

LA DANZA DE LA MUERTE, REVISITADA: CONTEXTO Y RECREACIÓN EN LA SIRENA NEGRA DE PARDO BAZÁN

Rebeca Sanmartín Bastida

Universidad Complutense de Madrid

Jamais nul temps nous ne sommes assis;
Puis çà, puis là, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charrie,
Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre.¹

1. El marco: algunos precedentes franceses

El siglo XIX, como es bien sabido, se entusiasmó por la Edad Media, no sólo en la primera mitad de la centuria sino también durante la segunda, como traté de demostrar en una monografía que recogía sus cambiantes *imágenes*.² Y entre el imaginario más recurrente en el Ochocientos de este Medievo *revisitado* se encuentra el género de las Danzas de la Muerte. Este artículo se propone precisamente ocuparse de esa recreación, de los movimientos que llevaron a ella y de las nuevas miradas que la justifican, centrándose, en concreto, en la reescritura

¹ François Villon, "L'épitaphe Villon", en Villon, *Poesía completa; edición bilingüe*, 3ª ed. [revisada y corregida por F. J. Herranz Masjuan], Barcelona, Libros Río Nuevo, 1984, pp. 278 y 280 (p. 280).

² Me refiero a Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo*, pról. Ángel Gómez Moreno, Madrid, CSIC, 2002.

de este motivo por parte de una autora que acoge la metamorfosis estética de la literatura decimonónica: doña Emilia Pardo Bazán.³

Pero antes de analizar su interpretación del género, quisiera enmarcar esta corriente de interés por las Danzas de la Muerte en su contexto europeo. La Danza de la Muerte tiene considerable importancia en el arte y la literatura del siglo XIX europeo a través de los siguientes rasgos identificadores: un esqueleto danzante que tiene por compañero a un doble vivo, un diálogo intercambiado entre ambos personajes y, por último, una serie jerárquica de parejas, cerradas en una danza redonda y en un contexto escatológico. Se tiende, pues, a escoger el modelo de danza macabra medieval francesa (más antiguo, para Huizinga), y no el formato tribal de la *Dança general de la Muerte* castellana.⁴ La representación indicada de la danza macabra se hizo muy familiar en Francia, Inglaterra y Alemania mediante ediciones, a veces facsimilares, de la versión de grabados de Holbein y de otras versiones tempranas, y también a través de trabajos gráficos contemporáneos de artistas como Rowlandson, Grandville, Cruikshank, Rethel y Strang, canciones populares o folklóricas, y recreaciones literarias de Goethe, Quinet, Baudelaire, Gautier y otros.

Analizando estos ejemplos, en un estudio de hace unos años, Sarah W. Goodwin da cuenta de cómo en la literatura del siglo XIX el motivo de la danza macabra presta cuerpo a la estructura de una situación crítica, y será usado como metáfora de ciertos acontecimientos en particular: la guerra o la revolución y el encuentro erótico. Dos autores que usan el motivo (convertido en el XIX casi en cliché) como instrumento de crítica y de reflexión son Gustave Flaubert en *Madame Bovary* y Thomas Hardy en su poesía. Estos dos autores explorarán las maneras en que este *leit motiv* corporiza la experiencia personal de sus

³ De la suerte de las Danzas de la Muerte desde la Edad Media hasta los Siglos de Oro se ocupa Víctor Infantes en *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval: (Siglos XIII-XVII)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.

⁴ Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, 3ª reimpr. de 1ª ed., Madrid. Alianza Editorial, 2004, p. 194. Para un estudio de las tipologías de la danza macabra en Europa, véase Françesc Massip y Lenke Kovács, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*. Ciudad Real. CIOFF-INAEM, 2004, pp. 40-52, 61-66.

personajes. Flaubert vierte el *topos* en eventos narrados como el vals de Emma, y Hardy, por su parte, utiliza nuestro motivo como instrumento de la memoria, revelando la raíz colectiva de su reflexión privada en la recreación histórica de "Leipzig" o en la danza escalofriante que él mismo realiza en "The Self-Unseeing".⁵

Pero donde mayor se hace el interés por este motivo será en Francia, y en concreto en la poesía de sus escritores. Podríamos citar primero la pasión que suscita, como héroe *republicano*, François Villon, muy bien descrita por la magnífica —y en mi opinión aún no superada— visión panorámica del medievalismo francés de Janine Dakyns.⁶ Según Dakyns, si bien la obra de Villon despierta poca pasión en la primera generación de románticos (exceptuando a Gautier y Nerval), alcanzará creciente popularidad a partir de 1850. Se elaboran entonces ediciones y estudios de su vida, y se le compara con Charles d'Orléans para alabar al poeta a expensas del trovador. La balada de los ahorcados de Villon o "L'építaphe Villon" inspiró un fundamental *leit motiv* en la escritura medievalista francesa: descripciones de cadáveres descomponiéndose movidos por el viento, que, con el balanceo de sus cuerpos, realizan una suerte de grotesca danza macabra. Así nos los presenta Victor Hugo en su "Montfaucon" de *La Légende des Siècles*: el cadáver colgante "Avec son front sans yeux et ses dents sans gencives./ Rit dans la torsion des chaînes convulsives", movido por un viento lúgubre que "joue avec tous ses fantômes" con insistencia cotidiana.⁷ Surge de este modo una modalidad de danza macabra basada en el célebre canto de los ahorcados de Villon.

Los poetas parnasianos franceses, cuando se dedican a la recreación medieval (la Edad Media, por un motivo u otro, no deja de atraerles tras la eclosión romántica), generalmente eligen como fuente de inspiración la Danza de la Muerte y las estatuas de los sepulcros de antaño. Este imaginario será explotado por Théophile Gautier, incapaz de esconder un creciente rechazo (ideológico en gran parte) hacia el Medievo. Los

⁵ Sarah Webster Goodwin, *Kitsch and Culture: The Dance of Death in Nineteenth Century Literature and Graphic Arts*, Nueva York, Garland, 1988.

⁶ Janine R. Dakyns, *The Middle Ages in French Literature. 1851-1900*, Londres, Oxford University Press, 1973.

⁷ Victor Hugo, "Montfaucon", en *La Légende des Siècles: I*, cronología e introducción de León Cellier, París, GF-Flammarion, 1979, pp. 184-188 (p. 188).

republicanos verán la Danza de la Muerte como un invento de la Iglesia para aterrorizar a los creyentes y hacerlos sumisos a sus dictados; por ello, muchos prefieren la calma pagana. Pero el tratamiento del tema por parte de los poetas más jóvenes abrigará el cambio desde la desaprobación republicana del Medievo, encabezada por el historiador Jules Michelet, a la nostalgia simbolista de los siglos medios. Poco después de la aparición de la obra de Gautier, su amigo Charles Baudelaire vuelve su atención hacia nuestra danza, pero con más entusiasmo. Influidos por la danza macabra de Villon, en cuya obra se inspira también su amigo Théodore de Banville, autor de baladas al estilo del poeta medieval⁸, la "risible Humanité" de Baudelaire estará compuesta de "squelettes musqués" y "cadavres vernissés" que realizan contorsiones admiradas por ese gran esqueleto que es la Muerte. Baudelaire encuentra encanto en los cadáveres que balancean cráneos floreados: "Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!". Esta "Danse macabre" de *Les Fleurs du Mal* dio a nuestro motivo bastante popularidad entre los parnasianos, que realizaron menos afortunadas imitaciones de esa visión de los contemporáneos de Baudelaire arrastrados en el baile de la danza universal, a la que se les convoca con ironía.⁹ Sin duda, la recreación mejor (aunque tangencial) entre los parnasianos será la que hará Leconte de Lisle en su poema "Les Siècles maudits", de *Poèmes tragiques*.¹⁰

⁸ Banville, aunque rechazó la Edad Media romántica, como Gautier, durante los años 60 compuso sus *Ballades joyeuses à la manière de Villon*, publicadas en forma de libro en 1873.

⁹ Véase Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, París, Bookking International, 1993, pp. 195-197, para su recreación de la danza macabra, y pp. 112-114, 143, 194, para otras recreaciones alegóricas de la Muerte. La Muerte en los poemas de Baudelaire —quien muestra preferencia por la alegoría en sus creaciones— aparecerá personificada como mujer, y no siempre se tratará de la terrible del Medievo. Por otro lado, Dakyns destaca cómo la danza macabra será recogida más de una vez en su *Salon* de 1859.

