

**La personificación de la Muerte y su tolerancia religiosa:  
Dança General Castellana vs. Coplas a la muerte de su padre,  
de Jorge Manrique**

**Rocío Santiago Nogales  
(UNED)**

## 1. Introducción

En la *Dança General Castellana* aparece la Muerte como personaje y maestro de ceremonias, al igual que se presenta ante don Rodrigo Manrique (1406-1476) para llevárselo en la *Coplas a la muerte de su padre* (1476), de Jorge Manrique (1440-1479). En la primera obra, según Martín Barrios, no solo la participación no es voluntaria, sino que no aparece Dios como decisor, pues es la Muerte en persona quien viene a poner fin a la vida (1986, 39-40). Sin embargo, otros autores defienden que Dios sí se esconde y que la Muerte solo ejerce en calidad de enviada y no actuando bajo su libre albedrío:

El juez que ha de decidir del destino último del hombre, por absolución o condena (623-624), es Dios, a quien se llama 227 *Redentor* y 453 *Sabidor*, o en ed., con más visos de autenticidad, *Doctor*. [...] *La personificación*. Como tal, la Muerte es mandadera de Dios cuando habla como fiscal acusando a los hombres y rechazando sus disculpas (Morreale 1991, 21-22).

Por el contrario, en la obra manriqueña no hay duda de que la Muerte es solo una mensajera, porque viene a llevarse al protagonista porque Dios así lo establece. Recordemos que don Rodrigo dice textualmente:

querer ombre bivir  
quando Dios quiere que muera  
es locura (Manrique 2009, 177, vv. 448-456).

En cualquier caso, parte de la crítica afirma que el personaje de la danza es más cruel, mientras que el de las *Coplas* se presenta casi como una ayuda para pasar el trance. Aquí pretendemos analizar ambas personificaciones de la Muerte, pues sostenemos que el personaje es idéntico en ambos casos y su comportamiento no es consecuencia de su personalidad, si no que varía en función del interlocutor. De este modo, la actitud de la Muerte con el maestro es benévola porque este ha obrado correctamente a lo largo de su vida terrenal, al igual que ocurre con la Muerte que se dirige a los pocos personajes de la *Dança General Castellana* que se libran de las llamas del infierno. En cambio, su tono es burlón y despiadado cuando el personaje al que se dirige está condenado por sus malas obras.

De esta primera hipótesis se desprende que es el cambio social el que condiciona los comportamientos que se valoran positivamente para la salvación en un momento y otro. Esto nos lleva a un análisis histórico en función de la aparición de algunos personajes que salen a bailar en la danza. Dicho análisis no solo nos ayudará a comprender la actitud de ambas personificaciones de la Muerte, sino que sumará algunos datos para ayudar a la determinación aproximada de la fecha de creación de la *Dança General Castellana*, sobre la que hay un gran debate.

Por lo tanto, este pequeño estudio interdisciplinar de corte literario e histórico aspira a demostrar que el personaje de la Muerte no evoluciona, pues lo que cambia es el

panorama social y con ese análisis se puede aportar un argumento histórico para aproximar la cronología del texto anónimo.

## 2. El personaje de la Muerte

La Muerte de la danza macabra es despiadado en la gran mayoría del texto, pero esto es porque a cada integrante de la sociedad estamental le recrimina su mala conducta: “la Muerte, al llamar a cada personaje, le reprocha sus pecados” (Haindl Ugarte 2009, 20), y le advierte de las penas que le esperan. Opera de este modo con todos, excepto con los que se han comportado como buenos cristianos. Tal es el caso del monje y el ermitaño<sup>1</sup>:

