

La muerte: personaje en la literatura del siglo XIV al siglo XVI

DARÍO ÁNGEL¹

Artículo recibido el 12 de noviembre de 2018,
aprobado para su publicación el 31 de julio de 2019

Resumen

Con el objetivo de describir el cambio en las representaciones de la muerte personaje entre el siglo XIV y el siglo XVI en la literatura europea, y desde una investigación de tipo documental en la que se analizan dos tipos de textos: los originales en los que la muerte aparece como personaje y una literatura secundaria surgida a partir de varios encuentros internacionales sobre la muerte en la edad media, este trabajo muestra el cambio de perspectiva sobre la muerte con varios eventos que lo configuran: el surgimiento del humanismo renacentista, con el antecedente de la obra de Petrarca; la peste negra que diezmó un tercio la población europea, junto con las últimas cruzadas; la reforma protestante y el concilio de Trento que pretende responder a sus propuestas y críticas doctrinales. La muerte personaje cobra un sentido propio, diferente a las otras representaciones, que lleva el signo del fin de la vida, a manos de una muerte "democrática", que trata de la misma forma a ricos y pobres. Se concluye que la muerte amortiguada por la iglesia mediante Trento lleva a producir una literatura en la que se retorna al animismo y se pierde el sentido trágico de la muerte y el sentido moral de la muerte personaje.

Palabras clave: Muerte personaje; Edad media; Renacimiento; Autos sacramentales.

1. Preludio

El problema de abordar la muerte es que no se trata de un fenómeno. Es decir, no es algo que pueda manifestarse para ser interpretado o comprendido más allá del acto de morir. No es una epifanía de algo. No hay un algo en la muerte que se ofrezca a la experiencia de nadie.

Este escollo hace alusión, en primer lugar, al cuerpo del muerto. Si el que muere desapareciera, se esfumara, sería otra la mitología de la muerte. Pero el cadáver del que muere permanece ante la vista de los vivos y es semejante a la forma que tenía cuando aún vivía. Y es mejor decir que es *semejante*, porque, según como se defina un cuerpo, lo que queda

1 Comunicador Social. Magíster en Comunicación. Candidato a Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Escritor de narrativa, poesía y ensayo. Docente e investigador Universidad de Manizales. Correo electrónico: darangelus@gmail.com

no es un cuerpo. Es el despojo de un cuerpo. Es un cuerpo en negativo. Es un orificio que se cierra en el cuerpo de la vida. El cadáver no es el cuerpo del ser vivo que murió. Es solo su huella que se erosiona poco a poco.

La segunda alusión de los discursos de la muerte es el alma. El animismo primitivo, el animismo griego del hilemorfismo y el animismo cristiano que copia el hilemorfismo griego para negar la muerte son el mismo animismo: la muerte es un alma inmortal a la que se le muere un cuerpo. Y en virtud de la inmortalidad del alma, ésta puede reencarnar en cualquier otro ser vivo o puede quedarse sin cuerpo para incorporarse a la vida eterna del ser que no tiene materia y que es el bien puro o, según Agustín de Hipona (Agustín, 2007), ser separado absolutamente de esa presencia perfecta, lo que para él era la negación del maniqueísmo que creía que si no se unía al bien absoluto, se uniría al mal absoluto, que es una sustancia equivalente a la del bien absoluto.

La esperanza de no morir con la muerte es el origen de los relatos sobre el más allá que se representan en duendes², genios³, diaños⁴, yōkai⁵, elfos⁶, hadas⁷, silfos⁸, fantasmas⁹, demonios¹⁰,

2 Son seres sobrenaturales que provienen probablemente de los *gobel*, del alemán *kobold*, una especie de duende, de donde proviene la palabra gobelino, como diminutivo, que se refiere a este tipo de duendes.

3 La palabra viene del árabe *yinn*, y no del latín *genius*. Tienen su origen en la mitología semítica. Suelen ser invisibles, pero se pueden manifestar bajo figuras humanas o animales. Pueden tener una influencia mental, en forma de posesión, sobre los seres humanos, pero suelen no utilizarla (Ascalone, 2008).

4 Es el mismo diantre. Es de origen gallego y asturiano y se relaciona con el martinico de Castilla. Es un espíritu burlón.

5 En la cultura japonesa, son seres espirituales entre animal y humano. Son más poderosos que los seres humanos y en ocasiones procrean con éstos seres que son mitad humanos y mitad demonios (*han'yō*). Muchos de estos relatos empiezan como historias de amor, pero suelen terminar con tristeza, dadas las dificultades que deben enfrentar los humanos con los *yōkai* (Pérez & Chida, 2012).

6 Los elfos se originan en la tradición germánica y nórdica y tienen características angelicales. Suelen ser guerreros, inmortales, inteligentes y hermosos. Según algunos autores, la tradición de los enanos y las hadas proviene de la migración indoeuropea que en Alemania echó raíces como la mitología de los enanos, y en el mundo del norte de Francia y España y en Gales e Irlanda se concretó en la tradición celta en las leyendas de Morgana y Melusina (Harf-Lancner, 1989). En estas leyendas, los elfos pudieron haberse insertado en el Medioevo guerrero con la tradición cristiana de los ángeles (Alarico, 2004).

7 Véase la nota anterior.

8 En la tradición celta de las hadas, los Silfos son hechos de aire, son inteligentes, sutiles, no reaccionan a los sentimientos y no sienten. Son los machos de las hadas, viven en el viento, en el pensamiento y en el vuelo (Harf-Lancner, 1989).

