

El “ball de la mort” de Carbonell: una danza macabra cortesana

Francesc Massip

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

María Morrás

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona – LAiREM 2014 SGR 894

En el contexto de la Corte real de Barcelona, se traduce al catalán el texto de la célebre danza macabra pintada en el cementerio de los Inocentes de París. El autor anónimo parece que lo habría terminado antes de 1480, y llama “dança o ball de la Mort” a lo que en francés se llamaba “Danse Macabre”, lo que hace difícil pensar en un origen ibérico de la palabra “macabro”, como algunos habían propuesto (Massip-Kovács 2004: 31). Es sabido que el texto incluido en el fresco original fue destruido en 1785, aunque conservamos fiel traza gracias a la edición con grabados de Guyot Marchant (1485), donde aparecen los muertos desollados – muchos con el abdomen abierto y eviscerado, pero otros no, llevando dardos, guadañas, palas y algún ataúd. Ahora bien, el anónimo traductor no sigue en la traducción el orden estricto de los danzantes de Marchant, y en cambio se ajusta a la sucesión de personajes que presenta el Ms. fr. 14989 de la BnF. Se trata de un códice que al parecer perteneció al Duque de Borgoña Felipe el Bueno (1396-1467), quien en 1449 hizo representar en su palacio de Brujas un *Jeu de la Danse macabre*¹. Nos preguntamos si una copia de este manuscrito borgoñón no habría llegado a la corte catalanoaragonesa desde que Alfonso el Magnánimo fuera el primer monarca en pertenecer a la Orden del Toisón de Oro fundada en 1430 por el mencionado Felipe². Desde 1445, pues, los reyes de Aragón perte-

¹ I. HANS-COLLAS, *Du texte à l'image: danses macabres peintes en France au XVe et au XVIe siècle*, in *Balla con la morte: cultura ed estetica del macabro dal medioevo ad oggi* (Convegno Internazionale di Studi, Università di Trieste, 25-27 maggio 2007. Esta aportación no apareció en la edición de las actas que se publicaron en *Prospero. Rivista di Letterature straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, vol. XV (2009 [2010]): 7-158 [Parte I: Atti del Convegno “Balla con la Morte: Cultura ed estetica del Macabro dal Medioevo ad oggi” (Università di Trieste 2007) a cura di R. GEFTER WONDRIK – L. RAMELLO]).

² F. MASSIP, *El Toisón de Oro en escena: espectáculo e imagen al servicio de la casa de Borgoña*, in E. MIRA – A. DELVA eds., *A la búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de las Ciudades*, Valencia, Generalitat Valenciana 2007, pp. 213-223, 431-434 i 567-576.

necieron y enviaron sus heraldos a los sucesivos capítulos de la orden, donde pudieron conocer el manuscrito y hacer la copia que luego transcribiera el humanista Pere Miquel Carbonell (1434-1517), archivero y escribano del rey Juan II y de su hijo Fernando el Católico³. Tras la traducción del original francés, el ilustre letrado amplifica el texto parisino de forma muy original⁴. Por un lado añade figuras femeninas que estaban ausentes en la danza francesa (exclusivamente masculina). Se trata de cuatro mujeres: la doncella, la monja, la viuda y la mariada, que son puestas en danza por la Muerte.

Por otra parte, añade una larga continuación, objeto de nuestro estudio, para dar cuenta de todos los oficios pertenecientes a la Casa Real donde el autor trabajaba. Y así desfilan todas las dignidades, empleados y curiales del Palacio Real barcelonés: el Virrey o Lugarteniente General, el Canciller, el Vicecanciller, el Regente de la cancillería, el Maestro Racional (el máximo fiscalizador en materia económica) y su Lugarteniente, el Tesorero, su Lugarteniente y el Regente de la Cancillería, el Escribano de ración y su Lugarteniente, el Protonotario y su Lugarteniente, el Archivero que es también Escribano de Mandamiento, los secretarios, el copero, los escribanos de mandamiento y de registro, todos los curiales en general, curas y monaguillos, el Boticario, el maestro de monaguillos, los

³ Martí de Riquer (1984: IV, 230), siguiendo a Josep Romeu (1994-1995: III, 44 [original de 1957-1958]), atribuye a Carbonell la transcripción de esta traducción anónima, que estaba en poder del archivero antes de 1480, aunque le reconoce la autoría de la continuación original con la incorporación al baile de los burócratas de la Cancillería real. Véase ahora Zvonareva 2013: 291-302.

⁴ En 1865 Manuel de Bofarull publicó esta *Dança de la Mort e de aquelles persones qui mal llur grat ab aquella ballen e dançen* en el volumen II de los *Opúsculos inéditos del cronista catalán Pedro Miguel Carbonell*. Bofarull afirma transcribir del manuscrito del ACA Memoriale núm. 49, y así lo consigna Agustín Alcoberro en su edición reciente de las *Cròniques d'Espanya* (Carbonell 1997: I, 34), obviamente sin haberlo comprobado. El caso es que de este manuscrito fueron arrancadas las páginas que contenían este texto (del fol. x pasa al fol. xviii), aunque en el fol. XVIII [19] aparecen, tachadas, las últimas coplas de la traducción y el *Epigramma de felicitate et infelicitate hominis* que la cierra. Efectivamente, en la Tabla de este manuscrito, todo el autógrafo de Carbonell, se anota: “*Corea Mortis: Cobles de la Mort, començant en lo present libre folio .xv. Cobles aiustades per mi a la dita dança hon yo e tots havem a bellar o tart o primerament com Déu volrà. E són per mi ordenades e scrites après la present Taula del present Libre*” (fol. 4v^o). A pesar de la pérdida de estas hojas, hemos localizado otro manuscrito que contiene la Danza de la Muerte íntegramente (traducción y añadidos). Se trata de un códice (*Manuscripts Miscel·lània*, núm. 26, ACA) encuadernado en pergamino, con el lomo rotulado “Dança de la Mort”, que reúne un conjunto de pliegos procedentes de otro manuscrito. Nuestra *Dança* ocupa los folios cxi-clxii v^o, y la parte original de Carbonell comienza en el fol. clii v^o. La edición de Bofarull no se ajusta completamente a esta lección, y debemos suponer que, efectivamente, leía el manuscrito *Memoriale* núm. 49 donde hoy en día faltan las hojas correspondientes a la Danza.