¹⁰ La razón de estas recreaciones puede deberse, según el estudio citado de Dakyns, a que muchos escritores del Segundo Imperio se identificaron con Villon, especialmente por el retrato que Gautier realiza de él en *Les Grottesques*, presentándolo como un bufón pintoresco y subversivo, opuesto al espíritu burgués, con buenos sentimientos en el fondo. Esta imagen de un sentimentalizado Villon fue bien acogida por los parnasianos y persistió hasta la década de los 70 en Francia. Por otro lado, hay que decir que la fama de Villon llega hasta Inglaterra (Algernon Charles Swinburne le dedica una balada) y España (durante la realización de mi tesis

Entre los poetas simbolistas franceses, Paul Verlaine, admirador también de Villon, en sus *Poèmes saturniens* de 1866 (de prólogo y talante aún parnasianos) muestra en "Effet de nuit" una original variante del baile de los ahorcados. Situado en una villa gótica de tétricos tintes impresionistas ("La nuit. La pluie. [...] La plaine"), un cadáver danza "dans l'air noir des guigues nonpareilles".¹¹ Años más tarde, Arthur Rimbaud escribirá un temprano poema donde se vuelve al tema de los cuerpos ahorcados: "Bal des pendus", un ejercicio poético al que Dakyns despoja de importancia, si bien se muestra en él, una vez más, el genio y vitalidad de Rimbaud. En esta composición, en lugar de una Muerte-esqueleto dirigente será el demonio, "Messire Belzébuth", quien haga bailar a los muertos que cuelgan siniestra y grotescamente del patíbulo, cuando el viento o la brisa, otra vez, "siffle au grand bal des squelettes". No obstante, en la recreación de Rimbaud un esqueleto se destaca entre los que penden de la cuerda; uno que, loco, se convierte en bufón de una visión escalofriante que no puedo dejar de reproducir:

Oh! voilà qu'au milieu de la danse macabre
Bondit dans le ciel rouge un grand squelette fou
Emporté par l'élan, comme un cheval se cabre:
Et, se sentant encor la corde raide au cou,

Crispe ses petits doigts sur son fémur qui craque
Avec des cris pareils à des ricanements,
Et, comme un baladin rentre dans la baraque,
Rebondit dans le bal au chant des ossements.¹²

2. Algunos precedentes españoles

En España esta danza interesa tanto como allende los Pirineos. En el Romanticismo quizás la recreación más famosa sea la de José de Espronceda en *El estudiante de Salamanca*: no hará falta aquí recordar el

doctoral encontré varias referencias a este poeta en la prensa ilustrada de entre 1860 y 1890).

¹¹ Paul Verlaine, "Effet de nuit", en *La bonne chanson et autres poèmes*, París, Bookking International, 1993, p. 213.

¹² Rimbaud, "Bal des pendus", en *Rimbaud: Obra escogida*, ed. bilingüe, trad. y selección de Alberto Manzano, Barcelona, Teorema, 1982, pp. 57 y 59 (p. 59).

momento en que Félix de Montemar se hila en un abrazo danzante con el esqueleto que lo llevará a la tumba. Pero deseo señalar que hay varios ejemplos más del uso de este motivo por parte de autores románticos. Seguidora de esa recreación esproncediana es, por ejemplo, Gertrudis Gómez de Avellaneda en su poema "Noche de insomnio y el alba", que en su danza macabra de fantasmas bebe de *El estudiante de Salamanca* hasta en la disposición en escala métrica.¹³

Pero es en la segunda mitad del siglo XIX cuando este motivo se hace más recurrente, quizás bajo la influencia de la publicación de Florencio Janer, en 1856, de la *Dança general de la Muerte* castellana. Janer publica la *Dança* en París conforme al código original de El Escorial, enriquecida con un preámbulo, un facsímil y la explicación de las voces más antiguas. Janer había sido editor también de un fundamental tomo de la Biblioteca de Autores Españoles (el VII), de 1864, que recogía lo que vendría a ser la *vulgata* para el conocimiento de la poesía medieval de los lectores del XIX: *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*.¹⁴ Además de editar la *Dança*, este estudioso publicará un artículo donde propondrá como autor de la obra a don Sem Tob.

José Amador de los Ríos, en su pionera historia de la literatura (que nunca se encomiará lo suficiente), había dejado escrito que entre las diferentes Danzas de la Muerte compuestas en la Península "la más antigua y de mayor importancia, puesta por todos los escritores, en la mitad del siglo XIV, es sin duda la adjudicada a Rabbí don Sem Tob, dada a luz una y otra vez en los últimos años".¹⁵ Esta atribución de la

¹³ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Poesías y epistolario de amor y de amistad*, ed. Elena Catena, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1989, p. 77. Otro eco de esta danza la encontramos en su poema "Los duendes", imitación de Hugo (p. 83).

¹⁴ Este volumen superará la fundamental edición de M. J. Quintana, de comienzos del siglo XIX, fuente de conocimiento de la poesía medieval para muchos autores ochocentistas hasta la obra de Janer; la colección de Quintana será aumentada y anotada por Florencio Janer.

¹⁵ J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, t. IV, Hildesheim/Nueva York, 1970 (ed. facsímil de Madrid, Imprenta a cargo de José Fernández Cancela, 1863), pp. 496-497. Amador critica la edición de George Ticknor (que incluye en los *Apéndices* de su historia literaria) por aportar inexactitudes, errores y omisiones, y acepta la de Janer por copiar el texto tal como existe en el código de El Escorial, y porque publica el facsímil (p. 497n1). Por otro lado, el interés que suscita la *Dança* se aprecia en el trabajo que realiza Ángel Lasso de la Vega y Argüelles

Dança general de la Muerte no nos debe extrañar si tenemos en cuenta que en el manuscrito de El Escorial en que se encuentran los versos de la *Dança* figuran también los *Proverbios* del escritor judío. Amador de los Ríos relaciona las composiciones destacando el pensamiento pesimista propio de la raza semita y confundiendo por ello la datación de la *Dança* (hoy en día fechamos manuscrito y danza en el siglo XV).¹⁶

Florencio Janer, quien también postula la *Dança general de la Muerte* como obra del siglo XIV, sugerirá en un artículo de 1860 (donde se nos reproducen coplas de este poema) que el autor de la *Dança* era en realidad un monje, basándose en que es el personaje que sale mejor parado en el *baile*.¹⁷ En esto se distanciará de esa atribución coetánea de la obra a Sem Tob y se acercará un tanto a nuestras modernas pesquisas.

No obstante, el achacar la *Dança* a Sem Tob se repetirá en los panoramas literarios que reproduce la prensa ilustrada, como el que nos ofrece Juan P. Criado Domínguez, quien afirma que el judío "D. Santos de Carrión", que escribió "sus "Consejos y documentos al rey D. Pedro" y "La danza general de la muerte", logró, junto con otros autores, que no decayese la literatura española, aunque el lenguaje dejara "mucho que desear".¹⁸ A pesar de los panoramas fallidos de la prensa de la época, que, como éste, demuestran escaso conocimiento de nuestros autores medievales, la poesía de los siglos medios será cada vez más familiar para los autores ochocentistas: la BAE, los artículos de Víctor Balaguer y los versos seleccionados por las revistas ilustradas se encar-

en *La Danza de la Muerte en la poesía castellana*, publicado primero en forma de artículos en los números de diciembre de la *Revista Europea* del año 1877, y reeditado después por M. Medina en 1878.

¹⁶ Habría que decir, de todos modos, que nuestra versión de la *Dança general de la Muerte* proviene de un original castellano o catalano-aragonés que puede datarse a finales del XIV. Véase sobre estas cuestiones textuales Víctor Infantes, "*Dança general de la muerte*", en *Diccionario filológico de literatura medieval española: Textos y transmisión*, eds. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 371-375.

¹⁷ Janer, "Creencias populares de la Edad Media./ La Danza de la Muerte", *Museo de las Familias*, 24 (1860), pp. 180-181: 180.