9 La palabra fantasma proviene del griego φάντασμα, que significa aparición. Es la forma como se reproduce en la mente algo, es el *νου φάντασμα*, que es la reproducción de algo ausente, en forma sutil. En la tradición, especialmente británica, los fantasmas cobran un sentido que, para los propósitos de este texto, es clave en relación con la muerte, porque suelen ser espíritus de alguien vivo que permanecen en el tiempo de una manera sutil, a la espera de ser liberados de algún ancla a la materia para viajar definitivamente al mundo espiritual.

10 Palabra que proviene del griego δαίμων. En Grecia, la palabra no tenía el sentido del demonio malévolo del cristianismo medieval, que vinculó el sentido al diablo o Satanás, cuya tradición proviene del mito de Lucifer, cuyo significado proviene del latín (*lux*, luz; y *fero*, llevar), es decir, es el ángel que llevaba la luz. Esta luz, sin embargo, no se refiere a la luz del día, sino a la luz de la inteligencia, es decir, es el ángel de la ciencia, y ese ángel es el que se rebela contra Dios por su *soberbia*.

zombis¹¹, tulpas¹², licántropos¹³ y vampiros¹⁴, entre muchos otros. Los celtas los representaban en los relatos de las hadas Melusina y Morgana (Boia, 1997; citado en Harf-Lancner, 1989). Los fantasmas renacen en América como espantos. Las almas reencarnan en el budismo un número finito de veces, en cualquier ser viviente. En África, reviven como ancestros protectores. El cristianismo medieval se imagina un cielo, un purgatorio y un infierno. Y en todo el mundo se ocupan cientos de miles de hectáreas de cementerios, donde se viven dramas peculiares y universales.

De esta manera, los discursos sobre la muerte tienen tres maneras de abordarla. La primera es pensarla como el fin de la vida individual, sin consideraciones respecto a la prolongación de la vida en un más allá, aunque se crea en la vida eterna y en la salvación escatológica (Aries, 1977). Esta es la menos frecuente y la menos mitológica y es heredera del humanismo cuyas fuentes son la literatura griega y romana. La segunda es pensarla como descanso, como fin de los dolores y las penas ocasionadas por el pecado porque sigue la gloria de un cielo de cualquier naturaleza. Esta forma es la que considera a la muerte amiga, como San Francisco a la hora de morir: “Bienaventurada sea mi hermana la muerte” (Mitre, 1988), o la de Teresa de Ávila: “Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero.” (De Ávila, 1986). La tercera es asumirla como un personaje que nos acompaña en vida y que tiene el encargo de Dios o del Destino de quitarnos esta vida y conducirnos a otra que está más allá del momento crucial del morir (Mitre, 2002).

Esta compañía de la muerte desde que se nace es, quizás, la que tiene un fondo mítico mayor y un signo moral más diáfano. Es la muerte compañera en la vida, que vigila y aconseja y pone toda vanidad en entredicho. La muerte desdeña el poder y la gloria y la fortuna. Aquí, se aborda la última forma, que se manifiesta en la literatura desde la edad media hasta el siglo de oro español. Este trabajo se restringe a presentar la muerte personaje en la literatura, en algunas muestras que no pretenden ser exhaustivas, pero que pueden indicar un temperamento de las épocas referenciadas.

11 Los zombis provienen de la mitología haitiana y se refieren a los espíritus que son revividos por un brujo para hacerlo su esclavo (Seabrook, 2005). El significado de la palabra puede provenir de *Fúmbi* = Espíritu (lengua Yoruba, Cuba); *mvumbi* = parte invisible de un hombre (Kicongo, Congo); *ndzumbi* = cadáver (lengua mitsogho, Gabón); *nsumbi* = demonio (lengua kicongo, Zaire); *nvumbi* = Un cuerpo sin alma (Angola); *nzambi* = El espíritu de una persona muerta (Kongo, Congo); *zan bibi* o *zan bii* = el “coco” (lengua Ewe, Mina, Ghana, Togo, Benín); *zombie* = Retornado (el que ha regresado de la muerte) (lengua Kikongo, Bonda, Congo, Angola) (Ackerman & Jeanine, 1991). Ese regreso del muerto a la vida proviene de la naturaleza dual de quien muere y de quien vive (Martínez-Lucena, 2008; 2010).

12 Según el budismo tibetano, una tulpa es una entidad espiritual que se crea con el pensamiento.

13 La palabra proviene del griego λύκος, *lýkos* ('lobo') + ἀνθρώπος, *ánthrōpos* ('hombre'). En La Metamorfosis de Ovidio, Licaón, rey de Arcadia, fue convertido en lobo por Zeus porque este rey quiso servir la carne de su hijo para la cena, con el fin de desvirtuar la divinidad de este dios (Douglas, 1992).

14 Voltaire cita a Dom Antoine Agustín Calmet que escribió el libro *El mundo de los fantasmas*, en el cual se encuentra un ensayo sobre los vampiros. En el romanticismo, se revive la leyenda del vampiro por John Polidori, el médico y asistente de Lord Byron, que escribe, por el reto de Byron, *El vampiro*, probablemente inspirado por la tiranía de su amigo. Posteriormente, Bram Stoker escribió *Drácula*, que es el origen romántico del vampiro y Mary Shiley escribió *Frankenstein*, que está compuesto de partes de muertos y es animado mediante técnicas científicas, para representar la arrogancia de la ciencia que pretende dominar el principio vital.

