

HUELLAS DE ORIENTE EN LAS REPRESENTACIONES MACABRAS DE LA EUROPA MEDIEVAL: EL CASO CATALÁN*

Francesc Massip
Universitat Rovira i Virgili

RESUMEN

Llama la atención la semejanza entre dos manifestaciones folklóricas tan lejanas entre sí como ciertas danzas macabras vigentes en el Tíbet, que se desarrollan en el contexto de una ceremonia budista, y la danza de la muerte de Verges (Cataluña), que se ejecuta en el marco de la representación de la Pasión de Cristo. Ambas son danzas de esqueletos que nos retrotraen a los orígenes de la Danza de la Muerte y su difusión por toda la Europa cristiana a fines del Medioevo, como revela la documentación archivística, la variada iconografía y los textos dramáticos conservados. Damos a conocer los ejemplos catalanes, poco estudiados en el conjunto europeo, y trazamos alguna hipótesis en el nacimiento del género quizás con los franciscanos actuando de comadronas.

PALABRAS CLAVE: Danza Macabra, teatro medieval, folklore de la muerte, Tíbet, Cataluña, Árbol de la Muerte, Rueda de Fortuna.

ABSTRACT

The similarity between two folkloric expressions, some macabre dances still celebrated in Tibet in the context of Buddhist ceremonies, and the Verges death dance at Catalonia, included among the Christian Passion episodes, is worth paying attention to. In both of them the presence of skeletons brings us back to the origins of the Death Dance and its spread throughout Christian Europe in the late Middle Ages, as files and documents, as well as iconography and the preserved dramatic texts can attest. This article presents some Catalan examples so far hardly taken into account within the European framework, and proposes hypotheses on the birth of this genre as related to the Franciscan friars and their midwife role.

KEY WORDS: Danse macabre, medieval drama, death folklore, Tibet, Catalonia, Death tree, Wheel of Fortune.



INTRODUCCIÓN

La Danza Macabra es un género literario, coreográfico y espectacular que nace, probablemente, con las terribles pandemias que asolaron Europa en el último tercio del siglo xiv. Durante más de un siglo cada generación vivió una epidemia mortífera: no es extraño, pues, que en este contexto de psicosis colectiva, de miedo existencial y de espeluznante paroxismo tomara forma y perfil el tema de la danza macabra¹. El hecho es que a partir de 1380 la iconografía macabra empieza a prosperar como nunca y el arte de la muerte se transforma profundamente: aparece la desolación, los gusanos, el aspecto torturado, la podredumbre de la carne, la desnudez del cadáver, con una morbosa complacencia desconocida en la tradición cristiana.

Durante toda la Edad Media la Iglesia lucha contra las supersticiones populares de manera tenaz y continuada, con estrategias más o menos sutiles y con una eficacia muy relativa. Indudablemente, uno de los cultos más arraigados y de difícil transformación giraba alrededor de los muertos. Las leyendas populares sobre la posibilidad que los muertos regresen al mundo de los vivos, sea en forma de la mesnada de aparecidos o «ejército furioso» capitaneado por Hellequin (personaje del folklore arcaico que dará nombre a Arlequín), sea la horda nocturna de difuntos (a veces liderada por el rey Arturo)², creencias que todavía existen de alguna forma en los lugares más recónditos y tradicionales de Europa (como la Santa Compañía o La Güestia de la mitología galaica y asturiana, así como las compañías de ánimas irlandesas o el carro de Ankou de los bretones), son una pálida muestra de aquello que gozaba de una gran vitalidad y difusión durante el Medioevo. La cristianización de tales creencias consistió principalmente en interpretar a los difuntos que reaparecen como pecadores, almas en pena que pasan su suplicio en el Purgatorio y que piden ayuda a los vivos para que con sus oraciones y sus limosnas (pingüe negocio para la Iglesia) les permitan alcanzar una pronta redención. O, todavía peor, podían ser tenidos por eternos condenados al infierno que acompañaban en grupo a los diablos en ciertas salidas nocturnas, particularmente durante las Cuatro Témperas (al inicio de cada estación), y sobre todo en el período de Navidades, cuando se cree que el otro mundo permanece abierto, estableciéndose un pasaje sin impedimentos entre el reino de los muertos y el de los vivos.

Los ritos ancestrales en torno a los muertos, que podían incluir bailes nocturnos en los cementerios propios del folklore germánico y escandinavo, debieron incidir más de lo que nos imaginamos en la concreción de la Danza Macabra, que aparentemente tiene muy poco de cristiano y en todo se nos antoja como una controlada concesión de la Iglesia a la imperiosa necesidad de la gente de conjurar a la

* Estudio realizado en el marco del Grupo de investigación LAiREM, que dirijo (2009 SGR 258 del AGAUR, Generalitat de Catalunya).

¹ A. TENENTI (ed.), *Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*. Clusone, Ferrari editrice, 2000, p. 113 (edición en inglés: *The Themes of Death in Europe from the 13th Century to the 18th Century*. Clusone, Circolo Culturale Baradello, 2002).

² C. GINZBURG, *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona, Península, 2003, p. 214.

muerte. Porque si la danza de los muertos (de los esqueletos) es una fantasía de la imaginación popular, con expresivos restos folklóricos, la danza macabra tiene algo de sátira democrática que pone de relieve la igualdad de todos los mortales ante la muerte, fuere cual fuere su condición, rango y posición, una ocasión de oro para compensar las profundas desigualdades de la sociedad estamental y de aplicar un correctivo edificante a los más poderosos.