juristas, abogados, jueces y el curial lisonjero o adulador, y dos personajes singulares: el ciego, a imagen y referencia del hijo músico de Carbonell y homónimo suyo, que, ciego desde pequeño, murió a los 27 años de la epidemia de morbo en 1490; y el Galán que lleva una cabellera postiza o teñida, pues declara explícitamente que ha “dissimulat lo cabell blanc faent-lo molt negre contra-l qui l’ha creat” (‘disimuladas las canas haciéndolas muy negras contra quien le ha creado [Dios]’) (Bofarull 1865: 307-8).

Por lo tanto, estamos ante un texto específicamente concebido en el ámbito de la Corte real de Barcelona, donde residían todos los chambelanes y oficiales de la Cancillería y de la administración regia. A pesar de lo atractiva que resultaría la hipótesis de que la danza hubiera sido representada alguna vez en el Palacio Real, en el Salón del Tinell, es más que dudoso que esto sucediera o siquiera que fuera concebida con este propósito. No sólo porque es evidente que Pere Miquel Carbonell ha leído la versión francesa como un texto – esto es, alejado de cualquier dimensión teatral – sino también, y sobre todo, porque, como veremos, la *Dança* es resultado de la obsesión que el escribano real sufrió prácticamente contra todos sus colegas. Esta auténtica paranoia se manifiesta de manera relativamente atenuada en la obra de la que nos ocupamos. Aun así su inquina resulta lo suficientemente puesta en evidencia como para pensar, como ocurre con su Cobla “Són escrivans amb poca consciença”, que el Archivero y escribano prefiriera su circulación en la corte, donde bajo las categorías genéricas de los distintos oficios y estados, sería fácil reconocer a los personajes concretos, de nombre y apellido conocidos. Con el anonimato y bajo el barniz de trasunto cristiano con que las danzas de la muerte presentan la condena de las víctimas, Pere Miquel Carbonell podía sin duda dar rienda suelta a una crítica acerva que de otra manera habría convertido lo que es una sátira social y política en una invectiva personal de dudosa eficacia. Además, el efecto podría haber resultado contraproducente, pues ya una decena de años antes de la composición de la *Dança* Fernando el Católico le amonestaba en duros términos sobre sus desavenencias con el resto de los escribanos y otros cargos del archivo⁵.

Pero antes de entrar en su contenido, nos detendremos en algunos rasgos literarios y genéricos de la obra. Hay que decir que Pere Miquel Carbonell, gráfico compulsivo, resulta ser un poeta mediocre, con una inclinación enfermiza al hipérbaton y al sistemático desorden de la frase, a menudo pesado, con algunos versos hipométricos y rimas defectuosas (asonantes). O, como dice Bofarull, “la languidez, desaliño y hasta tibieza de la mayor parte de sus metros” y “la poca elevación de los asuntos sobre que versan la mayor parte de sus composiciones” (Bofarull 258-9).

⁵ Véase más abajo nota 11.

Su parte original de la danza la inicia en primera persona para presentar la “mortis orrendam coream” y ordenar el baile con una octava en decasílabos clásicos femeninos, con cesura en la cuarta y una estructura de rimas ‘abbacddc’. En esta estrofa de presentación alega que, como sea que la *Danse macabre* francesa no se ocupaba de los representantes de la Casa Real y sus menesteres, añade de su propia cosecha los oficios pertenecientes a la curia regia, incluyéndose a él mismo como archivero del rey. Acto seguido interviene la Muerte que va llamando a cada uno de los implicados en octavas octosilábicas ‘ababbcbc’ que suelen culminar con un verso sentencioso, un refrán, una máxima moral o una locución proverbial, como también hace la versión francesa que se traduce antes⁶. Es más, parece como si Carbonell se propusiera recoger todas las sentencias, dichos y paremias que circulaban en lengua catalana alrededor de la muerte, lo efímero vital y el fin de la existencia.

Tras la intervención de Carbonell, se añaden aún otros textos que firma el joven Gaspar Nadal, que introduce en la danza a la clase trabajadora, empezando por el Menestral, el Maestro Cirujano o el estibador, y el mismo autor de estas estrofas, Gaspar Nadal que también se incluye en la copla final⁷, parte que mantiene la estructura métrica anterior.