2. La muerte en la literatura previa a la reforma

El personaje de la muerte antes de la reforma protestante tiene un signo trágico. En la alta edad media, en los albores del renacimiento, aparece en Alemania, que se incorpora tarde al movimiento renacentista, un relato con el título *El campesino de Bohemia*, escrito por Johannes von-Tepl (1999), conocido también como Johannes von Saaz. El relato está escrito en prosa, en un alemán culto, que da fe del oficio del autor como director de la escuela latina de la ciudad. Fue redactado hacia 1410 y solo fue publicado en 1460. El temperamento del escrito, motivado por la muerte de Margarita¹⁵, la esposa del campesino, hace pensar en el espíritu humanista de Petrarca, espíritu que viaja por toda Europa hasta Inglaterra, donde repercute, por ejemplo, en el humor y en la tragedia de Shakespeare, entre otros autores. “Margarita la causa de mi aflicción, mi elegida esposa. Concédeme, benévolo Señor, que se mire, observe y goce eternamente en su poderoso y eterno espejo de divinidad, del que toman su luz todos los coros de los ángeles” (von-Tepl, 1999).

El mundo campesino del siglo XII, que Duby (1968) caracteriza como sistema señorial, está marcado por la estratificación de los estamentos que, según el mismo Duby (1978) conformaban tres órdenes. Y la vida para cada uno de estos órdenes se desarrollaba de maneras muy diferentes. Pero el consuelo para el tercer estamento o tercer estado era la universalidad de la muerte que no perdonaba a los nobles ni a los clérigos. No obstante, las representaciones de la vida tras la muerte eran diferentes en cada estamento (Duarte-García, 2003). El descanso eterno era imaginado por unos como gloria y por otros como cena gratuita, por unos como refugio en el seno del padre, por otros como participación en el reino. De todas formas, cuando la muerte es personaje, lo que ocurre entre los vivos, su signo es de final absurdo, de injusto verdugo que acaba con lo más amado.

En el relato de von-Tepl, un campesino se encuentra con la muerte y se entabla entre ellos un diálogo con un signo doloroso, aunque el diálogo con la muerte en la obra tiene un tono estoico del humanismo que se contradice con la noción cristiana medieval de una parusía escatológica y de una muerte gloriosa, presentes de igual forma en el relato. El cuerpo es, en el texto, podredumbre y concupiscencia y se reprocha su deleznable condición mortal, por lo cual se le reprocha a la muerte, que es masculina, su cruel designio.

CAMPESINO ¡Feroz destructor de todos los hombres, infame perseguidor de todos los seres, terrible asesino de todo hombre, vos, Muerte, sed maldito!

CAMPESINO No cabe duda de que la muerte para todos los hombres llega, no hay quien en esta vida se pueda salvar del cruel perseguidor, que no avisa su llegada pero que parte de esta vida dejándonos sin nada de lo amado (von-Tepl, 1999).

15 El reproche por la muerte de Margarita ha sido motivo para que algunos adjudiquen la referencia a Margarita Blanche, la primera mujer de Carlos IV.

La muerte en el relato de von-Tepl no distingue entre unos hombres y otros, no considera su procedencia, su comportamiento o sus méritos. No tiene en cuenta tampoco cuánto amor se le tiene al ser que muere. Y allí estriba la queja más dolorosa del drama:

MUERTE ¿Cómo la alabada mujer que tú lloras iba a tener la suerte que no le acaeciera a ella lo mismo que a los otros, y a los otros lo mismo que a ella? Tú mismo no te nos escaparás...

MUERTE ¡Oh hombre!, destinado a la mortalidad. Perecerás en esta vida sin dejar nada atrás, todo lo que fuiste sucumbirá ante el enemigo Muerte. Ser frágil y mortal. Todos los que se deleitan de vivir tarde o muy temprano ante la temible enemiga presentes estarán.

¡Todos, uno detrás de otro! (von Tepl, 1999).

En esta forma, por encima de la vida tras la muerte, pesa en el drama el fin de esta vida y la universalidad y fatalidad de la muerte. Este destino, declarado por el personaje Muerte, marca la obra como tragedia, en la que el destino prima sobre la esperanza de una vida futura.

3. El personaje de la muerte en el siglo XV español

En el siglo XV, entre los relatos en los que aparece la muerte como un personaje, se encuentra *La danza de la muerte* cuyo original está en la biblioteca de El Escorial y data del siglo XV. Además, hay algunas danzas macabras como la de Juan Pedraza, quizás la más conocida de todas (Duarte-García, 2003). En esta obra, la muerte trata por igual a los poderosos y a los menesterosos.

Al parecer, en el siglo XV, estaba en boga la condición equitativa de la muerte para todos. Jorge Manrique, en las coplas a la muerte de su padre (Manrique, 2002), trae éstas que son una expresión magnífica de esa equidad de la muerte que no discrimina (Tenenti, 1952):

Las vidas son como ríos
 que van a dar a la mar.
 Que es el morir.
 Allí van los señoríos
 derechos a se acabar
 e consumir.
 Allí los ríos caudales,
 allí los otros medianos
 e más ricos.
 Allegados son iguales
 los que viven de sus manos
 e los ricos.
 14.- Esos reyes poderosos

que vemos por escrituras
ya pasadas,
con casos tristes, llorosos,
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
así que no hay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
e perlados,
así los trata la muerte
como a pobres pastores
de ganados (Manrique, 2002).

La vinculación de las riquezas y el poder al tiempo que los hace deleznable y efímero es una razón para desdeñar la seducción de tales cosas y para argumentar la equidad de la muerte que es universal y que, como la rueda de La Fortuna, es inestable y variable. En todo caso, para lo que nos ocupa, es preciso resaltar la forma en que Manrique se refiere a la muerte: “así los trata la muerte [...] de modo que la muerte es alguien que trata a los papas y los emperadores de modo igual que a los pastores”. Ese personaje de la muerte es semejante a otros personajes que aparecen también en las coplas de Jorge Manrique, como es el caso de Fortuna, que aparece para confundir a quienes ambicionan riquezas:

10.- Los estados e riqueza,
que nos dejen a deshora
¿quién lo duda?
non les pidamos firmeza
pues que son de una señora
que se muda,
que bienes son de Fortuna
que revuelve con su rueda
presurosa,
la cual non puede ser una
ni estar estable ni queda
en una cosa (Manrique, 2002).

