

EL TEMA DE LA MUERTE EN LA LITERATURA POPULAR EUROPEA: LAS DANZAS DE LA MUERTE Y SUS IMPLICACIONES DOCTRINALES.

RESUMEN: En este trabajo se analiza el tema de la muerte en la literatura medieval europea, en la poesía elegíaca y en la doctrinal. A partir de estas visiones de la muerte, estableceremos las conexiones con la tradición popular, común a varios países de nuestro entorno. Todo ello delimitará el imaginario medieval sobre la muerte que se manifiesta en esa tradición literaria compartida y en la iconografía.

Palabras clave: Muerte. Edad Media. Literatura europea. Imaginario literario. Iconografía. **ABSTRACT:** This article analyses the recurrent theme of death pervading Medieval European literature, in elegiac poems and doctrinal poetry. Departing from the different variations on this outlook, we shall establish viable connections with popular tradition as common to a fairly relevant number of cultural areas surrounding Spain. It is precisely the latter criterion that will delimit Medieval imagery on the theme of death, in the way that shared European literary tradition envisages it in iconography. **Keywords:** Death theme. Middle Ages. European Literature. Literary imagery. Iconography.

En el imaginario literario medieval europeo confluyen fuentes de muy diversa procedencia: tradiciones y creencias populares anteriores a la romanización y restos de mitos y ritos del mundo mediterráneo, todo ello unido y asimilado solo parcialmente por el cristianismo, a cuyo servicio se puso todo ello con el fin de la difusión de la fe. A pesar de la aparente unidad doctrinal (rota con cierta frecuencia por herejías de diverso origen), la tradición popular precristiana aflora continuamente en la producción literaria europea, tanto en la lírica de corte popular (de las cantigas de amigo a las jarchas mozárabes, pasando por textos cuyo trasfondo simbólico cabe remontar a rituales agrarios, a lo largo del continente), como en los textos doctrinales destinados al pueblo, con el fin de difundir e intentar hacer comprender unas verdades teológicas que competían con creencias profundamente arraigadas en una tradición que había satisfecho las necesidades existenciales y que respondían claramente al subconsciente colectivo.

Así, sabemos que en los rituales funerarios europeos era algo constante el mesarse los cabellos o arrancárselos, o golpearse el pecho o arañarse la cara, así como los gritos y lamentos, como expresión del dolor ante la muerte de alguien cercano. Esta práctica del duelo es común,

MONOGRÁFICO

TEMAS LITERARIOS ESPAÑOLES EN RELACIÓN CON LA LITERATURA UNIVERSAL



EL TEMA DE LA MUERTE EN LA LITERATURA POPULAR EUROPEA: LAS DANZAS DE LA MUERTE Y SUS IMPLICACIONES DOCTRINALES

desde la Antigüedad, en el ámbito mediterráneo. Por ejemplo, en Grecia, “los estridentes gritos van acompañados del mesarse los cabellos, golpear el pecho y arañarse las mejillas” (Burkert 1977: 259). Estas manifestaciones de dolor se interpretaron desde la jerarquía eclesial como síntomas evidentes de falta de fe en una vida de ultratumba, lo que motivó, en primer lugar, la prohibición de tales manifestaciones de dolor en el “Canon XXII” del III Concilio de Toledo (siglo VI), lo que queda recogido en la “II Partida” de Alfonso X (Muñoz Fernández 2009: 113). Esta prohibición eclesiástica fue sancionada por el “Canon CI” del Concilio de Toledo de 1323. Y ello, a pesar del duelo ordenado por Alfonso X en Sevilla tras la muerte de su padre, Fernando III, tal como nos relata la *Primera Crónica General* (Menéndez Pidal 1977: 773). Igualmente, la prohibición eclesiástica acabó alcanzando al resto de reinos de Europa (Gaude-Ferragu 2003: 93-94). En segundo lugar, esta prohibición tuvo como consecuencia la escasa difusión del *planh* provenzal como género, cuyo origen habría que remontar hasta la preceptiva del discurso epidíctico, establecida por Menandro el Rétor a finales del siglo III (como desarrollo de este *genus dicendi* establecido por Aristóteles), donde se estipula en qué términos se debe realizar la alabanza de un difunto. La forma poética provenzal (poesía elegíaca de tipo épico-narrativo) sigue esta preceptiva clásica, aunque su modelo más inmediato se sitúa en el “Planctus de obitu Karoli”, escrito hacia el año 814 por Columbanus de Saint Trond y que, musicalmente, se acabó encuadrado en el canto gregoriano. Sobre este modelo, el trovador Cercamon escribió el primer *planh* en provenzal, en la primera mitad del siglo XII: “Lo plaing comenz iradament”, dedicado a la muerte de Guillermo X de Aquitania y VIII de Peitieu, hermano de Leonor de Aquitania. Si bien, el *planh* se cultivó