¹⁸ Juan P. Criado Domínguez, "Origen, formación y desarrollo del idioma castellano", *El Valle del Ebro*, 10 (6 de enero de 1882), pp. 2-3; 11 (15 de enero de 1882), pp. 3 y ss.

garán de ello. Esta presencia de la literatura medieval dejó importantes y significativas huellas en estos años, que abarcan desde canciones de aire aristocrático que se fingen trovadorescas (género en el que son expertos los autores catalanes, así como en la recreación de cantares populares, según demuestra el magistral uso del estribillo de Milá y Fontanals) hasta ecos directos de las *Coplas* de Manrique o de nuestras Danzas de la Muerte. Este último tema ejercerá gran atracción en varios poetas de la segunda mitad de siglo. Antonio Fernández Grilo publica en 1890 "La canción de la muerte (en el cementerio)", donde la Muerte, semejante a la del poema de Baudelaire, presume ante la Humanidad de que extermina todo lo placentero: mujeres, músicas, etc.¹⁹ Otro tanto comenta la Muerte en primera persona de "La cansó de la mort" de Joseph Franquesa y Gomis, que se abre con una cita de Ausias March. Pero si se escoge la personificación medieval de la guadaña igualadora en estas composiciones, los finales de ambas están lejos del espíritu de los siglos medios y más próximas al optimismo decimonónico que cree en el Progreso: en la de Grilo, es derrotada al pie de la cruz, y en la de Franquesa, vence el espíritu humano en el final de los tiempos por ser inmortal.²⁰ No obstante, otro contemporáneo poema anónimo se limita a describir el poder destructor de la muerte, del que no hay escapatoria posible: su principal mensaje es la vanidad de las cosas efímeras.²¹ Por último, la dolora de Constantino Llombart, "Tanto monta" (el lema de los Reyes Católicos tiene aquí connotaciones irónicas), habla de la muerte *airada* con reminiscencias de la danza macabra medieval.²²

La proliferación cada vez mayor de citas de versos medievales nos indica un gusto creciente por los mismos. No nos debe extrañar entonces que un relato de las *Lecturas recreativas* del Padre Coloma, publicadas en 1887, muestre como epígrafe un fragmento de la *Dança*

¹⁹ Antonio F. Grilo. "La canción de la muerte (en el cementerio)", *Almanaque de la Ilustración [Española y Americana] para el año 1890*, Madrid, Establecimiento tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1889, p. 138.

²⁰ Joseph Franquesa y Gomis, "La cansó de la mort", *Revista Literaria*, 8 (agosto de 1883), pp. 193-197.

²¹ Anónimo. "¡La muerte!", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 935 (1870), p. 387.

²² Constantino Llombart, "Tanto Monta", *La Ilustración Republicana y Federal*, 24 (26 de julio de 1872), pp. 306-307.

general de la Muerte, en concreto los versos en los que el Emperador se dirige al esqueleto danzante.²³

Pero la Danza de la Muerte dejará también otras huellas en la narrativa realista española de la segunda mitad de siglo. En concreto, en su derivación de baile de ahorcados parnasiano, ya mencionado. Así, en *Sor Sanxa*, de Narcís Oller, cuento naturalista que se ambienta en el siglo XIV, se nos describe un cuerpo humano que, tras ser ajusticiado en la horca, es comido por los cuervos mientras lo observa la multitud, hasta que Sor Sanxa, influida por un loco, dirige a unas monjas para que arrebaten los cadáveres de los ajusticiados de las garras de los cuervos.²⁴ Esta obsesión por los ahorcados (que volveremos a mencionar en el siguiente apartado) recuerda las descripciones de Villon de cuerpos descomponiéndose y moviéndose a impulsos del viento recreadas por los autores franceses.

Otra reescritura más directa, aunque más parca, del género será la que nos presente el relato de Vicente Blasco Ibáñez "Tristán el sepulturero", cuento pleno de ironía y humor donde la danza macabra no nos produce un efecto tétrico, sino todo lo contrario.²⁵ En el relato encontramos ecos de leyendas de Bécquer (como "El Miserere"), y nuestro baile se destaca porque se hace en círculo como en la Danza de la Muerte castellana, con todos "los muertos, envueltos en blancos sudarios y cogidos de los haces de huesecillos que componían sus manos [...] agitándose sin parar y dando furiosos saltos que hacían crujir las junturas de sus tibias".²⁶

Finalmente, resulta interesante que por estos años la muerte medieval se ponga como ejemplo de experiencia edificante. Con ocasión del día de difuntos de 1861, la Edad Media se convierte en un modelo po-

²³ El relato es *La intercesión de un santo*: P. Luis Coloma, S. J., *Obras completas*, 3ª ed., Madrid/ Bilbao, "Razón y fe"/ "El mensajero del C. de J.", 1952, pp. 201-208: p. 201. Coloma muestra en estos relatos su afición a recoger como epígrafes estrofas medievales.

²⁴ Narcís Oller, "Sor Sanxa", *Revista Literaria*, 10 (octubre de 1883), pp. 232-239. Escrita en catalán, esta leyenda, poco conocida, obtuvo un premio en los *Jochs Florals* del año 1879.

²⁵ Véase este cuento en Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas con una nota biobibliográfica*, t. IV, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 57-64; también en *Cuentos medievales*, ilustraciones de Marina Arespachaga, Madrid, Clan, 1996, pp. 115-137.

²⁶ Blasco Ibáñez, *Cuentos medievales*, p. 136.

sitivo, y sus tradiciones en ejemplos a recuperar. Si hoy cuesta aceptar la muerte, nos dice un articulista de la época, es preciso volver los ojos a los siglos medios, unos tiempos en los que ésta supo recobrar su imperio e importancia tras el ocultamiento que de ella llevaron a cabo los paganos.²⁷

No obstante, en 1884 la representación de la danza macabra será considerada de mal gusto cuando se la compara con las bellas muertes de los sepulcros italianos; las demostraciones medievales parecen recordar el denostado (por algunos) estilo naturalista, con su "lujo de calaveras sarcásticas, aquella exhibición de cadáveres medio corrompidos que, aún de mármol, parecía como que oliesen mal".²⁸ Es decir, se relaciona el estilo macabro del XV con la descripción naturalista de lo sórdido.

La lección final de estas *revisitaciones* del género es que las Danzas de la Muerte inquietan en el siglo XIX, pues de ellas se habla y a ellas se vuelve continuamente durante textos y años.

3. La Danza de la Muerte en *La Sirena Negra*

La danza macabra ocupó varias páginas de la obra de doña Emilia Pardo Bazán. De hecho, la trató ya desde su temprana poesía, como demuestra la publicación reciente de este corpus un tanto olvidado.²⁹ Me refiero, en concreto, a la composición de Pardo Bazán "El Castillo de la Fada", escrita cuando la autora tenía catorce años.³⁰ En este poema legendario se aprecian influencias de Espronceda y José Zorrilla, y un

²⁷ V. V.. "El Día de Difuntos", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 454 (1861), pp. 178-179.

²⁸ Véase "Nuestros grabados./ Escultura en un panteón del Campo Santo de Génova", *La Ilustración Artística*, 150 (10 de noviembre de 1884), p. 361.

²⁹ Para un análisis de la poesía de nuestra autora, véase Yolanda Latorre Cere-suela, "Emilia Pardo Bazán desde la poesía: Nuevas claves de una escritora en plena revisión", *Ínsula*, 607 (1997), pp. 8-9. Esta investigadora cree que en sus poemas influyen más la nota íntima de Heine, Goethe y Schiller que el "gusto rimbombante" de Zorrilla.

³⁰ Se publicó en Vigo en el año 1866; fue quizá la primera composición que publicó. Véase sus *Poesías inéditas u olvidadas*, ed. Maurice Hemingway, Exeter, University of Exeter Press, 1996, p. vii.

evidente interés por lo gótico, lo macabro, lo fantástico y lo sobrenatural, rasgos que, junto con el uso de la polimetría para crear efectos dramáticos o patéticos, muestran la raigambre romántica de los versos de Pardo Bazán. “El Castillo de la Fada”, calificado por su autora de *balada*, nos presenta una torre coronada de almenas donde reside una *fada*, que posee la hierba que devuelve la vida. Álvaro se dirige allí pensando que ha matado a su hermano, preso de los celos por Aurora, dama bellísima que crea la discordia entre hermanos que se querían. Se topa entonces con una serie de visiones, entre las que se encuentra una versión de la danza macabra, es decir, un baile de esqueletos grotesco y frenético. Al final, el poema da una explicación racional a los fenómenos extraños: la mano que retenía a Álvaro era en realidad la puerta que le pilló el vestido; pero, al tiempo, deja abierta la posibilidad de la versión fantástica: le retuvo la *fada* y le mató por mentir, pues su hermano aún no había muerto. En esto radica la originalidad de la composición: en la presentación de las dos versiones de una leyenda, que no solía darse en el verso coetáneo.