Esa señora que se muda, llamada Fortuna, hace referencia a esa forma del tiempo que no permite anclar en nada la riqueza, el poder y la gloria, invoca la estabilidad de una eternidad inmutable, pues la incertidumbre del tiempo que no admite reposo y que escamotea todo bien que puede aferrarse, proyecta un bien eterno, estable, en cuyo seno se podrá reposar de la ansiedad sin tregua producida por lo inaferrable de un mundo que no se queda quieto. De modo que la muerte es tránsito de la mudanza del tiempo a la estabilidad de la eternidad que no tiene tiempo. La incómoda incertidumbre del tiempo, que culmina con la necesaria muerte, produce un cansancio que solo se sana con una eternidad de quietud y de certidumbre en la que la muerte está ausente.

4. El personaje de la muerte en el siglo XV inglés

En el drama alegórico *Everyman* (*Todos los hombres* o bien *cadaquien*), que data igualmente del siglo XV (Duarte-García, 2003), la muerte es la mensajera de Dios, que cumple las órdenes del creador de manera diligente. En el principio de la obra, se declara la intención de la siguiente manera: Aquí comienza un tratado de cómo el alto Padre del Cielo envía a la Muerte a convocar a todas las criaturas a rendir cuentas de su vida en este mundo, de modo que esta es una obra de teatro moral¹⁶.

Dios le encarga a la muerte que le anuncie al hombre que ha de emprender un peregrinaje del que no puede escapar. La muerte será la compañera del viaje, y *Everyman* deberá rendir cuentas de todos sus actos, bajo la vigilancia de esta compañera macabra. *Everyman* está aturdido y trata de seducir a la muerte para que dilate un poco el viaje, pero la muerte solo le concede la posibilidad de viajar con un compañero. *Everyman* elige a Fellowship (compañerismo, comunidad), que finalmente se niega a ser la compañía de alguien que viaja hacia la muerte.

Si la muerte fuera el mensajero,
ningún hombre viviría al día
Por eso no te acompaño por ese camino...
pero si quieres comer, beber y alegrarte,
o acosar a la mujer, compañero lujurioso,
Yo no te abandonaré, mientras el día sea claro...
(Anónimo, 2002)¹⁷.

Cuando la muerte es un personaje, adquiere una sustancia que ya no se refiere al fin de los días de un ser vivo, sino que se levanta de esa tumba y se vuelve mensajera, compañera de viaje, ángel tenebroso, dócil servidora del destino, puesto que la vida es también un personaje como lo es el destino, el bien y el mal. En los poemas alegóricos de la época, la muerte cobra la dimensión profunda de la nada, ante la cual, todas las cosas pierden valor, puesto que su hora es impredecible y es inexorable.

16 El original dice así: "Here begynneth a treatyse how þe hye Fader of Heven sendeth Dethe to somon every creature to come and gyve acounte of theyr lyves in this worlde, and is in maner of a morall playe". Se ha traducido al inglés moderno como: Here begins a treatise how the high Father of Heaven sends Death to summon every creature to come and give account of their lives in this world, and is in the manner of a moral play.

17 If Death were the messenger,
for no man that is living to-day
I will not go that loath journey...
yet if thou wilt eat, and drink, and make good cheer,
or haunt to women, the lusty companion,
I would not forsake you, while the day is clear...

5. El personaje de la muerte en el barroco español

La alusión a la muerte como personaje aparece en *Las Cortes de la muerte* de Micael de Carvajal, terminado por Luis Hurtado de Mendoza (Fernández-Checa, 1995), atribuida por mucho tiempo a Lope de Vega (Duarte-García, 2003). En este auto, la muerte se presenta por demanda del ángel:

- Ángel. Mirándole estoy atento
cómo trae de oro el rostro
cuando hay tan poco dinero.
Mas ya lo entiendo, que como
siempre el retablo de duelos,
aunque encima está dorado,
es madera por de dentro.
¿Y él quién es?
- MUERTE. Yo soy la Muerte.
- HOMBRE. Nunca se logren sus huesos:
¿Por qué viene de repente?
Dirá que se lo debemos
por ahorrar de pesadumbres,
de quejas, dolor, enfermos,
de médicos y boticas.
- MUERTE. No, sino por ejemplo
para los que quedan vivos;
mas son tan locos y necios,
que lo que sucede en otros
juzgan imposible en ellos.
- Ángel. En verdad, señora Muerte,
que andáis muy discreta en eso,
y preguntádselo a Job:
veréis que la vida es sueño,
y tela que el dueño corta,
cuando quiere, por el medio.

(Hurtado de Mendoza, 1557; García-Bermejo, 1996).

En esta obra, la muerte es destino. Su razón es el ineludible encargo del creador de segar con su guadaña lo que está vivo cuando llegue el momento. No hay nadie que se pueda escapar de este sino, y el personaje de la muerte cumple su misión sin excepción alguna. La muerte es obediente verdugo que trata a todos del mismo modo y sin consideración de su sexo, su edad o su condición social. La muerte es como el ángel del destino de Dios que, como la justicia, tiene los ojos vendados. Pero los hombres siempre se resisten a ese destino el cual piensan que pueden eludir. La muerte, en la tradición de Agustín de Hipona, es fruto del pecado, y así lo manifiesta el personaje:

- PECADO. Por aquí pienso que van.