Cuando en 1996 salió a la luz el libro de vocación enciclopédica *Itinéraires des Danses Macabres* de Hélène y Bertrand Utzinger, nos dimos cuenta que no había referencia alguna a nuestro ámbito cultural y que las muestras plásticas, textuales y documentales conservadas eran absolutamente ignoradas, a pesar que ya en 1931 Florence Whyte había publicado su pionero *The Dance of Death in Spain and Catalonia* (Baltimore, Waverly Press), y que en 1972 Joel Saugnieux había escrito *Les danses macabres de France et d'Espagne et leur prolongements littéraires* (París, Les Belles Lettres). En 1983 J.M. Solà-Solà publicó el texto de *La Dança General de la Muerte*³ y en 1992 Francesca Español inventarió las muestras plásticas en el fascículo «Lo macabro en el gótico hispano» (*Cuadernos de Arte Español*, 70). En 1997 salió el sesudo estudio de Víctor Infantes *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)* (Universidad de Salamanca), que no fue recogido por la síntesis de André Corvisier⁴, pero del que se hizo amplio eco el mencionado conjunto de estudios *Humana Fragilitas* recogido por Alberto Tenenti, donde se incluía un buen «Itinerario iconográfico e letterartio nella Spagna cristiana» de Enrica Zaira Merlo. En 2004 publicamos nuestro itinerario, basado no sólo en las artes literarias y plásticas, sino también en las pervivencias folklóricas y festivas alrededor de la muerte, todo ello profusamente ilustrado y con partituras de las danzas conservadas⁵. Hoy vamos a presentar expresivas pervivencias tradicionales de aquellas danzas medievales.

1. LAS DANZAS DE ESQUELETOS: DEL TIBET A CATALUNYA

Siempre nos ha llamado la atención la curiosa semejanza entre dos manifestaciones folklóricas tan lejanas entre sí como ciertas danzas macabras vigentes en el Tíbet, que se desarrollan en el contexto de una ceremonia budista, y la danza de la muerte de Verges (Catalunya), que se ejecuta en el marco de una representación dramática cristiana: la Pasión de Cristo. Actos tradicionales que han sobrevivido tozudamente en dos países acosados con virulencia, cultural y políticamente, por los estados que los subyugan (chino y español, respectivamente). Ambas son danzas de esqueletos, definidos por una máscara que cubre todo el cráneo en guisa de calavera

³ *La «Dança General de la Muerte»*. Barcelona, Puvill, 1983.

⁴ A. CORVISIER, *Les danses macabres*. Coll. «Que sais-je?», vol. 3416, París, PUF, 1998.

⁵ F. MASSIP y L. KOVÁCS, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*. Ciudad Real, CIOFF, 2004.

y un vestido ajustado al cuerpo con los huesos del esqueleto pintados en blanco sobre fondo rojo, en el caso oriental, sobre fondo negro en el ejemplo occidental⁶.

En la ceremonia budista tibetana (fig. 1), se trata de un combate entre dos esqueletos benévolos, protectores del cementerio (*Citipatis*), que espantan a los cuervos que quieren comer la carroña, y nueve esqueletos malignos en representación de las almas que no hallan descanso (*Vetâlas*)⁷, cuyo poder penetra en los difuntos y los despierta para moverse y bailar⁸ (figs. 2 y 3). La danza es acompañada por instrumentos de percusión y cantos solemnes que culminan en rugidos⁹. Jurgis Baltrusaitis explica: «hace pocos años, el templo lamánico de Pequín conservaba máscaras en forma de cráneo y vestidos pintados con esqueletos...». Todavía los conserva. En el Museo Nacional de Dinamarca hemos visto el atuendo de un danzante de un templo lamánico mongol con una máscara de calavera coronada por tres calaveritas, y un vestido rojo sobre el que van pintados en blanco los huesos (fig. 4)¹⁰. En el Tíbet, los dos «Chiti Patis» (literalmente «señores de la Pira funeraria») intervienen en el juego escénico Tsam (o *cham*) (fig. 5). Se trata de espíritus en guisa de esqueletos sirvientes de Yama, divinidad funeraria también llamada Mahakala (fig. 6), que bailan empuñando «estandartes del rayo». Otra acción teatral muestra a «los demonios de la Muerte vestidos también con trajes en que aparecen algunos huesos dibujados en blanco y negro que tratan, como en las representaciones medievales, de apoderarse de un hombre», como se observa ya en un dibujo del pintor Gong Kai (siglo XIII)¹¹ (fig. 7). Un aspecto similar ofrecen los esqueletos *Smasanapatis* reproducidos en el catálogo *Die Götter des Himalaya* (1989), que intervienen en la Danza budista de los Señores de los Cementerios (*dur dag*) (fig. 8). Se trata de cuatro esqueletos portadores del linga, símbolo del «ego» y del apego a la realidad; llevan sobre el cráneo los

⁶ El rojo y el negro son los dos colores contrarios del blanco, constituyendo los tres polos a cuyo alrededor se articularon todos los sistemas simbólicos y todos los códigos sociales construidos a partir del universo cromático. Véase M. PASTOUREAU, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'antropologie*. París, Le Leopard d'Or, 1989, p. 22.

⁷ Los Citipatis, protectores de los cementerios, solamente son esqueletos. Dos de ellos forman parte del séquito habitual de Yama, dios de los Infiernos y de la Muerte en la mitología búdica. La pareja suele ser representada bailando sobre unos restos mortales. En la furiosa agitación de monstruos y divinidades, los muertos son los que patean con mayor violencia (Crypt VIHARA, «Danzas macabras y cadáveres descompuestos: El encuentro con los muertos en la Edad Media entre oriente y occidente», *on-line*: eurielec.etsit.upm.es/~zenzei/index.php?numer...).

⁸ Baltrusaitis hace derivar uno de los más célebres grabados europeos que muestra el baile de los esqueletos (Wolgemut, Nuremberg 1493) de una pintura tibetana con los dos Citipatis danzantes (J. BALTRUSAITIS, «Danzas macabras y cadáveres descompuestos», *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, p. 250, fig. 170).

⁹ K. MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death*. New Jersey, Princeton University Press, 1970, p. 311.

¹⁰ Un aspecto parecido adoptó Henri Matisse para el vestuario de la Muerte en el ballet de tema oriental (chino) *Le Chant du Rossignol* de Igor Strawinski (1920), coreografiado por Léonide Massine para la compañía de Sergei Diaghilev (Ballets Rusos). El vestido de la Muerte, que encarnaba la bailarina Natasha Sokolova, eran unas «mallas escarlatas, con un collar de calaveras y otra más sobre la cabeza» (R. BUCKLE, *Diaghilev*. Madrid, Siruela, 1991, p. 395).