Los personajes puestos en danza

Siguiendo una estricta jerarquía descendente, la muerte comienza por increpar al Lugarteniente general o Virrey que, según los usos catalanes, era la reina o el príncipe heredero. Justamente Fernando II, contraviniendo esta costumbre, nombra virrey a su primo Enrique, conde de Empúries, lo que provocó la protesta de las instituciones catalanas. La Muerte le reprocha que haya pensado poco en ella y le invita a dejar de lado la vanidad del mundo porque valen poco las honras terrenas ante la brevedad de la vida humana. El Virrey se pregunta si todavía no le daría tiempo para reconocer sus faltas antes de morir, pues no conoce la danza que la Muerte le propone y se lamenta de no haber practicado antes este baile para acompañarse con la Parca que danza con todo lo que nace y que amansa al más bravo.

Sigue el Canciller del rey a quien reprocha que nunca pensara que le tocaría bailar con ella y le aconseja dejar de lado la pompa y el real Consejo, pues ni la Cancillería ni las buenas palabras ya no le pueden ayudar ya en esta tesitura, porque la muerte dispone sobre todo. Se reafirma, pues, el poder de la Muerte sobre cualquier cargo o posición. El Canciller reconoce el error de no haber pensa-

⁶ J. TAYLOR, *Le discours proverbial dans la Danse Macabre*, in “Medioevo romanzo”, 14 (1989), pp. 215-226.

⁷ Edición de Bofarull 1865: II, 267-317.

do en morir ni haberse preparado adecuadamente, como aconsejaba el *Ars bene moriendi*, auténtico *best-seller* de la época. Y enlaza dos paremias singulares: no es lo bastante sabio quien no tiene hambre (es decir, hay que tener hambre de saber o de bien obrar)⁸; y cuando hace mal tiempo, conviene refugiarse en buen puerto, pues el hecho de vivir mucho (longevidad) es causa de engaño.

Al Vice-canciller le amonesta de forma parecida por haber recordado poco su baile, ocupado como está en grandes asuntos. Y en este caso el autor comienza a ser más crítico pues hace que la Muerte le recrimine que los pleitos banales, iniciados únicamente en beneficio personal, llevan a ruina hombres sanos, y le reprocha que sólo piense en vivir bien, absorto en elevados menesteres, sin darse cuenta de cuán mutable es la risa del mundo. El alto cargo responde con dos lýtotes: Durante mucho tiempo le entristecía (‘no me alegraba’) la certidumbre de la muerte, antes bien le impedían (‘no dejaba’) apartar de su oficio honor (vanidad) y provecho (beneficios). Constata que es tarde para arrepentirse y se pregunta para qué valen dinero y honores en este mundo si la muerte es ineludible. Para terminar, remata con una sentencia: Después del júbilo llega el luto y el llanto.

Al Regente de la Cancillería, la Muerte le acusa de actos propios del oficio: alargar los pleitos (lo que debía beneficiarle) y de proveer súplicas (cosa que también le daría provecho), y le avisa que ahora ya no le valdrán razones, ni argumentos ni códigos, que se disponga en la danza donde se absolverán los litigios, y termina en paremia: quien obra bien no tiene dudas [ante la muerte]. El Regente se lamenta de la tristeza y desventura que le atenazan, puesto que cuando se creía estar en el cenit de su bienestar, de repente se descubre lleno de amargura. Se da cuenta que la honra vale poco porque es perecedera y que ejercer siempre de cortesano era una locura. La muerte despierta de esta ilusión al hombre poderoso.

La Muerte se dirige al Maestro Racional y a su Lugarteniente, funcionarios encargados de examinar y aprobar las cuentas de la administración real, diciéndoles que de nada les vale ya su oficio, y les invita a bailar con ella moviendo los pies al ritmo del *contrapàs* (v. 78), la más antigua danza popular catalana que se conservó hasta mediados del siglo XIX. Se bailaba cogidos de las manos y en hilera que podía cerrarse en corro, ejecutada con diferentes pasos, ora a la izquierda, ora a la derecha, según el pasaje de la música. La melodía era de una marcada uniformidad tonal y los danzantes la cantaban con una letra referente a la Pasión de Cristo (Pujol-Amades 1936, ad vocem). La complicada coreografía del *contrapàs* comportaba la asistencia de un *capdanser* o maestro de danza que dirigía el baile, en nuestro caso la propia Muerte, que dispone de todos los danzantes, y

⁸ Dada la ambivalencia del adjetivo *sabent* (sabiduría y sabor), también podría ser: ‘no es bastante buen catador quien no tiene hambre (es decir, hay que tener hambre para apreciar el sabor)’.

acaba la estrofa con una máxima: Todo aquél que obra bien obtiene de Dios una buena vejez y el Paraíso. Los interpelados responden que, acostumbrados a recaudar impuestos y provocar enojo a los contribuyentes, ahora son ellos quienes ante la Muerte quedan turbados, se sienten desdichados y no saben a dónde les lleva con esta danza que nunca vieron venir. Tampoco pensaron que la vida longeva y tranquila les engañase de esta manera.

Al Tesorero general y al regente de la tesorería real, la Muerte les conmina a abandonar bienes, oro y plata que les traen de cabeza y que se sumen, como todos, al baile que declara está encabezado por el Rey. Y concluye con la sentencia: el hombre tiene como destino natural la muerte. Ambos encargados del Tesoro reconocen o se autoinculpan de haber compuesto el encarcelamiento de algunos a cambio de oro, para aumentar su diversión y bienestar. Ahora se lamentan por hallarse ante la muerte sin esperanza de perdón, y desearían no haber sido oficiales tan favorecidos: la muerte no respeta leyes ni amistades.