MUERTE. Cuanto en el mundo camina,
pecado, a mí ya se inclina.
TIEMPO. Y cuantos viviendo están
pasan por mí, y yo por todo.
MUERTE. Tiempo, que corriendo vas,
detente, mas no podrás
hallar de pararte el modo.
PECADO. ¿Pues sosiega la inquietud?
TIEMPO. ¿Adónde el Hombre quedó?
MUERTE. En la locura paró
del mundo su juventud.
TIEMPO. Muerte, que estás dividida
en lo temporal y eterna.
y desde la infancia tierna
vas acechando la vida;
mientras que llega a pasar
el Hombre por este valle
de lágrimas, y ahora hablalle
nos da la ocasión lugar,
referiros será bien
los pasos en que me fundo,
y doy como Tiempo al mundo
y sus historias también

(Hurtado de Mendoza, 1557).

A esta obra, quizás, hace referencia Cervantes en el segundo libro del Quijote, capítulo XI. En este pasaje, Don Quijote y Sancho se topan con unos cómicos que representan probablemente estas Cortes de Luis Hurtado. En el relato del Quijote, una diatriba de Sancho a su señor es interrumpida así:

Responder quería don Quijote á Sancho Panza; pero estorbóselo una carreta que salió al través del camino, cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto á ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; al un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; á los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcax y saetas; venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no tenía morrión, ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores; con éstas venían otras personas de diferentes trajes y rostros (Cervantes, 1962, p. 743).

Por supuesto, don Quijote hace detener la carreta en busca de aventura y le pregunta al cochero por su identidad. Entonces, éste revela su procedencia y su aspecto:

—Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de *Las Cortes de la Muerte*¹⁸, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y excusar el trabajo de desnudarnos y volvernos á vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de Muerte; el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado; aquél, de Emperador, y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles. Si otra cosa vuesa merced desea saber de nosotros, pregúntemelo; que yo se la sabré responder con toda puntualidad; que como soy demonio, todo se me alcanza (Cervantes, 1962, p. 744).

El personaje de la muerte, como se observa en el Quijote, es un mancebo, y obedece al género de la muerte en la obra de Mendoza, cuando el ángel pregunta: ¿y él quién es? Y la muerte responde: “Soy la muerte”. En el Medioevo, por lo general, se consideraba que la muerte era masculina, si se seguía la tradición paulina. En algunas ocasiones, se seguía la tradición de Timoteo que la consideraba femenina, lo cual se decidía si se adjudicaba el primer pecado a Adán o a Eva, respectivamente (Duarte-García, 2003).

En el barroco, los autos sacramentales cobran forma y reproducen la tradición del tiempo que nace en Pablo de Tarso, que ubica un comienzo en el presente pero su finalidad es escatológica (Sojka, 2009) y, por tanto, sostiene la idea del tránsito entre lo efímero engañoso y lo estable verdadero y confiable, es decir, entre la incertidumbre del tiempo y la seguridad de Dios eterno y sin tiempo. Esta idea lineal del tiempo entre un presente deleznable y un fin escatológico de plenitud es ampliada en Agustín de Hipona (2007) en la idea de que *la ciudad de Dios* es el futuro de la humanidad que empieza en un presente de pecado y de miseria en la *ciudad del hombre*. Es decir, el tiempo histórico es un tránsito entre la contingencia del presente mutable y perecedero y el indefinido futuro de la ciudad de Dios, que ya no tiene tiempo y en la que se sumerge todo lo que cambia, la incertidumbre de los hombres que dan tumbos en un tiempo sin concierto. En esta forma, la vida humana es contingente y fugaz en el tiempo y viaja hacia la eternidad escatológica de Dios que es inmutable y sin tiempo.

En el auto *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, la tradición tridentina se manifiesta en una forma dramática de reflexiones sobre la salvación basada en las buenas obras, por gracia de Dios, y la esperanza en la vida eterna que se halla en el futuro de la historia humana. No obstante, la muerte no es un personaje de Lope. En cambio, Calderón de la Barca hace comparecer a la muerte en cuatro de sus sesenta autos que son *Lo que va del hombre a Dios*, *Tu prójimo como a ti* (primera versión), *El veneno y la triaca* y *El pleito matrimonial* (Calderón de la Barca, 2005a).

18 Las cursivas son nuestras.

En *Lo que va del hombre a Dios*, la muerte se opone a los otros personajes, el Placer, la Culpa, el Pesar, por ser todos ellos perecederos y solo él (la muerte) definitivo y universal. Todo el mundo le conoce y a todos entristece:

PLACER: ¿Quién eres tú, que al Placer
tienes a tu acción atento?

MUERTE: En los humanos pesares
soy quien tiene tanto imperio,
que con sola mi memoria
al más alegre entristezco.

(Calderón de la Barca, 2005a).

La muerte suele referirse al placer cuando éste habla porque es a él a quien más se opone, y la razón la ofrece el mismo personaje:

PLACER: Siendo el Placer, ¿quién soy dudas?

MUERTE No te espantes, Placer, de eso,
que en la Muerte no hay placer
si no hay arrepentimiento

(Calderón de la Barca, 2005a).