¹¹ J. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, p. 247.

signos del Buda de las Cinco Direcciones, apoyados en pequeñas calaveras, y los del Cuerpo de Arcoiris¹² (fig. 9). La fiesta de Tshechu, que se celebra en noviembre en Trashigang y Mongar (Bhutan), culmina con un juicio donde un bailarín vestido de esqueleto acompaña el alma ante el juez que decide el destino del difunto (fig. 10).

La presencia de esqueletos se halla frecuentemente en ceremonias búdicas, ya sean mongoles, chinas, tibetanas o indias. Por lo tanto, la intervención de esqueletos en ceremonias dramáticas occidentales podría ser de procedencia oriental y de inspiración budista.

Data del siglo x el estandarte de Tuen-huang (fig. 11), donde se observan, como disfraz, unos demonios-esqueletos, cuya imagen es claramente una máscara, con vestido y faldellín de fondo blanco y los huesos pintados en negro. La única diferencia es que si en Occidente el color de la muerte es el negro, en Oriente es el blanco.

¿Quiénes pudieron trazar el hilo conductor con Europa? Sin duda los franciscanos que ya a fines del siglo XIII se habían establecido en el Pekín lamánico del reino mongol de los Yüan¹³, y que serían los principales difusores de la iconografía macabra por toda la cristiandad con sus sermones animados con danzas¹⁴.

En Verges, una vez al año —la noche del Jueves Santo— se representa el drama de la Pasión más arcaico y genuino de cuantos se hacen hoy día en el territorio catalán. Además tiene la particularidad de ser una representación procesional, donde los entusiastas intérpretes (casi todos los habitantes de Verges) se desplazan con su acción, atavíos y diálogos por las callejuelas de la población, esparciendo teatralidad, religiosidad y emoción por todo el ámbito urbano. Acompaña el dramático «Via Crucis» una impresionante Danza de la Muerte que se convierte en escalofriante al pasar por la calle de los Caracoles, un callejón únicamente iluminado por la luz titilante que surge de las conchas de estos moluscos llenas de aceite y fijadas en las paredes con una mezcla de cemento y ceniza (fig. 12). Se trata de una comparsa compuesta por cinco personajes, dispuestos en cruz, vestidos con ajustadas mallas negras con el esqueleto pintado de huesos blancos y con calaveras en las cabezas (fig. 13). El primero abre y conduce la danza provisto de una guadaña en cuya hoja se lee: *Nemini Parco* («a nadie perdono»), y avanza trazando una rotación completa sobre su eje a cada salto, abrazando todo el espacio de su entorno y realizando el gesto simbólico de segar con el filo del instrumento (fig. 14), con lo que subraya la idea de que la muerte alcanza a toda la humanidad, aquí encarnada por los espectadores situados a ambos lados de las calles por donde deambulan los danzantes, con lo que el público se convierte en coprotagonista involuntario de la comparsa. En el centro de la cruz coreográfica se sitúa el portaestandarte, cuya banderola ostenta la inscripción *Lo Temps és breu* («el tiempo es breve») que bordea una calavera con dos tibias cruzadas (fig. 15); va flanqueado por dos pequeños esqueletos que portan cuencos con ceniza, recordatorio del efímero humano, el polvo en que todos acabamos, aunque el cada vez más numeroso público

¹² A. ATTISANI, *A Ce Lha Mo. Studio sulle forme della teatralità tibetana*. Florencia, Leo S. Olschki Editore 2001, p. 134.

¹³ *Ibidem*, p. 316.

¹⁴ N. SAVARESE, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*. Bari, Laterza, 1992.

foráneo, desconociendo el significado de los platillos, ha introducido la errónea costumbre de poner monedas en ellos, como si los bailarores pidieran limosna (fig. 16). Cerrando la cruz, en su extremo posterior, otro esqueleto niño muestra un reloj sin saetas que expresa la imprevisibilidad de la llegada de la muerte, por ello en cada paso de danza señala con el dedo una hora distinta, de forma aleatoria (fig. 17). Escoltan al grupo tres personajes con hábitos negros: dos portadores de antorchas y en medio el que modula el ritmo de la danza a secos golpes de un rudimentario tambor, único acompañamiento instrumental de la siniestra comparsa (fig. 18). Esta coreografía de la Muerte es, que sepamos, la única pervivencia actual y tradicional en Occidente de las múltiples danzas macabras que florecieron durante el Medioevo europeo. Los bailes macabros, con aspectos emparentados con Verges, no eran infrecuentes en la Europa de fines del s. XIX. Pierre Champion, en 1925, en su edición facsímil de la *Danse macabre de Guy Marchant*, referenciaba «les maillots rayés qui servaient aux figurants de la Danse macabre» conservados en el Museo de Berna¹⁵ (fig. 19). También en Perpinyà (Rosselló), en la célebre Processó de la Sang del Viernes Santo, aparecía la Muerte con mallot negro, los huesos pintados y una máscara o casco en forma de calavera, exactamente igual que en Rupjà (Girona) donde, hasta 1935, presidía la procesión de Jueves Santo enarbolando una guadaña y bailando al son de un timbal¹⁶, aunque otros testimonios sitúan al personaje justo detrás del Nazareno¹⁷.

2. EL VUELO DE LA MUERTE

El primer documento en la Península Ibérica sobre un acto escénico macabro es el *Joch o entremès de la Mort* que se representó en honor de Fernando I en su entrada triunfal a Barcelona (1412) como nuevo rey de la Confederación catalano-aragonesa. Los consejeros de la Ciudad fueron los responsables de esta escenificación, que quizás se habría ideado a raíz de la pestilencia de 1410. Tanto gustó el «juego» al rey que pidió prestados sus elementos para representar el acto nuevamente en el banquete de su coronación, celebrado en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza (1414), junto con otros espectáculos que el monarca en persona dispuso¹⁸. En el sorprendente acto

¹⁵ J. ROMEU I FIGUERAS, *Teatre català antic*. 3 vols., Barcelona, Curial, 1994-1995, vol. III, p. 23.

