

EL LIBRO DE BUEN AMOR, LA DANZA DE LA MUERTE Y LAS COPLAS DE MANRIQUE EN UN MONTAJE ACTUAL: COPLAS POR LA MUERTE.¹

Desirée PÉREZ FERNÁNDEZ
Universidad de León

1.- Introducción

1.1.- La compañía

El grupo teatral *Teatro corsario* se formó en 1982 y está dirigido por Fernando Urdiales, autor del texto de *Coplas por la Muerte*. A partir de 1989 se especializaron en la puesta en escena de autores clásicos, concretamente del Siglo de Oro: *El gran teatro del Mundo*, de Calderón; *Asalto a una ciudad*, de Lope; *Amar después de la muerte* y *La vida es sueño*, de Calderón. Aunque también han subido a las tablas clásicos griegos como *Edipo Rey* y obras inglesas como *Titus Andronicus*, de Shakespeare. Un montaje más reciente de teatro del Siglo de Oro ha sido *Don Gil de las calzas verdes*.

1.2.- La obra

Coplas por la muerte es un texto original de Fernando Urdiales, director de la compañía, basado en textos del Arcipreste de Hita, de Jorge Manrique y de las Danzas de la Muerte medievales. En 1997 se representó por primera vez este montaje, desde entonces, han sido varias las ocasiones en las que Teatro Corsario lo ha rescatado para ponerlo de nuevo en escena, como ocurre con motivo de la celebración del Curso de Verano “Muerte y más allá en la mitología clásica: su pervivencia en el arte y la literatura”, celebrado en León, del 2 al 5 de septiembre de 2003.

Del *Libro de Buen amor* del Arcipreste reconocemos fragmentos de “De cómo murió Trotaconventos e de cómo el arcipreste faze su planto denostando e maldiciendo la Muerte”; de Jorge Manrique, (como podíamos esperar nada más oír el título), se basa en las *Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre, y escoge*, de los dos únicos testimonios castellanos de *La Danza General de la Muerte*, el anónimo del siglo XIV.

2.- Los textos

Antes de exponer y analizar qué fragmentos se utilizan en este montaje y por qué, creo necesario realizar un breve recorrido por cada una de las tres obras

¹ Este trabajo fue presentado en el Curso de verano de la Universidad de León *Muerte y más allá en la mitología clásica: su pervivencia en el arte y la literatura*, del 2 al 5 de septiembre de 2003.

mencionadas, observando qué visión de la muerte nos presenta cada una.

2.1.- La Danza General de la Muerte

2.1.1.- La muerte en las Danzas:

Son dos los testimonios castellanos que conservamos de *La Danza general de la Muerte*. El primero, cuya datación ha sido y sigue siendo motivo de polémica y estudio, aparece en un manuscrito del siglo XV (1440-1450) del Escorial junto con *El Poema de Fernán González*, los *Proverbios Morales de Sem Tob*, *La Doctrina de la discrición de Pedro de Veragüe* y la *Revelación de un ermitaño* (parece establecido que la redacción de *La Danza* tuvo lugar entre 1360-1390)². El segundo es una edición impresa en Salamanca en el año 1520 a cargo del sevillano Juan Varela (Fernando Urdiales se basa en el primer testimonio).

La primera cuestión que hay que abordar es la definición de lo que entendemos por danza de la muerte. *La Danza de la muerte* es una sucesión de texto e imágenes presididas por la muerte como personaje central -esqueleto, cadáver, vivo en descomposición- y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las diferentes clases sociales³. Se suele hablar de una danza completa que engloba texto e imágenes y otra incompleta formada, bien por el texto, bien por las imágenes. Interesa más, en este caso, la textual que muestra como características especiales la presencia de la Muerte como personaje central, el diálogo de ésta con sus interlocutores y la presencia de algunos tópicos como el *ubi sunt?*, la *vanitas* terrenal, el Juicio Final, la muerte igualatoria o la mención a la danza.

La Danza de la Muerte presenta una estructura externa en forma dialogada. Es la Muerte la que llama uno a uno y clase por clase a todos los hombres. Este es uno de los puntos fundamentales: la igualdad ante la muerte. Una igualdad que resulta reconfortante para los menos afortunados, que ven en ella el goce y disfrute ante la caída de los más poderosos: el predicador, el padre santo, el emperador, el cardenal, el rey, el patriarca, el duque, el arzobispo, el condestable, el caballero, el abad, el escudero, el deán, el mercader, el arcediano, el abogado, el canónigo, el físico, el cura, el labrador, el monje, el usurero, el fraile, el portero, el ermitaño, el contador, el diácono, el recaudador, el subdiácono, el sacristán, el rabí, el alfaquí, el santero y los que han de pasar por la muerte. Frente a todos, dándoles la réplica, una muerte caracterizada por el arco, las flechas, los lazos, las redes, el anzuelo, la sierra, los dientes, elementos que nos sitúan ante una muerte cruel, macabra y morbosa, instrumentos que no dejarán que nadie se escape. Esta es la imagen de la muerte que nos ofrece la danza. Una muerte terrorífica y truculenta que muestra la agonía, el cadáver o la descomposición. Como no podía ser de otro modo, todo esto tiene un enorme poder de influencia. Este

² Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca (Ediciones Universidad de Salamanca) 1997. (Acta Salmanticensia. Estudios filológicos 267), pp.228-230.

³ Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte... op.cit*, p. 21.

factor igualitario de la muerte será uno de los principales tópicos de la Edad Media, que, además, se vio fuertemente asentado gracias a este género de la danza. Ya veremos cómo se desarrolla e interpreta en los otros dos textos.

Pero, además, este ser terrorífico presenta otras características, como la sátira social. La muerte, única protagonista, aparece como figura alegórica llamando uno a uno a los futuros difuntos que reaccionan con temor y disgusto. La sátira se hace evidente en numerosos momentos del baile. Sirva como ejemplo la llamada de la Muerte al arzobispo:

*Señor Arzobispo, pues tan mal registes
Vuestros súbditos e clerecía,
Gostad amargura por lo que comiste,
Manjares diversos con gran golosía,⁴*

Esta crítica y sátira realizada sobre todos y cada uno de los estamentos (nobleza, clero y campesinos) surge -como señala García Montero⁵- para refrenar el aumento de poder que están experimentando ciertas esferas dominantes recordándoles que “todos los oficios son prestados y que nadie tiene más poder que el que Dios otorga”.

2.1.2.- Además de la visión de la muerte, es de capital relevancia para comprender mejor algunos de los aspectos y el porqué de la elección de este texto, la cuestión genérica. Es difícil situar *La Danza* en uno u otro género. Son varias las posturas; sin embargo, no se ha llegado todavía a una que destaque por encima de las demás. Algunos críticos como Moratín, A. Shack, A. Bonilla y San Martín o A. Gual, hacen hincapié en los aspectos dramáticos de la danza y la consideran, por tanto, una pieza dramática. Esto chocaría con la postura de aquellos que defienden la inexistencia del teatro medieval⁶. Es cierto que no presenta las características propias de una obra teatral, pero la estructuración en torno a un diálogo, que no considero excusa retórica ni literaria, como han señalado otros, junto al uso de verbos de movimiento y acción, las llamadas, las fórmulas temporales o algunas anotaciones sobre la actuación de los personajes, unido al ca-

⁴ *La Danza de la Muerte*, ed. F.A. De Icaza, Madrid (Clásicos el Árbol) 1981, p.45.

⁵ Luis García Montero, *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia*. Granada (Ed. Don Quijote) 1984, p71.

⁶ Para esta cuestión es de suma importancia el trabajo, ya citado de Luis García Montero, *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia*. En este libro García Montero deja claro que hablar de teatro medieval o de representaciones medievales no es más que un anacronismo, puesto que no se puede hablar de teatro desde nuestra óptica. Añade, además, que sólo se puede utilizar el término teatro a partir de la aparición del público como tal, es decir, desde el momento en el que la sociedad deja de participar en la representación y pasa a observar. El paso de una sociedad feudal, en la que predomina el servilismo, a una sociedad burguesa es el momento en el que se puede empezar a hablar de teatro tal y como lo entendemos hoy en día. Utiliza el término *representaciones litúrgicas* para hacer referencia a todas estas manifestaciones medievales, y guarda el de *teatro* para todas aquellas que tendrán lugar tras la aparición de la burguesía.

rácter de danza, evidentemente más cercano al ámbito de la representación escénica que a la poesía, hacen inevitable la relación de dicha obra con el género dramático (esto no quiere decir que esté afirmando la existencia de un teatro medieval y que las danzas sean un género dentro de este teatro).

Existen otros dos aspectos que la acercan al ámbito escénico como es la propia danza, antes mencionada, y la procesión⁷. El desfile de cuerpos de todos los estamentos tiene mucho que ver con las procesiones medievales que darán lugar al *Corpus Christi* (evento, evidentemente, escénico). Además, hay otro elemento que tiene relación con el mundo de la danza como es la música. Se recogen numerosas alusiones a instrumentos musicales, existen referencias a la música y la danza (como género musical) y la existencia de coreografía, de movimiento acompasado y de danzantes.

Coplas por la Muerte toma el nombre del texto de Manrique, pero la estructura dramática nos recuerda demasiado a la de las danzas. Es la muerte la protagonista, la directora de esta compañía de difuntos que va a representar su danza macabra. ¿No es, quizá, esto una buena prueba de su carácter dramático?

2.2- El Libro de Buen Amor

2.2.1.- La muerte en el Planto a Trotaconventos:

En el *Libro de Buen amor*, como señala Rafael Lapesa, son tres los momentos en los que aparece la muerte y siempre relacionada con los amores del protagonista. En los dos primeros casos trunca las aventuras amorosas con una joven hidalga, más bien una niña, y con la monja Doña Garoza. Muertes que no despiertan sentimientos de tristeza puesto que ambas son interpretadas como “Natural cosa, trance forzoso para nacidos y por nacer, sin que despierte protesta alguna”⁸. Bien distinta es la tercera aparición de la muerte, plasmada en el Planto que realiza tras la muerte de Trotaconventos. Un planto en el que sería esperable que el tono fúnebre y serio fuera lo dominante. Sin embargo, la parodia y la comicidad se mezclan con el dolor.