Aquí, el personaje La Muerte se refiere a *la muerte* como al futuro humano, de modo que no solo es ángel verdugo sino sentido que anuncia el cielo, cuyo placer no es, por supuesto, el placer de la carne que va a morir. Y por eso, la muerte es premonitora de otro placer constante más allá de la muerte, y para obtenerlo se precisa el arrepentimiento. El sentido de la muerte personaje aquí ha cambiado el sentido que tenía en el siglo XV. Ya la muerte ve más allá de la vida. Ya la muerte no es simple verdugo obediente, sino que hay otra carga moral en la que se desdeña la vida. Este es el sentido de la Contrarreforma definida en Trento y es también la respuesta al desastre de la peste que mató a la tercera parte de Europa en un lapso de diez años (Vovelle, 1983).

El punto máximo de la peste ocurre hacia 1350, pero la semilla de la muerte queda sembrada en el corazón de los europeos, de modo que se empezó a reclamar de nuevo la esperanza contra la muerte que amenazaba a toda la humanidad. Europa tarda más de dos siglos en recuperarse del latigazo de la peste (Valdeón, 1980). Y no es de extrañar que ese monstruo que se levantaba ante los ojos atónitos de quienes se sometían impotentes ante la fatalidad, fuera contrarrestado con la promesa de una vida que la muerte no podía segar (Patch, 1983). Esa esperanza contra toda esperanza elabora un personaje mensajero de algo que se escapa de su guadaña. Y es ese mensaje moral el que es anunciado en los autos de Calderón. En *Tu prójimo como a ti* (primera versión)

Sale la MUERTE Y porque
vean cuantos no le tratan
con reverencia y decoro,
que es también en su substancia
pan de muerte a quien le come,

reo de dicha tan alta
la muerte le sigue dando
sacramento que se haga,
en su artículo postrero,
por refacción de las almas

(Calderón de la Barca, 2005b).

En *El veneno y la triaca*, el lucero anuncia el carácter sorpresivo de la muerte que se esconde en cualquier cosa para dar su golpe: Dice el Lucero:

LUCERO Del más venenoso hechizo
 contra ti pienso valerme,
 que te haga, por fuerza mía,
 las viandas excelentes,
 que aquesas copas te sirven;
 los cristales que estas fuentes
 te rinden, siempre sonoras;
 las bellas flores alegres,
 que tributan estos cuadros
 en hermosos ramilletes
 he de avenenar, llamando
 a que confecciones temple
 el veneno del hechizo,
 a la Muerte, que la Muerte
 mágica es, que fingir sabe
 mil fantasmas aparentes.
 ¡Oh tú, horror de los mortales!,
 preciso fuero en sus leyes,
 exceptuación de ninguno
 y juez de todo viviente,
 nunca engañado contraste
 de los superiores leves,
 pues en el imperio mío
 hoy hecha alianza tienes,
 y eternamente han de ser
 amigos Pecado y Muerte,
 escucha mis tristes voces.

MUERTE ¿Qué es, príncipe, lo que quieres?

LUCERO ¿Dónde estás?

MUERTE En este tronco
 mi horror se alberga, porque este
 primero sepulcro mío
 es albergue de la Muerte.

LUCERO De ti me vengo a valer.

MUERTE A tu obediencia me tienes.
LUCERO Pues eres destos jardines
disimulada serpiente,
dime: ¿en qué fruta, en qué flor,
en qué planta o en qué fuente
podré poner un hechizo,
con que mi magia pretende
atraer una hermosura
a mi voluntad rebelde?
Baja al tablado.

MUERTE Yo te lo diré, pues ya
los tiempos todos ofrecen
juntos, porque aquí son todos
Primavera solamente,
que lvierno, Otoño y Estío,
aunque sus frutos ofrecen,
como ella es sola la dama,
la dejan lucir cortesés.
Pues vienen (digo otra vez)
juntos, ufanos y alegres
a servirla la vianda
con sus dones excelentes,
con ellos introducidos
veamos el más conveniente
para poner el veneno

(Calderón de la Barca, 2005c).

Esa muerte traicionera que acecha en cualquier cosa para asestar su golpe definitivo continúa con su intención aleve, después de preguntar a las cuatro estaciones por su ofrenda y, por recomendación del Lucero, dejar su ponzoña en alguna parte:

MUERTE ¡Qué hermosas son! (*Aparte: Ya dejé
el áspid allá y logré
la traición a que me atrevo*).
Tiempos alegres, pues ya
veis a la Infanta presente,
que hecho espejo de una fuente,
mirándose en ella está,
su hermosura y gentileza,
su grandeza referid;
enamorado, y decid
requiebros a su belleza

(Calderón de la Barca, 2005c).

Hasta aquí, la muerte es traición, sorpresa agazapada en cualquier cosa. Pero la alusión a las estaciones que son muerte y vida, que hacen renacer la vida con frutos siempre nuevos y cada una con ofrendas diferentes, hacen pensar que la muerte es siempre vencida en el seno del ritmo vital. En este auto, la muerte no asume ningún otro signo, pues son los otros personajes quienes rescatan el renacer constante de la vida segada por la muerte traicionera. Y de allí viene la referencia a la triaca, como antídoto de la muerte¹⁹. Es decir, en la antítesis veneno y triaca se desenvuelve el ritmo de la vida que muere y renace.

TODOS que son de un linaje mismo
 el veneno y la triaca.