¹⁶ «Al atardecer salió la procesión de la iglesia del pueblo precedida por la muerte, brincando con su guadaña. Era un mocetón alto, magro, vestido de calavera, con un cráneo de cartón, llevando en las manos una gran guadaña. Saltaba, bailaba, se descoyuntaba al compás del caramillo y del timbal que le venían detrás; abría el paso a la Procesión dando bandazos con la guadaña a diestro y siniestro, sembrando el miedo en los numerosos espectadores embelesados, mujeres y criaturas se santiguaban de espanto» (testimonio de C. BOSCH DE LA TRINXERIA, *Recorts d'un excursionista*. Barcelona, La Renaixensa, 1887, p. 311, que asistió a la procesión el jueves santo de 1861).

¹⁷ J. ROCA ROVIRA, *La processó de Verges*. Girona, 1986, pp. 48 y 82-83. Hay versión en inglés: *The Verges Procession*. Introducción y traducción de S. FUREY, Marlborough, FEP, 1997.

¹⁸ R. SALICRÚ I LLUCH, «La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa». *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 25, núm. 2 (Barcelona, CSIC, 1995), pp. 699-759 (pp. 752-3 de ref.).



dramático, la Parca bajaba del cielo con una nube y mimaba una escena en la que se llevaba a los comensales, esto es, una especie de triunfo de la muerte desde el aire, en un moralizador e igualitario *nemini parco*. La descripción del cronista nos presenta a la Muerte «muy fea, llena de calaveras, culebras y galápagos», precisando que se trataba de un intérprete con unas ajustadas mallas de color amarillento de forma que parecía su piel, y con la cabeza cubierta por una calavera «descarnada, sin narices y sin ojos» de muy espantoso aspecto (fig. 20)¹⁹. La representación se repitió, por voluntad real, en la coronación de su esposa Leonor, un bis que conllevó una variación que aunó risa y llanto. Resulta que el rey de Aragón tenía a su servicio al ingenioso bufón Borra a quien, como había mostrado mucho miedo en la anterior aparición de la Muerte en la nube, los cortesanos gastaron una pesada broma, dicacidad que la etiqueta sólo permitía con albardanes. Ordenaron al actor que hacía de Muerte que cuando el truhán comenzara a gritar de puro espanto le llevarían hasta la nube, que el macabro intérprete lo atara a su máquina aérea y lo subiese consigo. Así se hizo, y en subiendo con la Parca, Borra, muerto de miedo, se orinó encima, cuyos meados cayeron sobre los comensales, cosa que produjo grandes carcajadas entre los espectadores²⁰.

La primera cosa que llama poderosamente la atención es que la Muerte no se levante de un sepulcro o de un lugar *inferius* (bajo tierra) como le correspondería, pues, como dice el Arcipreste de Hita (1285-1350), «tu morada por siempre es infierno profundo» (*El Libro de Buen Amor*, estrofa 1552). Bien al contrario: baja desde las alturas en una máquina aérea propia de los ángeles, la nube (fig. 21), la misma que un rato antes, al inicio del primer servicio del solemne ágape, había bajado un personaje angélico que recitaba unos versos donde aconsejaba al rey que acabara con el cisma de la Iglesia y restituyese al Papa Luna al solio romano²¹. Solà-Solé, intentando justificar la etimología árabe de la palabra *macabro*, pone sobre la mesa el pensamiento islámico de la muerte y ciertas ceremonias fúnebres musulmanas que habrían podido influir en la cultura occidental. A menudo el desconocimiento ha hecho que muchos estudiosos arrinconen estos posibles paralelos, pero recientemente hemos demostrado que por poco que se profundice en la cultura del Al-Ándalus y de sus herederos moriscos, que convivieron con los cristianos hispanos hasta la vergonzante expulsión de 1609, se hallan más vinculaciones de las que a primera vista se podría sospechar, incluso en los aspectos espectaculares y dramáticos²². Solà-Solé aporta la creencia árabe-egipcia de que el alma del difunto salía del cuerpo en su último suspiro y que entonces, el ángel de la muerte, *'Izra'il* («siervo del Altísimo»), entraba en el cuerpo en forma de aire para ir a buscarla en el corazón del moribundo.

¹⁹ Se describe en A. GARCÍA DE SANTAMARÍA, *Historia de la vida y echos del muy alto e esclarecido Rey don Fernando el II de Aragón, tutor del rey don Juan el 21 de Castilla*, Ms. Esp. 104, BNF.

²⁰ F. MASSIP, «Pompa cívica y ceremonia regia en la Corona de Aragón a fines del Medioevo». *Cuadernos del CEMYR*, vol. 17 (2009), pp. 191-219.

²¹ F. MASSIP, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos*. Madrid, Consejería de las Artes, 2003, pp. 70-73.

²² F. MASSIP, «Formas teatrales en el Al-Andalus: restos del memoricidio». *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* (UNED), vol. VIII (2002), pp. 219-229.

Una vez fuera, el alma se apartaba del ángel y tenía que responder al interrogatorio que le hacían los ángeles enviados por Alá: si la vida del difunto había sido buena, Alá enviaba ángeles amables, pacíficos y reconfortantes; si el difunto, en cambio, había llevado una mala vida, Alá enviaba ángeles de aspecto horrible e irritado, sacando fuego por los ojos y con una horca en la mano²³. El Corán (32, 11) habla del Ángel de la Muerte, quien va a buscar la arcilla para que Alá cree a Adán, y la tradición islámica lo presenta de enormes dimensiones, aspecto terrible, echando llamaradas por la boca, con el cuerpo recubierto de brasas y dotado de miles de alas²⁴. Pues bien, este ángel de la muerte de la tradición islámica (*malak al-mawti*), lo hallamos como personaje escénico en *El loco enamorado y el hombre perdido que inspira pasión* (*al-Mutayyam wal-Da'i al-Mutayyim*), obra escrita en el siglo XIII por el oftalmólogo egipcio Ibn Dâniyâl y uno de los tres textos que se han conservado de piezas medievales del teatro de sombras árabe. La pieza de Ibn Dâniyâl que aquí nos interesa, por la aparición de la muerte alada, presenta al protagonista al-Mutayyam como un hombre locamente enamorado de un jovencito, que lleva una agitada vida junto a pederastas, homosexuales y libertinos. En medio de una fiesta, aparece el *malak al-mawti* y al-Mutayyam se arrepiente²⁵, seguramente paralizado de horror, porque, según la vida que había llevado el protagonista, Alá no podía más que enviarle uno de sus ángeles más espantosos. Este espeluznante Ángel de la Muerte estaría tras la concepción de la insólita Parca aérea del *Entremès* barcelonés, claro que tampoco sería descartable el eco de Tánatos, el genio alado de la mitología griega que personifica la Muerte y que de alguna forma retoma la iconografía medieval.

