

toria de la literatura española, excepcional en este punto, no presentara repetidos ejemplos de judios convertidos á la religion de nuestros padres, usando antes y despues de verificarlo el nombre de su grey. Insigne prueba de ello tenemos en Juan Alfonso de Baena, colector del precioso *Cancionero*, que lleva su nombre y daremos á conocer en breve á nuestros lectores; pues no sólo expresa en el título de dicho libro que «lo ordenó é compuso é acopiló el *Judino Johan Alfonso de Baena*», sino que en la advertencia que precede al prólogo, repite las mismas palabras, intitulándose *escribano* del rey don Juan II <sup>1</sup>. Y que á pesar de la repetida confesion de su origen, era Juan Alfonso de Baena cristiano, nadie osará negarlo, cuando lea en el mismo *Cancionero* y en boca del doncel, Ferran Manuel de Lando, respondiendo á una de las *reqüest*as del Baena, las siguientes palabras:

Al noble, esmerado, ardit é constante,  
Bañado de agua de ssanto bautismo, etc. 2.

en el texto para probar la poca ó ninguna fuerza del argumento (que no hechos, como dice Ticknor): respecto de las palabras del marqués de Santillana, trascritas en nota anterior, lo más que puede asegurarse es que este ilustre prócer no tuvo noticia de si abjuró ó no los errores del judaismo Rabbí don Sem Tob: nunca que no los abjurára. Individualmente volveremos á tocar ambos puntos.

1 Hé aquí las palabras textuales: «El qual dicho libro con la gracia é ayuda et bendicion é esfuerzo del muy soberano bien que es Dios, nostro señor, fiso é ordenó é compuso é *acopiló el Judino Johan Alfonso de Baena*, escribano é servidor del muy alto, et muy noble rey de Castilla don Johan, nostro señor, con muy grandes afanes é trabajos, é con mucha diligencia é afecion é grand deseo de agradar é complaser é alegrar é servir á la su gran Realesa é muy alta Señoría (Edicion prim. Madrid 1851).

2 Esta composicion escrita en contestacion á una *reqüesta* de Juan Alfonso de Baena contra Ferrant Manuel de Lando, lleva en el *Cancionero* del citado *judino* el núm. 370, pág. 431. Ahora bien: si sólo se conserváran con su nombre las poesías compuestas por Juan Alfonso antes de estar *bañado de agua de Santo bautismo*, y careciéramos de este testimonio del doncel de Enrique III, ¿seria posible negar ni afirmar, por sólo aquel primer dato, que fué ó no converso?.. Pues esto, y no otra cosa, sucedió al marqués de Santillana con *Rabbí don Sem Tob*, sin que pueda fundarse en sus palabras argumento alguno negativo.

El principal argumento contra la capacidad de Rabbí don Sem Tob para componer la *Doctrina Christiana*, viene pues á tierra, no ofreciendo por cierto mayor consistencia el que se funda en la edad del poeta. Que es anciano, que tiene canas, dice este; y de aquí se quiere sacar la imposibilidad de recibir ya viejo las aguas del bautismo, ó cuando menos la de escribir despues de los *Consejos et Documentos* dichas obras. Pudo sin duda escribirlas antes ó al mismo tiempo, aun apellidándose *judio*, como Juan Alfonso se lo llamaba, hablando cual verdadero cristiano; pero aunque no lo hiciera así, ¿será nunca racional el negar á la ancianidad el derecho y el consuelo de abjurar sus errores?... ¿Son por ventura tan extensas y de tan difícil logro las referidas producciones que hubieran de necesitar largos años de insomnios?... Hay más: si, como observamos antes de ahora, al frente de los *Consejos* declaró Rabbí don Sem Tob que era esta composicion obra suya y que la dirigia al rey don Pedro; si en el prólogo del mismo trabajo se confesaba gran pecador,—en la *Doctrina Christiana* se dolia el poeta de sus flaquezas <sup>1</sup>, deseán-

1 Son notables bajo este aspecto los siguientes versos del prólogo de los *Consejos et Documentos*:

Yo estando en afrenta  
Por miedo de pecados  
Muchos, que fiz sin cuenta,  
Menudos et granados,  
Teníame por muerto;  
Mas únome al talante  
Un conorte muy cierto  
Que me fiz bien andante.