Llama la atención el hecho de que sólo dos personajes acepten la muerte con serenidad, sin temor, sin lamentos y sin intentar evadirla ni huir: el monje y el ermitaño, quienes incluso confiesan haberla estado esperando [...] la Muerte le responde que, si vivió una vida virtuosa, está muy bien que no tema. Por el contrario, quien ha faltado a sus votos o se ha comportado como un mal cristiano, es mejor que se arrepienta cuanto antes, porque si no, los castigos que le esperan le darán suficientes motivos como para aterrorizarse [...] Una situación similar se da en el diálogo entre el ermitaño y la Muerte. El primero la enfrenta tranquilo, considerando que ya ha vivido mucho y no le sorprende que ya sea tiempo de partir, encomendándose a Cristo y reflejando en sus palabras la vida de desprendimiento y contemplación que ha llevado. Por su parte, la Muerte le felicita por su actitud, tan sensata, humilde y digna (Haindl Ugarte 2009, 19-20).

De este modo, la Muerte abandona su tono burlesco y condenatorio en ciertas ocasiones. Es más, tal y como aprecia Margherita Morreale, la danza acaba con esperanza:

[...] luego contestan éstos reconociendo que el morir es una “necesidad”, y expresando el propósito de dedicarse al servicio de Dios, según ya se dijo. Así, la Danza concluye con una nota positiva y esperanzadora que se enlaza con la introducción en prosa, por contraste con el cuerpo del poema (Morreale 1991, 19).

En lo relativo a su apariencia, tanto en los dibujos que acompañan a las danzas de la literatura europea como en los grabados de catedrales y necrópolis, aparece representada como un esqueleto con viejos ropajes y una guadaña, o simplemente como un esqueleto; acompañado en ocasiones de instrumentos musicales porque, ante todo, estamos hablando de una danza y la que invita a bailar es la Muerte. Cuando aparece en las *Coplas*, no sabemos nada de su apariencia, pero podría parecernos más benévola porque, lejos de ser despiadada, ayuda al maestro en sus últimos momentos, le recuerda que le espera la vida eterna por haber llevado una buena vida con rectitud, religiosa y sin caer en los pecados infernales y que, por ello, en este mundo gozará de fama. En su

<sup>1</sup> En una posición poco definida e intermedia queda el labrador, pues no encaja ni con el monje y el ermitaño, que aceptan su muerte con tranquilidad, ni se parece al resto, que teme la condena por sus pecados. El labrador no acepta la muerte, de hecho le dice que le deje tranquilo. Sin embargo, también afirma que siempre se condujo bien y que se dedicó a sembrar pan sin perjudicar a nadie. A esto, la Muerte le contesta: “Si vuestro trabajo fue siempre sin arte, / non faziendo surco en la tierra agena, / en la gloria eternal aver hedes parte,” (Anónimo 1991, 40-41, vv. 401-403), pero que si está mintiendo, le espera la pena. Al final, no sabemos si se salva o no, solo sabemos que muere, como todos, pero lo que deja bien claro es que cualquier persona, aunque no pertenezca al clero, que se conduzca noblemente, puede hallar la salvación, reforzándose el discurso cristiano y haciendo recaer la maldad en las personas y no en la muerte.

contestación, el padre de Manrique se muestra conforme con la voluntad de Dios, reza antes de partir y se marcha gustosamente con la Muerte. Sin embargo, que nos resulte más amable la Muerte de las *Coplas* tiene que ver más con la conducta del maestro que con la de la propia Muerte.

La actitud conforme del padre de Jorge Manrique y el tono y las palabras de la Muerte se asemejan a los diálogos que esta entabla con el monje y el ermitaño a los que antes nos referíamos. Al igual que a don Rodrigo, a estos la Muerte los felicita, les dice que no teman y les hace saber que ellos irán al reino de los cielos. Por su parte, el monje y el ermitaño no se oponen a la muerte, cosa que sí hacen todos los demás personajes, sino que la aceptan de un modo similar a como lo hace el padre de Jorge Manrique:

[...] que mi voluntad está  
conforme con la divina  
para todo;  
y consiento en mi morir  
con voluntad plazentera,  
clara y pura [...] (Manrique 2009, 177, vv. 448-453).