El planto del Arcipreste presenta varias diferencias con respecto a las danzas. La primera, y la más evidente, es que el planto parte de una muerte particular, la de Trotaconventos, frente al interminable desfile de muertos que observamos en las danzas. En segundo lugar, la muerte no aparece en ningún momento del planto, es decir, no existe como personaje principal o ejecutor, no hay

⁷ Francesc Massip en *El teatro medieval*, Barcelona (Montesinos editor, S.A.) 1992 establece tres marcos en los que tenían lugar las diferentes representaciones: marco eclesiástico, marco urbano y marco privado. Pero, además, analiza las diferentes formas de organización espacial: escena central, escena integrada y escena lineal. *La Danza de la Muerte* es, por tanto, una representación urbana cuya forma de organización es lineal, es decir, tiene lugar a lo largo de las calles y plazas de la ciudad. El máximo exponente de la escena lineal es la procesión, como señala Massip. Es evidente la relación y semejanza existente entre la procesión y las danzas, hecho que incide en el aspecto escénico de las mismas.

⁸ Rafael Lapesa, “La muerte en el Libro de Buen Amor”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid (Gredos) 1967, p.55.

diálogo con ella, la muerte es la destinataria de las palabras de rabia, dolor e inconformismo del Arcipreste. Por este motivo, se pierde ese aspecto macabro y terrorífico, al no contar con la presencia activa de la muerte, al no oír su voz, sus palabras, al no captar sus terroríficos movimientos, la conocemos de manera indirecta, por sus hechos, por su destrucción. No interviene en ningún momento, es simple destinataria del Planto, a diferencia de las Danzas donde es la suprema protagonista, o interlocutora en el caso de las coplas que veremos más adelante.

Se advierten diferencias también en el tratamiento de los temas. Por un lado, el tópico del poder igualatorio de la muerte, característico de las danzas, aparece en esta ocasión carente de rencor y de resentimiento social (tal vez porque aún no había tenido lugar ese incremento de poder al que hacía alusión García Montero; no hay que olvidar que el *Libro de Buen Amor* es anterior a *La Danza*).

*Al bueno al malo, al rico e al refez,
A todos los egualas e los lievas por un prez,⁹*

Tampoco funciona como motivación para mejorar la conducta; el tono paródico rompe la intención moralizante haciendo desaparecer toda posibilidad de predicación (que sí se percibía en *La Danza*) como anota Lapesa: “Lo que empezó recomendando buenas obras con que ganar el cielo, termina a ras de tierra con un consejo utilitario y ramplón”¹⁰.

Al igual que en las danzas, el poder destructor de la muerte se plasma en la descomposición y corrupción de los cuerpos. La muerte, para el Arcipreste de Hita, es algo terrible, temido y destructor. Representa el fin o descomposición de todos los bienes materiales, del cuerpo y, más aún, de las virtudes morales. Esta destrucción se hace evidente con la imagen de la podredumbre, de los gusanos, de la carne descompuesta

*Dexas el cuerpo yermo a gusanos en fuesa
Al alma que no puebla liévastela de priesa¹¹;
Tiras toda vergüenza, desfeas fermosura,
Desadonas gracia, denuestas la mesura,
Enflaqueces la fuerza, enloqueces cordura¹².*

Son varios los apelativos que utiliza: enemiga del mundo, enemiga del bien y del mal amador... En definitiva, enemiga de la vida. Es en este punto donde el tono se hace realmente serio y grave. Tras él, el verdadero motivo del planto: la

⁹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid (Cátedra) 1992, p.392.

¹⁰ Rafael Lapesa, “La muerte en...” en *op.cit.*, p.63.

¹¹ Juan Ruiz, *Libro de...* *op. cit.* p.393.

¹² *Ibidem*, p.400.

muerte de Trotaconventos, carente ya de gravedad, punto en el que retoma la parodia.

Si la imagen que nos ofrecían las danzas era la de una muerte macabra, cruel y terrorífica, en el planto todo esto se ha modificado, se mantiene una actitud negativa ante ella; pero no son éstos los motivos que priman, sino la destrucción, la enemistad entre la vida y la muerte. Destrucción que implica la corrupción del cuerpo, la pérdida de la belleza, destrucción de cualidades morales.

La actitud ante una y otra es diferente. Mientras los hombres de las danzas temen a la muerte, Juan Ruiz, además de temer, siente rabia e impotencia ante la destrucción de la vida, y siente la necesidad de recurrir a la parodia para contrarrestar el efecto de ésta, como veremos más adelante.