Al Escribano de ración y su lugarteniente, encargados del inventario de bienes y cuentas de gastos de la casa real, les llama a la danza de veras, y que se olviden del Rey y de contar facturas y albaranes, puesto que ya de nada les servirá su oficio: es tarde ya para pensar en el morir. Los funcionarios responden que no les gusta el baile al que la Muerte les obliga, e intentan apelar su sentencia definitiva con abogados, aunque tienen miedo de morir a su pesar, porque la muerte llega cuando menos se piensa.

Al Protonotario y su lugarteniente la Muerte les exhorta a dejar de lado deleites, registros, sumarios y las tercias que comportaban y les enriquecían, les prohíbe huir y gritar y les invita a la danza de dos en dos, una tipología que puede recordar la baja danza cortesana, compuesta por una hilera que avanza por parejas. Y la sentencia: el mucho trabajo realizado y las malas noches empleadas para ello no les permitirán escapar de la muerte. Responden los encausados que sufrirán daño al abandonar la expedición de sellos, escritos regios y tercias que les alegraban la vida, y confiesan que sus pies no saben bailar y que los curiales no habían pensado nunca que el regocijo del mundo pasa muy deprisa, mientras los pecados les pesan en exceso. Y el refrán: quien mucho abarca, poco aprieta.

Ahora la Muerte se dirige al autor, puesto que llama al Archivero y escribano de la oficina del rey, que es lo que era justamente el cargo que desempeñaba el propio Carbonell, y le conmina a bailar, dejando atrás libros y archivo, y dándole la mano para que le siga, pues ¿quién podría desobedecer a la muerte? El Archivero, qué casualidad, es el único de los metidos en danza que sigue los preceptos del Arte de bien morir, puesto que reconoce la insignificancia y fugacidad de la vida mundana y se complace en dejar su oficio como un alivio, mientras asegura que quien bien muere obtiene por ello beneficio (espiritual, se entiende).

A los Secretarios de la Corte Real les llama a la danza y les dice que no tengan miedo de la fea Muerte, que su alivio será perder tesoro y gozo, dado que quien

piensa en vivir, entonces muere. Les recomienda que hagan mudanza pues van a sentir el olor del azufre propio del fuego infernal, característica odorífera que se reproducía en las representaciones escénicas del infierno. Entendemos que los condena al Averno. Ellos lamentan su infortunio por haber sido demasiado serviles al Rey, cuyo favor les ha durado poco. Ahora se dan cuenta de la vanidad que suponían sus guiños, sus engaños, mientras desconocían a Dios. Claro que la sensatez llega cuando todo está perdido.

Al Copero del rey le insta a sumarse raudo a la danza, puesto que su vida marcha viento en popa, que abandone mujeres y delicias mundanas, ya que nadie le ayudará en este último trance, dado que el poder de Dios es muy grande. El encargado de servir la bebida real se lamenta por el giro que ha dado la rueda de Fortuna en su vida, en la que no ha tenido cuidado de su conducta, amando y danzando con damas gentiles, pero sin parar mientes en el triste baile final, porque no es cuerdo quien confía en el mundo.

La Parca convida a los escribanos de la Cancillería regia a dejar las pompas mundanas y a no tener miedo de la muerte. Asimismo, les insta a devolver todo lo que han obtenido de modo torticero, y a tomarse con deportividad y sin huir el baile que les propone. Tales secretarios se lamentan por lo espantoso del baile y su descuido, siempre inclinados a la ganancia que les reportaban los pleitos. Ahora les parece poco razonable que les metan prisa para incorporarse al baile macabro, ellos que siempre lo retardaban todo para obtener mayores dividendos, aunque concluyen con la paremia “es engañosa la vida mundana que poco nos dura”.

La Victimaria se dirige a todos los curiales para llamarles a bailar, y les avisa que no les valdrán llantos, gritos ni crujir de dientes. Deben abandonar sus cuentas porque de nada les servirá apelar. Responden murmurando de este baile, puesto que el hecho de ser cortesanos les cuesta esfuerzo y dinero, un dinero que se afanaban en ganar, dejando a un lado la idea de la muerte y su baile, para concluir sentenciosos que es loco quien no la recuerda, pues el morir es inexcusable y nadie puede evitar su mordedura.

La Muerte increpa a quienes llevan peluca o se tiñen el pelo para parecer más jóvenes; las enamoradas que han seducido con tal engaño no les podrán socorrer y les tocará bailar, un paso adelante y otro atrás, aun con peligro de descubrir el artificio, ya que, siendo más viejos de lo que aparentan, el baile les causará fatiga. Responde el regañado que ha sido un estúpido en disimular su cabello cano haciéndolo negro contra natura. Se creía estar en el triunfo de amor ocultando la edad poco propicia para tal menester, y reconoce que el placer mundano le ha durado poco.

Una severa Muerte reprende la codicia de capellanes y monaguillos que en todo se entremeten y manipulan, mientras que rezan por dinero, no por fervor ni piedad, y les advierte que ya no queda nada por repartir ni por pagar: sólo en el mar de la muerte se demuestra quién ha sabido regir su vida. Reconocen

su escasa devoción y las crueldades cometidas, admitiendo que serán castigados por ello, y no poco; mientras que se lamentan de no haber pensado en esta danza postrera, puesto que equivocadamente creían que la buena vida nunca cambiaría.