Dize el monje:  
Loor e alabanza sea para siempre  
al alto Señor, que con piadad  
me lieva a su reino adonde contemple  
por siempre jamás la su magestad (Anónimo 1991, 41, vv. 409-412).

Dize el hermitaño:  
La muerte recelo maguer que só viejo;  
Señor Jesucristo, a ti me encomiendo.  
De los que te sirven tú eres espejo:  
pues yo te serví, la tu gloria atiengo (Anónimo 1991, 43, vv. 473-476).

Después de comparar estos fragmentos de los textos, queda de manifiesto que la Muerte de la *Dança* no dista de la Muerte de las *Coplas*. La Muerte de las *Coplas* parece más piadosa no porque lo sea, sino porque es equiparable a la que se dirige a los dos únicos hombres que no deben de temerla en la *Dança*. Don Rodrigo está en el bando de los que se salvan, por ello la Muerte no tiene para él ninguna amonestación, cosa que reitera a la gran mayoría de los que saca a bailar<sup>2</sup>.

### 3. Convivencia de culturas vs. salvación cristiana

A pesar del mensaje cristiano que subyace tras la *Dança General* y aunque haya una perfecta alternancia entre seculares y regulares, al final del texto se hace una excepción muy significativa: “Los eclesiásticos y los seculares alternan con absoluta regularidad hasta el enlace último (menos evidente) entre rabino, alfaquí y santero” (Morreale 1991, 23). Lo llamativo no es la irregularidad, sino que los miembros religiosos que danzan seguidamente uno de otro pertenecen a diferentes religiones: un rabino, un alfaquí y un

<sup>2</sup> Aquí hemos comparado la personificación de la Muerte en dos textos, pero para conocer más sobre su aparición en la literatura medieval podemos leer a Miguel Ángel Pérez Priego, que en la “Guía de lectura” de su edición de las *Coplas a la muerte de su padre* dedica un apartado llamado “Poética de la muerte” a esta cuestión (2009, 195-213).

santero. La aparición del santero es casi irrelevante porque le preceden multitud de hombres de Dios de toda la jerarquía eclesiástica, pero la representación de musulmanes y judíos es un claro reflejo del panorama de convivencia cultural que en la época en la que se inserta la danza debía haber:

Las víctimas que acuden al llamamiento representan a la humanidad entera, desde los grados más altos de las jerarquías eclesiástica y civil, dentro del ámbito universal europeo en el núcleo central del poema, y del más peculiarmente hispano en la parte final, donde entran en el juego las otras comunidades que en España convivían con los cristianos: los judíos, representados por el rabino (569-83), los moros, por el alfaquí (584-99), el santero (¿o santón?), encargado de una ermita (600-6), que podría ser una figura común al mundo cristiano y al musulmán, aunque se muestra devoto a 608 San Helizes (Morreale 1991, 22-23).

Esta aparición no se limita a una mera mención, sino que, para intentar librarse de la Muerte, el rabino llama a “Elohím e Dio de Abrahán” (Anónimo 1991, 46, v. 569) y el alfaquí dice “¡Si Alah me vala!” (Anónimo 1991, 46, v. 585). A estos ruegos la Muerte responde del modo habitual, salvando las dos excepciones comentadas, y les cita el Talmud y la Meca (Anónimo 1991, 46-47, vv. 578-597) a los líderes judío y musulmán, respectivamente, para demostrarles que ni sus objetos, ni sus dioses, ni sus lugares sagrados evitarán sus muertes.

Al leer estos versos, podemos comprobar que a los judíos o musulmanes no les esperan peores castigos por acogerse a lo que no se considera la religión verdadera, sino que la Muerte les sorprende y se dirige a ellos de igual modo que al mismo Papa, por ejemplo.