Como vemos, se aprecian ya en esta poesía exotismos y reminiscencias medievales legendarias que Pardo Bazán estetizará más adelante, en su narrativa finisecular: la autora gallega se inscribirá entonces en la corriente medievalista que recorre el último tercio del siglo XIX, cuando el Medievo se recrea no sólo como fuente textual sino también pictórica. Recordemos la reivindicación del arte de vidrieras y orlas de oro con el que inicia doña Emilia su cuento “La Borgoñona” (publicado en 1885 dentro de la colección *La Dama Joven*), cuento donde aparece también la visión del cadáver de un ahorcado cuyos “pies péndulos” rozan la frente de la protagonista y al que ésta, nueva Sor Sanxa (¿leería Pardo Bazán el cuento de Oller?), decide enterrar.³¹ Pero es en su recreación de la Danza de la Muerte de *La Sirena Negra* cuando la autora se refiere más por extenso a las visiones de “los antiguos tapices” (437) y a una ronda macabra que le parece algo “pintado”, además de rememorarle a Goya (441, 443).³² Conserva así doña Emilia, desde una

³¹ Véase Emilia Pardo Bazán, *Cuentos completos*, ed. J. Paredes Núñez, La Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza conde de Fenosa”, 1990, t. I, pp. 359-368. El pasaje del ahorcado está en la página 365.

³² A partir de ahora cito por las páginas de Emilia Pardo Bazán, “La Sirena Negra”, en *Obras completas, V: La Quimera; La Sirena Negra; Dulce Dueño*, eds.

estética finisecular, la simbiosis de representación plástica y literaria de la Danza de la Muerte medieval.

En este sentido, Maurice Hemingway nos recuerda en un excelente artículo sobre esta obra que Pardo Bazán tenía en su dormitorio del Pazo de Meirás un cuadro del género *Vanitas* colgado de sus paredes, pintado por Joaquín Vaamonde (autor representado en su anterior novela, *La Quimera*).³³ Un cuadro en el que quizás la autora se pudo inspirar para su magnífica descripción y relato de la danza macabra.

Y entrados en esta escena que ocupa todo el capítulo V de *La Sirena Negra*, podemos pasar ahora a analizarla más de cerca. En primer lugar, me gustaría señalar que nos encontramos en el mundo del sueño, de lo onírico, como delata el hecho de que Gaspar de Montenegro despierte cuando acaba el capítulo. Este preciso universo no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que la novela aparece en 1908, cuando ya la vida interior y subconsciente de los personajes narrativos comienza a ser explorada con avidez por los autores. En este sentido, debemos dar importancia a este capítulo porque es el único en el que la voz de Gaspar se diluye para dejar paso a una escritura más *neutra* (aunque no por ello menos apasionada) que describe lo que pasa ante los ojos del protagonista. Es, por tanto, un capítulo con cierta autonomía.

La danza macabra se enmarca en una "árida llanura amarilla" (437), que nos trae un eco de "La plaine" en la que se balanceaba el cadáver de Verlaine. En esta llanura cercada por montañuelas "calvas y telarañosas" aparece la figura del Papa acompañada por un cadáver que lleva sobre sus huesos "mondos" un féretro. El enérgico esqueleto, protagonista de esta escena, salta y baila con la pala del enterrador con "bufonesca alegría" (438), como el esqueleto de Baudelaire o Rimbaud y, descrito en términos macabros, "roto y desarrapado por el vientre" (437), parece recordarnos esas representaciones tardomedievales en las que la Muerte lleva las entrañas fuera. Sólo que estas entrañas están secas y Pardo Bazán, frente a otras recreaciones naturalistas, se interesa más por lo externo que por la escatología del cuerpo: el esqueleto agita sus canillas y "muestra el costillar, donde cuelgan arambeles andrajoso-

D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1999, pp. 401-542.

³³ Véase M. J. D. Hemingway, "The Religious Content of Pardo Bazán's *La Sirena Negra*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1972), pp. 369-382 (p. 376).

sos de momificada piel" (438).³⁴ Es, pues, un esqueleto que aún conserva jirones de piel, lo que Huizinga prefiere llamar "el muerto" antes que "la muerte", con la caja del esternón vacía (439, 440), si bien más adelante se describe el choque de huesos marfileños como si estuvieran "pelados y limpios", "tal cual se ve en los Códices góticos" (440).³⁵ A este cadáver danzante también le acompaña la presencia del viento, como en los textos descendientes del de Villon, pero esta vez la Muerte se vale de este elemento para hacer tiernas declaraciones a las damas, utilizando su sonido cuando agita las ramas de los sauces (440).

El esqueleto lleva al Papa al baile siniestro y, como en la *Dança general de la Muerte*, le conmina a danzar: "¡Danzad, Padre Santo!". Luego ase de una en una a diferentes figuras masculinas representantes de las distintas jerarquías sociales, pronunciando frases de regusto arcaico que nos remiten a otras épocas: "¡Danzad, seor Imperante!". Insulta a esas personalidades que llama de manera sucesiva a la danza, como la Muerte de la *Dança general*: "¡dance el gordo, dance el orondo, dance el lucio, el del rollizo pestorejo!" (438)³⁶; y se burla y comete picardías, especialmente con las mujeres (439). En principio, esta recreación de palabras y esta llamada al baile de figuras "de código cuatrocentista" (437) nos puede llevar a pensar que Pardo Bazán está reproduciendo prácticamente la danza medieval castellana que conservamos y que por entonces ya había sido varias veces publicada. De hecho, en un momento determinado el narrador se refiere explícitamente al "esqueleto

³⁴ Estos despliegues de energía de los esqueletos representantes de la Muerte poseían una larga tradición: Paul Binski señala su origen medieval en la creencia de que "the dead doubles" tenían una "endless energy and restiveness, appeased only by suffrages" (*Medieval Death: Ritual and Representation*, London, British Museum Press, 1996, p. 154). Por otro lado, frente a la descripción de la muerte de Rita Quiñones, o de la lepra en su novela *San Francisco de Asís*, en este pasaje Pardo Bazán no se detiene en los estragos que realiza la muerte (o la cercana muerte) en el cuerpo/cadáver humano.

³⁵ Huizinga señala que la primera danza macabra fue de los muertos (los muertos como dobles) y no de la Muerte, que no aparece hasta 1500 con la figura de Holbein (olvida que la *Dança general* es anterior). Según Huizinga, "el muerto" que llama a danzar en el baile primitivo no es un esqueleto, como la Muerte, "sino un cuerpo todavía no completamente descarnado, con el vientre rajado y hueco" (*ob. cit.*, 194).

³⁶ Aquí hay un claro eco de la burla que hace la Muerte en la *Dança general* al abad. Para un cotejo de los textos, véase *La danza general de la muerte: (siglo XV-1520)*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1982.

que dirige la danza general de la muerte" (440). Pero la novedad es la presencia de mujeres, que sólo aparecían en ampliaciones tardías de la *Dança general* (así, en la sevillana de 1520; en la versión de El Escorial apenas sí salen a escena dos doncellas que no cruzan palabra con el esqueleto). En el baile que pinta Pardo Bazán, la Muerte busca expresamente a las mujeres para no dejar "sin pareja a sus danzarines" y las llama por su orden jerárquico: la reina, la duquesa, etc., si bien la danza acaba haciéndose mixta también en rango social: danzan reyes con pastoras, monjas con guerreros, emperadores con labriegas... Los bailarines se retuercen y contorsionan "epilépticos" hacia la sima donde caerán por sorpresa "alzando todavía la pierna para un trenzado", para después ser sustituidos por bailarines que danzan más aprisa (440, 443).

