

La Farsa llamada Danza de la Muerte de Juan de Pedraza
1995

Tabla de Contenido

<i>Introducción</i>	3
<i>La Farsa llamada Danza de la Muerte</i>	6
<i>Estructura de la obra</i>	8
<i>Los personajes</i>	11
<i>Papel del lenguaje como caracterizador del nivel social.</i>	14
<i>Metro y rima</i>	17
<i>La Escenificación</i>	17
<i>Bibliografía</i>	21

Introducción¹

El viejo tema medieval de la *Danza de la Muerte*, surgido en el siglo XIV, en la Europa del cisma y de la peste, prolongó su popularidad en España mucho más allá de lo que resulta habitual en otros países europeos. Las *Danzas* aparecen en la península tardíamente y la escasez de ediciones parece indicar que el tema no tuvo, en principio, demasiado éxito. Un único manuscrito de la Biblioteca del Escorial (Ms bIV 21, fols. 109r-129r), de fecha controvertida pero probablemente no anterior a 1430-40², nos ha conservado la *Danza de la muerte* castellana. De dicha *Danza* se conoce una única edición antigua que imprimió en 1520 en Sevilla Juan Varela de Salamanca³; sin embargo, de su lectura se ha deducido la existencia de una transmisión manuscrita de

¹ A la farsa le dedica un capítulo MAZUR (1990), pp. 151-54 en el que establece una comparación entre la farsa y la obra inglesa *Castle of Perseverance*, comparación que toma de INFANTES. De la dama dice que es la figura más original de la obra representando la “*vana plucritudo mundi*” “*y se parece a una reina de un grabado de madera conservado en Munich*” (p. 154).

² Vid. MORREALE (1963), p. 1-70. Otros autores adelantan su redacción hacia 1400, mientras que en Francia la primera redacción de la *Danse Macabre* parece remontarse hasta 1375.

³ La edición es bastante fiel al texto original aunque sustituyendo la figura del predicador por la del poeta y añadiendo nuevas estrofas, de una calidad muy inferior a las originales, justamente elogiadas como las mejores del género en Europa. Publicado por Amador de los Ríos en 1865,

la primitiva redacción medieval⁴ que parece confirmada por el reciente hallazgo de Ángel Gómez Moreno: un manuscrito de la segunda mitad del siglo XV (Catedral de Segovia, Ms. 366) en cuya cubierta posterior aparecen copiados algunos versos de la *Danza*, lo que para Gómez Moreno constituye un indicio de la popularidad de la obra que llevó a algunos a memorizarla⁵.

Si recurrimos al testimonio de la iconografía, los ejemplos tampoco son abundantes, aunque no están completamente ausentes como algunos han afirmado⁶. Se conservan solamente dos obras en las que se representa el tema⁷, pero hay testimonios fiables de la existencia de al menos otras dos, hoy desaparecidas⁸, y es significativo que

el original permaneció durante un siglo desaparecido aunque, al parecer, se encuentra actualmente en la colección de Pedro Cátedra (GÓMEZ MORENO (1991), p. 103 nota).

⁴ INFANTES (1982), p. 14. (Víctor Infantes es el autor de una tesis doctoral sobre las *Danzas de la muerte* europeas que no he podido consultar (leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1987).

⁵ GÓMEZ MORENO (1991), p. 102. Además de estas versiones castellanas hay que señalar la existencia de la versión catalana del archivero real Pere Miquel Carbonell que en 1497 tradujo un original francés añadiendo algunas octavas en las que intervienen personajes de la cancillería.

⁶ SAUGNIEUX (1972), p. 86.

⁷ Las pinturas de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella (Castellón) , de mediados del s. XV, y las de la capilla del Santo Cristo del castillo de Javier (Navarra), de principios del XVI. Sobre estas pinturas y todo lo relativo a la difusión del tema en el arte peninsular véase ESPAÑOL BERTRAN (1992).

