does Death dance?

Sara Gabriela Baz Sánchez

Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, México

ORCID: 0000-0001-6994-9001

Original recibido: 18/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 02/10/2023

Resumen

En el presente artículo reflexiono sobre la continuidad de la tradición de la danza macabra, a partir de los testimonios literarios y visuales creados a partir del siglo XIV y cuyos temas se encuentran presentes en los imaginarios de los siglos XVI, XVII y XVIII. Esta tradición está presente en el ámbito americano; se revisarán sus adecuaciones, así como la influencia ejercida por los *Discorsi morali* de Fabio Glissenti en *La Portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños*.

Palabras clave: Muerte, danza, Dança general de la muerte, danza macabra, muerte, imaginarios, danza epidémica, tarantismo

Abstract

This article reflects on the continuity of the tradition of the danse macabre, based on the literary and visual testimonies created from the fourteenth century onwards and whose themes are present in the imaginary of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries. This tradition is present in the American sphere; its adaptations will be reviewed, as well as the influence exerted by Fabio Glissenti's Discorsi morali in Bolaño's La Portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños.

Keywords: Death, dance, general dance of death, dança macabra, death, imaginary, epidemic dance, tarantism

Introducción: Muerte incitadora

No pregunta: “¿me concede esta pieza?”, porque no es una invitación, sino que la Muerte conmina a sujetos de diversos estamentos sociales a participar de una frenética danza en la cual no quieren involucrarse... pero no hay remedio. Hoy estamos muy alejados de esos imaginarios, sin embargo, durante siglos, en la cosmovisión de la Europa occidental, esta danza percutía sordamente en los oídos asustados de quienes contemplaban sus representaciones plásticas, o conocían el texto de los poemas anónimos que le daban voz a la Parca.

En este artículo me quiero referir a esa tradición que imbrica lo literario con lo visual para producir una serie de imágenes terroríficas que, prácticamente desde el siglo XIV y hasta el XVIII, constituyeron un *memento mori* y poblaron las mentes de miles de personas. Estas imágenes también van aparejadas con el conocimiento de los cuerpos: pueden ser cuerpos vestidos con ricos ropajes, cuerpos vivos que se retraen ante la mano del esqueleto que los incita; cuerpos retorcidos de vivos, ya sea porque danzan o porque están en sus últimos estertores a causa de alguna enfermedad como el ergotismo o por obra del tarantismo¹. Algunos cuerpos danzantes están semi corrompidos y más bien resignados ante lo inevitable. Otros aparecen frente a los jóvenes ufanos como recordatorio de lo que les espera. Están los que patean de desesperación, impacientados no solo por el sufrimiento que les causa su enfermedad, sino por la inminencia de la muerte y la consecuente pérdida de lo que tienen. Todos estos cuerpos nos muestran momentos distintos, pero tienen en común el formar parte del imaginario de una época que se comprende entre los años en que la peste bubónica, conocida como Peste negra, hizo estragos en la población europea desde 1348 hasta el siglo XVIII, como limítrofe de la pervivencia de formas narrativas que ya eran consideradas por muchos como pueriles y superadas.

Las preguntas que me animan en esta reflexión son: ¿por qué la Muerte baila? Y, por otro lado, ¿qué peso cultural tiene la retórica de los cuerpos que están muriendo y tienen que danzar? Diversos autores como Hellmut Rosenfeld (1954), Florence Whyte (1931), James Clark (1950), Émile Mâle (1922), Philippe Ariès (1977), Paul Westheim (1953), por nombrar únicamente a los clásicos de esta historiografía, así como Víctor Infantes de

¹ Como plantea Alan David Deyermond cuando estudia el fenómeno de la danza macabra, los espectadores de las danzas frenéticas, como las tarantelas y otras manifestaciones relacionadas con episodios epidémicos o momentos de tensión social, deben contagiarse y participar aun cuando no lo deseen: es, de hecho, el carácter contagioso de la danza lo que produce el sentimiento ritual de comunidad. “Debemos recordar que, en las danzas de la muerte, los espectadores, que se creían inmunes, tienen inevitablemente que entrar en la danza” (1970, p. 270).

Miguel (2008) y Herbert González Zymla², en tiempos más recientes, se han referido a la danza macabra en diversos ámbitos geográficos.

En el mundo hispánico, la historiografía de la *Dança general de la muerte*, poema castellano anónimo circulado entre los siglos XIV y XV, es muy profusa. La *Dança* no deja de despertar interés y fascinación incluso entre estudiantes jóvenes de grados doctorales en Francia, España, Italia y Alemania. ¿Por qué? Porque la danza macabra constituye parte fundamental del imaginario occidental de la muerte y, en América, desde luego que abrevamos en la misma tradición y fomentamos la continuidad y enriquecimiento de dicho imaginario.

Por último, cabe recordar que toda danza implica una concertación de movimientos. Incluso en la danza contemporánea, en donde algunas coreografías podrían no parecernos armónicas, existe una exploración del espacio a partir del cuerpo que considera al resto de los cuerpos danzantes. Alan Deyermond (1970, p. 273) llamaba la atención sobre las danzas epidémicas y macabras, además de cómo la idea de danza implica también la de armonía entre música, danzantes y espectadores que serán potenciales danzantes y, en última instancia, de cómo esto se corresponde con la armonía cósmica.

En este texto se entenderá como la danza epidémica a aquella que se realiza por “contagio” social y que, en diversas ocasiones, tiene su origen en el deseo de encontrar la cura a una enfermedad, como neutralizar el veneno de una araña (la tarantela), o bien, de “sacar” el mal danzando, como en el caso del ergotismo o la epilepsia. González Zymla, en “La iconografía de lo macabro”, hace referencia a las *sardanas de la muerte* cuando se refiere a las pinturas de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella. Si bien, apunta que, en la opinión de Francesca Español, estas escenas no corresponden iconográficamente a una danza macabra propiamente dicha, el autor propone que estas escenas deben interpretarse también como una pervivencia del mundo clásico y como un triunfo de la muerte, en el que toda la sociedad baila alrededor del cadáver (González Zymla, 2011, p. 41).