Con insólita delicadeza se dirige la Muerte al Ciego, clara referencia al hijo músico y homónimo del autor que murió de peste en 1490 a los 27 años. Le dice que se allegue a su baile, aunque sea a tientas, haciendo el contrapunto⁹, mientras que si se confiesa y se arrepiente de sus pecados le asegura que irá “al sitio donde todos ríen” (el paraíso, claro). Aun careciendo de visión, el interfecto tilda de fea la cruel muerte (con una lítote, “no bella”) y se pregunta quién no intenta apelar la sentencia de la muerte, siempre en vano, dado su poder absoluto para dictarla.

Al Apotecario, una tipología común en las danzas macabras europeas, la Muerte le conmina a aprender a bailar “a la francesa” para incorporarse a su gran baile, dado que quien tiene un buen morir no ha de inquietarse. Al increpado le causa descontento haber de dejar su tienda y vituallas, mientras que los familiares ya se reparten los muebles. Considera que la muerte perturba al mundo y cuando uno cree reír, todos lloran a su alrededor...

La Parca aconseja al Maestro de escolares que abandone las lecciones y las vanidades del mundo y que se apreste a incorporarse a esta danza, que no es nueva, como lo prueba la Sagrada Escritura. El maestro recuerda tres cosas para evitar el mal: no olvidar a la muerte, acordarse del Juicio Final y menospreciar al mundo. Si lo hubiese tenido presente no se hubiera enmarañado tanto en la vida y hubiera obtenido mejor provecho.

La Parca exhorta a juristas, abogados y jueces que abandonen disputas sobre presunciones e indicios, les insta a incorporarse al baile y dar cuenta de sus sofismas y alegaciones ante la gran audiencia de la Muerte. Los leguleyos temen que les conduzca al lugar de las tinieblas, donde se habla mal de Dios, y quisieran estar en la situación del nonato, todavía libres de pecado.

Con el curial adulador se muestra Muerte severa al ponerlo en cabeza de los males, y éste se defiende diciendo que todos loaban falsamente al rey porque le gustaba. El lisonjero no pensaba en la muerte porque esperaba vivir mucho, aunque “vida mundana dura poco”, y añade a la octava una sentencia latina que pone en boca de Cristo: ‘Estad preparados, puesto que no sabéis el día

⁹ Se refiere a que el ciego debe ir siguiendo la música del baile a la manera del contrapunto, que es una de las dos técnicas básicas de la música polifónica (la otra es la de la armonía). En el contrapunto las melodías que componen el complejo polifónico se imitan unas a otras en su desarrollo, tanto rítmico como melódico, y eso es lo que debe de hacer el ciego, imitar con su movimiento la música sirviéndose del oído (información proporcionada por la musicóloga M^a C. Gómez Muntané, 14. vii. 2014).

ni la hora’ sacada de la parábola de las vírgenes necias y las vírgenes prudentes (Mt 25,13).

Simultáneamente la Victimaria se dirige al Joven y al Viejo, alfa y omega de la Humanidad entera, para reprenderles por su negligencia y pecados y para advertirles que nadie puede escapar del baile que dirige, capaz de someter al más bravo. Ambos responden que hubieran llevado mejor vida, lejos de la vanidad, de saber que habían de enfrentarse a tal danza.

Hasta aquí llegaría el texto añadido por Carbonell referido a los oficios y cargos de la corte real, objeto de nuestra atención. Los versos finales (vv. 346-413), cuando aparece la menestralía y el pueblo pequeño (Menestral, Cirujano, mozo de cuerda), parecen añadidos por Gaspar Nadal (como afirma el v. 395), con una letra bien distinta y con el texto a dos columnas, sin duda para caber en el único folio en blanco que quedaba en el pliego.

La alternancia de danza y baile y sus acciones bailar y danzar es significativa: “dança” aparece 9 veces, mientras que “ball” 15; en cambio “dançar” aparece 15 veces y “ballar” 7. Ello quiere decir que para designar el sustantivo se prefiere “ball” mientras que para la acción se prefiere “dansar”. Sobre la tipología de danzas, no se especifica nada, excepto un “contrapàs” (v. 78) que es una danza en hilera, procesional, como las típicas danzas macabras de la iconografía tardo-medieval, un danzar “de dos en dos” (v. 126) que, como dijimos, podría referirse a una “baxa dança”, un “dansar a la francesa” (v. 270), que no podemos precisar, y una danza “un pas avant altre darrera” (v. 221) quién sabe si en relación a una morisca, que en el siglo XV se convierte en el espectáculo selecto que los poderosos ofrecen en la corte para la diversión palaciega de la nobleza y que las ciudades ofrecen a sus habitantes en solemnes festividades y diversiones.

Sátira de la Cancillería Real de Barcelona

Así pues, tanto el modo en que Pere Miquel Carbonell imita el original francés como la forma misma en que la danza se estructura en cuanto tal remite a un ámbito culto, de tradición escrita y con claras resonancias cortesanas. La introducción de ciertos personajes comunes a otras danzas – así el boticario (médico en algunas versiones en otras lenguas) – u otros tipos de carácter casi universal, como son el joven galante o el viejo que aspira aún a serlo o la pareja compuesta por un joven y un anciano con que se remata el texto, apenas atenúa la centralidad que el autor otorga a aquellos que ocupan oficios cortesanos. Y de manera concreta, diecisiete de los veintinueve personajes llamados a comparecer ante la Muerte desempeñan oficios relacionados con la curia. Salta a la vista la ausencia de nobles, damas o caballeros, que apenas reciben una alusión bajo la categoría genérica de “curiales”. Y en cambio no deja de ser llamativa la enumeración, por detallada y precisa en la designación de los cargos que desempeñan,

de profesionales del ámbito del Archivo y la Cancillería. Son convocados a morir el Canciller, el vicescanciller, el protonotario, el archivero y escribano mayor, los secretarios, los escribanos, el maestro de escolares, los juristas, los abogados, los jueces... No se trata, pues, de una danza de tema cortés, incluso cortesano, en el sentido que este término tiene tantas veces, sino mayoritariamente de un desfile de personajes que ocupan un cargo en la corte, a los que se ha sumado algunos tipos sociales de poca monta habituales en ambientes áulicos (el galán, el viejo que no sabe envejecer) y una pareja incluida por su condición de cifra de todas las edades del hombre (el joven y el anciano con que se pone fin a la danza) y que en su simbolismo remiten al sermón moralizante propio de las danzas de la muerte.