⁸ Las pinturas del convento de Santa Eulalia de Pamplona, descritas minuciosamente en una crónica, y las que vio en León antes de 1438 Alfonso Martínez de Toledo y describe en el *Corbacho*: "La Muerte en figura de mujer, en figura de cuerpo de home, e que fablava con los reyes, como está pintada en León". Hay algunas referencias anteriores (fiestas de la coronación

los ejemplos conservados posean mayor riqueza iconográfica que sus parientes franceses o italianos y que uno de los conocidos por referencias literarias se deba de fechar antes de 1438, muy cerca por tanto del momento de la redacción de la *Danza escurialense*.

Podemos dudar del éxito del tema en los primeros momentos pero no de sus repercusiones posteriores. Hasta nuestros días se ha mantenido la existencia de un *Ball de la Mort* en Vergés (Gerona) y uno similar se celebró, hasta el siglo XVIII, en la Selva del Camp (Gerona). Igualmente abundantes son las prolongaciones del tema de la muerte en la literatura, tanto en la poesía y la prosa como en el teatro⁹. Centrándonos en el campo del drama, son numerosas obras de los siglos XVI y XVII que acusan su influencia, desde la *Trilogía de las Barcas* de Gil Vicente hasta los "Autos" de Calderón o los *Sueños* de Quevedo, pasando por el *Auto de las Cortes de la Muerte*, atribuido a Lope, o el *Entremés de la muerte* de Luis Quiñones de Benavente, auténtica parodia del género.

Especialmente cercanas a los modelos medievales están un grupo de composiciones dramáticas de mediados del XVI (la *Farsa de la Muerte* de Sánchez de Badajoz, *Las Cortes de la Muerte* de Carvajal y Hurtado...) entre las que destaca, por su cronología temprana y por su fidelidad a la versión castellana del poema del siglo XV, la *Farsa llamada Danza de la Muerte*, objeto de este estudio.

de Fernando de Antequera en Zaragoza (1414), danza *Ad mortem festinamus* de Montserrat), que aun no siendo exactamente Danzas de la Muerte participan de su mismo espíritu.

⁹ Sobre este aspecto véase SAUGNIEUX (1972) y WHYTE (1931) (part. II, *Survivals*, pp. 71-172). Sobre las repercusiones de las *Danzas* en el resto de las literaturas europeas véase

La Farsa llamada Danza de la Muerte

Compuesta por Juan de Pedraza¹⁰, tundidor y vecino de Segovia, para las fiestas del Corpus de dicha ciudad de 1551¹¹, aparece impresa, en el único ejemplar de que disponemos, bajo el siguiente rótulo:

"Farsa llamada Danza de la Muerte, en que se declara cómo á todos los mortales, desde el Papa hasta el que no tiene capa, la muerte haze en este mísero suelo ser iguales, y á nadie perdona. Contiene más, cómo cualquier

KURTZ (1934), especialmente los capítulos XIV-XVII, pp. 214-280. No he podido consultar la obra de CLARK (1950).

¹⁰ Es probable que, como supone Barrera (BARRERA (1860), p. 298), Juan de Pedraza sea el mismo Juan Rodrigo Alonso de Pedraza, también vecino de Segovia, que en 1558 publicó en Alcalá de Henares una *Comedia de Sancta Susaña*, compuesta, como la *Farsa*, "a loor de Dios nuestro señor". (Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (r-2256), reimpresso por Bonilla y Sanmartín (BONILLA (1912), pp. 423-36). Aparece también recogida en el fac-símil *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Col. Joyas Bibliográficas, 1962, vol. I). Palau y Dulcet, en su *Manual del Librero*, hacen referencia a una *Danza general de los muertos* escrita por el mismo Pedraza y publicada en León en 1548, Saugnieux, sin embargo, reconoce no haber podido localizar el texto (SAUGNIEUX (1972), p. 76, nota 90), que para SURTZ (1938), p. 153 es el mismo publicado por Wolf.