Por otro lado, la aparición de las otras dos culturas sin hacer ninguna discriminación nos lleva a apuntar una serie de matices que, si bien no son probatorios, no hay duda de que deben ser influyentes a la hora de determinar una fecha aproximada de la *Dança*. Deyermond la emparenta con la peste negra y la sitúa a finales del siglo XIV (1999, 338); otros autores, por el contrario, la sitúan ya en el siglo XV, en torno a 1400 e, incluso, existe una tercera postura que opta por mediados o finales del siglo XV. Debemos obviar el ejemplar que llegó a El Escorial o la refundición de Sevilla que dio lugar a la *Danza Macabra* de 1460, impresa en 1520, porque nuestra intención no es analizar las sucesivas copias, ya que el texto original no se conserva, o refundiciones de otros ejemplos castellanos, sino intentar decantarnos por una de las teorías de datación aportando un argumento histórico. Para tal labor, es interesante recurrir no solo a las posturas de estudiosos y las razones y datos que aportan, sino también a la Historia y lo que conocemos acerca de la denominada “España de las tres culturas”, para poder sumar un argumento más que nos permita posicionarnos a favor de alguna de las teorías previas. Hay que tener presente que, si en la *Dança General* se muestra una panorámica general de los reinos hispanos en ese momento y aparecen personajes representando a esas culturas, la danza tiene que gestarse en un momento de convivencia o, al menos, de una persecución aún no acentuada.

Lejos del siglo XI, la pacífica convivencia se vio truncada desde la batalla de las Navas de Tolosa (1212), pero se manifestó fuertemente a finales del siglo XIV<sup>3</sup>, cuando

<sup>3</sup> Pese a que existían instituciones como la Escuela de Traductores de Toledo de Alfonso X “El Sabio” (1221-1284), donde las tres culturas estaban al servicio del saber y por encima del odio, lo cierto es que durante ese período la convivencia nunca estuvo libre de constantes altercados. Pero las persecuciones se incrementaron a finales del siglo XIV, siendo cada vez mayores las ofensivas, marcando un antes y un después en la Reconquista, a la que podemos considerar un período muy amplio y desigual.

se acentuaron las persecuciones. Sin embargo, es tras la Guerra de Sucesión Castellana (1475-1479), que dio la corona de Castilla a Isabel (1451-1504) y coincidió con el ascenso al trono de Fernando (1452-1516) en Aragón tras la muerte de su padre, cuando los Reyes Católicos se vuelcan en la lucha contra los judíos y los musulmanes. De hecho, en 1478 habían creado la Inquisición, cuyo período de mayor actividad contra los herejes se concentra desde esa fecha de creación hasta, aproximadamente, el primer tercio del siglo XVI. Por su parte, la Guerra de Granada duró desde 1482 hasta 1492, y culminó con la expulsión de los judíos, la caída del reino nazarí, que había existido desde 1238, y la obligación a la conversión al cristianismo de los musulmanes que quisieran quedarse en los reinos hispanos. En 1502, esta medida se revocó, y los moriscos también fueron expulsados.

Con este contexto como telón de fondo, es improbable que estén en lo cierto quienes fechan la *Dança General* de mediados a finales del siglo XV, dado que el texto no sería un reflejo de la convivencia de las tres religiones, ni en un período de temor y persecución los alfaquíes y rabinos desempeñarían sus funciones con regularidad, sino más bien en la clandestinidad. Asimismo, carecería de sentido que un texto tras el que se puede esconder la Iglesia y predica valores cristianos mencione a otras religiones de un modo no condenatorio si no existe en ese momento la libertad de culto. Es más, el manuscrito que llega a El Escorial a finales del siglo XVI o la impresión sevillana no pueden tener otro valor más que el literario, alejándose de la plena vigencia. A finales del siglo XVI, Felipe II (1527-1598) y la Inquisición ya no tienen un problema dentro de las fronteras con otras culturas, sino más bien encaminado a la lucha contra el protestantismo.