En la religiosidad popular de la Edad Media conviven elementos de la tradición prerromana junto a otros procedentes de la doctrina que tomó como modelo el *Rationale divinatorum officiorum*.

en Provenza en el contexto de la poesía profana, muy próxima a lo doctrinal, esta forma (tanto en latín como en lengua romance) se utilizó para difundir contenidos morales o religiosos, como los dedicados a la Virgen (cuya cumbre en castellano sería el “Planto que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Fijo”, de Berceo), los dedicados a los santos, los que desarrollan un lamento por las crisis que sufrió la Iglesia, o para desarrollar, al hilo del llanto de Jeremías (Jer. 31, 9-19), una serie de escenas bíblicas (v.gr. el “Plantus David super Saul et Jonatha”), como el compuesto por Pedro Abelardo (“O quanta qualia sunt illa sabbata”), donde, asimismo, deja entrever sus desgraciados amores con Eloísa. Pero este tipo de composición no tuvo una continuidad evidente en los reinos europeos de la Edad Media a causa de la prohibición que hemos señalado más arriba. La literatura donde hallamos un mayor cultivo de esta forma elegíaca es la gallego-portuguesa, en la que las composiciones de este tipo alcanzan con dificultad la media docena, de las que cinco pertenecen a Pero da Ponte, quien pretendió introducirlas. El sexto *pranto* es de Johan, trovador leonés, seguidor de Da Ponte. Además, una de estas composiciones de Pero da Ponte es un

pranto burlesco, dedicado a la muerte de don Manuel, hermano de Alfonso X.

Esta prohibición indica, por una parte, la pervivencia de estas manifestaciones de dolor entre las clases populares, que –sin embargo– evitan los nobles, incluso en la vertiente más retórica y literaria; y, por otra, explica

la aparición de la parodia del planto que encontramos, por ejemplo, en el *Libro de Buen Amor*. Ello redundaría en el carácter netamente eclesiástico de la obra del Arcipreste, tanto porque su estructura se articula en torno a los periodos del ciclo litúrgico, como por la crítica al amor desordenado que, desde un punto de vista moral, representaba el amor cortés (con sus ribetes de adulterio), la prolifera-

EL TEMA DE LA MUERTE EN LA LITERATURA POPULAR EUROPEA: LAS DANZAS DE LA MUERTE Y SUS IMPLICACIONES DOCTRINALES

ción de clérigos amancebados, o los géneros poéticos profanos, como la pastorela o el planto. No así las composiciones religiosas, como las cantigas dedicadas a Santa María. Porque el Arcipreste no dedica su planto a la muerte de un noble, sino a la de su alcahueta, siguiendo los cánones formales del género, por lo que la parodia encierra un trasfondo moral evidente:

- 1520 ¡Ay Muerte! ¡Muerta seas, muerta e malandante!
Mataste a mi vieja, ¡matasses a mí ante!
Enemiga del mundo, que non as semejante,
de tu memoria amarga non sé quien non se espante.
- 1521 Muerte, al que tú fieres, liévaslo de belmez,
al bueno e al malo, al rico e al refez,
a todos los egualas e los lievas por un prez,
por papas e por reyes non das una vil nuez [...] (Juan Ruiz 1330/1343: 391-392)