2.2.2. El Arcipreste de Hita sitúa al inicio de las estrofas el epígrafe genérico Planto. Ahora bien, ¿estamos ante un verdadero Planto o sólo lo es el título? Según Pedro Salinas, el planto del Arcipreste es la primera elegía castellana¹³ a la que siguen las del *Cancionero de Baena*, la del Marqués de Santillana, la de Pérez de Guzmán o la de Gómez Manrique. Poesías morales en las que “el muerto de estas elegías es el espectral introductor de los supervivientes al mundo sereno de la contemplación de la vida universal, de la universal muerte”¹⁴. La brevedad de las estrofas dedicadas a la alabanza de la difunta (Trotaconventos) hacen que el poema sea más bien “un dilatado apóstrofe contra la muerte, y una enumeración desordenada de sus estragos”¹⁵ en otras palabras; “tan fogoso es su acento, tan violentas las imprecaciones, que se nos figura ver al Arcipreste dando cara, en una especie de riña callejera, a un ser vivo que tiene allí delante, y no a una figura de debate alegórico”¹⁶. Las estrofas que otros han señalado como burlescas son, para Salinas, una digresión, al margen de la elegía, de sátira social. Estrofas en las que la comicidad se hace más que evidente:

*Desde los sus parientes la su muerte varruntan,
Por lo heredar todo menudo se ayuntan*¹⁷

Sin embargo, Rafael Lapesa recoge la opinión de quienes -como F. Lecoyven en los elementos satíricos y paródicos un impedimento para hablar de una elegía y de un tono serio y sentido del Planto. Se analizan determinados aspectos que insisten en esta idea, como son la desvirtuación del efecto que debería producir la imprecación que realiza contra la muerte, el hecho de que no se vea en el planto la concepción de la muerte como liberadora de los males de la vida, así

¹³ Salinas, P., *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires (Editorial Sudamericana) 1947, pp.54-59.

¹⁴ Salinas, P. *Jorge Manrique o tradición... op. cit.* p.74.

¹⁵ *ibidem...*, p.55.

¹⁶ *ibidem...*, pp.55-56.

¹⁷ Juan Ruiz, *Libro de...* op.cit, p.396.

como la falta de predicación. Lapesa va más allá intentando ahondar en la finalidad de esta actitud satírica, es decir, busca el verdadero sentido y función de estas burlas. Como se había señalado, la muerte es para Juan Ruiz el mal supremo, destructor de toda vida, vida que para él supone placer y disfrute; por tanto, en el planto se ven reflejados el espanto que le produce la muerte y la necesidad vital de olvidarse de ella. Lapesa comenta que “para esquivar esta pesadilla hacen falta al poeta risas que la anulen: de ahí que su más honda expresión de esperanza trascendental y de angustia inmediata figure como parte de un “planto” burlesco, y que la mayor elevación religiosa tenga por contrapartida la explosión más irreverente de humorismo e hilaridad”¹⁸; y continúa: “las burlas que inserta en el planto [...] tienen un mismo fin: ahuyentar el cuidado de la muerte”¹⁹.

Esta cuestión genérica es realmente interesante. Sin embargo, no es mi intención en este trabajo despejar la incógnita en torno a la catalogación del Planto, puesto que, como se indicará en el análisis de *Coplas por la muerte*, las estrofas dedicadas al planto son omitidas, mientras que las relativas a la “riña” entre el Arcipreste y la muerte se mantienen. El motivo de plantear la controversia genérica se debe a la luz que arroja, tanto uno y otro bando, sobre el carácter de la muerte y su interpretación en dicho texto. No considero, por tanto, que sean unas líneas gratuitas, sino más bien esclarecedoras.

2.3.- Las coplas

2.3.1.- El concepto de la muerte en las coplas

La elaboración de las *Coplas* surge como consecuencia de la muerte del padre de Jorge Manrique, el maestro de Santiago, Don Rodrigo Manrique, por lo que, a diferencia del Planto, dedicado a una alcahueta, es evidente que la elegía hecha por un hijo a un padre, que es nada menos que Maestro, estará ausente de toda comicidad y dominada por un tono elevado.

Tradicionalmente se ha dividido el poema en tres partes. Una primera (que abarca las coplas I-XIV), en la que se reflexiona acerca del mundo, de la muerte, del tiempo, de la fortuna; una segunda (coplas XV-XXIV) que constituye una ejemplificación de las consideraciones precedentes, y la tercera y última (coplas XXV-XL), en la que aparece la figura del maestro. La primera parte recoge el contenido doctrinal. La vida toma la imagen de ese río que va a dar al mar que es el morir. La vida es el camino hacia el otro mundo; por eso se nos exhorta a recorrer bien esta senda, a usar bien de ella. La doctrina manriqueña no es otra que la cristiana que concibe la vida terrenal como única vía para ganarse el otro mundo, como vía de salvación en donde nos espera el descanso, y en el que de nada sirven los bienes acumulados. Así, de este modo, se llega al *contemptus mundi*, es decir, al desprecio del mundo que rápidamente nos lleva a la caduci-