Por otro lado, en principio Pardo Bazán respeta el orden de llamamiento del texto de El Escorial (Papa, Emperador, Rey, Patriarca, Condestable, Hidalgo, Abad, Deán, Médico...), aun saltándose algunas jerarquías, y hasta conserva las reacciones de los convocados.³⁷ Señala, asimismo, el ideal igualador que implica esta danza (441), al que vuelve dos capítulos después, cuando el protagonista afirma que la Muerte "nos iguala al suprimirnos... como iguala el segador la hierba del prado"(459).³⁸ Pero llama la atención que en la danza descrita las figuras vayan en "procesión" (437, 441) y no en círculo, y que se haga hincapié en el baile en pareja: el esqueleto hace bailar en dúos a personas que van a morir. ¿Qué quiere decir esto? Que quizás a doña Emilia

³⁷ No obstante, hay algunos cambios con respecto a nuestra danza de El Escorial en los últimos llamamientos de la Muerte, pues el orden que adoptan médico, astrólogo, escudero, canónigo, mercader, abogado, cartujo, etc., no es el mismo que el de la *Dança*, aunque sí se respetan los personajes (salvo alguna excepción: Pardo Bazán añade al astrólogo, al músico y al mancebo galán).

³⁸ Ideal aceptado en general por los críticos, aunque exista alguna excepción como la de Batany, para quien la Danza Macabra fija la clasificación de los estados y reimpone el orden a través del baile, proponiendo una rígida jerarquía de lo más alto a lo más bajo; representa así una actitud esencialmente conservadora hacia la estratificación social. Para que llegue la crítica social a la literatura habrá que esperar a que se ponga el énfasis en el individuo antes que en el "tipo", según esta autora. Véase Jean Batany, "Les 'Danses macabres': une image en négatif du fonctionnalisme social", en *Dies illa: Death in the Middle Ages; Proceedings of the 1983 Manchester Colloquium*, ed. Jane H. M. Taylor, Manchester, Francis Cairns, 1984, pp. 15-27.

le influiría tanto la lectura del texto castellano como el imaginario de danzas de la muerte posteriores en el tiempo, y especialmente el modelo francés (con el esqueleto bailando con su doble vivo). Además, como sus contemporáneos, hace que la danza macabra afecte también a sus congéneres, y si en un principio el baile se establece entre hombre y mujer de alcurnia semejante, que parecen provenir de otros tiempos: rey-reina, hidalgo-hidalga, etc.³⁹, poco después las parejas se llenan de familiares y conocidos de Gaspar; y se hacen ronda, corro que va siendo tragado por una sima semejante al infierno (Gaspar descubre con horror que en la sima hay fuego).

En medio de la descripción de este baile, Gaspar, y con él doña Emilia, siguiendo a Amador de los Ríos (que no a Janer), atribuye la medievales danza macabra a un "poeta judío amigo de don Pedro *el cruel*" (es decir, Sem Tob: tal vez doña Emilia no escriba su nombre por creerlo poco familiar al lector); en suma, resume y piensa el protagonista, aquél es un baile viejo: "literatura y teología" (441). Precisamente, el hecho de que se estilice el baile y se subraye su categoría de literatura podemos encuadrarlo en ese fluido intercambio literatura-vida que impregna la estética *fin-du-siècle*. De todos modos, en su monólogo onírico Gaspar advierte que la Edad Media fue un período triste, renegador de la vida y amigo de la muerte, y que en sus tiempos se ha reemplazado la danza macabra por la griega de ninfas y faunos, "ronda jocunda, símbolo de la alegría del vivir" (muy en la línea del joven Nietzsche, por cierto), que sustituye a la anticuada procesión de "la Seca".⁴⁰ No obstante, luego el protagonista admite su vigencia, al ver de pronto a sus familiares metidos en danza: "¡Y he aquí la clave del enigma de ellos y del enigma de los demás y del mío, he aquí la clave...! La clave del enigma humano... ¡la danza general de la Muerte...!" (442). Es decir, llama a nuestro texto por su nombre y lo sitúa en el centro del significado último de la vida, ya que es la "verdad única" (441).

³⁹ Pardo Bazán llama a esta figura "fidalga". sin duda para conservar cierto aire arcaico en el cuadro que describe (438).

⁴⁰ Otros ecos de la ideas de Nietzsche se pueden encontrar en las páginas 482-483, cuando Gaspar habla del hombre superior, la sumisión, etc. Por otro lado, en contraposición con este pasaje, más adelante Gaspar une la danza macabra con la ritualidad antigua a la que se sentía próximo: "es la promiscuidad de los antiguos ritos, de los cultos de las diosas sin freno" (443).

La visión, como he señalado anteriormente, le recuerda a Gaspar una representación de Goya (nueva referencia pictórica). La autora se detiene en pintar los rostros pálidos de los bailarines donde a veces se aprecia un reflejo del sol expirante, figuras de cera vestidas con atavío descrito por el soñante Gaspar. Pero al tiempo que pictórica, se subraya la esencia teatral de la visión: doña Emilia conserva la naturaleza escénica de la composición medieval. El texto habla de la "tramoya humana", de que había algo "escenográfico" en la visión de Gaspar (441), y esto se puede poner en correlación con la concepción teatral de la vida que tiene el protagonista en algunos momentos de la novela (478-479, 510-511). Asimismo, además de en su raíz dramática, doña Emilia conecta con el espíritu de la danza medieval en la cualidad transgresora y sensual que otorga a la Danza de la Muerte, en su mezcla del grotesco con la promiscuidad, mezcla que, según Gaspar, asustará a su hermana Camila cuando le toque el turno: la Seca "goza en producir nefandos contubernios, aproximaciones imposibles, himeneos monstruosos, contrastes goyescos" (443). Gaspar subraya así la capacidad de la danza macabra de romper tabúes, de origen medieval.⁴¹ Sin duda alguna, todas estas características de nuestro baile: teatralidad, promiscuidad, seducción, sensualidad, atraerán la sensibilidad decadentista finisecular de la que hace gala, o de la que se burla y distancia (según Hemingway), Pardo Bazán en esta obra.⁴²

Hemingway busca en su artículo contrarrestar la tesis del misticismo edificante de Gaspar de Montenegro que propone Porfirio Sánchez por una lectura más irónica de los ensueños y aspiraciones del protagonista, que prueban ser erróneos.⁴³ Para esta estudiosa, la Danza de la Muerte

⁴¹ Véase Binski, *ob. cit.*, pp. 154-155, para la cualidad transgresora y sensual de la danza macabra. Binski recuerda que las autoridades eclesiásticas prohibían en el Medievo bailar en los cementerios, y cómo en un sermón de Robert Mannyng la danza era asociada a la música seductora y al engaño, por lo que se consideraba vehículo de vicios.

⁴² Hemingway (*art. cit.*) aprecia en la narración una mirada crítica sobre Gaspar, y seguramente esta lectura es acertada pues en su obra precedente, *La Quimera*, Pardo Bazán criticará los valores morales del Decadentismo (véase D. S. Whitaker, *La Quimera de Emilia Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988).

⁴³ Véase Porfirio Sánchez, "La dualidad mística en *La sirena negra* de Pardo Bazán", *Hispania*, 53 (1970), pp. 189-197.

de este capítulo "stands in ironic contrast to human aspiration towards the hidden truth". Gaspar se desilusiona porque la muerte pierde su encanto calmante y estético.

If the key to the enigma of man is grotesque and skeletal, then Gaspar's esoteric explorations of the dark, mysterious regions of human life dissolve into absurdity. So his infatuation turns to terror [...]. This disillusionment, however, is not complete [...] until the end of the novel.⁴⁴

Ciertamente, esta presentación negativa de la muerte tiene su correlato en una aparición anterior, en concreto en el relato "Las dos Vendadoras" de la colección de *Cuentos Nuevos*, publicada en 1892. Al protagonista de este cuento, Zenón, se le aparecen la Vida y la Muerte; y en su disputa sobre quién de ellas se venga mejor vence la primera. Molesta, la Muerte se despide con promesa de baile:

—Con tanta más razón —dijo irónicamente la Muerte, algo despechada, pues al fin es mujer, y no gusta que la desairen— cuanto que yo, tarde o temprano, no he de faltar, y que en mi danza general todos harán mudanza, sin que les valgan excusas.⁴⁵

Aquí la Muerte aparece como figura femenina, y con los atributos que para Pardo Bazán tendría como tal, pero en *La Sirena Negra* mantiene cierta ambigüedad, pues corteja y se enamora de las damas con las que danza y a las que dice picardías, y se la llama "el terrible bastonero de la danza medieval" (439)⁴⁶, al tiempo que, como el título de la obra proclama, la Muerte o la Guadañadora con la que se obsesiona Gaspar se identifica con la mujer: la Sirena Negra es una especie de mujer fatal. El protagonista siente que la mujer "real" es bien distinta de la que le dirige una mirada magnetizadora, supuesta sirena que le invita "a la sombra y a la paz nunca turbada". Frente a los encantos de "la del agua, la que me

⁴⁴ Hemingway, *art. cit.*, p. 377.