Por otra parte, fijémonos que el cronista explica el terror de todo un letrado como Mosén Borra, apodo de Antoni Tallander (c. 1360-1446), heraldo de los reyes Martí, Fernando y Alfonso el Magnánimo, cantado por Ausiàs Marc (poema 107) y enterrado con todos los honores en el claustro de la Catedral de Barcelona²⁶; miedo presumiblemente provocado por la personificación de la Muerte y su horrorosa caracterización, de tal manera que «fizo sus aguas en sus paños» porque cree que

²³ J.M. SOLÁ-SOLÉ, «En torno a la Dança General de la Muerte». *Hispanic Review*, vol. xxvi-4 (1968), pp. 303-327 (pp. 324-26 de ref.).

²⁴ P. BRANCA, «A Dio apparteniamo e a Lui facciamo ritorno. La morte nella tradizione islamica», en G. BONETTI y M. RABAGLIO (eds.), *Danze macabre e riti funebri degli 'altri'*, Clusone, Città di Clusone, 2000, pp. 53-69 (pp. 57 y 66 de ref.).

²⁵ A. SCHIPPERS, «Processions, festivals et mascarades dans les littératures médiévales arabes et hébraïque», en J. KOOPMANS y B. RAMAKERS (eds.), *European Medieval Drama* 6 (2002), Turnhout, Brepols, pp. 121-128 (p. 123 de ref.).

²⁶ Ver la interpretación del pasaje en F. MASSIP, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alacant-Elx, Institut Juan Gil Albert, 1991, pp. 188 y 205 nota 63. En el siglo XVI, Pedro de Navarra confiesa que una «figura» de la Muerte lo trastornó en la abadía flamenca de Saint Baron y se dedicó a escribir sobre ella (*Diálogos muy subtiles y notables*, Tolosa 1565) (V. INFANTES DE MIGUEL, *Las danzas de la muerte*, p. 326). Quizás se tratara de un claustro con frescos de la danza macabra en sus galerías, como el que pinta Simon Marmion (1425-1489) para el altar mayor de la iglesia abacial de St. Bertin en St. Omer (1455-9) (hoy en la Gemäldegalerie de Berlín) y que al parecer representaba un fresco que existía en Amiens (Cf. A. TUKEY HARRISON (ed.), *The Dance Macabre of Women. Ms. fr. 995 of the Bibliothèque Nationale*. The Kent State University Press 1994, p. 28n) fig. 22.

se lo lleva al Infierno, como si le evocara los temibles ángeles que Alá enviaba a los que no se habían portado bien. Una muerte aérea, elemento que está vinculado a la fugacidad del tiempo; una muerte con alas que recuerda las representaciones del Triunfo de la muerte, como el del Camposanto de Pisa.

3. BARLAAM Y JOSAPHAT: DEL ÁRBOL DE LA MUERTE A LA RUEDA DE LA VIDA

Otro motivo oriental que posiblemente llegó a Occidente a través de los árabes es la visión del príncipe de la India Siddhartha Gautama, al que desde su conversión se conoció como Buda, y que fue cristianizado con el nombre de Josaphat, una historia muy difundida en la Península Ibérica de la que ya se encuentran huellas en los versos del poeta Adi Ben Seid (c. 580)²⁷, que estarían en la base del Encuentro de los tres muertos y los tres vivos²⁸. En el Medioevo, la leyenda se extendió ampliamente por toda Europa a través del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (1190-1264) y de la *Legenda Aurea* del obispo de Génova Iacopo da Varazze (1228-1298), ambos dominicos²⁹. Cuenta que un día el príncipe Josaphat se encuentra con un ciego, un leproso y una vieja arrugada y desdentada, visiones que lo enfrentan por vez primera a la conciencia de la muerte. Más adelante conoce al monje eremita Barlaam, que le hace un expresivo discurso sobre la muerte y le explica una parábola en que un gran rey, paseando en su carroza, se halla «algunos pobres mal vestidos y flacos» a quienes honra y abraza porque le recuerdan su condición mortal y le anuncian el Juicio Final, puesto que representan «los llamados de mi Señor quien, con la más resonante trompeta, me significan muerte y me denuncian el advenimiento del terrible juez»³⁰. En otro pasaje de la leyenda se relata la peripecia de un hombre que huye ante un unicornio (símbolo de la muerte), se precipita en una oscura sima y se agarra a un árbol, cuyas raíces roen una rata blanca y otra negra³¹. Mientras que en el fondo del abismo le espera un dragón presto a devorarlo acompañado de una

²⁷ J. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, p. 239 y E.Z. MERLO, «La Morte e il Disinganno. Itinerario iconografico e letterario nella Spagna cristiana», en A. TENENTI (ed.), *op. cit.*, pp. 219-250 (p. 220 de ref.).

²⁸ P. CHIHAI, *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Âge*. Madrid, Fondation culturelle roumaine, 1988, p. 53.

²⁹ Una versión eslavona fue traducida al rumano a mediados del s. XVII por Udriste Nasturel [P.V. Nastured (ed.), *Viata sfintilor Varlaam si Iosaf*, Bucarest 1904].