La muerte es la fuerza que iguala a todos. Tanto en la moralidad del sentido del texto, como en el uso del apóstrofe, dirigido a la Muerte (no a Dios ni al difunto, como en el *planh* provenzal y sus escasas ramificaciones), el texto del Arcipreste nos acerca bastante a *Les vers de la Mort*, de Hélinand de Froidmont (monje del Císter del siglo XII), extenso poema dirigido a su círculo de amigos, pertenecientes a la nobleza de Reims. En esta obra hallamos un continuo apóstrofe a la Muerte, el recuerdo de amigos muertos y disquisiciones morales. La obra de Froidmont originará un par de obras que la imitan en el siglo XIII, aunque introduciendo algunas variantes: *Les vers de la Mort* de Robert le Clerc d'Arras y los de Adam de la Halle, por lo que esta visión moral conocerá una amplia difusión. Este apóstrofe a la Muerte dio paso, en ese mismo siglo XIV, al diálogo con la Muerte, que hallamos en la *Dança general de*

la Muerte, o —en el siglo XV— en la *Danse macabre* francesa (cuya transmisión debemos a Guyot Marchant) o en *Everyman*, en la literatura inglesa. E incluso se difunden textos donde es la Muerte misma la que moraliza, advirtiendo a los vivos de las consecuencias de sus pecados y de su avaricia; en este sentido, podemos citar, como culminación de este proceso, el monólogo de un muerto que moraliza desde el más allá en *Le pas de la Mort* (ca. 1465) de Amé de Montgesoie (Walton 1933), quizá tras haber aislado el elemento moralizador a partir de los poemas de debate. De este modo, podemos establecer la siguiente progresión: apóstrofe a la Muerte (siglos XII-XIV) → alocución de la Muerte (siglo XIV) → diálogo con la Muerte (siglos XIV-XV).

Pero toda esta visión de la Muerte está muy alejada de la religiosidad popular de la Edad Media, en la que conviven elementos de la tradición prerromana junto a otros procedentes de la doctrina, asimilada desde las lecturas litúrgicas y desde la homilética, que tomó como modelo el *Rationale divinarum officiorum* de Guillaume Durand en el siglo XIII.

No cabe duda de que el simbolismo (cuya máxima expresión sería el alegorismo) impregnaba la vida de la sociedad medieval, partiendo del mundo religioso y alcanzando las convenciones sociales del Feudalismo. Pero estas expresiones simbólicas



Albert Målare, “Muerte jugando al ajedrez” (fresco), siglo XV. Iglesia de Täby (Estocolmo)

convivían y, a veces, se mezclaban en el imaginario de la población con concepciones mágicas de los objetos o con la visión de la sociedad como una “comunidad de vivos y de muertos”, causada por la inexistencia de una separación entre el hombre y la naturaleza (Gourevich 1983: 13). En el trasfondo de esa convivencia entre vivos y muertos quizá se halle el culto a

EL TEMA DE LA MUERTE EN LA LITERATURA POPULAR EUROPEA: LAS DANZAS DE LA MUERTE Y SUS IMPLICACIONES DOCTRINALES

los antepasados o quizá esa dualidad de mundos simétricos, donde la sociedad de los vivos se refleja en la de los muertos. Asimismo existe una clara correspondencia entre literatura doctrinal y literatura popular, nutriéndose mutuamente al proporcionar modelos para el culto religioso que permitieran la mayor cohesión posible.

En este sentido, el himno “Vado mori”, procedente del *De contemptu mundi* (1267) de Lotario de Conti (que ejerció el papado como Inocencio III) se convirtió en modelo para cantos populares de índole religiosa. Un texto que era cantado y bailado por los romeros que visitaban Montserrat es el “Ad mortem festinamus”, contenido en el *Llibre Vermell*, junto a otras nueve composiciones de origen popular (y temática religiosa) que se solían cantar y danzar, y que los monjes adaptaron para evitar cualquier tipo de desviación profana (Massip y Kóvacs 2004: 55).