¹¹ De la obra se conserva un ejemplar en la Biblioteca de Munich, un pliego suelto sin indicación de lugar ni de imprenta, que fue editado en Viena por Ferdinand Wolf en 1852. El texto de Wolf aparece también incluido en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España* de Salvá y Sainz de Baranda (Madrid, 1853, vol. XXII, nº 1379), siendo reeditado por González Pedroso, con numerosas enmiendas, en el volumen LVIII de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, Imp. de Rivadeneyra, 1884, pp. 41-46, nueva edición 1952). Una versión, ligeramente modernizada, puede verse en GONZALEZ RUIZ (1968), vol. I.

viviente humano debe amar la razon, teniendo entendimiento della: considerando el provecho que de su compañía se consigue. Va dirigida á loor del santísimo sacramento. Hecha por Juan de Pedraza, tundidor, vecino de Segovia. Son interlocutores de la presente obra las personas de suso contenidas. MDLI".

PAPA	REY	PASTOR	LA IRA
MUERTE	DAMA	LA RAZON	EL ENTENDIMIENTO

En ella, partiendo del tema medieval de la *Danza Macabra*, en la que los distintos estamentos sociales¹² aparecen igualados ante la Muerte, Pedraza hace intervenir a una serie de figuras conceptuales (Razón, Ira, Entendimiento) que trasladan los diálogos a un nivel alegórico-doctrinal que desemboca, en los últimos cincuenta versos, en una exaltación del Sacramento, lo que llevó a Wolf y más tarde a González Pedroso a clasificar la obra entre los Autos Sacramentales.

¹² La obra es deudora de la concepción medieval de los tres estados: el Papa representa al clero, el Rey a la nobleza y el pastor al estado llano. Sólo la presencia de la Dama rompe el esquema pero su intervención es puramente anecdótica y parece un simple recuerdo de las *doncellas* de la *Dança de la muerte*, al tiempo que una concesión a la misoginia tradicional. Se ha dicho que las *Danzas* medievales surgen como una manifestación popular de protesta social y algo de éste carácter puede advinarse en la obra de Pedraza quien como integrante del estado llano -era tundidor-, toma partido por la figura del pastor, "*who might have served as the prototype of Sancho Panza*" (WHYTE (1931), p. 95).

Estructura de la obra

La *Farsa* comienza con una *loa*¹³ puesta en boca de un pastor, un elemento pronto institucionalizado de apertura de la representación teatral en el que se trata de captar la atención del público por medio de un lenguaje popularizante.

Como sucede normalmente en los *introitos*, después de los saludos preceptivos :

*"¡Oh que en hora buena venga
mi mercé y en tal esten [...]
Señores, Dios vos mantenga.*

Se le proporciona al espectador una sinopsis del argumento:

*Vengo, pardios, aguijando,
a daros cuenta, señores,
de los interlocutores
que aqui estais esperando...*

Adobada con exhortaciones a la atención del público:

*Por eso estad muy callando
honrada gente y de chapa [...]
No quiero mas dilatar*

¹³ Se utiliza, quizá por vez primera, el término *loa* lo que convierte a Pedraza en un adelantado en el uso de esta pieza característica del teatro del XVI (Vid. DIEZ BORQUE (1987), p. 68). (En la *Comedia de Sancta Susaña* se la denomina, sin embargo, "entrada"). Sobre el papel de las *loas*, su origen y difusión véase MEREDITH (1928).

*sino que os ruego, y no mando,
a todos que estés callando.*

A continuación el pastor se retira y comienza la Farsa con la aparición del Papa que se vanagloria de su estado y poder (escena I). Sale luego la Muerte que reprende al Papa por su jactancia y le anuncia que viene a llevárselo a lo que éste responde pidiendo más tiempo "*para que enmiende la vida pasada*" (escena II). Esta misma estructura (parlamento de la víctima-replica de la Muerte-petición de aplazamiento) se mantiene en las intervenciones del Rey (escenas III y IV), de la Dama (escenas V y VI) y del pastor (escenas VII-VIII). Similar disposición se encuentra en la *Farsa de la muerte* de Sánchez de Badajoz y en las *Cortes de la Muerte* de Carvajal, frente a la estructura de la *Dança general de la Muerte* y de las *Coplas de la Muerte* de Horozco¹⁴, en las cuales es la Muerte la que habla primero respondiendo los diversos personajes a sus requerimientos.