Nos encontramos, pues, ante una adaptación cortada a medida de unas circunstancias concretas del género a partir del modelo de la danza francesa, punto de partida literario explícito. El énfasis en el elemento satírico y la introducción de nuevos personajes es habitual en la larga y compleja tradición de las danzas. Ya la propia *dance macabre* del cementerio de los Santos Inocentes puede que sea la adaptación iconográfica y textual de una versión previa, quizá de carácter oral, a las circunstancias políticas de los convulsos años de 1420 en que la corona de Francia se vio amenazada por una guerra civil. Sin salir de la Península, es también más que probable que la versión impresa de Sevilla en 1520 de la *Danza General de la Muerte*, con el añadido de casi un tercio de personajes más de los que incluye el manuscrito custodiado en El Escorial, tuviera su origen en la crisis económica y social que había sacudido la capital andaluza poco antes¹⁰.

Con todo, el caso que nos ocupa es único en cuanto que nos hallamos ante un texto de autoría reconocida, resultado de una imitación consciente y deliberada, cuya motivación puede rastrearse con facilidad gracias a este hecho, pero también a la personalidad de su creador, Pere Miquel Carbonell, cuyo afán grafómano y su carácter obsesivo y no poco egocéntrico, le llevó a copiar una y otra vez textos ajenos y propios, acompañados de glosas y comentarios de carácter personal. Estos textos, incluyendo la propia danza que fue copiada por él al menos en dos ocasiones, aparecen recogidos en volúmenes como registros y memoriales de la corte en un acto de apropiación cultural y de proyección autobiográfica realmente inusitados en la época. Su actividad como archivero y escribano en la cancillería le dio numerosas oportunidades para ello, así como la red de amistades intelectuales y políticas que cultivó. En su círculo se cuentan Joan Peyró, bibliófilo y protonotario; Jeroni Pau, que perteneció a la curia papal de Alejandro VI; Bartolomé Verí, juriconsulto y embajador en Venecia y la Santa Sede; Ga-

¹⁰ Para la primera hipótesis, véase Oosterwijk 2008: 131-162; para el contexto de la danza hispánica en la versión de 1520 remitimos a McKendrick 1979: 189-195.

briel Arinyó, reputado bibliófilo también y Joan Margarit, el famoso humanista y obispo de Girona, luego también miembro de la curia romana¹¹.

Si estos contactos le permitieron conocer textos e inquietudes eruditas e intelectuales propias del Humanismo italiano y desarrollar una intensa labor como bibliófilo, sus tareas profesionales como archivero y escribano le llevaron a tratar con la corte de tres reyes. Primero notario en 1458, a los 24 años, con Alfonso el Magnánimo, fue luego nombrado por Juan II escribano y archivero real en 1476, cargo que mantuvo cuando éste fue sucedido por Fernando el Católico (m. 1516) hasta su propia muerte en 1517. Esta exitosa carrera no estuvo exenta de polémica y tensiones. Las Ordenanzas de Pedro el Ceremonioso prohibían que nadie que antes no hubiera pertenecido a la escribanía de la Cancillería regia pudiera ejercer como archivero real. Pese a ello, Pere Miquel empleó todas las armas a su alcance, contactos y probablemente algunos sobornos, para hacerse con el cargo. Y así, a la muerte del canciller Jaume Garcia en 1475 puso en marcha todos los manejos posibles para conseguir su propósito hasta obtener finalmente la ansiada posición en diciembre de 1476. Su entrada en la cancillería no podía haber sido más abrupta y no es de extrañar que “el nuevo archivero fuera recibido como un intruso” (Martínez Ferrando 1959: 203). Por otro lado, poco o nada haría Pere Miquel por ganarse el aprecio de escribanos, secretarios, jueces y abogados. Sus continuas quejas, su actitud recelosa, que le llevaría a hacer un minucioso inventario preventivo de los documentos custodiados en el Archivo antes de tomar posesión, y su obsesión por el dinero, que puede calificarse sin duda de mezquindad, y de la que ha quedado abundante testimonio en forma de reclamaciones oficiales y de notas oficiosas en el margen de tantos documentos de su mano, contribuyeron a crear un ambiente de hostilidad mutua que se tradujo en varios episodios que pueden relacionarse con la composición de la *Dança de la mort*.