Este conorte fué la proteccion del rey don Pedro.—En el prólogo de la *Doctrina Christiana*, leemos: «Deseando llegar al *verdadero estado et conocimiento*, dando gracias al Soberano bien..., acordé de ordenar el presente tractado, descubriendo los lazos en que yo caí por mi culpa, menospreciando la *doctrina de la discrecion, envolviéndome en vanas é viles costumbres*». Despues añade: «Yo so obligado á dar cuenta, ansy del juicio et razon que me doctó (el Soberano bien) como de los bienes temporales, si algunos merescí».—Y decimos ahora: ¿se há menester largá meditacion para descubrir en estos pasages la relacion que existe entre dos sucesos relativos á una misma biografía?... ¿No se está viendo en unas y otras palabras la situacion de un hombre que, hallando favor en el monarca de

do llegar al verdadero estado de conocimiento, y manifestaba también que dedicaba esta producción al propio príncipe; circunstancia que no puede menos de tomarse en cuenta, cuando se trata de un escritor, que perteneciendo á una raza proscrita, adoptó para sus obras la lengua de sus dominadores, y apeló á la protección de un rey cristiano, para libertarlas del desprecio.

Malos vicios de mi arriedro  
Et con todo esto non medró,  
Synon este nombre Pedro,

dice el autor de la *Doctrina*, al terminarla <sup>1</sup>. ¿Quién era pues este poeta que en el reinado del rey don Pedro, no medraba por el hecho de apartar de sí los *malos vicios* (acaso los errores del judaismo), sino por invocar el nombre que llevaba á la sazón el monarca de Castilla?... Por más que no podamos presentar pruebas materiales, no se ocultará á los lectores el peso de estas observaciones; y cuando puestas en la balanza, se considere que tienen *Doctrina* y *Consejos* análogo fin didáctico; cuando se re-

Castilla, quiere llegar por medio de la *doctrina de la discrecion* al verdadero conocimiento de una ley por él desconocida?... Pero sigamos el hilo de estas observaciones en la siguiente nota.

<sup>1</sup> Esta observación cobra fuerza, al reparar en la estrofa con que terminan los *Consejos et Documentos*, hallando entre ella y la citada de la *Doctrina* la misma progresión histórica que ofrecen los prólogos de una y otra poesía. Acaban así los *Consejos*, tratando del rey D. Pedro:

Et la merced, que el noble  
Su padre prometió,  
La terna como conple  
Al Judío San-Tob.

Repitámoslo: esta doble coincidencia traza la biografía de un sólo hombre. *Rabbi* don Sem Tob había recibido promesas del rey don Alfonso respecto de los *bienes temporales*: don Pedro reconoce sus servicios y los premia, *haciéndolo bien andante*: el judío llega al *verdadero estado de conocimiento* respecto del Soberano bien, *arredra de sí los malos vicios*, adopta la *doctrina de discrecion*, y medra al invocar en sus obras el nombre del rey. En los *Consejos* se vé la satisfacción de haber ganado el aprecio del monarca, y la esperanza de nuevos galardones: en la *Doctrina Christiana* la seguridad de que sólo cuenta el poeta para labrar su fortuna, con la protección soberana.

pare en la estrecha semejanza de pensamientos, estilo y lenguaje; cuando se quilaten por último las dotes poéticas que en una y otra composición resaltan, desaparecerá la repugnancia en creer que son fruto de un mismo trovador, ó al menos merecerá algún respeto la opinión que á tal hipótesis se inclina <sup>1</sup>. La *Doctrina* revela en todas sus partes el fervor del neófito, comenzando:

Abrigándome su manto  
Padre, Fijo, Spritu ssanto,  
Seguiré el dulce canto  
Reparable.  
Non hablando con letrados,  
Frayres, monjes et perlados,  
De quien somos enformados  
En la ley, etc. <sup>2</sup>.