Para aproximarnos al debate sobre la fecha de nuestra danza, debemos consultar los estudios Víctor Infantes (1997, 226 y ss), Herbert González Zymła (2014, 32) o Ana Luisa Haindl Ugarte (2009, 3). El primero hizo un exhaustivo análisis para establecer la cronología analizando todas las opciones y distinguió entre el manuscrito que nos ha llegado, posiblemente de mediados del siglo XV, y la composición de la *Dança*, que la retrotrae hasta 1360-1390 (Infantes 1997, 230) al no encontrar argumentos para negar esa cronología. Dice Infantes que “casi todos los estudiosos que han abordado la *Dança* no se han preocupado en exceso (y con seriedad) de la posible fecha real de nuestro texto” (1997, 230) y que hay una “cierta coincidencia entre J.M. Solá-Solé, con datos externos y documentales y M. Marciales con estudios comparados con otros textos y posibles fuentes” (1997, 232). Tales autores han coincidido en la datación a finales del siglo XIV. Para sostener esta teoría, Josep María Solá-Solé tiene en cuenta la aparición del rabí Açá (Anónimo 1991, 46, v. 583) cuando la Muerte se lo menciona al rabino que aparece en la *Dança* y establece que la composición debe ser de “fechas cercanas a la desaparición de aquel célebre rabi de la escena española, a raíz del terrible pogrom de 1391 que devastó las juderías españolas” (Solá-Solé 1981, 14). En esa misma página se hace un repaso de los estudios que dataron la *Dança* en la segunda mitad del siglo XV y se usa la aparición del mencionado rabino como argumento para desmontar estas teorías. Además, da un motivo más para sostener que, dado que las fuertes persecuciones comenzaron a finales del siglo XIV, cosa que queda de manifiesto con la aniquilación de juderías, la *Dança* ha de ser anterior o, al menos, contemporánea y previa a la generalización de las persecuciones.

Es más, la gran oleada de peste negra que llegó a la Península lo hizo en 1348, sucediéndose pequeños brotes hasta finales del siglo XIV. Si están en lo cierto quienes atribuyen esta enfermedad como una de las causas del nacimiento de las danzas, sería lógico acercar la aparición más a principios que a mediados del siglo XV. En el caso de que no sea la peste una causa directa, sí lo sería indirecta, pues es la que desencadenó la creación del personaje de la Muerte con la estética que tendría en las danzas:

No rebasó la esfera sobrecogedora de la literatura religiosa de sermones hasta mediados del siglo XIV, época en que las convulsiones de la peste negra de 1348, excitaron en los artistas la necesidad de representar cortejos fúnebres con infectados y vivos agonizantes a causa de las enfermedades. Fue así como las artes visuales dieron cabida a la representación de cadáveres putrefactos, bubones infectados con purulencias y alimañas necrófagas (González Zymla 2014, 29).

Esto entronca directamente con la mención explícita que la *Dança General* hace de la peste. Esto no la convierte en la única causa para su creación, pero no hay duda de que es una de ellas o, al menos, tuvo cierta influencia y condicionaba enormemente la mentalidad, la visión de la muerte y el comportamiento humano. Tales referencias son “landre”, “carbonco” y “buva” (Anónimo 1991, 29, vv. 14-15 y 38, v. 307)<sup>4</sup>, y siempre es la Muerte quien los menciona, recordando que no hay escapatoria.