Como indica Víctor Infantes (siguiendo a W. Stammeler), el “Vado mori” estaría en el origen de los textos latinos y alemanes que configuran la *Totentänze*, a los que habría que unir el *Encuentro de los tres muertos y los tres vivos*, leyenda nacida en el Norte de Italia y recogida en Francia por Baudoin de Condé hacia 1280. De la confluencia de las fuentes latinas y del Encuentro... también surgiría la *Danse macabre* de Guyot Marchant y la *Totentanz* holandesa, con su reflejo en la *Totentanz* de Lübeck (Infantes 1997: 41). Por tanto, podemos establecer un origen religioso en esta manifestación popular, que retorna a lo doctrinal para ilustrar las cuestiones derivadas de ese *Contemptus mundi*, cuya adaptación más temprana al castellano es *El libro de la miseria de omne* (siglo XIV): la Muerte se aproxima y es necesario rechazar

el pecado. El tercer estadio está compuesto por las danzas de la muerte que hallamos en las literaturas y en la iconografía de prácticamente la totalidad de los países europeos, sobre todo a partir del siglo XV.

Ahora bien: en la configuración de la danza de la muerte participan otras cuestiones. En su origen interviene también la liturgia de los funerales, en los que se realizaba una lectura del *Libro de los macabeos*, o la del Día de los Difuntos, en que se realizaba una representación artístico-literaria, los *Maccabeorum chorea* (de ambos usos del *Libro de los Macabeos* procede el término ‘macabré’). O es razonable considerar las fiestas en las que se danzaba en el exterior de las iglesias, en donde se hallaba el cementerio. En esa visión paralela de los dos mundos, las danzas de la superficie se corresponderían con otras bajo tierra. Incluso

podríamos introducir aquí una fiesta popular como el carnaval, al servir de presumible ajuste de cuentas del pueblo hacia los poderosos, recordándoles que también van a morir, pues la muerte iguala a todos (Kutz 1934: 9-24. Infantes 1997: 33-151). O tal vez debamos retrotraernos hasta la danza ritual sobre la tumba de un héroe en el mundo clásico, danza transferida después a los enterramientos de los mártires cristianos como celebración de su llegada al cielo (Franco Mata 2002: 187). Las referencias al



Manuscrito 795, siglo XV,
Biblioteca Municipal de Lille

mundo grecolatino alcanzan al “Diálogo de la muerte”, escrito por Luciano en el siglo II, en el que se satirizan la vida y la sociedad humanas (Kurtz 1934: 7). O tal vez debamos considerarlas una danza procedente de los bailes nocturnos en los cementerios, propios del folklore germano (Massip y Kóvacs 2004: 29). Con un origen u otro, ello nos explicaría la extensa disquisición

EL TEMA DE LA MUERTE EN LA LITERATURA POPULAR EUROPEA: LAS DANZAS DE LA MUERTE Y SUS IMPLICACIONES DOCTRINALES

sobre la sacralidad del cementerio (comenzando por la autoridad de Abraham) que Guillaume Durand introduce en su *Rationale* (Durand ca. 1286: a-r^o/v^o). En este tipo de danza macabra, lo profano y lo religioso se mezcla hasta el punto de figurar en la iconografía, en calidad de maestro de la danza, un personaje tomado de la mitología germánica: Ogmios, guerrero armado con una maza, arco y carcaj, paralelo del Hércules greco-latino. Ogmios, en la mitología celta, es también el guía de la *caza salvaje*, grupo de jinetes que arrastran consigo a los vivos para trasladarlos al trasmundo (Walter 2008: 134); es decir, Ogmios es la Muerte misma, como lo es, basado en esa misma mitología, el Ankou en Normandía, cadáver que sale de su tumba para llevarse a un vivo. Incluso un arquetipo del *roman courtois* como Artús tendría su origen como guía también de la caza salvaje, pues, en gaélico, ‘arzh’ es ‘oso’, uno de los animales simbólicos de la Muerte (Walter 2008: 194-211), ya desde el Paleolítico Medio, como nos muestra la arqueología. Pero esta idea del muerto (en masculino, como hallamos en el mundo germánico y en la Danse francesa, de evidentes raíces célticas) que sale de su tumba aparece también en otros relatos populares, que fueron recogidos con intención doctrinal. Así, en el ms. 795 (fols. 588v^o-589r^o) de la Biblioteca Municipal de Lille (siglo XV) se recogen sendos testimo-