I. La tradición de la danza macabra

Las danzas macabras aparecen en diversos soportes. Por un lado, está el literario, que con sus versos evoca imágenes y se constituye como una for-

² Destaco en particular tres estudios de este autor, en virtud de su exhaustividad: “La danza macabra” (2014), “Los códigos indumentarios como signo de identidad socio-estamental en la iconografía de la Danza Macabra” (2015) y “La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV Y XVI”.

ma discursiva³, pues cuenta con elementos específicos e invariables, pese a que en cada región y en cada siglo, las danzas incluyen personajes propios y reconocibles (el rabí y el alfaquí en el caso de la versión sevillana de 1520, por ejemplo). También se publicaron libros que, en cada una de sus páginas, contienen un mote en el que se habla de la acción de la muerte y se acompaña de un grabado –generalmente una xilografía– en donde se muestra a la Muerte bailando con obispos, con el papa, con mujeres, caballeros, letrados, labradores, etc. Las danzas macabras, tanto en sus versiones literarias como icónicas, tratan de dar cuenta de la complejidad de la sociedad a la que van destinadas, mediante el recuento de oficios y estamentos. Lo más significativo es la finalidad que persiguen: estas obras buscan mostrar el poder igualador de la muerte, sin importar edad ni condición⁴.

Las danzas macabras, tanto en lo visual como en lo literario, son piezas de corte más moralista y ejemplarizante que propiamente devocional; pese a que en el imaginario de los siglos XIV al XVIII la Muerte obedece a la voluntad divina y está en clara supeditación. La presencia de personajes de distintas edades, géneros, oficios y condiciones sociales sugiere una lectura práctica que se aleja de la especulación teológica. Inclusive en *La portentosa vida de la Muerte*, escrita en 1792 por fray Joaquín Bolaños en Guadalupe, Zacatecas, se observa esta pluralidad: la Muerte, que aparece en la portada como una emperatriz, da cuenta de su genealogía y se muestra como un personaje que tiene padres (Adán y Eva) y que, como todos, habrá a su vez de extinguirse. *La portentosa vida de la Muerte* no ha sido estudiada como una danza macabra, pero me parece que es un ejemplo de cómo esta antigua forma discursiva encontró pervivencias en otros géneros premodernos.

Uno de los objetivos de este artículo es precisamente ponderar los grabados que Francisco Agüera Bustamante hizo para *La portentosa vida de la muerte* como una danza macabra, en un ámbito geográfico en el que los imaginarios en torno a la muerte se alimentaron y participaron de la tradición del siglo XIV, pero que no ofrece ejemplos de manifestaciones figurativas de la danza propiamente dichas. Son los grabados de Agüera los que constituyen el hilo conductor de esta reflexión y los que me llevan a plantear un itinerario de siglos, desde las representaciones literarias y

³ A decir de Perla Chinchilla Pawling (2019), la forma discursiva es una categoría heurística y una red paratextual que precisan de una semántica condensada en una materialidad específica y que permite la caracterización, pieza a pieza, de lo que se considera que puede constituirla y formar parte de un conjunto de formas discursivas más amplio.

⁴ Hay casos, como los que señala González Zyma, en que la Muerte va sacando a bailar a personajes por sus estamentos, en orden jerárquico, pero finalmente, todos sucumbirán a la invitación.

plásticas del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, hasta la serie de la *Danza de la muerte* elaborada por Holbein y su relación con los *Discorsi morali* de Fabio Glisenti. Dado que en el arte plástico novohispano no hubo danzas macabras propiamente dichas, los grabados de Agüera Bustamante se pueden ver como ilustraciones cercanas a la tradición de la danza medieval; desde luego, a nivel temático, más nunca formal.

Aparentemente, las danzas macabras tuvieron su origen en una leyenda que circulaba en Italia y Francia en el siglo XIII, conocida como *El encuentro de los tres vivos y los tres muertos*⁵, que narra los encuentros de la Muerte con personas de diferentes condiciones y establece un paralelismo entre la cosecha agrícola y la cosecha de vidas humanas, incluyendo breves diálogos que intercambian las personas con el personaje que viene a segar su existencia⁶. González Zymla refiere que los tres personajes muertos son el espejo de los tres vivos, que pueden ser un rey, un sacerdote y un burgués, pero también un rey y dos príncipes o tres cazadores aristócratas, en todo caso, se trata de sujetos con una posición social acomodada que ostentan vestimentas lujosas, juventud y buena salud⁷. Asimismo, un

⁵ Louis Réau (1955) la relata de esta manera: “Trois gentilhommes, pleins d’in-souciance, revenant de la chasse, le faucon sur le poing, rencontrent brusquement, au détour d’un chemin, trois «trespassés tout pourris et mangiés de vers» qui se dressent dans leur cercueil et leur adressent cet avertissement sinistre: *Ce que vous êtes, nous l’étions, Ce que nous sommes, vous le serez*” (1955, p. 638). [Tres gentiles hombres, sin preocupaciones, volvían de la caza con el halcón sobre el puño, cuando se encuentran de repente con tres «muertos putrefactos y agusanados» en la curva del camino, que se levantan en sus ataúdes y les hacen esta sombría advertencia: «Esto que ustedes son, nosotros lo fuimos, esto que nosotros somos, ustedes lo serán»] (traducción de la autora). Véase el artículo de Herbert González Zymla (2011): “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”.

⁶ Respecto a la idea de segar, es interesante la precisión que hace González Zymla sobre lo que se cosecha con calma, para no desperdiciar la mies y lo que se siega apresuradamente, como el heno para alimentar animales. “Se usaba la hoz para segar las espigas de cereal, que debe cortarse con cuidado para que no se pierda la mies, mientras que el heno se segaba con violencia y rápidamente, porque lo importante era acumular la mayor cantidad posible de hierba, a fin de poder usarla como alimento del ganado durante el invierno” (Louis Réau citado por González Zymla, 2019, p. 5).

⁷ En el mismo sitio, el autor consigna cómo se puede encontrar la referencia a la misma leyenda en otras lenguas: “le dit des trois morts et des trois vifs o les trois vivant et trois mortis, en la bibliografía inglesa como: the three living and three dead, Legend of the tree living and the three dead o the three quick and the three dead, en la bibliografía alemana como: Die drei Leben und drei Toten, Die legende der drei Lebendigen und der drei Toten o Der spruch der Toten und der Lebenden, en la italiana como: Il contrasto (l’incontro) dei tre vivi et dei tre morti y en holandés como: legende van de drie levenden en de drie dooden. Al no ser un tema doctrinal, sino alegórico y vinculado a la literatura sapiencial, las formas de expresarlo son muy heterogéneas, pudiendo incluir el término reyes para aludir a los vivos (kings).” (González Zymla, 2019, p. 52).

apunte de enorme relevancia realizado por este autor pone el acento en el origen oriental de la leyenda, donde menciona que muy probablemente se derive de los cuatro encuentros que tuvo Siddartha Gautama al salir con su palafrenero del palacio que lo resguardaba de todo contacto con la enfermedad, la pobreza y la muerte. El relato pudo haber llegado a Europa occidental gracias al tráfico de viajeros italianos.