El *Credo*, los *Diez mandamientos*, *Las Virtudes teologales y cardinales*, las *Obras de misericordia*, los *Pecados capitales*, los *Cinco sentidos corporales* y los *Sacramentos* dan motivo al poeta para ejercitar su musa, cerrando el *tratado* (título que le aplica el mismo autor) con una curiosa composición, á que da el nombre de: *Trabajos mundanos*. Combinación métrica y disposición de rimas son en toda la *Doctrina* enteramente iguales <sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Si todas estas conjeturas parecieren mal fundadas, preguntaríamos de nuevo: ¿Qué Pedro es el invocado en la última estrofa de la *Doctrina Christiana*? ¿Qué poeta es el que la escribe, al mediar el siglo XIV?... Porque téngase entendido: la lengua, el estado del metro, el estilo y el carácter especial de las ideas, todo pone dicha composición en la expresada época. Mientras no se responda satisfactoriamente á esas dos preguntas, nos inclinaremos á sostener la verosimilitud de las enunciadas conjeturas, que no carecen de valor histórico.

<sup>2</sup> Estas estrofas publicó Sanchez en el t. I. de su *Colección*, pág. 182.

<sup>3</sup> En la traducción castellana de Ticknor, se dice: la *Doctrina* «consta de ciento y setenta y cinco coplas de á cuatro versos, los tres primeros octosílabos y monosílabos, y el último de cuatro sílabas, sin rima.» Aquí debió decirse: los tres primeros octosílabos y monorimicos, según habrán advertido los lectores. Respecto de esta combinación métrica, dijimos en nuestros *Estudios sobre los Judíos* (Ensayo II, cap. VI), que nos recordaba las célebres endechas compuestas un siglo después por Jorge Manrique: añadamos aquí que no era peregrina en el parnaso castellano; antes bien el

notándose la misma energía en la expresión y la misma rectitud en las máximas ajenas del dogma que hemos reconocido en los *Consejos et Documentos*. Nada probará tanto la exactitud de nuestras observaciones como algunos ejemplos: en los *Trabajos mundanos* leemos:

Quando touieres poder,  
Non sigas el malquerer,  
Synon, podrias aver

Mal por ello.

Para mientes lo que digo:  
Sy touieres buen amigo,  
Guárdale et del enemigo  
Te velarás.

Nunca creas de ligero:  
Aborresçe al lisonjero;  
Para el dia postremero  
Lo guarnesçe.

Toma el bien, quando viniere:  
Sy tu mengua lo perdiere,  
Despues que se te entendiere  
Llora en uano.

Sy tovieres buen asiento,  
Non te mude cada viento:  
En tus fechos ten buen tiento;  
Non temerás.

Serás rico, bienandante,  
Sy refrenas tu talante:  
De qualquier tiempo mudante  
Sey pagado, etc.

Archipreste de Hita y don Juan Manuel la habían empleado, con mayor perfección. Del primero dimos ya en la oportuna Ilustración de la I.<sup>a</sup> Parte algún ejemplo, que renovaremos en el capítulo siguiente: del segundo leemos en el *Conde Lucanor* (cap. IX de la ed. de Argote):

Guardaos de ser conquerido  
Del extraño,  
Siendo del vuestro guarido  
De todo daño.

Nótese que los versos de la *Doctrina* ostentan mayor rudeza que los presentes, lo cual confirma su antigüedad, y aun la condición personal del poeta.