No obstante, el ciclo vida y muerte se proyecta a la vida perenne, a la vida sin muerte, a la vida constante. Y es allí donde la muerte natural trasciende como barca cuyo norte está por fuera de esta vida. Sale de un carro el PECADO, al tiempo que en el otro se abre un tronco y sale de él la MUERTE

PECADO ¡Parasismo del mundo, a cuyo horror
 la fábrica caduca universal!
MUERTE ¡Ojeriza del cielo, cuyo error
 hizo al hombre saber del bien y el mal!
PECADO ¡Ira común, pues yace a tu furor
 vegetal, sensible y racional!
MUERTE ¡Saña común, pues yace a tu poder
 lo que nació primero de nacer!
PECADO ¡Basilisco del tiempo, tan cruel
 que das mirando a cuanto vive fin!
MUERTE ¡Áspid del siglo, tan traidor y infiel
 que muerdes entre flores de un jardín!
PECADO ¡Introducido escándalo de Abel!
MUERTE ¡Heredada malicia de Caín!
PECADO ¡Ministro del gran Dios de Sabaoth!
MUERTE ¡Caudillo de los bandos de Astaroth!
PECADO ¡Pálida muerte!, porque sólo así
 todas tus señas pronunciar podré.
MUERTE ¡Príncipe del abismo!, que de ti
 noticia de otra suerte dar no sé.
PECADO ¿Al mundo yo no te introduje?
MUERTE Sí, de la muerte el pecado origen fue.

La tradición agustiniana de considerar la muerte como consecuencia del pecado le da en el texto del auto una dependencia que la hace vencible, pues el pecado puede ser perdonado y

19 Según el DRAE el significado del término triaca es: Triaca. (Del ár. hisp. *attiryāq*, este del ár. clás. *tiryāq*, este del lat. *theriāca*, y este del gr. *θηριακή*, der. De *θηρίον*, fiera, animal). 1) f. Confección farmacéutica usada de antiguo y compuesta de muchos ingredientes y principalmente de opio. Se ha empleado para las mordeduras de animales venenosos. 2) f. Remedio de un mal, prevenido con prudencia o sacado del mismo daño.

de ese perdón depende la muerte o la vida más allá de la muerte. El principio por el cual se puede vencer la muerte es que su origen está fuera de sí.

- PECADO Pues si el ser que te di fue ser atroz,
desciende a los conjuros de mi voz;
desciende de ese negro monte, que es
funesta patria de la noche vil;
el seno deja de sus troncos, pues
el valle nos convida con su abril.
Víboras somos, ajén nuestros pies
sus flores ciento a ciento y mil a mil,
mientras no empañá al ver nuestro arrebol
su faz la luna y su semblante el sol.
- MUERTE Ya de aquel tronco que mi cuna fue,
de quien naciendo rama soy raíz,
rasgué el seno, y rasgándole dejé
yerta su pompa, mustio su matiz.
Agora dime, ¿qué me quieres?
- PECADO Que en mi pena mayor, más infeliz,
Me ayudes a vengar una pasión.
- MUERTE ¿Son envidias del hombre?
- PECADO Celos son, que son envidias una y otra vez.
- MUERTE ¿Celos tiene quien nunca tuvo amor?
- PECADO Sí, porque hay celos de tan vil preñez
que son abortos hijos del rencor.
- MUERTE Pues, ¿qué quieres?, que al cielo la azul tez
apagaré de un soplo, y su esplendor
de nubes vestirá negro capuz
en funestas exequias de la luz.

Hasta aquí, el diálogo entre el pecado y la muerte conciben a ésta como instrumento de aquel, que quiere acabar con todo lo noble y cuidado de aquel a quien el pecado quiere arrancar de lo que puede otorgarle la vida. Y la muerte se ofrece a apagar el esplendor de esa vida luminosa. Entonces, tertia el alma en diálogo con el cuerpo, cuyo divorcio ocurre con la muerte.

- ALMA Patria hermosa en que nací,
forzada a la tierra voy,
pero en cualquier parte soy
la que en mi principio fui;
no ha de haber mudanza en mí,
que aunque Dios me hizo de nada,
me hizo eterna, y desterrada
desta celestial esfera
al esposo que me espera
protesto que voy forzada.

Protesto que en la prisión
del Cuerpo en que he de asistir
siempre desearé salir
por volver a mi región.
Bajan las apariencias
CUERPO ¿Cuándo de esta confusión
saldrá mi ciego sentido?
ALMA ¿Cuándo, amado patrio nido,
a tu abrigo volveré?
(Calderón de la Barca, 2005b).

En esta forma, la muerte que por un momento fue muerte y vida, morir y renacer, se proyecta de una manera ampliada en creación y regreso al creador en quien ya no hay muerte. De igual manera, la intuición de una vida cíclica que muere y renace en una dinámica de un tiempo circular, es negada por una promesa de una vida sin tiempo y sin movimiento, que es abrigo eterno de un alma para quien la patria es la eternidad inmóvil y ha sido llevada a vivir en un cuerpo mortal y pecador del cual reniega.

6. Postludio

Los modelos de muerte que menciona Mitre (2003a), como el de la muerte heroica del martirio y la que se padecía en las cruzadas invocan una negación de la muerte en el más allá que era la única esperanza para una Europa agonizante.

Este paso de la muerte trágica del humanismo a la muerte amansada de la contrarreforma (Mitre, 1988) puede ser el resultado de una iglesia herida por los tres acontecimientos más radicales del final de la edad media: el humanismo desde Petrarca hasta el renacimiento, la peste negra que diezma a Europa (Fuentes-Hinojo, 1992) y la reforma protestante que pone en muchos espíritus una espina crítica frente al poder de Roma (Mitre, 2003).

De todas formas, cuando la muerte se hace personaje en la literatura, lo que no es resaltado por Mitre, su sentido moral cobra una dimensión de compañía que se advierte a lo largo de los tres siglos analizados, y que desdeña la promesa, puesto que su destino es segar la vida. La muerte personaje produce el lamento por aquellos que se van. Pero el reconocimiento de su universalidad relativiza el valor de la riqueza y del poder, lo que ubica el sentido moral de la muerte personaje en relación con la condición social en una historia que se tensiona por las pretensiones del poder y de la riqueza.