El incidente más notable que vincula nuestro texto con el ambiente de envidias y recelo de la cancillería sucedió en torno a la muerte del rey don Juan y la llegada al trono de su hijo Fernando, en 1480, precisamente alrededor de la fecha en que Carbonell traduce o copia en catalán la versión francesa de la danza. Nada más tomar posesión efectiva de su cargo – retrasada dos años acaso como resultado de la oposición interna de los escribanos –, el nuevo archivero solicita del rey

¹¹ Sobre Pere Miquel Carbonell véanse la introducción de M. Bofarull a los dos volúmenes de sus *Opúsculos*, así como Rubió i Balaguer 1926 y 1929, estudios que deben contrastarse ahora con Coroleu 2010, Villalonga 1997 y 1998, y Alcoberro 1994. Para lo que sigue remito sobre todo Martínez Ferrando 1959: 201 y ss., así como a los datos que se dan un poco más adelante. Una bibliografía actualizada y nuevas aportaciones sobre su figura en *Pere Miquel Carbonell i el seu temps*, ed. por X. Esplugues i A. Guzmán (en prensa, previsto 2015/2016) y que recoge las contribuciones leídas en el congreso sobre su figura que tuvo lugar en la Universitat de Barcelona, en octubre de 2014.

que reconozca su posición “graduat ab lo protonotari e lochtinent, e primer que tots los altres escribans de manament”¹². La disposición por la que don Juan le confirma como escribano de mandamiento no debió ser bien recibida, por decir poco, en la cancillería. Los escribanos de registro reaccionaron sindicándose en una “Companya General” cuya finalidad principal era en realidad controlar y distribuir los ingresos y los horarios de trabajo. El desbarajuste y las tensiones llevaron a Fernando, poco después de su llegada al trono, a promulgar una pragmática el 31 de diciembre de 1480, por la que se establecía la jerarquía de los cargos, según la cual el archivero figura, por primera vez según Martínez Ferrando (1959: 207), tras los secretarios y por delante de los escribanos de mandamiento, orden por cierto con que aparecen en la *Dança*. Las dificultades de Pere Miquel Carbonell no terminarían aquí. Los escribanos le acusaron ante el rey de “negligent i verbós” y ante la indignación del archivero, don Fernando hubo de rectificar escribiendo que había reaccionado ante una cierta “sinistra informació” recibida¹³.

Es más que probable que los gestos de hostilidad y desconfianza mutua entre el archivero y los escribanos fueran continuos y no cesaran hasta la muerte de Pere Miquel Carbonell. Muestra de ello son las coblas que comienzan “Hòmens inics e plens de males fades” y aquellas otras, aún más explícitas que dicen “Són escrivans ab poca consciença”. La obsesión del archivero, fijación paranoica diríamos, contra sus colegas en la curia, le llevaron a copiar repetidas veces ambas composiciones en los memoriales donde se registra la actividad administrativa de la corte. La primera composición es copiada por el propio autor, con su característica caligrafía humanística de la que tan orgulloso se sentía, en no menos de siete ocasiones (Arxiu Corona de Aragón, Memorial 55B, fols. XIV^v, XXIV^v, LXIV; Memorial 49, fols. LXVI^v y LXXXV^b; Cancillería, registros, núm. 1493), y la segunda en por lo menos otras dos (Aragón, Real Audiencia, Conclusiones Civiles, núm. 24, fols. CXL y CCLXXXV^v). En estas coblas, por otra parte de escaso valor literario, arremete contra escribanos y otros oficios de la cancillería con tanta inquina que él mismo señala “No vull dir per què [he compuesto estas coblas], car no plauria a tots e seria per mal de nostre dir” (nota al margen de ACA, Conclusiones Civiles, núm. 31, fol. CCLXXXV^v). Esta insistencia en el carácter semisecreto de ambos poemas, al que se refiere en otros comentarios, es lo que nos hace pensar que la *Dança* no fue representada en la corte, ya que sin duda el revuelo habría sido de órdago.

¹² Citado por Martínez Ferrando 1959: 204. Véase Arxiu de la Corona d’Aragó, Cancillería, Varios, núm. 198; y, para lo que sigue, Bofarull 1865: I, 137 y ss... No hemos podido identificar todavía el “Memorial ‘magno’” de Carbonell al que se refiere Martínez Ferrando como fuente (*passim*). Otros testimonios autógrafos de Carbonell sobre su guerra contra la cancillería serán objeto de un futuro estudio.

¹³ Carta recogida por Bofarull 1865: I, 39-40.

Por otro lado, la verbosidad autoconfesional de Carbonell ha dejado constancia fehaciente y explícita de la conexión entre estos poemas de clarísima intención satírica y la continuación de la *Dança de la mort* por él compuesta. En efecto, en el Memorial 49 del mencionado archivo figura un índice según el cual ambas composiciones (“Hòmens inics” i la *Dança*) se habían copiado una detrás de otra “fugientes loca Barcinona peste infectum” (fol. IV^{va}). Este segundo poema había sido escrito con motivo de la resistencia de los escribanos a ejecutar lo dispuesto por las Constituciones promulgadas por Fernando en las cortes de Monzón celebradas el 1 de septiembre de 1510, por las que se tomaban disposiciones, de nuevo, sobre el salario y obligaciones de escribanos y secretarios¹⁴. Carbonell, al que se debe seguramente el impulso para regular las funciones de la cancillería, se siente personalmente aludido y como él mismo se encarga de explicar en profusas notas, arremete sin dudarle un instante contra ellos. Cabe entonces concluir que la *Dança de la mort* es, sobre todo, un episodio en la persistente guerra que Carbonell mantuvo durante toda su vida contra sus compañeros de profesión. Claro está que su interés por la *Danza* francesa responde a motivaciones diversas: su interés y conocimiento de la cultura francesa queda patente en otras obras, como la *Genealogía de los Reyes de Francia*, por ejemplo, a lo que hay que unir su particular preocupación por el tema de la muerte y su temor, fundado, por las sucesivas epidemias de peste que asolaron Barcelona en los últimos decenios del Cuatrocientos¹⁵. No obstante, la *Dança de la mort*, es sobre todo un acto – literario y algo pueril – de venganza que permite a Pere Miquel Carbonell ajustar cuentas, sin nombrarlos por sus nombres y apellidos, con quienes se opusieron a sus reformas en el archivo. Y al hacerlo no solo consigue convertir lo que habría sido una invectiva *ad homines*, peligrosa para sus intereses, en una sátira contra la curia, aceptable en su tono moralizante, y en una exculpación de su propia figura en lo que aparece tanto un ataque como una defensa frente a Fernando a raíz, acaso, de un incidente que todavía no conocemos. Con esta composición, sin saberlo, Pere Miquel Carbonell, y con su obra la literatura catalana, se anticipa a otras versiones de la danza, convertida en manos de los cultos en sátira social y, en su caso, en la primera muestra de sátira profesional de corte menipeo.