¹⁸ Rafael Lapesa, “El tema de...”, *op. cit.* pp.73-74

¹⁹ *Ibidem...*, p.74

dad de los bienes mundanos que carecen de valor o, lo que es lo mismo, a la vanidad de vanidades, y como ejemplo propone la hermosura que se desvanece con el paso del tiempo; el linaje o la nobleza que termina con la muerte y la riqueza y los poderes sometidos a los designios de la fortuna. La segunda parte tiene como motivo estructural el tópico del *ubi sunt?* La enseñanza moral de la primera parte viene a reforzarse mediante la ejemplificación. En este punto, Manrique introduce una novedad con respecto a la tradición²⁰. Frente al uso que los poetas precedentes habían hecho del tópico centrándose en héroes clásicos y lejanos, Manrique opta por enumerar personajes cercanos en el tiempo y en el espacio, con lo que sus ejemplos se vuelven más eficaces. Y, por último, la tercera parte dedicada al elogio o panegírico del maestro, y al encuentro que éste tiene con la muerte.

S. Gilman²¹ ha señalado la existencia de tres vidas en las *Coplas*: la vida terrenal, la vida de la fama y la vida eterna que se enfrentan a la muerte. La vida terrenal se opone a esa muerte genérica expresada en la primera parte. La muerte es la interrupción de la vida, es un proceso natural de la vida que no hay que temer porque es el paso a un mundo mejor (doctrina cristiana). La actitud de inconformismo del Arcipreste dista mucho de la de Manrique, que se muestra, en cierto modo, nostálgico ante esta venida. Por otro lado, la vida de la fama representada por esa nómina de ilustres hombres castellanos y, en especial, por el maestro don Rodrigo, tiene como contrapartida una muerte particular. Ya no es genérica, puesto que se ha concretado en el padre de Manrique. La muerte toma la forma de un caballero rival que antes de presentarse al maestro llama a la puerta. Esta caballerosidad de la muerte está muy lejos de la imagen que ofrecían las danzas y el texto del arcipreste. G. Orduna comenta: “Este diálogo con la muerte desvirtúa la imagen horrorosa y casi diabólica de la muerte que en el Arcipreste de Hita se confunde a veces con el demonio”²². La muerte que termina con la vida de la fama conlleva, en el caso del maestro, la vida eterna: “partid con buena esperanza que estotra vida tercera ganareys”. La muerte tiene la función de consolar al cristiano que ha obrado bien.

Esta personificación de la muerte, ausente en el Arcipreste, presenta varias diferencias con relación a la danza: en primer lugar, al inicio de la danza, la muerte se presenta a los mortales con tono amenazante; tras ella, el consejo del predicador que exhorta a los hombre a hacer penitencia y buenas obras; en las *coplas* la muerte pierde el aspecto terrorífico y asume la imagen de un caballero que, en vez de infundir miedo en el maestro, toca a la puerta antes de entrar, no

²⁰ Es interesante el artículo de Anna Krause, “Jorge Manrique y el culto de la Muerte en el cuatrocientos” en *Anales de la Universidad de Chile* 117, 1960, 7-60, para observar la evolución de varios tópicos hasta la obra de Jorge Manrique.

²¹ S. Gilman, “Tres retratos de la muerte en las Coplas de Manrique”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 13, 1959, 305-324.

²² Orduna, G., “Las Coplas de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad”, en *Romanische Forschungen* 79, 1967, 145.

como en la danza que se presenta de repente y, sin apenas conceder tiempo a los muertos, se los lleva. Algunos críticos han señalado que esta postura solemne de la muerte se debe a la humanización de la misma. En segundo lugar, en las *coplas* se omite toda referencia a la fealdad de la muerte, la corrupción de los cuerpos o la destrucción de la belleza.

2.3.2- El género

En este caso omito las consideraciones genéricas, ya que, como ocurría en el planto, las estrofas dedicadas al llanto por el padre muerto son omitidas, así como toda la segunda parte de la coplas, manteniéndose sólo aquella digresión sobre la vida y la muerte. Poco pueden aportar al análisis de *Coplas por la muerte* los comentarios sobre el tono elegíaco o no de las coplas, ya que en el montaje estos versos no son tenidos en cuenta.

3.- Plasmación de los textos en *Coplas por la muerte*

La obra se divide en tres partes, gobernadas todas por Don Muerte. En *Coplas por la Muerte* la imagen de la muerte es bastante interesante. La muerte es, en este caso, directora de un grupo teatral cuyos miembros no son otra cosa que difuntos y muertos recientes (primera parte). Esta compañía de muertos deambula de lugar en lugar representando una función, que, como no podía ser de otra manera, no es otra que la puesta en escena de la *Danza de la muerte*²³ (segunda parte). Tras la representación, los actores recogen el *atrezzo* y se van hacia otro lugar, no sin antes realizar varias advertencias al público, es decir, a los vivos (tercera parte).

Coplas por la muerte es una obra original de Fernando Urdiales “a partir de textos del Arcipreste de Hita, Jorge Manrique y Anónimo del Siglo XIV”²⁴. Pero no se basa en los tres textos de manera íntegra. Hay fragmentos que identificamos como pertenecientes a estos textos, pero también encontramos fragmentos originales de su autor; es decir, no es un espectáculo en el que asistamos a la puesta en escena de *La Danza*, el Arcipreste o Manrique. Tampoco se utilizan todos los versos y estrofas del planto o de las coplas. La selección de los fragmentos incluidos resulta muy interesante. Por un lado, observando los versos seleccionados se percibe el tono y las ideas que se pretenden defender en las tablas, pero también los fragmentos no seleccionados dicen mucho sobre la obra.