El asomo en los autos de Calderón de la Barca de una vida cíclica que alterna con la muerte en una naturaleza que muere y renace no alcanza a superar una imagen del tiempo lineal que culmina en la parusía escatológica, según la representación paulina y agustiniana.

Referencias

- Ackerman, H. W. & Jeanine, G. (1991). The Ways and Nature of the Zombi. *Journal of American Folklore* 104 (414), 466-494.
- Agustín, S. (2007). *Ciudad de Dios. Volumen I: Libros I-VIII*. Madrid: Gredos.
- _____. (2009). *La Ciudad de Dios*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Alarico, P. H. (2004). *Los significados del 'duende' y los Elfos en la Inglaterra medieval*. Disponible en: Amazon (S. R.).
- Anónimo. (2002). *Medieval Sourcebook: Everyman, 15th Century*. Disponible en: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/everyman.asp>.
- Aries, P. (1977). *L'homme devant la mort*. París: Le Seuil
- Ascalone, E. (2008). Grandes civilizaciones: Mesopotamia. Demonios y genios. *Electa*, 151-157.
- Calderón de la Barca, P. (2005a). Lo que va del hombre a Dios (auto Nº 54). En: M. L. Lobato, *Serie de Autos sacramentales completos de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra. Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/15994>
- _____. (2005b). Tu prójimo como a ti (primera versión) (auto 65). En: M. L. Lobato, *Serie de Autos sacramentales completos de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra. Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/15994>
- _____. (2005c). Tu prójimo como a ti (primera versión) (auto 29). En: M. L. Lobato, *Serie de Autos sacramentales completos de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra. Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/15994>
- _____. (2005d). Tu prójimo como a ti (primera versión) (auto 72). En: M. L. Lobato, *Serie de Autos sacramentales completos de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra. Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/15994>
- Cervantes, M. D. (1962). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: SAYMA.
- De Ávila, T. (1986). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Douglas, A. (1992). *The Beast Within: A History of the Werewolf*. London: Chapmans.
- Duarte-García, I. (2003). Representaciones de la Muerte en la Edad Media y Renacimiento. *Ars Medica*, 6, 8.
- Duby, G. (1968). *Economía rural y vida campesina en el Occidente Medieval*. Barcelona: Península.
- _____. (1978). *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. París: Gallimard.
- Fernández-Checa, F. A. (1995). El demonio en el inicio del teatro clásico. En F. y Pedraza Jiménez, *Los albores del teatro español – Actas de las XVII jornadas de teatro clásico* (pp. 59-66). Almagro: Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha.
- Fuentes-Hinojo, P. (1992). Las grandes epidemias de la temprana edad media y su proyección en la península Ibérica. *La España medieval*, 15, 2-29.
- García-Bermejo, M. (1996). *Catálogo del teatro español del siglo XVI*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Harf-Lancner, L. (1989). *Morgana e Melusina: la nascita delle fate nel Medioevo*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- La muerte: personaje en la literatura del siglo XIV al siglo XVI

- Hurtado de Mendoza, L. (1557). *Las cortes de la muerte*. Disponible en: [file:///F:/\[Ebooks\]/L/Lope%20de%20Vega/Lope%20de%20Vega%20Carpio%20-%20Las%20cortes%20de%20la%20muerte.txt](file:///F:/[Ebooks]/L/Lope%20de%20Vega/Lope%20de%20Vega%20Carpio%20-%20Las%20cortes%20de%20la%20muerte.txt)
- Lope de Vega, F. (1604). *El peregrino en su patria*. Madrid: Juan Bautista Avallé-Arce (edición faccímil) disponible en: http://books.google.com.co/books?id=-U-XSJ1kMmcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Manrique, J. (2002). *Poesía. Edición, estudio y notas de Vicent Beltrán*. Madrid: Real Academia Española.
- Martínez-Lucena, J. (2008). Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi. *Pensamiento y cultura*, diciembre, 11, (2), 237-261.
- _____. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos*. Barcelona: Gedisa.
- Mitre, E. (1988). *La muerte vencida, imágenes e historia en el occidente medieval (1200 – 1348)*. Madrid: Universidad Complutense.
- _____. (2002). La muerte primera y las otras muertes, un discurso para las postrimerías en el Occidente medieval. En J. A. Pavón, *Seminario Ante la muerte, actitudes, espacios y formas en la España Medieval*. Pamplona: Universidad de Pamplona.
- _____. (2003). *Fantasmas de la sociedad medieval: enfermedad, peste, muerte*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- _____. (2003a). Muerte y modelos de muerte en la edad media clásica. *Revista de Historia* 6, 11-31.
- Patch, H. (1983). *El otro mundo en la literatura medieval*. México: Fondo Cultura Económica.
- Pérez, A. & Chida, C. (2012). *Yokai, Monstruos y Fantasmas en Japón*. Gijón: Satori.
- Seabrook, W. B. (2005). *La isla mágica: un viaje al corazón del vudú*. Madrid: Valdemar.
- Sojka, F. (2009). ¿Qué es para San Pablo la salvación en la primera carta a los tesalonicenses? (tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de teología).
- Tenenti, A. (1952). *La vie et la mort à travers de l'art du XV siècle*. París: Cahiers des Annales.
- Valdeón, J. (1980). La peste negra. El impacto de la peste. *Historia* 16 (56), 60-66.
- Von-Tepl, J. (1999). *El campesino de Bohemia*. Madrid: Gredos.
- Vovelle, M. (1983). *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. París: Le Seuil