Y no faltan pensamientos que reflejen, como los *Consejos*, el estado de Castilla: aludiendo á la opresión de los poderosos, dice:

Sy tu señor te da fiebre,  
Antes quel mal mucho quiebre,  
Busca, con aquel pesebre,  
Mejoria.

La huerta de libertat  
Determina la verdat  
De quien sienpre la bondat  
Quiere seguir.

Porfazar es falso juego:  
De su ganancia reniego:  
Non se apaga bien el fuego  
Con estopas.

Sy por encobrir tus razas,  
Yerros de otros porfazas,  
Quando vieres lo que tasas  
Llorarás, etc. 1.

No puede con tanta razón sostenerse que sea la *Danza de la muerte*, obra de Rabbí don Sem Tob, si bien las pruebas alegadas en contrario son menos concluyentes de lo que juzgan sus autores<sup>2</sup>. A la verdad no reconocemos entre ella y los *Consejos*

1 No es para desdeñada la consideración que nos ministra la máxima contenida en estos versos, tratándose de un poeta que ha dado motivo á las disquisiciones críticas que llevamos notadas: en ella creemos encontrar la doctrina á que ajustó Rabbí don Sem Tob su conducta. Ni su *raza*, ni su condición ocultó en los *Consejos*, siendo en verdad repugnante que otro poeta nacido de estirpe cristiana, hiciera aquí la misma recomendación. Esta circunstancia comunica no poca fuerza á las indicaciones expuestas arriba.

2 Nunca nos maravillará bastante al ver que escritores de tanto mérito y doctrina como Sanchez y Moratin resuelvan esta cuestión, diciendo que, «examinado el código que encierra la *Danza de la Muerte* con mayor atención que lo fué al principio,» se ha visto que no es composición del citado Rabbí don Santo, á quien se atribuía, añadiendo el primero por razón capital, que no era igual la letra de dicho poema á la de los *Consejos et Documentos* (Colección de *Poesías cast.*, t. IV, prólogo; *Orígenes del Teatro Español*, catálogo). La crítica debe sin duda buscar otros fundamentos más

et *Documentos* la misma semejanza que hay entre estos y la *Doctrina Christiana*, ni hallamos tampoco vestigio alguno, fuera del conocimiento que ostenta su autor en las lenguas orientales, por donde sea posible llegar á una demostración histórica. Designanla, no obstante, la mayor parte de los literatos cual fruto del celoso aconsejador del rey don Pedro, y convienen casi todos en que fué escrita por los años de 1360<sup>1</sup>; circunstancias ambas, y

sólidos; porque aunque la letra fuera en realidad desemejante (que tampoco se ha demostrado), esto nada significa; pues bien puede un autor escribir diversas obras, y darlas á copiar á muy distintos pendolistas, sin que la diferencia de la letra sea causa legítima para despojarle de la gloria que todas y cada una de ellas le hayan conquistado. El argumento carece de la solidez que exigen este linage de probanzas.