Lo más original de la *Farsa* de Pedraza son las dos últimas escenas en las que se incorporan al diálogo dos virtudes, la Razón y el Entendimiento, que alertan al pastor de los peligros de la Ira y le recuerdan que es el día del Corpus y que debe de ir a adorar al Sacramento. Esta última parte proporciona a la obra un nuevo interés, más allá de su importancia en la historia de la Danza de la muerte, al situarla en los inicios

¹⁴ Sebastián de Horozco, *Coloquio de la Muerte con todas las edades y estados* (manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla editado por MAZUR *El teatro de Sebastián de Horozco*, Madrid, Rocana, 1977). La obra se compone de dos partes, el Coloquio (45 estrofas de arte menor) y las Coplas (seis estrofas de coplas reales) en estas 6 estrofas introductorias la muerte se jacta de su poder como en la primera estrofa de la *Danza general de la Muerte*. (Vid. MAZUR (1990), pp. 81-84.

de un nuevo género destinado a gozar de extraordinario éxito posterior: El Auto Sacramental.

Los personajes

Al lado de personajes comunes en las *Danzas* (Dama, Rey, Papa, Muerte) Pedraza coloca, como hemos visto, una serie de personificaciones alegóricas (Ira, Razón, Entendimiento) en la línea de lo que luego será habitual en los Autos Sacramentales. El personaje más interesante es sin duda el pastor al que Pedraza trata con especial mimo otorgándole, junto a la Muerte, un papel fundamental en la obra.

Es una característica recurrente en el teatro del XVI la presencia de un pastor como encargado de recitar los *introitos*, una circunstancia que ha sido considerada como un elemento de enlace con el teatro pastoril medieval, a través de Encina¹⁵. Pedraza utiliza a este pastor prologuista e incluye también un pastor protagonista cuya importancia y relieve son capitales en la *Farsa*, hasta el punto que ha llegado a calificarse la obra como una "*fusion entre le genre macabre et le genre pastoral*"¹⁶

No existen, al menos hasta donde yo conozco, estudios concretos sobre la figura del pastor en la obra de Pedraza pero creo que, salvados los matices, pueden asignársele buena parte de las funciones que los estudiosos han señalado al respecto de su papel en la obra de otros dramaturgos del siglo XVI y, más concretamente, en la de Diego Sánchez de Badajoz¹⁷.

¹⁵ Vid. RUIZ RAMON (1971), pp. 78 y DIEZ BORQUE (1978), p. 32.

¹⁶ SAUGNIEUX (1972), p. 77.

¹⁷ Vid. GUSTAFSON (1973).

El pastor actúa como vínculo con el público haciéndole soportable la pesadez y dificultad de los temas teológicos¹⁸. De él depende la función cómica, fundamental para hacer llegar al espectador el contenido ético de la obra¹⁹. Como en el arte o los sermones medievales, lo cómico y lo grotesco actúan como excipiente de lo moral: *prodesse* y *delectare* son dos verbos que se conjugan siempre juntos en el teatro medieval y del Renacimiento. En la *Farsa de Pedraza* la función cómica del pastor es evidente como él mismo afirma en la *loa*:

*Luego entrará un Pastor,
con un zurrón platicando,
Para dar, por san Herrando,
a la obra gran sabor.*

Otro rol fundamental del pastor en el drama del XVI es el de comentarista teológico y exégeta popular. Dicho papel, especialmente marcado en los pastores de Diego Sánchez de Badajoz, no aparece muy acusado en la *Farsa* de Pedraza (sólo en la oración final se extiende el pastor en disquisiciones teológicas). Su función es más bien indirecta: es su ignorancia lo que da pie a la Razón a extenderse en sus explicaciones:

¹⁸ El nivel teológico de la *Farsa* de Pedraza no es muy elevado pero en otras obras y, sobre todo, en los Autos de la centuria siguiente, alcanza cotas que hacen difícil comprender como el público iletrado podía entenderlas. Sobre el público teatral en España, en relación con el tema de los Autos, véase WARDROPPER (1967), cap. VIII. *El público de los autos*, pp. 85-96.

¹⁹ El énfasis en el aspecto cómico de la figura del pastor dará pronto lugar al tipo del pastor "bobo", personaje característico del teatro español a partir de las obras de Diego Sánchez de Badajoz. Sobre el "pastor bobo" véase especialmente BROTHERTON (1976).

En todo lo dicho no falta verdad.

¿Haslo, por dicha, sentido y notado

PASTOR

Par Diego, que no; que va revesado

RAZON

Nota, pues de ello te doy claridad.

Tú debes, hermano, sin duda saber

que aquesta es la Ira, un grave pecado,

la cual me destierra de todo poblado,

echándome fuera segun su poder.

De interés es también la caracterización interna del personaje de la Muerte, inspirada tanto en las *Coplas de la Muerte* como en la versión castellana de la *Danza de la muerte* y, probablemente, también en el arte²⁰.

²⁰ WHYTE (1931), p. 99.

Papel del lenguaje como caracterizador del nivel social.

Pedraza utiliza, como la mayor parte de los dramaturgos del XVI, el recurso lingüístico del sayagués como caracterizador de tipos populares en las obras dramáticas. Es éste un lenguaje artificial, aunque de probable base leonesa²¹, una colección de elementos de diversa procedencia: arcaísmos y vulgarismos leoneses, castellanos y extremeños, lusismos y latinismos "disfrazados de dialectalismos rústicos"²², utilizados como elemento fundamental en la consecución de la comicidad de la obra²³. Sin embargo, la utilización del sayagués como elemento caracterizador no aparece en la obra de Pedraza de una manera sistemática ya que en los diálogos de un mismo personaje se utilizan formas distintas para la misma palabra (la aspiración, típicamente sayaguesa, *huerte* aparece en tres ocasiones pero se mantiene en dos la voz *fuerte*).

La falta de sistema puede hacer pensar simplemente en arbitrariedad por parte del autor que utiliza también rasgos sayagueses en los parlamentos de la dama (*válame, alante*) e incluso hace convivir en el mismo verso al imperativo sayagués con pérdida de la *d* final y la forma castellana correcta:

²¹ Se le creía originario de la comarca de Sayago (Zamora)

²² WEBER de KURLAT (1947), p. 170.

²³ Sobre el papel del sayagués en el teatro preloquista véanse, entre otros: GILLET (1929); WEBER de KURLAT (1947), (1949) y (1963), pp. 32-41; LIHANI (1958); STERN (1961); BOBES (1968) y el capítulo que le dedica LAZARO CARRETER (1981), pp. 77-80, en el que señala con agudeza que semejante valoración cómica de lo rústico no puede provenir sinó de una conciencia superior, de corte humanístico, ligada al ambiente estudiantil salmantino y a los cortesanos cultivados a los que se dirigía el autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*, auténtica partida de

Guardá, que, la Ira viniendo, mirad

la puerta no os gane de la voluntad (escena X).

Sin embargo, en este caso la *d* se mantiene a efectos de rima y la intención caracterizadora parece evidente cuando Pedraza aplica recursos, como la conservación de grupos cultos de consonantes *-bd-* y del grupo incoactivo *-sc-*, únicamente en los parlamentos de los personajes de clase alta: *dubdar* (el Papa en la escena I); *crescido* (la dama en la escena V); *ofresce* (la Razón en la escena IX).