La prolífica historiografía de la danza macabra apunta diversas causas por las cuales esta expresión pudo haber surgido y habría que hacer un análisis de cada una en virtud de su soporte, fecha y lugar de creación o circulación. Benjamin Lambert plantea en su tesis doctoral la dificultad de afirmar el origen de la danza macabra como expresión cultural: “une question est souvent posée et offre une certaine résistance parmi les spécialistes: qui, du texte ou de l’image, a engendré en premier le sentiment macabre dans les arts?” (Lambert, 2022, p.102)⁸. A este respecto, González Zymla afirma que se conoce una versión iconográfica italiana del siglo XIII, que se ha contrastado con la francesa de mediados de la misma centuria (González Zymla, 2011, p.53). Lo cierto es que la leyenda de los tres vivos y los tres muertos se asentó como un tópico iconográfico a lo largo de los siglos XIII y XIV en diversas regiones europeas, como dan testimonio numerosas imágenes producidas en formatos y soportes varios (desde pintura mural hasta libros de horas como *Les très riches heures du Duc du Berry*, escena en un registro inferior, en la que los tres muertos persiguen a caballo a los vivos)⁹.

Existen numerosas características que permiten afirmar a la danza macabra como una forma discursiva autónoma. Un minucioso análisis fue realizado por el ya citado Lambert en su tesis, referida en este artículo. Lambert aborda desde su estructura las danzas literarias en las diferentes versiones que se encuentran en repositorios de la Península Ibérica; para él, la hipótesis de que la forma discursiva surge a raíz del brote de peste bubónica en la Europa occidental implica que sus primeras versiones son anteriores al 1400 (la peste se inicia entre 1347 y 1348). Esto se colige a partir de referencias textuales específicas a las bubas y landres que afectaban los cuerpos de los contagiados:

⁸ [Una pregunta se hace con frecuencia y ofrece una cierta resistencia entre los especialistas: ¿qué engendró el primer sentimiento macabro en las artes? ¿El texto o la imagen?] (traducción de la autora).

⁹ Me refiero al folio 86v, es decir, al correspondiente al funeral de Raymond Docrès. Probablemente el boceto de la parte inferior haya sido diseñado por los hermanos Limbourg y completado por Jean Colombe. En este bas-de-page se representa la historia de los tres vivos y los tres muertos. Cada uno de ellos dice a los vivos: “Yo fui papa... yo fui cardenal... yo fui un notario apostólico” (Lognon, 1989, p. 202).

«De oy mas non curedes de pasar en Flandes:
 estad aquí quedo, e yredes ver
 la tienda que traygo de buuas y landres:
 de graçia las do, non las quiero vender.
 vna sola dellas vos fará caer
 de palmas en tierra dentro en mi botica,
 E en ella entraredes maguer ser chica.»¹⁰
 (Lambert, 2022, p. 112, vv. 305-311)

Un caballero es interpelado por la Muerte, quien le exhorta a dejar sus armas para integrarse a la danza, a lo que éste responde:

«A mi non paresce ser cosa guisada
 que dexe mis armas e vaya dançar
 a tal dança negra, de llanto poblada,
 que contra los biuos quisiste hordenar.»¹¹
 (Lambert, 2022, p. 113, vv. 233-236)

Así vemos que, para el autor, la “danza negra” (clara referencia a la peste bubónica) responde a la voluntad de la Muerte, quien la ordena contra los vivos. Lambert reconoce, en los diversos poemas que analiza, que la danza macabra se puede identificar no solamente por los elementos que ya hemos apuntado: la danza misma, la variedad de personajes que intervienen y que son interpelados por la Muerte, sino también por expresiones que se repiten, tales, como danza espantosa, poblada de llanto, danza llorosa, danza negra, danza baxa y danza de dolor. Otro rasgo en común es que los personajes siempre son reticentes, como es natural, a la incitación de la Parca. Esto mismo lo veremos, de alguna manera, como continuidad de una tradición en la obra de fray Joaquín Bolaños de 1792.

Ahora bien, en el terreno de la plástica, una de las danzas macabras más conocidas es la de Hans Holbein, el joven: *La danza de la Muerte*. Esta obra se inicia con un texto breve titulado “Diversas tablas de la muerte, no pintadas, sino extraídas de las santas escrituras”, en donde se hacen

¹⁰ Mi propuesta de actualización es la siguiente: [Hoy no te cuides más de pasar a Flandes, / quédate aquí y verás / la tienda que traigo de bubas y landres: / de gracia las doy, no las quiero vender; / una sola de ellas te hará caer / de palmas en tierra dentro de mi botica. / En ella entrarás, aunque sea chica.] Bubas y landres se refiere a los bubones y tumores que, en la primera fase de la peste (bubónica) salían en las axilas y en las ingles. Las siguientes fases son la peste neumónica y la septicémica.

¹¹ Mi propuesta de actualización es la siguiente: [A mí no me parece apropiado / dejar mis armas para ir a danzar / a tal danza negra, de llanto poblada, / que contra los vivos quisiste ordenar].

citas sobre todo del apóstol san Pablo para reconciliar al lector con lo inevitable de la muerte y para darle esperanza en virtud de la creencia en la resurrección, fundamento de la religión cristiana. Los grabados fueron realizados por Holbein, al margen de su trabajo como pintor entre los años 1523 y 1526; en total “cuarentaiún escenas alucinantes y macabras” (Holbein,1977, p. 9). El libro ilustrado por Holbein se publicó por primera vez en Lyon, en 1538, bajo el título de *Les simulachres et historées faces de la Mort* (McClure,1998, p. 97); esta colección se inspira en una versión parisina previa, a cargo de Guyot de Marchand para el editor Geoffroi de Marnef, hacia 1490. La serie de Holbein cuenta con las características de los primeros *ars moriendi*, en donde se presentaba una visión trágica de la muerte (destaca, repito, el aspecto de su inevitabilidad) y en donde el discurso es iconotextual, es decir, se transmite no solo mediante el texto, sino que texto e imagen forman un compuesto necesario para la adecuada divulgación del mensaje (ver Figura 1, 2, 3 y 4)¹².