²³ Como he señalado con anterioridad, este hecho inclina la balanza de las teorías hacia aquella que opta por el acercamiento de *La Danza de la muerte* al género dramático. Parece evidente que si, manteniendo los textos originales, muchos siglos después, la interpretación de dicho texto está más cerca del teatro que de la poesía, esto sería una prueba bastante positiva de los valores dramáticos de la Danza.

²⁴ Así es como aparece subtítulo el guión de *Coplas por la Muerte*. Dicho guión no ha sido publicado, y tengo que dar las gracias a la compañía Teatro Corsario por haberme enviado una copia del mismo.

Uno de los aspectos que más llama la atención es la omisión en *Coplas por la muerte* del aspecto elegíaco dominante en dos de los textos base, como son el *Planto* y las *Coplas*. El motivo quizá radique, por un lado, en la seriedad y sentenciosidad de este género y, por tanto, implique la carencia de un tono elevado y serio en la obra. Esta idea se ve sustentada, cuando analizamos los trozos que han sido escogidos. Del *Planto*, se reproducen aquellas estrofas en las que el Arcipreste imprecaba a la muerte enumerando la destrucción que conlleva y de las *Coplas* se omite tanto la segunda como la tercera parte. Como ya he señalado, la obra quiere alejarse por completo de este tono grave de la elegía, para ceder paso al terreno de la parodia, de lo macabro. Por este motivo, la *Danza de la muerte* es el texto que más influencia tiene, no en vano, en el juego del teatro dentro del teatro es la pieza representada, ya que la muerte es la directora de una compañía de difuntos que se suben a escena para representar nada más y nada menos que *La Danza de la muerte*. Pero, por otro lado, es más que evidente que no tendrían cabida en el texto referencias al maestro o a Trotaconventos, ya que son personajes concretos que nada tienen que ver con la historia de Fernando Urdiales, que, como se apuntará más tarde, intenta contextualizar la danza en la sociedad actual.

En la primera parte, momentos antes de que dé comienzo la función, tras la presentación, que de sí misma y en primera persona realiza la muerte utilizando las palabras de la danza medieval, tiene lugar la llegada a la compañía de un nuevo muerto el “Muerto reciente”. La venida de este nuevo miembro desata los comentarios de sus compañeros relatándole su futura vida y describiendo a la que a partir de ahora será dueña de su vida o, mejor dicho, de su muerte. Al margen de la figura de la muerte como directora de escena, se presenta la experiencia que los muertos tienen de la muerte, es decir, son los muertos los que explican al recién llegado cómo es esa vida, en qué consiste la muerte. Es en esta primera parte en donde se deslizan los versos de Manrique y del Arcipreste.

<i>La Danza de la Muerte</i>	<i>Coplas por la muerte</i>
Yo só la Muerte cierta a todas criaturas Que son e serán en el mundo durante; Demando y digo: ¡Oh homne! ¿Por qué curas De vida tan breve, en punto pasante? Pues non hay tan fuerte nin recio gigante Que desde mi arco se pueda amparar, Conviene que mueras, cuando lo tirar, Con esta mi fecha cruel, traspasante. ²⁵	Yo soy la muerte de todas las criaturas Que son y serán en el mundo rodante; Pregunto y digo: dí, hombre, ¿qué procuras? De vida tan breve que dura un instante? Pues no hay tan recio ni fuerte gigante Que de mi guadaña se pueda amparar, Seguro es que mueras si doy en segar Con este cayado crúel y cortante. ²⁶

²⁵ *La Danza...op. cit*, p.21.

²⁶ Fernando Urdiales, *Coplas por la Muerte*, p.4. (Inédito)

Hay un personaje que tiene especial protagonismo, el predicador. El grupo de muertos parece no simpatizar demasiado con él, es el único que no se rebela contra la muerte, y por esto, quizá, goza de cierto aprecio de ésta. Sus intervenciones están siempre caracterizadas por reflejar la doctrina católica, lo que implica burlas y rechazo de sus compañeros. Cuando los muertos se quedan a solas con el muerto reciente uno a uno comienzan a recitar las *Coplas* de Manrique. Como había señalado con anterioridad, sólo la primera parte de las *Coplas* es empleada, es decir, aquella que recogía la doctrina manriqueña sobre la vida, el paso del tiempo; se mantiene la imagen de la vida como río, así como el *contemptus mundi* y la *vanitas vanitatum*, y la doctrina cristiana, en boca del predicador. Así, cuando expone la visión cristiana del mundo terrenal como vía de salvación eterna, el insumiso repite sus palabras, pero trastocándolas:

PREDICADOR	EL INSUMISO
Ese mundo es el camino	Ese mundo es el camino
A este otro, que es morada	A este otro, que es morada
Sin pesar;	<i>con pesar,</i>
Mas hay que tener buen tino	Mas hay que tener buen tino
Para andar esa jornada	Para andar esa jornada
Sin errar.	Sin errar.
Partimos cuando nacemos,	Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos	andamos mientras vivimos
Y llegamos	<i>y vagamos</i>
Al tiempo que fenecemos;	Después de que fenecemos;
Así que cuando morimos	<i>así, ni cuando morimos</i>
Descansamos ²⁷ .	<i>descansamos²⁸</i>

El predicador retoma la palabra para encomendarse a Dios, pidiéndole buena muerte, e intenta que todos canten con él “Danos Señor Buena Muerte”, lo que nuevamente conlleva las burlas, así que no le queda más remedio que irse.

En esta primera parte también se recogen los textos del planto a Trotaconventos; será en el diálogo que la muerte tenga a solas con el muerto reciente, diálogo al que poco a poco se van incorporando los demás muertos. De sus labios salen los versos del Arcipreste, aquellos dominados por la rabia y el dolor ante la destrucción, aquellos que relatan los estragos que la muerte causa. Algo comprensible, ya que el muerto acaba de cruzar el umbral de la muerte y es lógico que sus palabras estén cargadas de rabia, puesto que su llegada es reciente, acaba de abandonar el mundo de los vivos, acaba de morir. Su sentimiento de rabia ante su nueva situación está más exaltado que el de sus compañeros, que se han acostumbrado ya a la muerte. El tono de exaltación de estas estrofas va fraguan-

²⁷ *ibidem*, pp.7-8

²⁸ *ibidem*, pp.7-8.

do entre la compañía un intento de rebelión que es frenado con el látigo de la muerte. Una vez disuelta esta revuelta, debe dar comienzo la representación.

Podría decirse que *la Danza de la muerte* es el texto base que más se respeta, tanto a nivel ideológico y estructural como textual. La función que la compañía de difuntos representa no es otra cosa que La Danza, no completa, porque hubiera sido demasiado extenso, y con algunas modificaciones exigidas -creo- por el contexto social actual; podría decirse que el aspecto de crítica social que mantenían las danzas en el medievo se mantiene en pleno siglo XX a través de la actualización e inclusión de algunos personajes nuevos. Veamos, pues, qué mantiene y qué incorpora esta nueva danza que llevan a escena ese peculiar director de escena y los cómicos difuntos.

Por un lado, hay que señalar que el papel ejecutor de la muerte que aterro- rizaba y lograba conmover a las gentes medievales, se mantiene en este montaje. La imagen de la muerte que se nos ofrece dista muy poco de aquella, salvo algu- nos rasgos como la presentación de la muerte con una guadaña frente al arco, las flechas o las redes de la muerte medieval.

<i>La Danza de la Muerte</i>	<i>Coplas por la muerte</i>
Pues non hay tan fuerte nin recio gigante Que desde mi arco se pueda amparar, Conviene que mueras, cuando lo tirar, Con esta mi lecha cruel, traspasante ²⁹ .	Pues no hay tan recio ni fuerte gigante Que de mi <i>guadaña</i> se pueda amparar, Seguro es que mueras si doy en <i>segar</i> Con este <i>cayado</i> crüel y cortante ³⁰ .

El motivo de este cambio es evidente: en nuestra cultura identificamos a la muerte con la guadaña más que con el resto de elementos que la definían en la Edad Media. A la guadaña hay que añadir las cuerdas con las que lleva atados a sus vasallos y de la que constantemente tira para guiarlos de un lado a otro, y el látigo con el que intenta dominarlos y frenar las posibles rebeliones. Por lo demás, nada nuevo con respecto a la Danza. La muerte cruel, implacable impone una y otra vez su autoridad.

Por otro lado, el matiz satírico y crítico que destilaban las Danzas se man- tiene, aunque modificado y actualizado en esta nueva danza. La idea de una muerte igualadora también se percibe, ya que todos las clases sociales pasan ante ella. Si en la Edad Media el desfile de la nobleza y de los miembros de la igle- sia hacía que los menos favorecidos sintieran complacencia en la caída de los poderosos, en este caso son los banqueros, profesores, abogados o doctores los que desfilan ante la implacable. Esta nómina merece un estudio más detallado. La puesta en escena de la danza se inicia con las palabras del predicador al pú- blico, que ofrece su bueno y sabio consejo (en el texto medieval la danza se ini- ciaba con la presentación de la muerte; en este caso no resulta tan necesario,

²⁹ *La Danza de la Muerte...*, *op. cit.* p.21.

³⁰ Fernando Urdiales, *Coplas...*, *op. cit.* p.4.

puesto que la muerte ya se ha presentado al inicio de la obra). Otro aspecto novedoso es el otorgar voz a las doncellas que en el texto medieval acompañan a la muerte y a las que él llama sus esposas.

Los cambios más interesantes se advierten en personajes como el General, cuyo parlamento es completamente original, o el banquero, el profesor, el abogado, el doctor, el ministro. Es en estos personajes donde el matiz satírico se evidencia:

MUERTE.