Los rasgos del sayagués que aparecen en la *Farsa* de Pedraza son los siguientes:

- Palatalización de la *l* final y contracción (*Ellotro* por el otro (escena VII))
- Contracciones (*her* por hacer (*loa*, v. 8))
- Aspiración: *huerte* por fuerte "y un huerte rascuño en aquel trasero" (escena VIII).
- Léxico específicamente sayagués (*crego*) y exclamaciones populares (*Soncas*, *pardiobre*, *pardios*, *¡por san!...*)
- Monoptongación del diptongo *ei* (*verés* por veréis, *dirés* por diréis, *pensés* por penséis) es uno de los rasgos sayagueses más abundantes en el texto.
- Apócopes (*mercé* por merced, *loa* v. 2), son característicos del sayagués pero comunes también fuera de él.
- Aumentativos con valor despectivo *bobarron*, (escena X)

nacimiento del "dialecto", luego utilizado por Fray Lñigo de Mendoza en su *Vita Christi* y por Encina, a través del cual el recurso se difundirá entre los dramaturgos del quinientos.

- El imperativo pierde la desinencia *d* (*mirá* por mirad, *salí* por salid, (escena VII), *dormí* por dormid, (escena VIII), *guardá* por guardad (escena X). Muy abundante.
- Vulgarismos (*ansí* por así, *destancia* por distancia (*loa*), *alante* por adelante (Dama, escena VI)
- Persistencia de la forma *do*. (numerosos casos)
- Reducción: *válame* por válgame (Dama, escena VI)
- Reducción de vocales iguales en contacto (un fenómeno normal desde fines de la Edad Media), deshaciendo los hiatos "*sey sosegado*" (escena X).

El uso que Pedraza hace del sayagués es sin embargo moderado si lo comparamos con el de dramaturgos como Torres Naharro o Diego Sánchez de Badajoz. El léxico específicamente sayagués apenas se utiliza y faltan algunos de los rasgos más característicos del "dialecto" como la palatalización de la *l* inicial, la conversión de consonante + *l* en consonante + *r*, las metátesis o la *e* paragógica.

Metro y rima

La obra comienza como hemos visto con una *Loa* compuesta de once octavillas de versos octosilábicos. La primera de ellas es un villancico sin relación con el resto de la obra que comienza propiamente en la segunda de las octavas. En el villancico la rima es distinta **aabbbaaa** a la del resto del prólogo: **abbaacca**.

La estrofa cambia, terminada la *Loa*, en las escenas de la *Farsa*. Son en total 46 octavas en versos de arte mayor (diez-doce sílabas) con rima **ABBAACCA**, la misma estrofa que en la *Danza* del manuscrito del Escorial aunque en ésta la rima es diferente: **ABABBCCB**. El uso del arte mayor, un metro que había caído en desuso después de un largo período de favor, es sin duda una prueba de la influencia de la *Danza* medieval en la obra de Pedraza²⁴.

La Escenificación

Es dudosa la existencia de representaciones de las *Danzas* medievales castellanas, pero de haber existido debieron de ser simples bailes en los que, con un acompañamiento musical, los personajes cantaban o declamaban sus estrofas²⁵. En el caso de

²⁴ WHYTE (1931), p. 93 señala que el arte mayor había quedado en el siglo XVI relegado al uso por parte de los rústicos.

²⁵ Hay testimonios de representaciones en otros países pero en el caso español las dudas persisten por la rigidez de la estrofa (octavas de arte mayor castellano) que haría muy difícil un diálogo entre un número, por lo demás desmesurado, de personajes (35). Ello no impediría, sin

la *Farsa de Pedraza*, a pesar de lo que se indica en el título, no parece que la obra se danzase aunque no cabe excluir la existencia de música (el villancico del comienzo se cantarían probablemente con acompañamiento), y aparecen algunas referencias al baile:

*Aquí do me ves, te hare que rehiles
traído á mis piés, tu gran vanagloria*

La puesta en escena está aquí mucho más elaborada que en las *Danzas* anteriores: al Papa se le hace aparecer en una cámara de su palacio, al Rey en su aposento regio, a la Dama en su camarín y al pastor en el monte. El movimiento de los personajes en escena debía de ser importante como se desprende de las continuas referencias que aparecen en el texto: *Oh Muerte no vengas con tanto furor [...] Muerte no vengas tan arrebatada*, dice el Papa. Y la Muerte le responde: *irás muy priado conmigo*. En los mismos términos se dirige luego al Rey: *sus vamos, que es tarde*, y a la dama: *¡Sus! Vamos, pues veis que estoy de partida*. Las víctimas, presumiblemente, acompañaban a la Muerte pero no desaparecían de escena ya que en el diálogo entre la Muerte y el pastor abundan las referencias a ellos (*aquestos.., estos*) lo que parece indicar que permanecían, una vez muertos, a la vista del público. Ello haría necesaria la utilización

embargo, que pudiera cantarse o declamarse mientras se danzaba, como mantuvieron Moratín y Milá. Una buena síntesis de los argumentos a favor y en contra de la existencia de representaciones puede verse en LAZARO CARRETER (1981), pp. 80-86. Claramente a favor se decanta, con nuevos argumentos, GOMEZ MORENO (1991), pp. 102-103.

de un escenario múltiple, a la manera medieval, haciendo difícil la representación en carros, tal y como se hacía en la mayoría de las obras destinadas al Corpus²⁶.

Poco puede decirse sobre el vestuario que se emplearía en escena ya que en el texto apenas aparecen indicaciones. Cabe suponer, sin embargo que la Muerte llevaría una ballesta con sus flechas (*el golpe mortal de mi pasador*) y aparecería caracterizada de modo similar a como se la describe en el rótulo de la *Farsa de la muerte* de Diego Sánchez de Badajoz: "...la Muerte, que se puede hazer con vna máscara como caluerna de finado , con su aljaua a las espaldas llena de saetas y vn arco en la mano con su harpón..²⁷". Respecto al resto de los personajes sólo pueden hacerse conjeturas partiendo de las descripciones que se hacen de los personajes en obras similares y de las escasas indicaciones que proporciona el texto.

Pobre y mal vestido aparecería el pastor (con el zurrón que se señala en la obra). Con manto, corona y cetro el Rey, como se le describe en el *Auto de las corte de la muerte*. Con tiara y la bola en la mano aparecería probablemente el Papa. La Dama, bien ataviada, quizá con un espejo en la mano en el que se contemplaría durante el recitado de su monólogo como supone Florence Whyte²⁸:

De gracias dotada ¿quién tal como yo?

²⁶ Sobre la escenografía teatral en el XVI véanse los trabajos ya clásicos de WILLIAMS (1935) y SHOEMAKER (1973, 1ª 1935). La síntesis más reciente sobre el tema es la de SHERGOLD (1967).

²⁷ Vid. WEBER de KURLAT (1968), p. 505. Con arco y flechas se la suele representar en el arte medieval. La guadaña como atributo de la muerte no se generaliza hasta finales del XVI y así se la describe en las piezas del XVII: el *Auto de las cortes de la muerte (vestida de esqueleto, con guadaña en la mano)* y el *Entremés de la muerte (con vara de alguacil y en ella una guadaña)*.

*en toda hermosura ¿quién tanto perfeta?
dispuesta, galana, no menos discreta,
¿en quien la natura así se revió?*

²⁸ WHYTE (1931), p. 96.

Bibliografía

AMADOR DE LOS RIOS, José (transc.), *La Danza de la Muerte. Textos del Escorial (s. XV) y de Sevilla (Juán Valera de Salamanca, 1520)*, Madrid, José Esteban, 1981.

BARRERA y LEIRADO, Cayetano A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Londres, Tamesis, 1860 (facsimil 1968).