Figura 1. Portada de la edición de Lyon de *Los simulacros e historias de cara a la Muerte...* Edición de 1538.

¹² Me refiero al emblema como componente que consta de mote, epigrama e imagen, como lo define José Pascual Buxó (1994) en “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”.



Figura 2. Primera página de la edición de Lyon de *Los simulacros e historias de cara a la Muerte...* Edición de 1538.



Figura 3. Grabado de Hans Holbein, *La muerte y el caballero*. Edición de 1538.



Figura 4. Grabado de Hans Holbein. Edición de 1538.

En este discurso, la metáfora juega un papel preponderante, pues no solo se halla presente en los textos, sino que la imagen completa el significado, como en la página que se inicia con una cita de Marcos: “Yo heriré al pastor, y las ovejas se dispersarán” (Reina-Valera, 1960, 9, 27), seguida de un grabado en el que aparece un personaje vestido como obispo (con mitra y báculo) que se encuentra en medio de una multitud de ovejas y personas, tratando desesperadamente de negociar con la Muerte, representada por un esqueleto que aún no se halla totalmente descarnado (ver Figura 5).

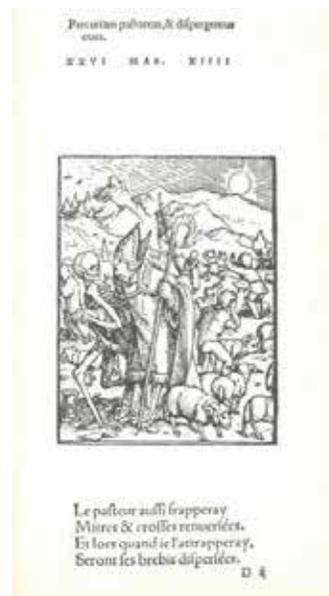


Figura 5. Grabado de Hans Holbein. Edición de 1538.

Después de esta imagen, se lee:

El pastor también caerá
Mitras y cruces deribadas
Y cuando yo lo alcance
Las ovejas serán dispersadas
(Holbein,1977, p.9)

Por la somera descripción que Philippe Ariès (1977), Roger Chartier, Paul Westheim (1953) y otros autores han hecho de los *ars moriendi*, podemos saber que estas obras utilizaron frecuentemente como recurso la idea de la muerte igualadora, así como la muerte imprevista. A juicio de Daniel Roche, el género de los artes de morir se verá profundamente transformado a raíz de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563), debido a la necesidad de afianzar y difundir entre la feligresía ciertos preceptos atacados por el protestantismo, tales como la eficacia del arrepentimiento de los pecados en el momento de la agonía, la invocación de la virgen María como intercesora ante Dios (Warner, 1991) y legitimadora del arrepentimiento en *artículo mortis*, la devoción a los santos y la posibilidad de poner la balanza a favor del pecador arrepentido en el instante próximo al deceso, cuando los demonios pugnaban por ganar para el Infierno el alma del finado; todo esto ocasionó que el concepto de los últimos momentos de la vida se precisara con respecto a los siglos previos, y que en aras de difundir estas creencias, aiosamente defendidas de cara a los reclamos de la Reforma protestante, la literatura devocional se encaminara a construir una imagen del momento final como un tiempo importantísimo en el que cada individuo libraría en soledad una batalla decisiva: la batalla por la salvación o condenación de su alma¹³.

II. De los muros del cementerio a la circulación en papel

En 1424, los habitantes de París vieron cómo surgió una serie de pinturas murales en la arcada exterior del cementerio de los Inocentes (ver Figura 6). Las pinturas consistían en una serie de escenas en las que un esqueleto alternaba con personajes de distintas calidades y dignidades. Las pinturas comenzaron a reproducirse en manuscritos y con frecuencia iban acompañadas de textos, atribuidos por algunos autores a Jean Gerson, una figura fundamental en el contexto de la peste en Francia, pues fue

¹³ Para una caracterización puntual del género de los *artes moriendi*, véase a Sara Gabriela Baz Sánchez en *“Ars moriendi” en el Lexicon de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús* (2019) y *«Por el feliz tránsito de aquel moribundo»: tradición y continuidad en las preparaciones para la muerte en el ámbito de Nueva España, siglos XV-XVIII* (2015).

canciller de París y autor de varias obras, entre ellas, *Un arte de bien morir y Protagonista en el Concilio de Constanza* (1414-1418)¹⁴.

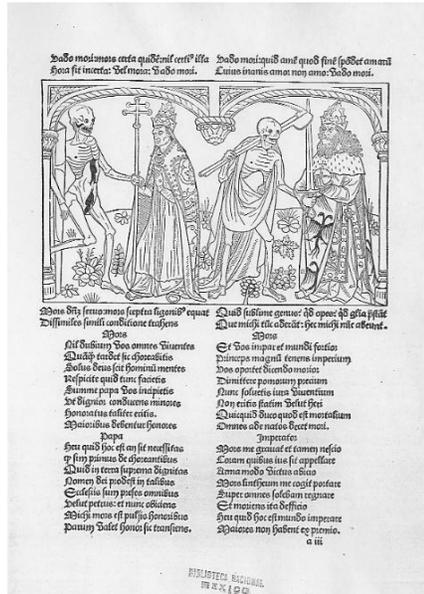


Figura 6. Grabado con las imágenes de la danza macabra del cementerio de los Inocentes de París.

Anteriormente se ha mencionado la serie de estampas producidas por Holbein, cuya primera versión se imprimió en Lyon en 1538 a partir de la edición parisina de Guyot de Marchand hacia 1485. La obra de Holbein comprende 41 escenas macabras acompañadas de versos en latín que, al parecer, son los mismos que completaban el discurso iconotextual de las pinturas del cementerio de los Inocentes de París. Una vez más, las consecuencias devastadoras de la epidemia de peste bubónica podrían enarbolarse como una causa del florecimiento de este tipo de imágenes macabras.

En este recorrido que va de los murales de París a los grabados de Holbein, hay que considerar los *artes bene moriendi* o libros del bien morir que se publicaron en dos versiones en varias regiones de la Europa occidental hacia 1460¹⁵. Estos libros contenían imágenes de las tentaciones diabólicas que sufría el moribundo o *moriens*; cinco imágenes como mínimo referidas a estas tentaciones y otras más dedicadas a la Santísima Trini-

¹⁴ Para conocer más sobre la importancia de la figura de Gerson, puede consultarse McGuire, *Jean Gerson and the Last Medieval Reformation* (2005), o “*Ars bene moriendi*: el arte de la buena muerte” (2013), por Ana Luisa Haindl en *Revista chilena de estudios medievales*.