1 Moratin se aparta de esta general opinion, poniéndola en su catálogo de los *Orígenes del Teatro Español*, cual escrita en 1356. El amor á la verdad que guía nuestra pluma, así como nos obligó en los *Estudios sobre los Judíos* á manifestar que dábamos allí razon de la *Danza*, por haber sido atribuida á Rabbi don Sem Tob, nos mueve ahora á observar que hallamos en ella ciertos datos, los cuales hacen sospechosa la indicada fecha. Dirigiéndose la *Muerte* al *Abogado*, uno de los personajes que entran en la fiesta, habla de *Cino* y *Bártulo* como de autores seguidos en las Universidades ó escuelas de derecho.—Cino da Pistojo, que se distingué tambien en la historia de la literatura italiana, cual esclarecido poeta lírico, murió en 1336: su discípulo, Bartholo de Sassoferrato, pasó de esta vida en 1356. Dado que la fama de estos juristas y sus *Instituciones del derecho* llegasen á España y fuesen adoptadas estas en vida de los mismos, todavía se habria menester de algun tiempo para que adquiriesen la popularidad que manifiesta la cita indicada. Pero hay más: como notaremos en el análisis, figura en la *Danza* la dignidad de *Condestable*; y no habiendo sido esta creada hasta 1382, que lo fué por don Juan I en la persona de don Alfonso de Aragon, señor de Villena, ofrece no poca dificultad histórica el admitir la fecha de Moratin y aun la universalmente seguida. Sólo sobreentendiendo que se adelantó el poeta á esta institucion en el suelo castellano, hablando del *Condestable*, como habla del *Emperador* y del *Duque* (dignidades que tampoco existian á la sazón en España), lo cual pudo hacer con el ejemplo de Beltran Duguesclin ó Claquin, famoso auxiliar de don Enrique, y Condestable de Francia, es aceptable la opinion de los que suponen la *Danza de la Muerte* escrita á mediados del siglo XIV. Siendo universal la creencia de que es la española la más antigua en lengua vulgar, en lo cual convienen Wolf, Clarús, Schak y otros críticos alemanes, y representándose en ella las costumbres de dicha edad con la exactitud y fuerza que mostrará su exámen, no nos hemos resuelto á sacarla de este sitio.

principalmente la segunda, que nos mueven á colocarla en este lugar de nuestra historia. En ella logra tambien subida estima, no sólo por el mérito literario que la avalora, sino por la significación moral y religiosa que tiene en el desarrollo de la civilización de la edad media, la idea que le sirve de fundamento.

Favorecia de tiempo antiguo la universal piedad de los cristianos, fomentada por las ceremonias de la liturgia, toda representación encaminada á tener despiertas y vivas en el ánimo de la muchedumbre las imágenes, que le recordáran sin cesar lo transitorio y deleznable de las grandezas humanas y la fragilidad del barro que vestimos. Canonizado este medio desde los tiempos de San Gregorio<sup>1</sup>, era ya la literatura latino-eclesiástica fiel intérprete de aquella necesidad en diversos sentidos: místicas *visiones* donde, como en las de San Patricio y San Valerio<sup>2</sup>, se ofrecian á la contemplación de los oyentes ya las glorias del *Paraiso*, ya los tormentos del *Infierno*; devotos *misterios*, en que se representaba ora el *Juicio Final*, ora la *Resurrección de la carne*, ora en fin los dolores del *Purgatorio*, acrecentaban de día en día los tesoros de aquel arte, que ejercia por este camino en el sentimiento popular omnimoda influencia. Avanzados los pueblos á estas terrificas escenas, cuya moral se compendia elocuentemente en la frase: *Morir avemos*, emblema adoptado por cuantos abrazaban la vida contemplativa, llegó el momento en que de la idea particular de la muerte del hombre,

1 Las palabras de S. Gregorio, citadas ya con vario propósito, son: «Efficaces sunt imagines in commovendis inspectorum cordibus.» Tanta eficacia tuvieron efectivamente que, aun pasados los siglos medios, decia un escritor español al intento: «Tenemos imágenes, por que no todos saben leer y escribir, ni tienen lugar para aprender; por que tengan en la memoria las historias y hechos de los Santos y Santas... y creedme que aprovecha mucho, porque más queda en la memoria de lo que el ojo vee, que de lo que se lee (*Antialcoran*, pág. 530).

2 Las visiones del primer santo, comentadas en multitud de historias que hablan de la *Cueva* que llevan su nombre, produjeron al cabo en el teatro español uno de los dramas más notables, que salieron de la pluma de Calderon, con título de: *El Purgatorio de San Patricio*. Sobre las de San Valerio puede verse el cap. IX de la *Primera Parte*, donde las dimos á conocer oportunamente.

se elevó la imaginación á la idea absoluta del fin del mundo, pensamiento que se derrama con la rapidez del relámpago en todas las naciones, apoderándose al par de todas las inteligencias. La voz autorizada de los sacerdotes en los templos, la lira de los juglares en las plazas públicas, el acento arrebatado de los misioneros en las calles y encrucijadas reproducían sin tregua las temerosas revelaciones de los claustros <sup>1</sup>; y en medio de las tribulaciones y revueltas de lo presente adelantábanse los ánimos con horror á contemplar el tenebroso espectáculo de la vida futura, cayendo postrados ante la pavorosa idea de una condenación eterna.