⁴⁵ Pardo Bazán, *Cuentos completos*, t. I, pp. 144-146 (p. 146).

⁴⁶ Quizás es que en esto, como en otros aspectos señalados, busque Pardo Bazán conservar la esencia medieval de su recreación, pues también la Muerte de textos quinientistas juega a ser caballero requebrador de las damas.

llamaba sin voz, la toda mirar, la toda callar...”, con su sugestión de olvido y de reposo que ofrece en sus brazos, enredados en las algas del río, se dibuja la mujer que él "conocía", cuya imagen va asociada a la "náusea", al "vaho de matadero", al "tufo de carnicería" y a las "emanaciones de estercolero" (465).⁴⁷

Pero aunque haya una representación negativa, no estoy de acuerdo con Hemingway cuando señala que la Muerte de esta danza macabra carece de atracción para el protagonista.⁴⁸ Precisamente, creo que la mirada que le dirigen Pardo Bazán y Gaspar es una mirada fascinada, según se deduce de las palabras de este último poco después de despertar del sueño de la danza:

Tal vez está ahí la Seca... Y de seguro es ella, la Omnipotente, quien me responde, entre castaños de mandíbula desencajada y chirridos de goznes quejumbrosos [...] ¡No quiero que me atraigas, no quiero ser tuyo, esqueletada coqueta! (448-449).

No son éstas las palabras de alguien que no siente seducción por el esqueleto macabro, aun cuando ha sido consciente de que "la paz de la Sima oscura" es aterradora porque "allá en el fondo, tiene fuego...!" (451). Lo que pasa es que a Gaspar le irrita que la Muerte medieval sea tan descarada, atente contra las formas civilizadas; y así se lo expresa aunque ella le responda con una risa despreciativa:

⁴⁷ Aún así, deliberadamente, la Sirena Negra no es el prototipo de Loreley, sirena-mujer fatal (tradición que se conocía bien en la época, como demuestra la autora en "Fortuna española de Heine", *Revista de España* CX [mayo-junio de 1886] pp. 481-496). Pardo Bazán se distancia de esta leyenda: "El cuerpo de mi sirena no es blanco, su pelo no es rubio: tiene su forma lo indeterminado de los senos sombríos de donde sale" (528; cf. 464). Para un estudio de la sirena como mujer fatal en el siglo XIX, véase Rebeca Sanmartín Bastida, "Las sirenas en la literatura y en las artes del siglo XIX", en *El libro de las sirenas*, ed. José Manuel Pedrosa, Roquetas de Mar, Ayuntamiento, 2002, pp. 145-175 (pp. 153-162).

⁴⁸ "The novel begins *in media res*, when Gaspar, under the spell of the Sirena Negra without having finally submitted, begins to tire of her, a process which is pinpointed in the dream of the Dance of Death. After the mediaeval model, the bitterly ironic figure of Death lacks any attraction and is 'entre estrépito, farsa, mentira y vanidad. la verdad única'". Hemingway, *art. cit.*, p. 376.

—Date aceite en las clavijas de los huesos [...] para que no chirrien así. Tú debes ser callada, reservada, elegante, discreta. No me gustarás, ¿has entendido?, hasta que adoptes los modales de la mejor sociedad (449).

Pero le sigue atrayendo, como mujer seductora, "la mujer" (449) que le llega por lo sensual al delicado Gaspar, quien se define como "un refinado exigente" (450). Es decir, la visión terrorífica de la danza y de su esqueleto dirigente no ha conseguido *desencantar* a Gaspar.

Sólo al final, cuando la Muerte venga de una manera inesperada (matará a Rafaelín), éste se desengañará de sus apetencias. Pero, hasta ese momento, no dejará de referirse al esqueleto de las Danzas, que turnará su figura con la de la sirena; como le dice a Camila:

Te haces la olvidadiza de que hay una mano fría que se apoya sobre los hombros, una gran Señora que hace una seña y nadie la desaira... ¡Sí, facilillo es desairarla! La cordura es pensar en ella y la locura creer que vas a responder si se presenta: "Aguárdese usted, que tengo sin estrenar un sombrero de París [...]". ¡Lo que *ella* se reirá con su boca sin labios cuando repliques así!... (458; cursiva del texto).

Desde este modo, la Muerte permanece hasta el fin de la obra como "la muy coqueta", jugando con los deseos de Gaspar (tan románticos) de olvido y de descanso (530).⁴⁹ El protagonista la llama "Seca mía", "amiga amada" (536-537), y decide, tras la violación de miss Annie, morir y no batallar más con ella. Gaspar quiere un sueño eterno donde todo sea letargo (no apela a la vida del Más Allá, pese a la visión del fuego), mas termina pidiendo perdón al Dios cristiano por sus ansias suicidas. Ese Dios vencerá a la Muerte, que se aleja derrotada en una visión magnífica.

En mi opinión, esta presentación de la Muerte y el Medievo tiene sus raíces en Jules Barbey d'Aureville y Baudelaire, quienes encontra-

⁴⁹ Ecos también románticos parece haber en la escena de la muerte de Rafaelín. Desiderio Solís provoca a Gaspar dándole un bofetón y conminándole al duelo, en una escena que nos recuerda la pelea última de don Álvaro con el hermano de Leonor en *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

rán delectación en una feroz y macabra Edad Media católica, a la que dedican cierta mirada nostálgica: ellos se atreverán a defender lo que otros, como Michelet, deploran, según delata el gusto de Barbey por un Medievo sangriento. Frente a Verlaine y su delicada Edad Media, buscan escandalizar la complacencia burguesa que desprecian: nada puede estar más lejos de su universo gris que las *enormidades* magníficas de la vida y el arte medieval.⁵⁰ Este camino conducirá a la experiencia simbolista de la década de los noventa, cuando el Medievo se hace impresión de extrañeza, una Edad Media *vu tard magnifiquement par le regret*, ya que los simbolistas aman el pasado precisamente porque está muerto.⁵¹ Si Hippolyte Taine lo consideraba algo ajeno y enterrado, el autor simbolista vuelve a él desde la conciencia de su sensibilidad contemporánea, reconociendo su necesidad como una enfermedad moderna. El retorno de los simbolistas a la Edad Media difiere del de los románticos en que aquellos son incapaces de habitar el pasado olvidando el presente, pues aunque miren con nostalgia hacia atrás permanecen instalados en la vida moderna (como Gaspar).

A este Medievo llegamos también a través de Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Su apasionada devoción por los siglos medios supuso un ejemplo para los simbolistas pues su arqueología medieval, aun siendo romántica, tiene una finalidad distinta. Para el espíritu elitista de Villiers no era la Edad Media, sino la contemporaneidad, la época siniestra, y así sus héroes pertenecen en espíritu al Medievo aunque vivan en el presente.

Con el Decadentismo, la pasión profana se expresará en efusiones litúrgicas (que derivan del poema de Baudelaire “Franciscae meae laudes” y en identificaciones del objeto amoroso con *madonnas* medievales y santos (como en “A une madone”)⁵², lugares comunes del verso de fin de siglo. Este movimiento afecta a poetas españoles, como Manuel Reina, que buscan en el medievalismo religioso la belleza estética. Por otro lado, también se dará en los escritores finiseculares una fuerte

⁵⁰ Verlaine evocará en su obra *Sagesse* “le Moyen Age énorme et delicat” (*ob. cit.*, p. 101).

⁵¹ Dakyns, *ob. cit.*, pp. 230-231.

⁵² Véase Baudelaire, *ob. cit.*, pp. 73-74 y 170-172.

influencia de la literatura medieval, pues para autores como Jean Moréas el verbo necesitaba recobrar su antiguo esplendor.⁵³

El medievalismo modernista derivará entonces hacia la más pura recreación estética y hacia postulados simbolistas y espiritualistas. Tras la larga explotación romántica, el hilo argumental había acabado por perder su significación funcional para convertirse en excusa de valores artísticos o trascendencia simbólica. Éste era el camino forzoso que había de recorrer el medievalismo para continuar su vigencia: agotada la temática, interesa ahora su aspecto formal, y se recurre a la belleza de los decorados, de las posturas, de los gestos, que son objeto de una sensibilidad morbosa y sensual cada vez más acusada. Con el Modernismo el gusto por la crueldad cobra un nuevo sentido, a través de la influencia de autores como Nietzsche; y los parnasianos, como se ha señalado, unen la Edad Media con lo cruel. En el fin de siglo esto no implica reivindicación social, como la hubo en el Medievo denunciado por el Realismo español o francés: únicamente al placer estético recurrirá el medievalismo bárbaro de poetas como Barbey.