¹⁵ Para conocer la historia de las dos versiones, a saber, QS (*Quamvis secundum...*) y CP (*Cum de praesentis...*), llamadas así por sus respectivos incipits, véase los trabajos de Adeva Martín (1992) e Infantes de Miguel referidos al final del texto.

dad y a la Virgen María. Las imágenes de los *artes moriendi* no muestran a nadie danzando. Ildefonso Adeva Martín (1992) incluso es enfático al afirmar que entre la danza macabra y los *artes moriendi* no hay ninguna relación. Sin embargo, me parece importante señalar que, pese a que no exista conexión ni sean formas discursivas similares, las imágenes de las tentaciones muestran al cuerpo yacente en diferentes actitudes.

En una estampa concreta, la tercera tentación del diablo de impaciencia, el moribundo saca las piernas de las sábanas y patea la mesa con diversos trastos en los que se le ofrecen remedios o comida (ver Figura 7).



Figura 7. Grabado de un *ars moriendi*. Tentación de desesperación.

Menciono entonces las estampas de los *artes moriendi* ya que, aunque no hay nadie danzando en ellas, el moribundo es el protagonista yacente en torno al cual pasarán diversas figuras, tanto del plano terrenal como del sobrenatural, santas y diabólicas, y le presentarán diferentes estímulos: tirarán de sus sábanas, lo harán porfiar, todo para que pierda su alma en esa última batalla y se condene para toda la eternidad. No hay danza, en efecto, pero hay teatralidad en las posiciones del *moriens* y, sin duda, estas posiciones constituyeron una retórica corporal que pudiera haberse visto reflejada también en las danzas macabras (o quizá viceversa).

La retórica gestual que caracteriza a estas publicaciones tempranas permanecerá en algunos imaginarios, en México, por ejemplo, hasta bien entrado el siglo XX, como lo prueba la estampa de *San Camilo de Lelis*, hecha por José Guadalupe Posada (ver Figura 8). Ésta a su vez, hace eco de otras composiciones en pequeño formato, tales como una de las hojas del *Políptico de la Muerte* o *Políptico de Tepotzotlán* (Museo Nacional del

Virreinato, INAH), así como de *La muerte del Justo* (Museo Nacional de Arte, INBAL)¹⁶, profusamente estudiado por diversos autores como Andrea Montiel López (2014) en “El Políptico de la muerte: un compendio para el bien vivir en la Nueva España del siglo XVIII” (ver Figura 9).

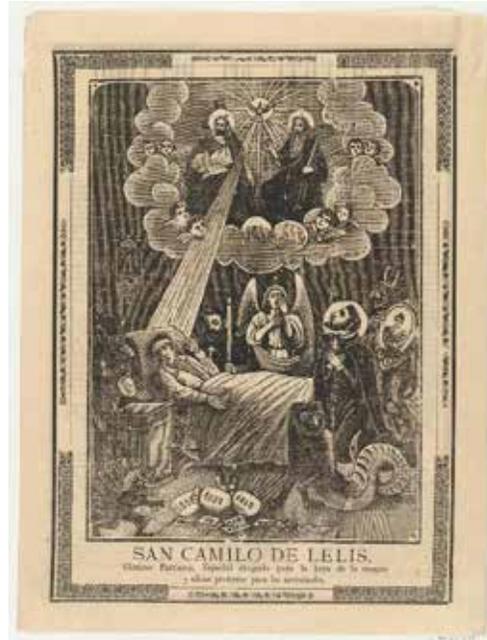


Figura 8. *San Camilo de Lelis*. José Guadalupe Posada.

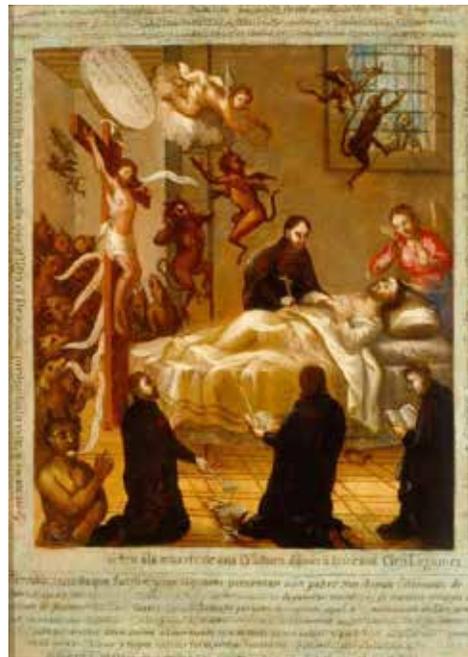


Figura 9. *La muerte del justo*. Anónimo, Museo Nacional de Arte.

¹⁶ Puede verse la imagen en el catálogo en línea: <http://66.111.6.112/objects/2109/la-muerte-del-justo;jsessionid=51D8B7A45FE1ABCE2A1C34842942FBB7?ctx=-9488dcbf-a52c-4ead-a410-6d85caf96089&idx=11>

III. Fabio Glissentti y la tradición de la danza macabra

En 1596, Fabio Glissentti, médico nacido en Brescia, publicó el *Discurso moral contra el displacer del morir* (*Discorsi morali contra il displacer del morire, detto Athanatophilia*). Se trata de un trabajo de enorme extensión, estructurado a partir de cinco diálogos en los cuales se presentan argumentos a favor y en contra de la muerte. Los cinco diálogos están dedicados respectivamente a la Razón, al Sentido, a la Voluntad y a la Opinión. Son alegorías de los cinco sentidos humanos y muestran cómo, por lo general, triunfa la actuación del placer y de lo sensible y rara vez de la razón. Cabe señalar que Glissentti estudió medicina en Padua; siguió el camino de su padre, quien ejercía la misma profesión, y gracias a él estuvo vinculado con la peste. Antonio Glissentti fue médico de la familia del conde Paride di Lodrone y escribió varios tratados sobre la peste y la irrigación. El conocimiento de Fabio entonces, parte de la práctica y del saber médico que siempre lo rodeó; en los *Discorsi* hace gala de esto, pero también de la capacidad argumentativa de un filósofo y de las intenciones de un moralista. Además de los diálogos, el ejemplar de Glissentti cuenta con 30 novelas y un tratado, referido este último a la atanatofilia o el sentimiento de rechazo de la muerte. En él, Glissentti se vale de narraciones placenteras para hacer que el lector no abandone la lectura, abrumado ante un tema tan grave. Es inevitable conectar esta disposición con la presentación de la obra de Bolaños, en donde plantea que se valdrá de novedades y gracejos para hacer más dulce la amarga medicina del alma que implica su *Portentosa vida de la muerte*¹⁷.