Por otro lado y retomando la referencia a las tres culturas, es interesante dedicar unas líneas a un par de cuestiones muy emparentadas con los musulmanes y judíos. La primera de ellas tiene que ver con el posible autor de la *Dança*. Aunque resulte sumamente sorprendente, algunos estudiosos en cierto momento llegaron a atribuir la autoría a un rabino (Morreale 1991, 11)<sup>5</sup> o a pensar que, si bien era una composición castellana, estaba influida por terminología árabe (Haindl 2009, 2)<sup>6</sup>, si bien la teoría más extendida es que detrás de la difusión se encuentran las órdenes mendicantes. Comenta González Zymla que los estudiosos “conceden a las órdenes mendicantes (dominicos y franciscanos) un papel importante en su difusión por contratar compañías de teatro que escenificaban la danza en los atrios y claustros” (2014, 35), encontrándose aquí el punto de inflexión en el que los textos saltan a la escenografía, cuya evolución ya es presumible: del atrio a la plaza, de lo regular a lo seglar, de la didáctica al festejo...

La otra cuestión tiene que ver con otros dos personajes de la *Dança* que bien pudieran no ser cristianos, pese a que su identificación no sea tan evidente como la del rabino o el alfaquí. Se trata del físico y el usurero, pues sería extraño que en la Castilla medieval se dedicasen a la medicina y al prestamismo hombres de fe católica. Para el primero de los oficios, tanto musulmanes como judíos poseían amplios conocimientos de los que el resto de la población carecía; y en cuanto a la usura, es de sobra sabido que era una práctica habitual entre los judíos, dado que el cristianismo prohibía al devoto hacerse rico a costa de la pobreza ajena<sup>7</sup>.

El físico que aparece en la danza dice: “Mintióme sin dubda el fin de Avicena” (Anónimo 1991, 39, v. 361), mencionando al médico y filósofo musulmán de origen persa Abu Ali al-Husayn ibn Sina (980-1037) del que parece que ha aprendido su oficio a través de sus tratados. La Muerte se burla del físico mencionando a Galeno e Ipcocrás, cuyos

<sup>4</sup> “Carbonco” se refiere a carbunco, es decir, uno de los nombres por los que se conoce la peste y “buva” entronca con la peste bubónica.

<sup>5</sup> Margherita Morreale recuerda que Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo llegaron a atribuir la obra al rabino Carrión por el parecido con los *Proverbios morales* de Sem Tob. Víctor Infantes descarta la validez de esta teoría, pero aporta todas las referencias al respecto (1997, 239).

<sup>6</sup> Ana Luisa Haindl Ugarte recoge la teoría de Josep María Solá-Solé (1968, 303-327) explicada en su obra “En torno a la *Dança General de la Muerte*” y Fernando Martínez Gil (1996) sobre el término “macabro”, que podría proceder del árabe, “maqabir”, y estar relacionado con los ritos funerarios musulmanes. Esto no quiere decir que las danzas sean de origen musulmán, pero sí afianza el discurso de la convivencia de culturas en un contexto relativamente tranquilo, hasta el punto de la transmisión de la terminología o de la influencia de algunas costumbres.

<sup>7</sup> El Antiguo Testamento también les prohíbe esta práctica a los judíos, pero se trata de una limitación entre ellos, lo que no quiere decir que no pudiesen enriquecerse a costa de los cristianos.

silogismos tampoco le librarán de ella. Galeno es Galeno de Pérgamo (129-216), un médico griego cuya sapiencia se extendió por el Imperio Bizantino y Oriente. A su vez, Galeno aprendió de Hipócrates (Ipocrás en la *Dança*) de Cos (460 a. C. - 370 a. C.), otro médico griego que se había formado en Egipto. Las influencias de la medicina de la Antigüedad Clásica están muy emparentadas con la medicina musulmana y la relación entre ambas ha sido la de reciprocidad. Es obvio que esto no demuestra el origen del físico, pero sí aumenta las posibilidades de su ascendencia musulmana, y más conociendo datos históricos como que los mudéjares de los siglos XIV y XV iban a Granada a aprender la medicina árabe. También los judíos eran instruidos médicos y gozaron de buena fama en sus prácticas hasta 1492<sup>8</sup>. Directamente relacionado con esto entronca la pobreza intelectual y financiera que sobrevino a la Península a raíz de las expulsiones de musulmanes y judíos, quienes se llevaron consigo sus conocimientos científicos y su capital.