³⁰ I. da VARAZZE, *Vides de sants rosselloneses*. Edición de CH.S. MANEIKIS KNIATZEH y E.J. NEUGAARD, revisión de Joan Coromines, Barcelona, Fundació Vives Casajoana, 1977, vol. II, p. 450.

³¹ En un icono del Museo del Kremlin de Moscú dedicado a los santos Zosima y Savvatij Soloveckie (1548), la escena central inferior presenta claramente esta imagen: el unicornio al borde del abismo hacia el que ha caído el hombre que, asido de las ramas del árbol, contempla, abajo, los roedores aplicándose al tronco. Una iconografía que ya se encuentra en las puertas de San Basilio (1336), de cobre dorado, en la Catedral de Santa Sofía de Novgorod Basilio, hoy en la residencia real de Aleksandrovskaia Slobodá, cerca de Moscú (T. BILINBACHOVA, «L'immagine della Morte nell'arte della Russia antica», en A. TENENTI (ed.), *op. cit.*, pp. 251-268, p. 253 de ref.).

serpiente de cuatro cabezas, el hombre se complace en degustar la miel que gotea de las ramas y se olvida de su condición de desgraciado³² (fig. 23). La sima simboliza el mundo, lleno de peligros; el árbol roído por las ratas es el viaje terrenal con la alternancia de noches y días, es decir, del tiempo que consume la vida del mortal; las cuatro cabezas serpentíferas representan los cuatro efímeros elementos de que está formado el cuerpo humano; el dragón simboliza las fauces del infierno y las gotas de miel son símbolo de los placeres terrenales y el falso deleite del mundo que hacen olvidar la salvación. Es esta escena de la «Inanidad humana» la que asociada a la Muerte prospera en la iconografía cristiana ortodoxa y persiste en las iconografías post-bizantinas de Valaquia, especialmente entre mediados del siglo XVIII y mediados del XIX, cuando la zona sufrió el azote de numerosas epidemias que diezmaron la población³³. El tema del árbol reaparece en los frescos exteriores de las iglesias del siglo XIX, como la de Sfântul Gheorghe de Fârtatești (Vâlcea), pintada por Ilie din Teius, donde «la espantosa muerte» a caballo, provista de guadaña y flechas, dice a la humanidad que pisotea: «En este mundo os habéis divertido, habéis bebido y comido demasiado. Ahora, venid tras de mí y bailad!» (fig. 24). Ante ella, se yergue el árbol con un individuo en la copa y dos animales con aspecto de perrillos a ambos lados del tronco: uno blanco con la inscripción *Ziua* («día»), otro oscuro con el rótulo *Noapte* («noche»)³⁴ (fig. 25).

También la tradición islámica vincula el árbol a la muerte: crece bajo el trono de Alá y en sus hojas hay inscrito el nombre de cada uno de los mortales y van cayendo hojas a medida que a los hombres les llega la hora³⁵.

Ambos elementos, los roedores aplicados al tronco y las hojas/hombres que caen del árbol, aparecen en la imagen hispánica más antigua que sobre la alegoría se conserva: un grabado (c. 1450) donde se ve a la Muerte asietando al género humano, incunable conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (fig. 26)³⁶. En el árbol hay cuatro hileras de humanos. La superior, con 12 personajes escoltados por 2 querubines corresponde al estamento eclesiástico presidido por el papa con tiara y larga cruz, rodeado por dos dignatarios eclesiásticos, dos mitrados, un cardenal y cinco frailes. La segunda hilera, con 10 personajes, corresponde a la autoridad civil, presidida por el rey flanqueado por un joven príncipe, ambos con cetro y corona, dos condes, dos damas, dos jóvenes y dos hombres maduros. La tercera fila, con 9 personajes, parece el estamento menestral, de izquierda a derecha aparece un joven de pie; un hombre sentado en un taburete de trabajo, con algún utensilio en la falda;

³² I. VARAZZE, *op. cit.*, II, pp. 452-3.

³³ A. PALEOLOG, «Les visages de la Mort. Iconographie postbyzantine et mentalité orthodoxe», en *Homo religiosus. Autour de Jean Delumeau*, París, Fayard, 1997, pp. 116-122 (p. 117 de ref.).

³⁴ C. DOBRE-BOGDAN, «*Imago mortis*» in *cultura romana veche (sec. XVII-XIX)*. Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, 2002, p. 47.

³⁵ BRANCA, *op. cit.*, p. 58. Petrus Alphonsus (*Disciplina clericalis*, s. XII) compara la suerte de los poderosos a la hoja que cae del árbol al que jamás regresará («Ubi sunt reges, ubi principes, ubi divites... sunt sicut folium, quod arbore decidit, quo ulterius non redit»), CHIHAIA, *op. cit.*, p. 51).

³⁶ Inventariado con el núm. INV 42369, hace 117 mm de ancho por 222 mm de alto.



un hombre sentado y con libro en la falda; un barbado frontal; una mujer hilando, sentada, con huso; un usurero o prestamista, en pie, con una mesa ante sí llena de piezas redondas (monedas); y una mujer sentada flanqueada por dos jóvenes. La cuarta hilera son 6 personajes, quizás la clase más popular; de izquierda a derecha, un hombre barbudo del que sólo vemos el busto cubierto con sombrero: de él cuelga la filacteria «mundo»; un joven señalando con la mano abierta a la derecha; un hombre calvo sentado, señalando a la derecha; una mujer saludando con la mano derecha y señalando con la izquierda el tronco del árbol; un personaje sentado de perfil y otro sentado en el extremo, bajo el cual un séptimo, cabeza abajo, cayendo del árbol con una flecha clavada en la espalda, con las piernas arriba y los brazos abiertos. En esta parte aparece la filacteria que dice claramente «vano» (*mundo vano*).