BOBES, M. C., "El sayagués", *Archivos Leoneses*, 44 (1968), pp. 383-402.

BONILLA Y SANMARTIN, Adolfo, "Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega", *Revue Hispanique*, 27 (1912), pp. 390 ss..

BROTHERTON, John, *The "Pastor bobo" in the Spanish Theatre before Lope de Vega*, Londres, Tamesis Books, 1976.

CLARK, J., *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, 1950.

DIEZ BORQUE, José M^a, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (el teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, *Lo macabro en el gótico hispano*, Cuadernos de Arte Español, nº 70, Madrid, Historia 16, 1992.

GILLET, Joseph E., "Notes on the Language of the Rustics in the Drama of the Sixteenth Century", *Homenaje a Menendez Pidal*, I, Madrid, 1929, pp. 443-53.

GOMEZ MORENO, Angel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.

GONZALEZ RUIZ, N., *Teatro teológico español*, Madrid, B. A. C., 1968.

GUSTAFSON, Dona, "The role of the shepherd in the pre-lopean drama of Diego Sánchez de Badajoz", *Bulletin of the Comediantes*, XXII (1973), pp. 5-13.

INFANTES, Victor, *Las danzas de la muerte*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

INFANTES, Víctor (ed.), *La Danza de la muerte*, Madrid, Visor, 1982.

- KURTZ, Leonard P., *The Dance of the Death and the Macabre Spirit in European Literature*, Nueva York, Columbia University, 1934 (Slatkine Reprints, Ginebra 1975).
- LAZARO CARRETER, Fernando, *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia (Col. Odres Nuevos), 1981 (4ª Ed).
- LIHANI, John, "Some Notes on Sayagués", *Hispania*, XLI (1958), pp. 165-69.
- MAZUR, Oleh, *Breve historia del teatro español anterior a Lope de Vega. Tramas, temas, tipos y modos*, Playor, Col. Nova Scholar, Madrid, 1990.
- MEREDITH, Joseph A., *'Introito' and 'loa' in the Spanish drama of the sixteenth century*, Filadelfia, 1928.
- MORREALE, Margarita, "Para una antología de literatura castellana medieval: la 'Danza de la Muerte'", *Anali del Corso di Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Bari*, VI, Bari, 1963.
- MULERTT, Werner, "Sur les danses macabres en Castille et en Catalogne", *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), pp. 443-55.
- RUIZ RAMON, F., *Historia del Teatro Español*, Madrid, Alianza, 1958.
- SAUGNIEUX, Jöel., *Les Danses macabres de France e d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, 1972.
- SEGURA CORVASI, E., "Sentido dramático y contenido litúrgico de 'Las danzas de la muerte'", *Cuadernos de Literatura*, Madrid, V (1949), pp. 251-71.
- SHERGOLD, Norman D, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon-University Press, 1967.
- SHOEMAKER, William Hutchinson, *The Multiple Stage in Spain During the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Westport, Conneticut, Greenwood Press, 1973 (1ª 1935).
- STERN, Charlotte, "Sayago and Sayagues in the Spanish history and literature", *Hispanic Review*, XXIX, 3, (1961), pp. 217-237.
- WARDROPPER, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.

WEBER de KURLAT, Frida, "Latinismos arrusticados en el sayagués", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947), pp. 166-70.

WEBER de KURLAT, Frida, "El dialecto sayagués y los críticos", *Filología*, Buenos Aires, I (1949), pp. 43-50.

WEBER de KURLAT, Frida, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, 1963.

WEBER de KURLAT, Frida (Ed.), *Diego Sánchez de Badajoz, "Recopilación en metro" (Sevilla 1554)*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1968.

WHYTE, Florence, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, Waverly Press, 1931.

WILLIAMS, Ronald B., *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, Iowa City, 1935.

WOLF, Ferdinand, *Ein Spanisches Frohnleichnamsspiel tom Tötendanz. Nach einem alten Druch wieder herausgegeben*, Viena, 1852.