Con el tema económico se relaciona la usura y la aparición de un usurero en la *Dança*. En este caso no hay dudas de que el sujeto tiene que ser musulmán o judío, con más posibilidades de ser lo segundo que lo primero. Esto es así porque en 1268 Alfonso X prohibió el prestamismo entre los cristianos, quedando esta actividad en manos de los otros dos grupos. Fueron los judíos quienes desarrollaron este negocio llegando a las prácticas abusivas que alimentaron su mala reputación, a la vez que la crisis económica de finales del siglo XIV hizo su figura fundamental<sup>9</sup>. Al margen de su consideración social, el hecho de que el texto medieval cuente con un rabino, un alfaquí, un usurero judío y un físico probablemente musulmán, deja al descubierto una realidad del día a día en Catilla a finales del siglo XIV.

Respecto a la época de Jorge Manrique, los años que separan la *Dança* de las *Coplas* han cambiado sustancialmente los roles de las culturas judía y musulmana, viéndose en esta última una amenaza a aniquilar. Esto se manifiesta cuando el personaje de la Muerte felicita a don Rodrigo por haber luchado contra los musulmanes y lo considera un mérito para ganarse la vida eterna:

[...] mas fizo guerra a los moros,  
ganando sus fortalezas  
y sus villas.  
Y en las lides que vençió,  
muchos moros y cavallos  
se perdieron [...] (Manrique 2009, 172, vv. 340-344).

[...] que los buenos religiosos  
gánanlo con oraçiones  
y con lloros;  
los cavalleros famosos,  
con trabajos y afliçiones  
contra moros (Manrique 2009, 176, vv. 427-432).

[...] tanta sangre derramastes  
de paganos,

<sup>8</sup> Los médicos de los Reyes Católicos (conocidos como físicos o galenos) eran de origen judío, pese a que les hubiesen obligado a convertirse.

<sup>9</sup> Distinto era la financiación sin intereses que sí tenían permitida los cristianos. Este no es el caso del personaje de la *Dança*, pues se manifiesta claramente que ha doblado sus ganancias mediante la usura y la Muerte le reprocha su “mala conciencia” (Anónimo 1991, 41, v. 433).

esperad el galardón [...] (Manrique 2009, 176, vv. 434-436).

Esta concepción dista de la convivencia, o simple aceptación de la realidad, que refleja la *Dança General*, donde no solo se mencionan al rabí y al alfaquí que citábamos, sino que no hay rastro de Reconquista, ni alusión alguna a la salvación por haber hecho la guerra contra los judíos o musulmanes, cuando podría haber varias menciones a propósito de las innumerables oportunidades que se darían cada vez que un miembro del alto clero o la nobleza interviene. Si esto no se produce, volvemos a sospechar, aunque no confirmar, que la *Dança* se enmarca en un momento de relativa paz.

Si la *Dança* tiene la fecha de la oleada de la peste como límite por debajo, no sería irracional pensar que por encima pueda tener como tope el primer tercio del siglo XV (y no mediados). Las *Coplas* datan de 1476, misma fecha en la que murió el maestre que “fizo guerra a los moros”. Jorge Manrique era partidario de luchar contra los musulmanes<sup>10</sup>, de hecho, su padre, Comendador de Segura, lideró la toma de Huéscar (Granada), que se produjo el 11 de noviembre de 1434. Esto demuestra que la sociedad de mediados del siglo XV no es la que se refleja en la *Dança General* sino la que aparece en las *Coplas*, pues la convivencia con ciertos altercados ya se ha sustituido por ofensivas en toda regla. Tanto si el origen procede de órdenes religiosas, como si lo hace de las otras comunidades culturales, a ninguno de ellos se le ocurriría retratar como uno más a aquellos con los que ha entrado en conflicto.