nios, según los cuales unos muertos salidos de las tumbas defienden a un hombre atacado por “sus más mortales enemigos”, pues este hombre acostumbraba a recitar un *De profundis* al pasar cerca de un cementerio; y otros muertos atacaron a un obispo que había destituido injustamente a un clérigo que celebraba a diario una misa por todos los difuntos. Los muertos, en ambos casos,

salieron armados con los instrumentos característicos del oficio que tuvieron en vida (Anónimo 1897: 307-310). No obstante, estos instrumentos se vieron reducidos en la iconografía macabra (por ejemplo, en la *Danse* de Guyot Marchant) a la pala, el pico, la guadaña, la espada y la lanza. A lo largo de ese mismo siglo XV, la guadaña se convirtió en el símbolo característico, hasta quedar plenamente establecido en los primeros años del siglo XVI.

Por tanto, la Edad Media nos ofrece la consideración de la Muerte como un ser abstracto, que se puede representar gráficamente (en la literatura y la iconografía) con unos símbolos propios, sobre todo a partir de la epidemia de peste de 1348 (iniciada en Asia un año antes), entre los que también cabe destacar las flechas, procedentes de la imagen de la Peste que nos ofrece el *Apocalipsis* (6, 8). Así la hallamos en el fresco de la iglesia de San Francesco (Lucignano), atribuido a Bartolo di Fredi, “Trionfo della morte” (siglo XIV),

cuyo título se convierte en un tópico iconográfico, como podemos ver en el Oratorio dei Disciplini de Clusone (Bérgamo) ya con un esqueleto como protagonista, arquetipo característico del siglo XV (Deregnaucourt 2007: 79-90). La aparición de los esqueletos se produjo en los monumentos funerarios franceses a mediados del siglo XIV, de donde pasaron a la pintura mural de acuerdo con el modelo



Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*,
1493, fol. CCLXI-r^o

del Cementerio de los Santos Inocentes de París (cuyas pinturas y textos recogió Guyot Marchant en su edición de la *Danse macabre*, en 1486), de donde se transmitió a lo largo del XV a otras manifestaciones iconográficas, como las capillas de Kermascléden (1440-1460) y Kermaria (1488-1501), en Francia, cuya decoración macabra se difundió al resto de Europa; o a la ilustración de

EL TEMA DE LA MUERTE EN LA LITERATURA POPULAR EUROPEA: LAS DANZAS DE LA MUERTE Y SUS IMPLICACIONES DOCTRINALES

libros, unidos a los correspondientes textos literarios, como *Der toten dantz mit figuren* (1488) o esos esqueletos danzantes del *Liber chronicarum* (1493) de Hartmann Schedel.

Paralelamente al tópic iconográfico italiano, Francesco Petrarca nos muestra, al hilo de esa misma epidemia de peste, el retrato de la Muerte que arrebató la vida a Laura, en el “Triumphus mortis” (*I Trionfi*): la muerte es una mujer pálida, cubierta con un mato negro que, tras presentarse y debatir con la joven, la arrastra consigo, en una forma muy parecida a la de las danzas de la muerte europeas y cuya caracterización habría que considerar como una reescritura particular (adscrita al imaginario del Sureste de Francia) del jinete del Apocalipsis correspondiente a la Muerte (identificada con la Peste en algunas exégesis), ya que este retrato coincide con un fresco, “La morte noire”, que se realizó en 1355 (coincidiendo, por tanto, con la fecha de composición de *I Trionfi*) en la Iglesia de Saint-André de Lavandieu (Auvernia), cerca de la ciudad de Avignon, en la que residía Petrarca.