Situación tan apremiante y desconsoladora, reproducida con mayor angustia al terminar de cada siglo, no podía dejar de ser interpretada por el arte que había contribuido á crearla; y mientras la terrible y sublime musa del Dante, recorriendo la ciudad del dolor y las mansiones de la esperanza y de la beatitud, representaba en su magnífica trilogía aquella doble vacilación de los espíritus,—otros ingenios á quienes no fué dado el vuelo del águila para remontarse á tan levantada esfera, la reflejaban también bajo más limitado aspecto, fijando sus miradas en lo caduco y breve de la vida, para preconizar el triunfo duradero de la muerte <sup>2</sup>. Nunca el arte mostró mayor unidad en sus diversas manifestaciones, como al dar forma á este tétrico pensamiento: ofrecieronle sus mármoles y colores la estatuaria y la pintura; y

<sup>1</sup> Una de las revelaciones más famosas de esta edad es la del monje Alberico, señalada por algunos escritores como una de las principales fuentes de la *Divina Commedia*. Consúltese sobre el particular el cap. VIII de la I.<sup>a</sup> Parte de la *Historia literaria de Italia* de Ginguené, t. II, pág. 12.

<sup>2</sup> A pesar de las observaciones de Mr. Langlois, apoyadas en la curiosa memoria del anticuario Andrea de Jorio sobre los *Scheletri Cumani* (Nápoli, nella Stamperia Simoniana, 1810), la idea de la muerte, según aparece en la edad media, no fué conocida de la antigüedad, la cual, conforme advierte Enrique Blaze (*Escritores y poetas de Alemania*, pág. 20), sólo consideró la muerte como una abstracción filosófica. Esta nueva forma nace directa é inmediatamente del cristianismo, que reputando al mundo como un valle de lágrimas, atiende á tener siempre delante de los fieles el término de tan peligrosa jornada, que es la muerte. Su personificación y pintura corresponden por tanto exclusivamente al arte cristiano.