#### 4. Conclusiones

Si bien la determinación de la fecha de nuestra *Dança General* sigue sin ser del todo concreta, sí existe una aproximación gracias a los argumentos de la crítica, a los que hemos aportado un refuerzo histórico. Aceptamos todos los estudios que datan la *Dança* de finales del siglo XIV (o, a lo sumo, de principios del siglo XV), que han analizado datos, ropajes, términos, documentos o incluso monedas que se citan en el texto, y han realizado estudios comparativos. A todos ellos nos sumamos aportando ciertos hitos históricos ocurridos en los reinos peninsulares que contribuyen a que apreciemos el gran cambio que se produjo en los años que separan la *Dança General* de las *Coplas* de Manrique. Respecto a los mensajes cristianos que transmiten ambas obras, es más tolerante el más antiguo por el simple hecho de reflejar la convivencia de las tres culturas, frente a la militancia manriqueña en la lucha contra los musulmanes.

Sin embargo, ha quedado de manifiesto que no son obras tan distintas en lo que a la figura de la Muerte se refiere. La Muerte de las *Coplas* no es más piadosa, tan solo se muestra benévola porque don Rodrigo se ha ganado la vida eterna, igual que lo hicieron el monje y el ermitaño de la *Dança General*, quedando las terroríficas amonestaciones para el resto. El aspecto que sí cambia tiene que ver más con el panorama social. La Muerte, que trata indistintamente a cristianos, judíos y musulmanes, advirtiéndoles de que sus respectivas creencias no les librarán del fatal destino cuando los saca a bailar, cambia su discurso para felicitar a don Rodrigo por haber luchado contra los infieles, siendo este uno de los motivos de su salvación. En la *Dança General*, ni el alfaquí, ni el rabino, ni el físico, ni el usurero son condenados por no practicar la fe cristiana, sino por sus malos comportamientos y, de hecho, sufren las mismas penas que los cristianos que tampoco se han conducido bien.

---

<sup>10</sup> Por una cuestión de mera tradición familiar e inculcación de valores de buen cristiano y buen caballero, que englobarían esta lucha contra quienes consideran herejes de la fe verdadera. En los Reyes Católicos, Manrique encuentra un punto de apoyo y milita a favor de su causa desde el momento que apoya a Isabel contra Juana “la Beltraneja”.



A pesar de las otras muchas semejanzas y diferencias que tienen los textos en lo relativo a los tópicos que tratan, la colectividad frente al individualismo, o el anonimato frente a la autoría, ha sido interesante detenerse en el aspecto de la personificación de la Muerte y observar su comportamiento con los diversos integrantes de la sociedad medieval. Esta sociedad, al volverse más intolerante, es la responsable de que también se transforme el mensaje literario en el aspecto religioso. Incluso hace que la Muerte se vuelva menos condescendiente.

**Obras citadas**

- Anónimo. *Dança General Castellana*. Margherita Morreale ed. *Revista de Literatura Medieval* 3 (1991): 9-50.
- Deyermont Alan David. *Historia de la Literatura Española. Vol. 1. Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1999.
- González Zymla, Herbert. “La danza macabra”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 6.11 (2014): 23-51.
- Haindl Ugarte, Ana Luisa. “La muerte en la Edad Media”. *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum* 01 (2009).
- Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- Manrique, Jorge. *Poesías completas*. Miguel Ángel Pérez Priego ed. Madrid: Austral, 2009.
- Martín Barrios, Javier. *Claves para la lectura de las Coplas a la Muerte de su padre de Jorge Manrique*. Barcelona: Daimon, 1986.
- Martínez Gil, Fernando. *La Muerte Vivida, Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo: Diputación Provincial, 1996.
- Morreale, Margherita. “Introducción” a *Dança General Castellana*. *Revista de Literatura Medieval* 3 (1991): 9-50.
- Solá-Solé, Josep María. “En torno a la *Dança General de la Muerte*”. *Hispanic Review* 36 (1968): 303-327.