Pero al tiempo se abren otras vías hacia lo medieval: esa nueva sensibilidad busca en la irrealidad y en el paraíso de lo ensoñado sus espejos más hondos. Mientras los parnasianos permanecían distantes de la Edad Media, viéndola en sus poemas narrativos como algo remotamente deplorable o en sus sonetos góticos como visión pintoresca, los simbolistas intentan revivirla como un principio viviente. En su reacción contra el Parnaso, el pasado con el que estos trovadores se deleitan es nebuloso y subjetivo, ya no responden al deseo de Taine de *rendons-nous le passé présent*. La distancia resulta ser de gran importancia, por lo que no hay nada preciso o particular en sus evocaciones del pasado, algo que quizás no encontramos en la obra de Pardo Bazán, donde abunda más la descripción y el detalle que en la prosa simbolista.

Si la nostalgia del *fin du siècle* por la Edad Media alcanza gran intensidad es porque el decorado medieval es el más apropiado para expresar el deseado estado de ánimo simbolista en poesía y drama. Al contrario que los autores románticos, los simbolistas tenderán a soñar el pasado

⁵³ Véase Dakyns, *ob. cit.*, pp. 270-271. No obstante, los simbolistas fueron tan poco expertos en la literatura medieval como sus predecesores, aunque hubiera excepciones.

más que a *verlo*. El Modernismo no intenta recuperar el pasado medieval de manera histórica o realista: ahora se trata de inventarlo como fantasía ensoñadora e increíble. Los modernistas no pretendieron hacer verosímiles sus fantasías respecto al pasado, sino colocarlas en un gesto onírico que remita a una idealización de lo antiguo.⁵⁴ En España, más cerca del Simbolismo francés que del Romanticismo, ya Bécquer había iniciado el camino con su interiorización de la Edad Media, que, más que un tablado, resulta una atmósfera moral.⁵⁵

Aunque comparando los rasgos simbolistas señalados con los de la prosa de la autora gallega vemos que aún queda en Pardo Bazán mucho de huella naturalista (especialmente en la descripción de la enfermedad de Rita)⁵⁶, nuestra autora, buena conocedora de lo que se movía a su alrededor, y especialmente de Francia, demuestra ser permeable a las influencias del Simbolismo. Puvis de Chavannes y Gustavo Moreau afectan a su prosa tanto como las pinturas prerrafaelistas, omnipresentes en *La Quimera* (531). Gaspar es una figura plenamente decadente que recoge el lado simbolista de la Edad Media (recuperación del pasado pero aferrándose al presente) cuando exclama:

Yo soy el que ama otras cosas muy oscuras, muy sombrías; yo soy el galán de la Negra... Soy su trovador, su romántico *minne singer*, capaz de cortarse un dedo, como se lo cortó aquél de la leyenda, para enviárselo a su princesa y dama. [...] sí, yo soy un poeta loco, a quien las herencias de melancolía de las edades dramáticas y de los antecesores desdichados, habían llevado a desear el aniquilamiento... (503, 529).

Y es que Gaspar se debate continuamente en *La Sirena Negra*: por un lado le atrae la Muerte medieval y, por otro, le parece fea y anti-

⁵⁴ Pedro. J. de la Peña, *La poesía del siglo XIX. Estudio*, Valencia, Víctor Oren-ga, 1986, p. 129.

⁵⁵ Rubén Benítez, "Introducción", en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Editorial Labor, 1974, pp. 7-43 (p. 24).

⁵⁶ Sobre la enfermedad y el Naturalismo en *La Sirena Negra* de Pardo Bazán, véase Asunción Doménech Montagut, *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente/UNED, 2000, pp. 200-208; y *Género y enfermedad mental: Trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2000, pp. 104-115.

cuada. Quizás es que también comparta la ambivalencia de la autora, situada entre el amor al pasado y la sensibilidad contemporánea.

Pardo Bazán, lectora de la literatura europea y al tiempo mujer entusiasmada con la cultura manuscrita medieval, bebe de fuentes medievales y coetáneas para expresar una visión de la vida, que, aunque no fuera la suya, le fascinaba.⁵⁷ En cuanto a las primeras fuentes, la estética del Medioevo siempre había sido del gusto de Pardo Bazán, quien mostrará en alguna ocasión cómo su pasión es compartida por sus colegas franceses.⁵⁸ En *La Sirena Negra* reproduce los famosos versos del Comendador Escrivá (529) y otros de Juan de Mena: "Como toda criatura/ de muerte tome siniestro..." (449), así como alude a las palabras leídas por Dante en el dintel de la puerta del infierno (407) y sugiere ecos de las *Coplas de Manrique* (456).⁵⁹ También su protagonista reflexiona sobre los símbolos medievales:

He pensado después que este peculiar estado de ánimo lo expresa el profundo símbolo medioeval —los desposorios del Pecado

⁵⁷ Según Carmen Simón Palmer ("Trece días de la vida de Emilia Pardo Bazán. Manuscrito inédito", en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 399-404), en 1879 Pardo Bazán lee para documentar su *San Francisco de Asís* crónicas viejas y apolilladas, y comentará que, a través de estos interesantes documentos, el siglo XIII se desarrolla ante sus ojos. Es importante tener en cuenta esta labor de erudición, y el gusto por la cultura manuscrita que desarrolla aquí nuestra autora, palpable en sus referencias posteriores a esta joyas bibliográficas (véase, por ejemplo, *Cuentos completos*, t. I, p. 359).

⁵⁸ Pardo Bazán señala en una ocasión que Zola contaba que en Rouen "las mamás ofrecían a sus niños, si eran buenos, enseñarles el domingo al Sr. de Flaubert al través de la verja de su quinta, luciendo algunos de esos atavíos extraños, en que sobrevivía la tradición de Hernani, y se demostraba el propósito —como él decía— de epatar a los burgueses", y, "en pleno naturalismo, yo he visto a Richepin vestido de colorado, como un verdugo de la Edad Media". Mientras que las rarezas de Flaubert, según la escritora, no obedecían a cálculo, sino a caprichos de su genio, Richepin buscaba "reclamismo" con estos actos (*Obras completas, t. XLI: La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, Madrid, Renacimiento [s. a.], p. 39).

⁵⁹ Para el uso recurrente de estas palabras de Dante y ecos de Manrique, véase Rebeca Sanmartín Bastida, *La Edad Media y su presencia en la literatura, las artes y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 388-393 (recurso electrónico).

con la Muerte—. La tristeza de la culpa, ¡qué cerca está del ansia de aniquilamiento! (463).

Y la autora desarrolla este símbolo cuando, al final de la novela, tras abandonar Gaspar su ser de “loco satánico, perverso” (511), la Muerte (la Seca, la Negra) “se marcha escoltada por su paje rojo, el Pecado; derrotada, destronada... impotente...” (542).

En cuanto a las fuentes modernas, Pardo Bazán se encuadra en su descripción de la muerte macabra en el nuevo gusto por el Medievo de los simbolistas:

Jugaremos con el pensamiento grave y sublime de la muerte; rondaremos su negra puerta, sin entrar... Nos hará señas su mano de marfil —marfil óseo; nos llamará la elegante diestra gótica, sin carne— y responderemos que somos platónicos amadores, que la suspiramos desde lejos... ¿Cobardes? No, pacientes. Ella vendrá... (490).

Al final, como en los decadentes textos finiseculares, todo se resume en el arte: “El cuadro [de la danza macabra] era del número de los espantos que el arte ha querido agregar a los espantos de la naturaleza” (437). Es decir, se trata una creación del arte, más allá de la realidad prosaica o natural.