Algo parecido, aunque el árbol está bien enraizado en el suelo (no sobre una barca) y ningún hombre cae de él, aparece en la primera imagen monumental del género: los frescos del convento franciscano de Morella (c. 1475)³⁷. Decoran la Sala *De Profundis* —donde se rendía el último homenaje a los frailes muertos— y si la escena principal presenta un corro del género humano, hombres y mujeres de los distintos estamentos bailando alrededor de un cadáver que yace en un féretro —contemplación que nos remite al encuentro de los muertos y vivos—; a un lado se aprecia el árbol roído por las ratas y asaetado por la Parca. En su copa acoge un grupo de personajes en representación de la Humanidad. Distinguimos en la parte superior a los personajes eclesiásticos (fraile dominico, franciscano, monje cisterciense, papa, cardenal, obispo, dos monjes, todos con los brazos en alto), mientras que en la inferior hay el estamento civil: escribano, noble, rey, reina, emperador, emperatriz, juglar y cinco damas rodeando una mesa de juego con tres dados. La Muerte está disparando las flechas letales contra las figuras enramadas. Una acaba de salir en dirección a la copa del árbol, la otra está preparándola en su arco bien tensado. En la cintura lleva colgando un carcaj donde se distinguen otras tres flechas (fig. 27).

Por su parte, la Rueda de la Fortuna o de las Edades del Hombre se vincula al tema de la muerte a través de la dimensión igualitaria y justiciera de esta. Los versos de Hélinand («Morz, morz, qui ja ne sera lasse/de muer haute chose en basse») evocan a la Descarnada descendiendo a los poderosos, transformando la belleza en podredumbre, igual como la Rueda de Fortuna que dispone a capricho la suerte o la desgracia de los hombres³⁸. Un grabado gemelo del anterior en la BNM (INV 42368) reproduce ni más ni menos que la Rueda de la Fortuna, en que la voluble diosa aparece encabestrada, con las riendas sostenidas por Dios, y tocada con un

³⁷ F. MASSIP y L. KOVÁCS, «Ein Spiegel inmitten eines Kreises: der Totentanz von Morella (Katalonien)», en *L'Art Macabre 1, 1. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Association Danses Macabres d'Europe*, Düsseldorf, 2000, pp. 114-133; y «La Danse macabre dans le Royaume d'Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles». *Revue des Langues Romanes*, vol. cv, núm. 2 (2001 [2002]), pp. 202-228.

³⁸ H. y B. UTZINGER, *Itinéraires des Danses macabres*. Chartres, Ed. J.M. Garnier, 1996, p. 238.

reloj en guisa de mitra (fig. 28), y acciona la manivela de la Rueda donde hay cuatro personajes coronados (*Regno, Regnabo, Regnavi, Perdidit regnum*)³⁹.

En Morella la Rueda se sitúa al otro cabo del camino que conduce a la saetera Muerte hacia el árbol de la vida (fig. 29). Se ha perdido todo rastro de los posibles individuos que la rodeaban (al menos la diosa Fortuna u otros personajes que accionarían la rueda).

Pues bien, según nos comunica Cristina Dobre-Bogdan (Universidad de Bucarest), en un fresco rumano de 1857 sito en la fachada sur de la iglesia de los Santos Arcángeles Miguel y Gabriel de Schitu Matei (Arges), a un lado aparece la Muerte con su guadaña enfrentada al joven príncipe (fig. 30), con un diálogo inscrito que viene a decir: «Oh, augusto señor, cuán apuesto eres. Todos se esfuerzan en deleitarte. Ven también conmigo a bailar. —¡Muerte ardorosa, ay, qué extravagante eres! Hubiera preferido que no vinieses por mí», que nos remite al *Jocul regelui si al mortii* que se representaba en la región del río Tîrnava Mare⁴⁰, así como al *Königslied* de Transilvania⁴¹. A la izquierda se yergue una Rueda de la Vida, flanqueada por dos ángeles que la hacen girar tirando con cuerdas. En la rueda hay instalados tres personajes, el uno que asciende, el rey en el ápice y el viejo que cae hacia abajo donde le espera la Gehena o boca en llamas de Leviatán. Sobre la rueda se lee la inscripción: «La vida del hombre es como una rueda que gira hasta cierto punto y luego el pecador descende hasta el infierno» (fig. 31)⁴². Es por lo menos sorprendente que un motivo iconográfico que en la Europa occidental se fecha hacia principios del siglo xv, reaparezca en la oriental cuatro siglos después con la misma fuerza significativa y asociando de nuevo Rueda y Muerte. Un viaje de ida y vuelta que habría que investigar más a fondo.

³⁹ Ambas estampas, de unos 115 × 220 mm, fueron grabadas en metal, probablemente de autor castellano, y son coetáneas al célebre niel del florentino Maso Finiguerra (c.1426-1464). E.M. VETTER («Media Vita», in *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 16, *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, Münster, 1960, pp.189-240, p. 213 de ref.) ha puesto en evidencia la relación entre las escenas de la Rueda y el Árbol de la Vida asañado por la Muerte de estos grabados y la composición en que aparecen las dos juntas grabada por «Meister mit den Bandrollen» (c. 1450-1500) [E.M. Vetter, *op. cit.*, fig. 16; *Ars Hispaniae*, vol. xviii, p. 246; *Summa Artis*, vol. xxxi, p. 45 y F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts (ca. 1450-1700)*, vol. xii: *Masters and Monogrammists of the 15th Century*. Amsterdam, Menno Hertzberger 1955, p. 63], de manera que hay que suponer un prototipo común de donde también procedería el fresco de Morella. Otras miniaturas germánicas del xvi también presentan ambas escenas juntas.

⁴⁰ F. MASSIP y L. KOVÁCS, *op. cit.*, 2004, pp. 136-7.

⁴¹ I. SEDLER, «Le chant du roi et de la mort (königslied). Un jeu de carnaval de la Transylvanie entre Danse macabre et *Jedermann*», in C. DOBRE-BOGDAN & S. MARIN-BARUTCIEFF (eds.), *Actes du xivème Congrès International d'Études sur les danses macabres et l'art macabre en général*, Bucarest, Editura universitatii, 2010, pp. 40-69.

⁴² Debemos la imagen y la información a Cristina Dobre-Bogdan.