templos y cementerios ostentaron aquellas pavorosas escenas, que trazaba al mismo tiempo la poesía, tomando por instrumento todas las lenguas y dialectos, hablados de uno á otro confín de Europa. Alemania, Inglaterra, Francia, reprodujeron al par esta especie de mito, dándole nombre de *Danza de la Muerte* <sup>1</sup>; y posesionado de todas las literaturas vulgares, se multiplicó y propagó á los siglos futuros, hasta perder al cabo el prestigio del terror, ataviado ya con las galas de un arte más refinado <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Numerosas son las representaciones, de que Mr. H. Langlois da noticia en su *Ensayo sobre las Danzas de los Muertos* (*Danses des morts*), dado á luz en 1852 (Rouen): los más hábiles anticuarios de Inglaterra, al tocar este punto, no dudan de que fué pintada y esculpida en las Iglesias con un propósito moral y religioso, y lo mismo han juzgado cuantos autores de otros pueblos han escrito sobre esta *Danza*, á que se ha dado generalmente el título de *Macabre*. Varias son las obras publicadas con fin meramente artístico: entre las más notables, demas de las incluidas en la nota que publica Langlois (t. I, página 331), contamos la de Mateo Merian, titulada: *Todten Danz* (Francfort 1696,—Basilea 1756, 1769, 1796); la de Holbein, denominada *Imagines mortis* (Colonia 1567); la de Nicolás Manuel, apellidada *Danse des Morts* (pintada en Berna de 1515 á 1520); el *Triomphe de la Mort*, grabada sobre los originales de Holbein por Cristiano Mechel (Basilea 1780); y otra reproducción de los mismos diseños, grabada en piedra por José Schotlaner, explicada y precedida de un ensayo sobre los poemas y sobre las imágenes de las *Danzas de la Muerte* por Hipólito Fortoul (París 1842). Entre las publicaciones que, como esta, tienen ya un interés histórico-crítico, no pueden olvidarse las siguientes: *La Danse macabre*, historia fantástica del siglo XV por P. L. Jacob (París 1832); *The Dance of death*, exornada de elegantes grabados, por Francisco Douce Esq. (Londres 1833); *Études sur les poèmes et sur les images de la Danse des Morts* por Hipólito Fortoul (París 1854); y finalmente *L'Alphabet de la Mort*, colección abundantísima de aforismos sobre la muerte, sacados de los más célebres escritores de la edad media, y enriquecidos de orlas y viñetas de los más preciados códices, por A. de Montaiglon (París 1856). En los libros ascéticos y devocionarios de las bibliotecas de Toledo, Sevilla, el Escorial y Madrid, hemos hallado también con frecuencia representada esta piadosa ficción, cuyas escenas se vinculan en las primeras obras impresas del mismo género, llegando hasta el siglo XVII con aplicación distinta: entre las obras que recordamos, citaremos la *Historia ó Crónica de los cinco Obispos* de don Fray Prudencio de Sandoval, cuyas iniciales ofrecen casi completa la *Danza de la Muerte*.

<sup>2</sup> Entre otras producciones del siglo XVI, relativas á este asunto, paré-

Investigación curiosa por demás seria, y no del todo inútil, la de averiguar con el estudio comparativo de dichos monumentos, cómo nace y se desarrolla esta ficción en el seno de la edad-media, asignando así á cada literatura la verdadera gloria que en el laboreo de esta idea le corresponde <sup>1</sup>. Mas ya que la naturaleza misma de nuestros estudios no consienta entrar en tan erudita disquisición, bien será decir que no es España la última de las naciones que reciben en su lengua y literatura tan peregrino pensamiento ni la que con menos poesía lo ha representado. Diferentes son las *Danzas de la Muerte*, escritas en la Península <sup>2</sup>: la más antigua y de mayor importancia, puesta por

cenos oportuno citar la tragicomedia alegórica del *Paraiso y del Infierno*, «moral representación del diverso camino que hacen las ánimas, en partiendo de esta presente vida;» las *Córtés de la Muerte*, y con más propiedad la farsa llamada: *Danza de la Muerte*, hecha por Juan de Pedraza, tundidor, vecino de Segovia, dada nuevamente á luz por el muy docto alemán don Fernando José de Wolf. Todas estas producciones, de que volveremos á tratar en su día, son ya degenerados remedos de la primitiva *Danza de la Muerte*.

<sup>1</sup> A pesar de las publicaciones que hemos citado y de otras varias hechas con el mismo fin, tales como *l'Essai sur les danses des morts* de M. J. Peignot, y los *Études* de Mr. A. Juvinal, etc., puede asegurarse que no se ha hecho todavía un trabajo completo en el sentido crítico que aquí proponemos. Es más: la *Danza general de la Muerte* castellana, de que vamos á dar razón, apenas ha sido conocida de los compiladores: Mr. Langlois, que es sin duda uno de los más diligentes, sólo la cita de pasada, bien que una y otra vez dándola por obra de Rabbi don Santo (t. I. páginas 276 y 291), y poniéndola en el siglo XIV.