Pardo Bazán actualiza así el mito del Medievo. Y la Muerte ejerce en los comienzos del siglo XX una nueva representación de su Danza. Las excusas de los danzantes tampoco valdrán esta vez. La Muerte se le aparece de nuevo al vivo con el “retintín violento que le llama a lo desconocido. Ni la sensatez ni el decoro son obstáculo al paso de la Seca; y toda consideración social no puede lo que el gusano...” (458). Si para Gaspar “Lo material es muy despreciable en todo” (423), entonces es comprensible que vuelva los ojos a una época que encierra la misma filosofía, aunque, como en el siglo XV, subyazca en esta representación un sentimiento hedonista.⁶⁰ Al fin y al cabo, “no tiene valor alguno lo que nos rodea [...] somos nosotros los que nos proyectamos sobre el

⁶⁰ Sobre el hedonismo de lo macabro véase Philippe Airès, *L'homme devant la mort. I: Le temps des gisants*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 133.

paisaje y el ambiente” (508)⁶¹, y entonces Pardo Bazán hará una vez más lo que ha venido haciendo todo un siglo medievalista: proyectarse en el pasado.

4. Conclusiones: la reescritura de un género; hacia el siglo XX

Por diversas razones, en España el género de la Danza de la Muerte ha interesado en numerosas creaciones de la Modernidad, varias de ellas provenientes del ámbito del teatro. La danza macabra sigue así interesando años después de la reescritura de Pardo Bazán, especialmente a las Vanguardias, como demuestra un trabajo algo olvidado de Adriá Gual, de los años 20. El dramaturgo y escenógrafo impartió en el Teatro Princesa unas conferencias sobre el "Genio de la Comedia" donde presentó ejemplos de este tipo de danza, recogiendo su esencia medieval. El éxito le animó a repetirlo con más base y amplitud, y en su texto sobre el tema reproducirá fragmentos de la edición francesa de Guyot Marchant.⁶²

Pero sobre todo habría que mencionar, entre otras recreaciones, una fundamental composición que realiza Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*: "Danza de la muerte", obra importante incluso para el mismo autor, pues la dedicó a su gran amor de entonces: Rafael Rodríguez Rapún.⁶³ Sobre este poema hay un estudio fundamental de Piero Menarini donde se abordan sus relaciones con la danza macabra medieval.⁶⁴ En el baile de Lorca es el *mascarón* quien danza, al principio

⁶¹ Seguramente de esa proyección proviene el gusto por la alegoría, en un uso que recuerda el de la *La tentation de Saint Antoine* de Flaubert, novela que tanto gustaba a Pardo Bazán.

⁶² Adriá Gual, "Las Danzas de la Muerte", en *Temas de la historia del teatro*, Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 1929, pp. 27-58.

⁶³ Sobre las relaciones amorosas de Rapún y Lorca sigue siendo fundamental la biografía de Gibson, cuya última escritura actualizada se presenta en *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Madrid, DeBolsillo, 2006.

⁶⁴ Véase Piero Menarini, "La Danza de la Muerte en *Poeta en Nueva York*", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10-11 (1992), pp. 147-163 (incluye edición crítica del poema). El autor señala otras recreaciones españolas de la Danza de la Muerte del siglo XX, para, acto seguido, afirmar: "De cualquier forma es significativo que después de siglos de silencio en España, la Danza de la Muerte resurja,

en soledad y luego acompañado por "los hombres fríos" (las víctimas de la caída de la Bolsa y/o los corrompidos)⁶⁵; la danza vuelve así a cargarse de tinte social, esta vez de rechazo al orden vigente (se pide que no bailen las jerarquías), de reivindicación de las clases menos favorecidas. Debido a que esta composición ha sido bien analizada en el artículo mencionado no me voy a detener en ella, pero quisiera recordar la figura principal que protagoniza el poema siguiente: "Paisaje de la multitud que vomita", otra auténtica Danza de la Muerte según Menarini, y que se encuentra conectada con la anterior.⁶⁶ En esta composición, una multitud de muertos viene precedida por una mujer gorda que representa la Muerte, quien guía a la muchedumbre vomitante "arrancando las raíces" y volviendo "del revés los pulpos agonizantes", es decir, quitando la vida.⁶⁷

Esta mujer gorda no sólo representará la muerte moderna de Lorca sino que también poblará el sórdido escenario de *La clase muerta* del autor polaco Tadeusz Kantor, dramaturgo que escenifica en una obra genial una suerte de danza de ancianos que llevan sobre sus hombros los maniqués de los niños que fueron. Al final, todo es máscara, como en el baile de Lorca: los actores pintados de ancianos están muertos (se nos dice al comienzo que los únicos vivos son los espectadores), como denuncia el color de la cera de los rostros en escena, especialmente el de la Mujer de la limpieza. Esta mujer gorda, en un momento de la representación, agita el escobón en lo alto como si se tratase de una guadaña. al ritmo simétrico de la cuna que simboliza lo contrario de lo que ella representa en escena. Es la mujer-muerte que derriba a todos los protagonistas con su arma alzada y que resulta espectadora siniestra

si bien en pocos casos aislados, sólo después de la utilización del género por Lorca. ¿Una casualidad, o más bien, una derivación?" (p. 158n18). Como se demuestra en este artículo, no hubo "siglos de silencio", sino todo lo contrario: Menarini olvida los ejemplos aquí aducidos.

⁶⁵ Federico García Lorca, "Danza de la muerte", en *Obras completas, I. La poesía*, ed. Miguel Ángel García Posada, Madrid, Galaxia Gutenberg/Fundación Círculo de Lectores, 1996, pp. 524-527 (p. 526).

⁶⁶ Véase Menarini, *art. cit.*, pp. 151 y 156-157.

⁶⁷ García Lorca, "Paisaje de la multitud que vomita", en *ob. cit.*, pp. 527-528 (p. 527). Esta imagen puede tener asimismo un eco de *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix.

de los rituales que se llevan a cabo sobre el estrado; una mujer gorda de cuerpo andrógino, como tal vez la de Lorca.

Pero, ¿por qué esta obsesión por la danza de los muertos? ¿Por qué la Modernidad ha vuelto sus ojos hacia ella? Se pueden dar varias explicaciones. Quizás la falta de seguridad en la muerte tras la *desaparición* del Dios tradicional, el interés por los descabros del cuerpo del Naturalismo, la fascinación sensual y morbosa por la muerte del Romanticismo y el Modernismo, la teatralidad y la atracción por el abismo de la Vanguardia, la necesidad de denuncia social del Surrealismo, o la nostalgia del pasado de la generación judía perseguida en la II Guerra Mundial (Kantor) pueden ser variadas respuestas a esta reinvención constante del género. Pero también quizás es que nuestra sensibilidad moderna, y hasta nuestro nerviosismo, como ya afirmó una vez Pardo Bazán, de la Edad Media proceden.⁶⁸

Sanmartín Bastida, Rebeca, "La Danza de la Muerte, revisitada: contexto y recreación en *La sirena negra* de Pardo Bazán", *Revista de poética medieval*, 21 (2008), pp. 57-84.

RESUMEN: Este artículo estudia el motivo de la Danza Macabra y su tratamiento literario durante todo el siglo XIX. Especialmente se centra en una novela, *La Sirena Negra* (1908) de Emilia Pardo Bazán, que recrea la danza medieval en el quinto capítulo. Pardo Bazán lleva la Edad Media al mundo contemporáneo a través de la pesadilla del principal protagonista de la novela, Gaspar de Montenegro, un personaje decadente y egocéntrico que está obsesionado con la idea de la muerte. Este artículo reflexiona sobre las maneras en que el motivo medieval se encuadra en la tradición decimonónica y en torno a las influencias que escritores y movimientos ejercen sobre la escritora en su tratamiento del mismo.

ABSTRACT: This article deals with the *Dance Macabre* and its literary treatment during the whole nineteenth century. It specially focuses on one novel, *La Sirena Negra* (1908), by Emilia Pardo Bazán, which recreates the medi-

⁶⁸ Emilia Pardo Bazán, *Obras completas, t. XLI: La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, p. 345.

eval dancing in the fifth chapter. Pardo Bazán brings the Middle Ages towards contemporary world through the nightmare of the novel's main character, Gaspar de Montenegro, an egocentric and decadent man who is obsessed with the idea of death. This article reflects on the ways Pardo Bazán's depiction of the medieval dancing is framed in the nineteenth-century tradition and on the influences of other writers and movements upon it.

PALABRAS CLAVE: Edad Media. Siglo XIX. Emilia Pardo Bazán. Danza de la Muerte.

KEYWORDS: Middle Ages. 19th Century. Emilia Pardo Bazán. Dance of Death.