Pero, además, esta descripción pasó a los repertorios iconográficos posteriores, a través de su reflejo en la *Iconologia* de Cesare Ripa: “Donna, pallida, con gli Occhi ferrati, vestita di nero, secondo il parlare de’ Poeti” (Ripa 1593: 171).

Una Muerte que mata con sus dardos es también el arquetipo reflejado en la *Dança general de la Muerte* (siglo XIV), donde toma la palabra, dejando atrás las formas del apóstrofe dirigido a ella:

Yo so la muerte cierta a todas criaturas
Que son y serán en el mundo durante,
Demando y digo o omne por que curas
De vida tan breve en punto pasante,
Pues non ay tan fuerte nin resio gigante
Que deste mi arco se puede amparar,
Conuiene que mueras quando lo tirar

Con esta mi frecha cruel traspasante [...] (Anónimo 1864: 379)

Un texto de comienzos del siglo XIV, el “Capitolo della morte” con el que Jacopo Alighieri (hijo de Dante) introduce el Canto VII del “Inferno” en la primera copia de la *Commedia*, destinada a Guido da Polenta, nos ofrece una visión muy cercana a ésta que acabamos de ofrecer de la danza castellana:

Io son la morte, principessa grande
Che la superbia umana in basso pono:
Per tutto 'l mondo 'l mio nome si spande.
Trema la terra tutta nel mio sono [...]
(Alighieri 1852: 24)

Ello nos lleva a considerar que antes del siglo XIV (o muy cerca de esa época) existieron modelos en lengua latina o en romance donde la Muerte habla en primera persona y, tras dirigirse a diversos personajes, los arrastra consigo, habida cuenta de que el texto de Jacopo Alighieri se difundió por primera vez en 1477, y el resto de danzas macabras son posteriores al texto del poeta italiano y al texto castellano.

Por tanto, entre el “Vado mori” (1267), otros himnos de transición –como el “Dies Irae” de Tomás de Celano (siglo XIII)– y los textos que confluyen como fuente de la danza macabra española (*Disputa entre la Muerte y la Vida* o el poema latino de



“Il trionfo della morte”, Oratorio dei Disciplini, Clusone (Bérgamo)

la “Danza de los Muertos” (Infantes 1997: 41)) debieron de existir otros textos a lo largo del siglo XIII que nos llevan a ese paralelismo cronológico entre el poema de Jacopo Alighieri y el “Ad mortem festinamus”, y, después, a su relación con la *Dança* castellana. Por tanto, cabría hablar de un origen textual de tipo doctrinal, que se imbrica sobre diversos cantos y danzas populares, para

EL TEMA DE LA MUERTE EN LA LITERATURA POPULAR EUROPEA: LAS DANZAS DE LA MUERTE Y SUS IMPLICACIONES DOCTRINALES

configurar textos (cantados o recitados) en cuya representación acaban por resurgir (tanto en la iconografía como en la literatura) arquetipos que formaban parte del imaginario popular pre-cristiano, sean de raíz mítica, sean de raíz simbólico-funeraria.

No obstante, en los primeros años del siglo XVI esta danza macabra, en cualquiera de sus manifestaciones, se debatía entre lo doctrinal y lo meramente folclórico-popular, con un creciente carácter carnavalesco. Según nos cuenta Giorgio Vasari, en su edición de 1568 de las *Vite de più eccellenti pittori...*, Piero di Cosimo preparó para el carnaval de Florencia en 1512 una representación del “Triunfo de la muerte”, partiendo del “Triumphus mortis” de Petrarca, con la pretensión de sobrecoger a la población florentina tras el retorno de los Medici, por cuanto “questa inventione fussi fatta, per significare la tornata della Casa de Medici del 12 in Firenze, perche al' hora che questo trionfo si fecie erano esuli et come dire morti, che dovessino in breve resuscitare” (Vasari 1568: 23), de tal modo que, junto al carácter carnavalesco y doctrinal (con el consiguiente *memento mori*), hallamos una alegoría de tipo político, que desembocó en un espectáculo festivo.