<sup>2</sup> Demás de las farsas ya citadas, debidas al siglo XIV, han llegado á nuestro poder dos *Danzas*, escritas en catalán por Pedro Miguel Carbonell, archivero real de Aragón, á fines del siglo XV. Una es traducción de la francesa, que compuso un *sanct home doctor é canceller de Paris...*, apellat *Joannes Climachus, sive Climages, á pregaries de alguns devots religiosos francesos*: otra es original, y no como equivocadamente dicen los traductores de Ticknor (t. I. págs. 535 y 536) y bajo la fé de estos ha repetido el docto Wolf (*Ein Spanischen Frohnleichnamsspid vom Todtentanz*, página 22), traducción de la *Danza general de la Muerte castellana*. Para prueba de este error y por que nuestros lectores formen alguna idea de la obra de Carbonell, pondremos aquí nota de los personajes que entran en ella: despues de una especie de amonestación, en que declara que él mismo (mi

todos los escritores, en la mitad del siglo XIV, es sin duda la adjudicada comunmente á Rabbi don Sem Tob, dada á luz una y otra vez en los últimos años <sup>1</sup>. Por obra dramática la han te-

mateix) ha de entrar en el baile, hace aparecer á la muerte que vá sucesivamente llamando al virey, canceller, vicecancellor y regente de la cancellería, al maestre racional y su lugar teniente, al tesorero y su segundo, al escribano racional y su sota, al protonotario y archivero, á los secretarios, al copero, á los escribanos de mandamiento y de registro, á todos los curiales, á los capellanes y escolares, al ciego, al boticario, al maestro de los escolares, á los juristas, abogados y jueces, al curial, al jóven y al viejo, al menestral y al cirujano, al mozo de cuerda (bastaix), terminando con el pendolista, llamado Gaspar Nadal, jóven que acaba la obra, invocando devotamente el nombre de la Virgen. La *Danza catalana* se refiere principalmente á la gente de corte, y puede con razón ser apellidada *palaciega*: nuestros lectores juzgarán si tiene algun punto de contacto con la castellana (fuera de la idea capital, comun á todas), por el exámen que á continuación haremos. Pero aun respecto de la metrificación, padecieron error los traductores de Ticknor; porque Carbonell no hizo en ella versos de doce (como dicen), sino generalmente de once, y alguna vez de diez y de nueve sílabas. Así comienza:

Yo Carbonell, estimant poc la vida,  
Por mon record et de la real casa  
Met en lo ball la gent qui es romasa  
E mi mateix, veen la mort quins crida etc.

<sup>1</sup> Incluyóla Mr. Jorge Ticknor en el t. III, pág. 459 de sus *Apéndices* á la *Historia de la literatura española*; pero con tantas inexactitudes, errores y omisiones que excitado el amor pátrio del jóven historiador, don Florencio Janer, la dió á luz en París el año de 1856, tal como existe en el códice del Escorial, publicando al propio tiempo un facsímile. Pudiera suponerse que inclinados al escritor nacional, desaprobamos parcialmente al extranjero; y para que nuestra imparcialidad quede á salvo, citaremos aquí algunas de las muchas inexactitudes de la edicion de Ticknor: tales son haber escrito: *orbe* por *ome*; *magniesta* por *magnifiesta*; *morirá* por *morrá*; *jandre* por *landre*; *confièdes* por *fièdes*; *sois* por *soes*; *fuis-* *tes* por *fezistes*; *sin ser* por *syn fazer*; *fruta derredada* por *fructa de-* *vedada*; *cardena* por *cardenal*; *venta* por *renta*; *le faré* por *le fase*; *non só* por *non sé*; *semifasol* por *remifasol*; *tornóme a dessora* por *tomóme á des-* *sora*; *averes* por *á veses*; *pago* por *poyo*; *que aun serán llegando* por *que se van llegando*; *garajado é ausar placer* por *gasajado et assas plaser*. A veces salta versos enteros, como en la estrofa en que la *Muerte* habla al canónigo, donde se omite el segundo de los dos siguientes:

El sobrepelis delgado de lino  
Quintado de vos é yrés más liviano, etc.