La obra de Glissentti contiene imágenes en las que conviene detenerse, pues encuentran conexión con las de la serie de Holbein. A simple vista, parecerían ser las mismas, sin embargo, la extensión de los *Discorsi* obliga a la repetición de las láminas en cada uno de los diálogos¹⁸. Los grabados de la edición de Glissentti no son de Holbein, sino de Vincenzo Valgrisi (entre 1545 y 1551), lo cual explica las sutiles variaciones en su composición. Si se miran detenidamente, las imágenes que se incluyen en la edición veneciana de 1609 repiten las composiciones de Holbein, pero acusan ligeras diferencias. En la del caballero armado que lucha con la espada desenvainada contra la Muerte, quien arremete con una lanza, encontramos los mismos elemen-

¹⁷ "Il G. ne giustifica la presenza affermando nella prefazione che, per trattare un argomento gravoso come quello della morte, è opportuno inserire narrazioni di carattere piacevole, seguendo in questo l'esempio del buon medico di lucreziana memoria che, allo scopo di somministrare al malato l'amara medicina, ricorre a un salutare inganno". Destaco esta cita pues es exactamente la misma glosa que empleará Joaquín Bolaños en 1792. Recurso recuperado de https://www.treccani.it/enciclopedia/fabio-glissentti_%28Dizionario-Biografico%29/

¹⁸ Los grabados pueden verse en: https://books.google.com.mx/books?id=RH-M8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

tos que en la edición lyonesa de 1538, solo que la cabeza de la Muerte tiene una dirección distinta, al igual que el libro y el reloj de arena que yacen en el suelo. La vista de los grabados que acompañan la obra de Glissenti permite reflexionar en las continuidades formales y temáticas de la danza macabra, esta vez, en el ámbito americano. Veamos ahora los grabados de Francisco Agüera Bustamante para *La portentosa vida de la Muerte*.

IV. Cuerpos que no danzan. Los resabios de la danza macabra en *La portentosa vida de la Muerte*

Si bien, no hay propiamente danzas macabras en el arte novohispano, llama la atención que en este ámbito geográfico se produjeron imágenes que son resultado de esa tradición, tanto literaria y teatral, como plástica. Me refiero a la imagen del esqueleto como Muerte arquera, o bien, como Muerte coronada, es decir, como la emperatriz que caracteriza Bolaños en la *Portentosa vida de la muerte* y que aparece en las primeras páginas del libro.

Fray Joaquín Bolaños, de la orden de San Francisco, además de atender sus obligaciones conventuales, se dedicó a la escritura de obras piadosas como el *Año Josefino* y *Sentimientos de una exercitante concebidos en retiro*, que se publicó en México en 1811. Dado que la obra de Bolaños, particularmente *La portentosa*¹⁹, ha sido estudiada acuciosamente por Blanca López de Mariscal, no me concentraré aquí en su análisis. Me parece relevante resaltar otros aspectos referentes a las imágenes, que todavía merecen varios estudios.

Bolaños imagina diversos embajadores de la Muerte en diferentes contextos, como por ejemplo, la corte de Babilonia. El relato bíblico se encuentra en Daniel 5, 1:31 y cuenta cómo el rey Belsasar o Baltazar, soberano de los caldeos y descendiente de Nabucodonosor, mientras daba un elegante banquete en su palacio, vio una mano fulgurante irrumpir desde lo alto y escribir algo críptico en la pared. Bolaños omite el nombre del embajador, de la misma manera, dice, que su anonimato se conserva en el pasaje bíblico. Esa inscripción misteriosa fue interpretada por Daniel y anunciaba la caída del reino caldeo en manos de Darío. Belsasar moriría esa misma noche (Reina-Valera, 1960).

La obra de Bolaños fue ilustrada con las imágenes de Francisco Agüera Bustamante: 18 grabados en metal que, al igual que el impulso que motivó

¹⁹ *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza: cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto, Fray Joaquín Bolaños, predicador apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de María Santísima de Guadalupe, extramuros, de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas, en la Nueva Galicia, examinador sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de León. Título completo (López de Mariscal, 1983).*

la *Danza macabra* de Holbein, presentan a la Muerte interactuando con individuos de diversas calidades y géneros: damas, prelados y caballeros. La imagen que precede al capítulo XXVI muestra, al igual que Holbein y los *Discorsi* de Glissenti, a la Muerte a caballo, cruzando con una lanza el pecho de un caballero armado. La composición incluye a un tercer personaje, a manera de asistente de la Parca, se trata del Demonio, vestido como soldado romano y sosteniendo él mismo una lanza.

La composición no es tan dinámica como la de Holbein, antes bien, recuerda escenas de Diego Velázquez de Silva como *La rendición de Breda* o al retrato ecuestre de Carlos V elaborado por Tiziano²⁰. Los grabados de Agüera acusan figuras que podrían parecer incluso pueriles, pero que aportan a los ojos contemporáneos valiosa información sobre cómo se interiorizaron los temas y se representaron en adecuación a su propio contexto cultural. Por ejemplo, la imagen que acompaña el capítulo XIII, sobre el referido pasaje bíblico de Daniel, muestra una mesa novohispana con la vajilla y una jofaina que se supone metálica, como podemos verlas en los enormes lienzos de José Juárez que se conservan en el Museo Nacional de Arte de México. En el cuadrante superior izquierdo aparece una cortina (que debería ser roja) como en los retratos o en las escenas de corte de los siglos precedentes; junto a la borla (que suponemos de hilos entorchados de oro), vemos la mano que, no con el dedo, como en la Biblia, sino con una pluma, escribe las palabras condenatorias del reino caldeo. Los personajes visten con casaca y se ornan con pelucas, a la usanza del siglo XVIII.