¹⁴ Publicadas con el título de *Constitucions fetes per lo illustríssimo e cathòlich príncep rey e senyor don Ferrando rey de Argaó [sic] e de les dos Sicílies etc. En la quinta Cort de Cathalunya celebrada en la sglésia de Sancta Maria de la vila de Montsó en l'any mil cinch cents e deu, Barcelona [encapçalament] Per Jaume de Vingles a despe[n]sas de mestre Làtzar Millà, xxvj janer 1536 [colofó]*, y que pueden consultarse fácilmente en el ejemplar de la Biblioteca de Catalunya en red: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/llibimps16/id/30558>.

¹⁵ Sobre este aspecto, véase Morrás (en prensa).

Bibliografia citada

- A. ALCOBERRO, (1994), *Pere Miquel Carbonell, historiador humanista i la historiografia catalana del segle XV*, in “Pedralbes. Revista d’Història Moderna”, 14, pp. 209-220.
- M. DE BOFARULL I DE SARTORIO, (1865), *Opúsculos inéditos del cronista catalán Pere Miquel Carbonell*, II, CODOIN ACA, XXVIII, Barcelona.
- P.M. CARBONELL, (1997), *Cròniques d’Espanya [1547]*, 2 vols, ed. crítica d’A. ALCOBERRO, Barcelona, Barcino.
- A. COROLEU, (2010), *Christian Classics and Humanism in Renaissance Barcelona: the Case of Pere Miquel Carbonell (1434-1517)*, in *Humanism and Christian Letters in Early Modern Iberia (1480-1630)*, eds. B. TAYLOR – A. COROLEU, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 37-46.
- X. ESPLUGUES – A. GUZMÁN, eds. [en prensa (2015)], *Pere Miquel Carbonell i el seu temps*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- E.J. MARTÍNEZ FERRNADO, (1959), *Un archivero del palacio real de Barcelona a fines del siglo XV*, in *Studi in Onore di Riccardo Filangieri*, vol. II, Nápoles, L’Arte Tipografica, pp. 197-212.
- F. MASSIP – L. KOVÁCS (2004), *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*. Ciudad Real, CIOFF-INAEM.
- G. MCKENDRICK, (1979), *The Dança de la muerte of 1520 and Social Unrest in Seville*, in “Journal of Hispanic philology”, 3.3, pp. 189-195.
- M. MORRÁS, [en prensa (2015)], *Pere Miquel Carbonell y la muerte*, in Esplugues & Guzmán eds.
- S. OOSTERWIJK, (2008), *Of Dead Kings, Dukes and Constables: The Historical Context of the Danse Macabre in Late Medieval Paris*, in “Journal of the British Archeological Association”, 161, pp. 131-162.
- PUJOL, F.-J. AMADES (1936), *Diccionari de la dansa*, vol. I, Barcelona, Obra del Cançoner Popular de Catalunya.
- M. DE RIQUER, (1984), *Història de la Literatura Catalana. Part Medieval*, 4 voll., Barcelona, Ariel.
- J. ROMEU I FIGUERAS, (1994-1995), *Teatre Català Antic*, 3 voll. Estudi introductor i edició i índex ideològic i onomàstic a cura de F. MASSIP – P. VILA, Barcelona, Curial & Institut del Teatre.
- J. RUBIÓ I BALAGUER, (1926), *Un biliófil català*, in “Revista de Catalunya”, IV, pp. 136-142.
- ID., (1929), *El autors clàssics en Pere Miquel Carbonell*, in *Miscel·lània Creixells*, Barcelona, pp. 205-222.
- M. VILALLONGA, (1997), *Humanistas italianos en los manuscritos de Pere Miquel Carbonell*, in *Humanismoy pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, a cura di J.M. MAESTRE MAESTRE – J. PASCUAL BAREA – L. CHARLO BREA, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, vol. III, pp. 1217-1224.
- EAD., (1998), *Dos opuscles inèdits de Pere Miquel Carbonell*, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona.
- A. ZVONAREVA, (2013), *Traduire la ‘Danse macabre’: la réception du modèle français dans les terres du Royaume d’Aragon [Translating the Dance of Death: the Reception of the French Model in the Lands of the Crown of Aragon]*, in A. PETRINA (a cura di), *The Medieval Translator. Traduire au Moyen Age 15. ‘In principio fuit interpres’*. Turnhout, Brepols, pp. 291-302.