De este modo, la literatura popular sirvió como elemento de conexión entre lo doctrinal y lo profano, o incluso como vehículo cultural de lo puramente doctrinal. Las sucesivas reescrituras (religiosas y cultas), no obstante, tuvieron que asumir la carga del imaginario pre-cristiano, en forma de celebraciones y arquetipos que, en último caso, nos remitirían a rituales surgidos, en muchas ocasiones, en la Edad de Bronce, lo que explica su posterior transmisión en los dominios procedentes del mundo indoeuropeo, cercanos también a otros ámbitos, como Sumer, Babilonia o Egipto, cuya simbología se integra también en el terreno cultural europeo, más sí cabe por la influencia sumeria y babilónica sobre los escritos del Antiguo Testamento. Con todo este conglomerado de fuentes, la literatura popular jugó el doble papel de mantener, aunque de manera parcial, algunas de sus tradiciones, al tiempo que asumía

y difundía los dogmas y ritos del cristianismo. Las danzas macabras y su difusión por Europa no son sino un síntoma más de este mestizaje cultural que ha configurado nuestro imaginario. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ ALIGHIERI, J., “Capitolo della Morte”, en T. Bini (ed.), *Rime e prose del buon secolo della lingua*, Lucca, Dalla Tipografia de Giuseppe Giusti, 1852, pp. 24-26.
- ◆ ANÓNIMO (1864), “La danza de la muerte”, en T. A. Sánchez (ed.), *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid, Atlas, 1966, pp. 379-385
- ◆ ANÓNIMO (1897), “Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Lille”, en *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, Vol. XXVI, París, Plon, pp. 1-627.
- ◆ BURKERT, W. (1977), *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Abada Editores, 2007.
- ◆ DEREGNAUCOURT, J.-P. (2007), *La mort au Moyen Âge*, Luçon, Éditions Jean-Paul Gisserot.
- ◆ DURAND, G. (ca. 1286), *Rationale divinarum officiorum*, Venecia, Per Simonem Bevilacqua, 1494.
- ◆ FRANCO MATA, M. J., “El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 1-2, 2002, pp. 173-214.
- ◆ GAUDE-FERRAGU, M., “Le cri dans le paysage sonore de la mort à la fin du Moyen Âge”, en *Herol Noël! Oyé! Practiques du cri au Moyen Âge*, París, Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 93-102.
- ◆ GOUREVICH, A. J. (1983), *Les catégories de la culture médiévale*, París, Gallimard.
- ◆ INFANTES, V. (1997), *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ◆ JUAN RUIZ (Arcipreste de Hita) (1330/1343), *Libro de Buen Amor*, ed. de A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.
- ◆ KUTZ, L. P. (1934), *The dance of death and the macabre spirit in European literature*, Nueva York, Gordon Press, 1975.
- ◆ MASSIP, J. F. y KÓVACS, L. (2004), *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*, Ciudad Real, CIOFF-España.
- ◆ MENÉNDEZ PIDAL, R. (ed.), *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos, 1977.
- ◆ MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., “Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfoloía ritual, agencias culturales y controversias)”, en *Cuadernos de Historia de España*, 83, 2009, pp.107-139.
- ◆ RIPA, C. (1593), *Iconologia overo Descriptione dell' imagini universali*, Roma, Per gli Heredi di Giovanni Gigliotti.
- ◆ VASARI, G. (1568), *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori. Primo volumen della terza parte*, Florencia-Siena, Apresso i Giunti.
- ◆ WALTER, Ph. (2008), *Arthur, l'ours et le roi*, París, Imago.
- ◆ WALTON, Th., “Les poèmes d'Amé de Montgesoie (fl. 1457-1478)”, en *Medium Ævum*, 2, 1, 1933, pp. 1-33.