1. Juego de Cham y danzantes Citipatis (Tíbet).



2. Imago Mortis de Wolgemut (Nuremberg 1493).



3. Yama y Yami, energías masculina y femenina de la muerte.
Pintura mural del Monasterio de Dungkar, tradición tántrica tibetana.



4. Traje de citipati de un bailarín de un templo lamánico de Mongolia
(Copenhague, Museo Nacional de Dinamarca).



5. Dur dag, danza budista tibetana.



6. Mahakala o Yama, divinidad funeraria.



7. Diablo de la muerte, dibujo del pintor Gong Kai (siglo XIII).



8. Citipati tibetano.



9. Esqueleto con los signos de Buda.



10. Yama, Musée Branly, Paris.



11. El estandarte de Tuen-huang (siglo X)



12. Comparsa de la Muerte de Verges en su paso por la calle dels Caragols.



13. Danza en cruz de Verges.



14. La Dalla (guadaña) de Verges.



15. La Bandera de la *Dansa de la Mort* de Verges.



16. Platets (cenizas) de la danza vergelitana.



17. Reloj sin saetas de Verges.



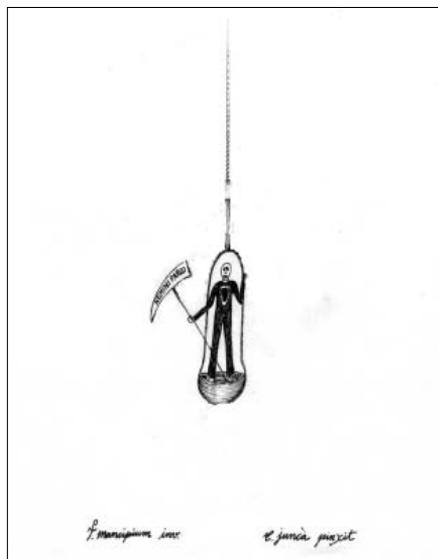
18. Antorchas de la comparsa de Verges.



19. Vestuario de la desaparecida Danza Macabra de Berna (Suiza).



20. Triomphe de la Mort (Petrarque), Viena.



21. Nube de la Muerte (hipótesis del autor).



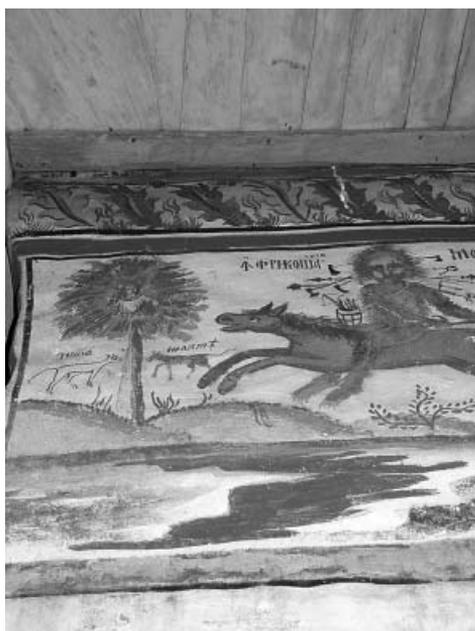
22. Simon Marmion (1425-1489), detalle del retablo para el altar mayor de la iglesia abacial de St. Bertin en St. Omer (1455-9), con danza macabra pintada en las galerías del claustro (Gemäldegalerie de Berlín).



23. Parábola del unicornio de la leyenda de Barlaam y Josafat. Dibujo de Cristina Dobre-Bogdan sobre el fresco de la iglesia Sfânta Treime de Cozia (Valcea, Rumanía).



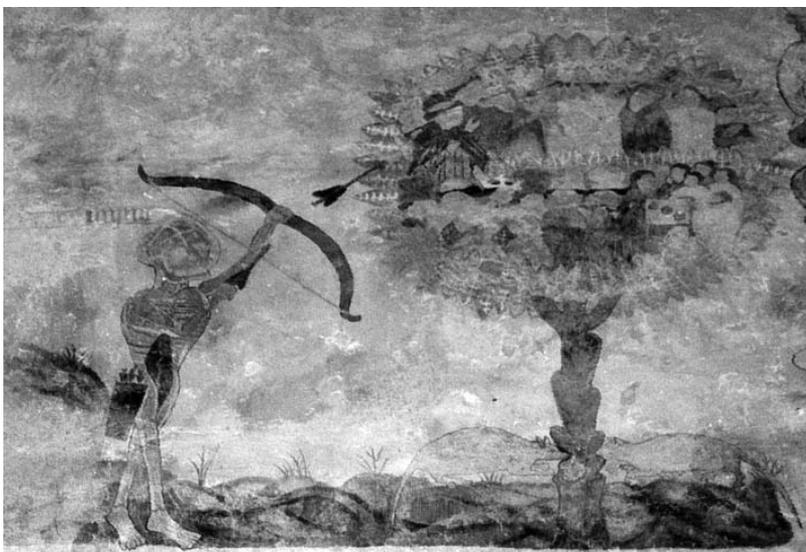
24. Triunfo de la muerte (1839), fresco de la iglesia Sfântul Gheorghe de Fârtesti (Vâlcea, Valaquia, Rumanía) (Foto de C. Dobre-Bogdan).



25. Árbol de la Vida (*ibidem*).



26. Grabado del Árbol de la Muerte (c. 1454) de la Biblioteca Nacional de Madrid (inv. 42369).



27. Árbol de la vida y de la muerte, fresco del convento franciscano de Morella (c. 1470).



28. Grabado de la Rueda de Fortuna (c. 1454) de la Biblioteca Nacional de Madrid (inv. 42368).



29. Fresco de la Sala *De Profundis* del convento franciscano de Morella.



30. Fresco de la muerte y el rey (1857), fresco exterior iglesia de los santos arcángeles Miguel y Gabriel de Schitu Matei (Arges, Rumanía) (Foto: C. Dobre-Bogdan).



31. Rueda de la Vida (1857), fresco exterior de la iglesia de los santos arcángeles Miguel y Gabriel de Schitu Matei (Arges, Rumanía) (Foto: C. Dobre-Bogdan).