La Portentosa fue objeto de ataques, sobre todo, de la pluma del ilustrado José Antonio Alzate y Ramírez. En las ediciones críticas que se hicieron durante el siglo XX, es habitual encontrar como apéndice el *Sancta sancte sunt tractanda* de Alzate, crítica mordaz a la obra de Bolaños, no solo desde una episteme moderna y muy alejada de los imaginarios que el franciscano acarrearba, sino también desde la recurrencia a la forma discursiva que Bolaños empleó y que, a juicio de Alzate, estaba fuera de lugar a finales del siglo XVIII. De igual manera, los grabados de Agüera fueron tachados de pueriles. En realidad, si los vemos a la luz de otras producciones gráficas de su contexto, resultan pobres, sin embargo, representan un testimonio de la pervivencia de un imaginario que se escapa por las líneas finas del buril sobre la hoja de metal. Aún en esa inocencia, los grabados de Agüera se fortalecen gracias al alimento que le brinda la pertenencia a una antigua

²⁰ Ambas obras se conservan en el Museo del Prado y las imágenes pueden verse en: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_rendici%C3%B3n_de_Breda#/media/Archivo:Vel%C3%A1zquez_-_de_Breda_o_Las_Lanzas_\(Museo_del_Prado,_1634-35\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_rendici%C3%B3n_de_Breda#/media/Archivo:Vel%C3%A1zquez_-_de_Breda_o_Las_Lanzas_(Museo_del_Prado,_1634-35).jpg). https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_V_a_caballo_en_M%C3%BChlberg#/media/Archivo:Carlos_V_en_M%C3%BChlberg,_by_Titian,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

tradición: si no en lo formal, como planteaba al inicio de este artículo, sí en el tratamiento temático.

V. Cuerpos vivos que se mueven para no morir

El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*) de Ingmar Bergman (1957), nos permite visitar la danza macabra y su tradición, aparejada a la de los carros tardomedievales y renacentistas; me refiero, por ejemplo, al carro de la muerte que se menciona en el *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* en el capítulo XI de la segunda parte: ese carro llevaba actores de comedia vestidos como el Demonio, la Muerte, el Ángel de la guarda, la reina, el soldado, el emperador. En efecto, esto nos hace recordar parte del elenco que componía las danzas macabras desde el siglo XIV y nos remite al carro en el que los protagonistas de la película de Bergman (una especie de sagrada familia) surcan los caminos para escapar de la peste, encontrándose directamente con ella. El soldado, es decir, el caballero (Max von Sydow) que juega la partida de ajedrez con la Muerte (Bengt Ekerot) repite ese juego de desafío mutuo que encontramos en los poemas del siglo de la Peste Negra, igual que el desfile penitencial y la danza de los protagonistas, al final del filme. Los actores del carro, vestidos para la representación, comparecen en el discurso del fraile que pide la misericordia divina y que espeta a la multitud que todos han sido condenados a morir de peste. Como ya se ha planteado en los estudios de González Zyma, solo los locos y los ascetas, relacionados con dos arcanos del tarot (el loco y el ermitaño) conservan la calma²¹. En la secuencia final, la danza, prefigurada por el pintor de la pequeña ermita que explica al caballero cómo la Muerte se lleva invariablemente a todos, es vista a lo lejos por la familia de actores, quien marcha sana y salva hacia otro horizonte. El grupo de danzantes es encabezado por el personaje siniestro que los obliga a bailar, tomados de la mano.

El séptimo sello convoca esos imaginarios lejanos y deja ver que, frente a la inminencia de la muerte, cada individuo desarrolla una actitud; algo semejante a lo que Millard Meiss planteaba respecto de las procesiones de disciplinantes (que también podemos ver en el filme de Bergman) o, de fuente aún más directa, lo que relata Boccaccio en la entrada de *El Deca-*

²¹ El autor plantea la relación iconográfica entre el arcano XIII del tarot y la muerte de la danza macabra. Asimismo, los arcanos arriba mencionados son comentados con respecto de otras figuras representadas en diversos ámbitos, como los personajes que pueblan las copas del “árbol vano” que, además, puede estar representado sobre una nave: esta escena se refiere a la incuria de un grupo humano que departe alegremente, come, bebe y baila, mientras la Muerte está presta a asaetearlos, sin que ellos lo sepan. Si el árbol está sobre un barco a la deriva, se asocia inmediatamente este pasaje con el de la “nave de los locos”. La temática del árbol vano sí tuvo eco en representaciones novohispanas (Baz Sánchez, 2012).

merón, ya que había quienes se creían condenados y se disciplinaban por sus faltas; había quienes daban rienda suelta al goce de los sentidos, pues de cualquier manera la muerte los alcanzaría (Meiss, 1988).

VI. Epílogo

Hasta aquí hemos hecho un recorrido breve de hitos dispersos por una tradición milenaria y dominante en la cultura occidental. La danza macabra y su estela se dejan sentir en los pasajes literarios poéticos, como la *Dança General de la Muerte* o en los teatrales (los autos sacramentales de difícil atribución, excepto el de Lope de Vega, *Las cortes de la muerte*). También hemos hablado de que este ímpetu excede lo literario y se materializa en lo visual, como en pintura mural y en xilografías que proliferaron acompañando distintos géneros de piezas escritas. Autores como Ildelfonso Adeva Martín (1992) difieren de las generalizaciones de Paul Westheim y apuntan que la danza macabra no tiene nada que ver con los *artes bene moriendi*; otros afirman que el contexto psicosocial de finales del siglo XIV orilló a la Europa occidental a hacerse cargo de su idea de la muerte y que este trabajo de interpretación es la causa de esta clase de producción cultural.

Lo cierto es que la danza de la Muerte, como tópico, nos remite a las formas carnalescas de la cultura occidental de la Edad Media tardía, así como a los fenómenos de inversión e histeria colectiva estudiados por autores como Mijail Bajtin (2005 [1989]). La danza no posee música escrita que podamos interpretar, lo cual es una pena. ¿A qué sonaba el movimiento incitante de la Parca? ¿Se hacía acompañar de atabales y chirimías, como en la América del siglo XVI, o bien, de tambores y flautas, instrumentos dionisiacos? Nunca lo sabremos. Pese a que Holbein en uno de sus grabados pone a la Muerte a percutir un tambor, solo podemos imaginar. Otros esqueletos tocan zanfoñas. No obstante, imaginar nos permite adentrarnos en una cosmovisión de la que todavía podemos participar gracias a los filmes, a los poemas y a las imágenes que perviven. La danza de la Muerte se aquietó en América, pero no dejó de estar presente, como ya vimos en los grabados de Agüera.