¡Que venga el banquero a este tribunal!

BANQUERO.

*Bastante trabajo me da recaudar
Lo que por mi banco me fue encomendado.
Por tanto no puedo ni quiero danzar
En esa tu danza: no estoy habituado*

DONCELLA 3ª.

*Señor Mariconde, no andéis tan ligero,
Que os han preparado muy linda encerrona.[...]*

MUERTE.

*Colgad en un nicho a quien tanto amontona
Y así verán todos cómo pongo freno
A los de la Banca, que roban lo ajeno³¹.*

Este es sólo un ejemplo del tratamiento de los nuevos personajes. Personajes que forman el equivalente de aquel estamento elevado de la Edad Media. Si para los hombres medievales la caída del clero y la nobleza, considerados como los dos máximos poderes, era lo reconfortante, ahora éstos son sustituidos por el médico, el maestro, el ministro, el abogado o el banquero, cuya caída hoy en día resulta satisfactoria para cierto sector de la sociedad.

Tras la representación de la Danza por la compañía teatral de difuntos dirigida por la propia Muerte, los muertos, ya no como actores, no pueden escapar a la tentación de dar varios consejos al público. Todos ellos cargados de mordacidad e ironía. Invitaciones al goce y disfrute de la vida, y consideraciones en torno al tormento que representa la muerte tras la cual no hay descanso, tras la cual

³¹*ibidem*, p.20. Como he señalado al inicio, la compañía me ha facilitado el texto original, aquel con el que estrenaron la obra en 1997. Sin embargo, me baso en la representación de dicha obra que tuvo lugar el 3 de septiembre de 2003, por lo que los temas que entonces eran noticia, hoy ya no lo son. Este es el caso de la alusión al banquero Mario Conde. En 1997 era un tema de plena actualidad. Ahora hacer referencia a Mario Conde no tiene el significado que podía tener hace años. Quizá este sea el motivo por el cual este fragmento ha sido eliminado en el montaje de 2003.

espera una vida peor. Todo ello en clave de humor: “Morirás, o te matará el médico, un puñal, una pedrada o un sartenazo”. “Después de todo nada os deben importar las variaciones de vuestro destino, porque la medida del féretro va a ser la misma”³²,

4.- Conclusiones

Coplas por la muerte nos ofrece un viaje en el que se combinan las diferentes concepciones que en el Medioevo se tenían sobre la muerte, pero adaptándolas a una sociedad moderna y actual. La Muerte sigue presente a lo largo de los siglos, lo que cambia es la actitud ante ella. Alejado del tono serio y trascendente, Urdiales opta por abordar esta cuestión inevitable desde lo cómico, lo burlesco y lo macabro. Porque, después de todo, nadie puede escapar; por tanto, ¿qué puede haber mejor que tratar el tema de manera directa, sin frases sentenciosas o digresiones morales? Ese viaje iniciado de la mano del Arcipreste, pasando por las *Danzas* y por las *Coplas* llega a su fin con las ‘lucubraciones sobre la muerte’ de Gómez de la Serna, ya que esos consejos finales, cargados de humor e ironía, no son originales de Urdiales, sino palabras de Gómez de la Serna. Pero, además de esta actitud ante la Muerte, *Coplas por la muerte* hace hincapié en el aspecto igualador de las clases sociales y lo hace con ironía y sentido del humor. Estos son, por tanto, los dos aspectos que priman en este montaje: la realidad igualatoria de la muerte y la actitud irónica y humorística ante ella.

Bibliografía

- Anónimo**, *La Danza de la Muerte*, ed. F.A. de Icaza, Madrid (Clásicos el Árbol) 1981.
- Castro, A.**, “Muerte y belleza. Un recuerdo de Jorge Manrique”, en *Hacia Cervantes*, Madrid (Taurus) 1967, pp.78-85.
- Díaz, R.**, “La cortesía de Jorge Manrique con la muerte”, en *Papeles de Son Armadans* 60, 1971, 137-148.
- García Montero, L.**, *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia*. Granada (Ed. Don Quijote) 1984.
- Krause, A.**, “Jorge Manrique y el culto de la Muerte en el cuatrocientos”, en *Anales de la Universidad de Chile* 117, 1960, 7-60.
- Gilman, S.**, “Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 13, 1959, 305-324.
- Infantes, V.**, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*. (siglos XIII-XVII), Salamanca, (Ediciones Universidad de Salamanca) 1997. (Acta Salmanticensia. Estudios filológicos 267).

³² *ibidem*, p.27.

- Lapesa, R.**, “El tema de la muerte en el Libro de Buen Amor”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid (Gredos) 1967, pp.73-74.
- Manrique, J.**, *Poesía*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, (Biblioteca Clásica, Crítica 15) 1993.
- Massip, F.**, *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona (Montesinos Editor, S.A.) 1992.
- Orduna, G.**, “Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad”, *Romanische Forschungen* 79, 1967, 130-151.
- Salinas, P.**, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires (Editorial Sudamericana) 1947.