La pintura mortuoria novohispana da cuenta de una multiplicidad de tipologías; todas ellas, constituidas como un *memento mori*. Desde las muertes de los personajes ejemplares como Cristo, María o José, hasta los martirios de los santos y los retratos fúnebres de nobles, monjas y niños, así como en las imágenes de las piras funerarias que se conservan en Toluca y en Santa Prisca de Taxco, la danza macabra está presente: en cada esqueleto arquero, activo, que alterna con los vivos y que los incita a acompañarlo al lugar incierto al que nadie quiere ir; la tradición tardomedieval se hace patente.

Sin ir más lejos, pensemos en las “calaveritas”, composiciones tradicionales mexicanas que se escriben en torno al día de muertos. En ellas, la Muerte aparece como personaje, desempeñado diversas acciones e interactuando con los vivos, a quienes figuradamente se lleva al panteón. No se trata de textos atemorizantes, todo lo contrario, la figura de la Muerte es pícara, amable y su interacción con los vivos es diversa: de pronto le gusta algo que alguien cocina, de pronto es aliviada de un dolor por un fisioterapeuta. En todos los casos, aprecia tanto esas interacciones que decide llevarse consigo a las personas que le prodigan los bienes. Este vínculo pide ampliar considerablemente la investigación.

Para los fines de este artículo, baste con reflexionar en cuántas formas discursivas se encuentran imbricadas en la producción de imaginarios globales desde la primera modernidad y que, aun cuando en algunas regiones no se hayan experimentado los mismos acontecimientos (como la Peste Negra), la impronta permanece y se transmite, derivando en otras formas discursivas que nos hacen pensar que todo Occidente. De alguna forma, se encuentra conectado por preocupaciones similares. La danza macabra es un ejemplo de ello.

Referencias

- Adeva Martín, I. (1992). "Cómo se preparaban los españoles para la muerte" en *Anuario de historia de la Iglesia*, (1), pp. 113-138.
- Ariès, P. (1977). *L'homme devant la mort*. París: Seuil.
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (J. Forcat y C. Conroy traductores). Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1989).
- Baz Sánchez, S. G. (2012). "Despertando la conciencia. Experiencia espiritual a partir de los despertadores cristianos". En E. J. Nieto Estrada (coord.), *El pecado en la Nueva España* (pp. 57-82). México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- _____. (2015) "«Por el feliz tránsito de aquel moribundo»: tradición y continuidad en las preparaciones para la muerte en el ámbito de Nueva España, siglos XV-XVIII". (Tesis doctoral). El Colegio de México, A.C., Centro de Estudios Históricos, México.
- _____. (2019) "Ars moriendi". En P. Chinchilla (Dir.). *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Buxó, J. P. (1994). "El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática". En A. L. Cué, *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*. México, CONACULTA/Museo Nacional de Arte.
- Chinchilla Pawling, P. (Dir.). (2019). *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Clark, J. M. (1950). *The Dance of the Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow: Jackson.
- Deyermond, A. (26-31 de agosto de 1970). *El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte* en Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México, Ciudad de México. Edición digital a partir de *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, México, Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México, 1970, pp. 267-276.
- González Zymla, H. (2011). "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3 (6), pp. 51-82. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf>
- _____. (2014). "La danza macabra". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (11), pp. 23-50.

- _____. (2015). "Los códigos indumentarios como signo de identidad socio-estamental en la iconografía de la danza macabra". *Diseño de moda. Historia y teoría de la indumentaria*, (1), pp. 75-120. Ejemplar dedicado a: Indumentaria y estética en la Edad Media: precedentes para la moda contemporánea.
- _____. (2019). "La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV, XVI". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11 (21), pp. 1-53.
- Haindl Ugarte, A. L. (2013). "Ars bene moriendi: el arte de la buena muerte". *Revista chilena de estudios medievales*, (3), pp. 89-108.
- Holbein, H. (1977). *La danza de la muerte* (J. Ma. Tola, trad.). México: Premiá editora S.A., La Nave de los Locos.
- Infantes de Miguel, V. (2008). "El auditorio fúnebre de la plegaria tanatográfica: las *Oraciones para el artículo de la muerte* (1575)". *Via Spiritus*, 15, pp. 7-20.
- Lambert, B. (2022). *Les Danses macabres hispaniques. Représentations de la mort de la péninsule Ibérique médiévale à la Nouvelle-Espagne*. (Tesis doctoral). Université Côte d'Azur, Niza, Francia.
- Lognon, J. et. al. (1989). *The Très riches heures of Jean Duke of Berry*. (Edición facsimilar del Musée Condé, Chantilly). Nueva York: Georges Braziller/Inc. Publishers.
- López de Mariscal, B. (1992). *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza: cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto, Fray Joaquín Bolaños, predicador apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de María Santísima de Guadalupe, extramuros, de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas, en la Nueva Galicia, examinador sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de León*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, México.
- Mâle, É. (1922). "L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration". *Journal des Savant*, 4 (8) pp. 302-309.
- McClure, G. (1998). "The Artes and the Ars Moriendi in Late Renaissance Venice: The Professions in Fabio Glissentì's *Discorsi Morali Contra il Dispiacer del Morire, detto Athanatophilia* (1596)" *Renaissance Quarterly*, 51 (1), pp. 92-127.
- McGuire, B. P. (2005). *Jean Gerson and the Last Medieval Reformation*. Pennsylvania. Pennsylvania State University Press.

- Meiss, M. (1988). *La pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza Forma.
- Montiel López, A. (2014). "El Político de la muerte: un compendio para el bien vivir en la Nueva España del siglo XVIII". *Vita Brevis* (4), pp. 25-36. Recuperado de <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A14811>
- Réau, L. (1955). *Iconographie de l'Art Chrétien*. París: Presses Universitaires de France.
- Reina-Valera. (1960). *Marcos 9*, (RVR, 1960). Bible Gateway. Recuperado de <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Marcos+9%2C+27&version=RVR1960>
- Rosenfeld, H. (1954). *Der Mittelalterliche Totentanz: Entstehung - Entwicklung Bedeutung (Beihefte Zum Archiv Für Kulturgeschichte)*. Munster-Colonia: Böhlau.
- Warner, M. (1991). *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Westheim, P. (1953). *La calavera*. México: Antigua Librería Robredo.
- Whyte, F. (1931). *The Dance of Death in Spain and Catalonia*. Baltimore: Waverly Press.