



UNA COMPARSA MACABRA A LA LLUM DEL BARROC: LA DANSA DE LA MORT DE VERGES

FRANCESC MASSIP
LENKE KOVÀCS¹

L'àmbit cultural català sosté una notable activitat espectacular durant l'edat mitjana, en consonància amb la resta de la cristiandat i erigint-se en pioner del teatre a la Península Ibèrica. A banda de servir, en moltes ocasions, de model per al posterior teatre castellà, la pràctica escènica a la Corona d'Aragó no només destaca per una admirable varietat de solucions tècniques i espacials, sinó que algunes de les seves mostres resulten primícies a tot Europa.²

A l'hora de valorar la particular originalitat de les manifestacions artístiques als Països Catalans s'ha de tenir en compte que el territori català va ser el primer de la Península Ibèrica que es va integrar a la cultura europea, en aquella "Europa vel Regnum Caroli".³ Pel fet de pertànyer com a Marca Hispànica a l'Imperi carolingi,⁴ ja durant el segle IX es va introduir a Catalunya la litúrgia romana unificada, que va permetre l'emergència dels dra-

mes litúrgics com a primer rudiment dramàtic pròpiament europeu. En canvi, els altres regnes ibèrics, que van mantenir el ritu mossàrab fins al segle XI, no van poder beneficiar-se d'aquesta influència i presenten un panorama de teatre medieval escarransit que contrasta amb la intensa activitat dramàtica desplegada durant l'època tardomedieval a l'estat federal catalano-aragonès.

Segons tots els indicis, el cicle dramàtic de més ressò i popularitat a la Corona d'Aragó és el referit a la Passió, Mort i Resurrecció de Crist. Es tracta de la manifestació teatral d'arrel medieval que ha mostrat una major vitalitat en la creació de noves versions i en la continuïtat de la representació fins als nostres dies, malgrat els entrebancs i prohibicions. De fet, no hi ha a Europa un país ni una cultura que hagi conservat amb major puixança la tradició passionística com la catalana.⁵

1. Universitat Rovira i Virgili (Tarragona).

2. Cf. Francesc Massip, "Panorama des iberischen Theaters des Mittelalters: Katalonien-Aragon und Kastilien", *Zeitschrift für Katalanistik*, 5, 1992, p. 9-37; "Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán", *Revista de Filología Española*, LXXIV, 1994, p. 23-40.

3. Cf. Denis de Rougemont, *Tres milenios de Europa (Vingt-huit siècles d'Europe*, Payot, París, 1961), *Revista de Occidente*, Madrid: 1963, p. 57.

4. Cf. Ramon d'Abadal, "Els primers comtes catalans", *Història de Catalunya*, vol. 2, Vicens Vives-Predeusa, Barcelona: 1991, p. 3-12.

5. Cf. Francesc Massip, "Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana", *d'art*, núm. 13, març 1987; "El Rosselló: punt de confluència de les cultures catalana i occitana en l'escenificació de la Passió", *Actes du Colloque International Josep Sebastià Pons*, Centre d'Études Occitanes, Montpèlher, 1987, p. 127-136; "La Dramatisation de la Passion dans les Pays de Langue Catalane et le Dessin Scénique de la Cathédrale de Majorque", *Fifteenth-Century Studies*, vol. 20, Medieval Institute Publications, Western Michigan University: 1993, p. 201-238; "Conservació i vigència del teatre popular: el cas de la Passió", *II Congrès de Cultura Popular i Tradicional Catalana. Ponències*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997, p. 327-332; "Les passions o la continuïtat dramàtica catalana", *Dovella*, 63, Manresa: 1999, p. 19-22.

Actualment, la majoria de les passions catalanes encara vigents es representen en locals teatrals. Tanmateix, la documentació més antiga sobre l'escenificació de la Passió en llengua catalana situa les representacions en l'àmbit urbà com a cerimònia cívica amb la concurrència de tota la comunitat. Així s'esdevé encara avui a Verges (Baix Empordà), on tot l'entramat urbà de la població es converteix en marc teatral de la que resulta ser la Passió més austera, arcaica i impressionant dels Països Catalans, la qual combina l'escenari fix amb el processional. A la plaça Major s'eleva un gran cadafal on es representen els passatges inicials del drama, fins a la sentència de Pilat. En aquest punt s'inicia una processó veritablement teatral a través dels carrers. No és un recorregut silencios, sinó que al llarg de tot el camí es produeixen distintes escenes dramàtiques que inclouen diàlegs. L'acció culmina en un final doble que presenta simultàniament la conclusió narrativa i el seu paral·lel simbòlic: mentre que a la plaça de l'església es procedeix a la crucifixió que acabarà amb el pietós davallament, en l'actualitat, la cèlebre Dansa de la Mort entra al temple i es postra davant el sagrari.

Hi ha diversos aspectes que allunyen la comparsa de Verges de les danses medievals de la Mort: d'una banda, la seva aparició en el context del *Via Crucis*, i, de l'altra, segurament a conseqüència de l'anterior, la seva disposició en creu, una fesomia molt del gust de la Contrareforma. També el vestuari i els objectes simbòlics que els esquelets ostenten, distancien la dansa de la medievalitat, tot apropant-la al barroc. Possiblement, aquesta concessió a l'esperit del Concili de Trento explica per què la Dansa de la Mort de Verges s'ha pogut mantenir com a única pervivència d'un fenomen documentat en altres indrets del territori català⁶ i que devia ser comú a tota l'Europa occidental.

6. Roca (1986: 4) situa en un mapa, ultra Verges, altres poblacions catalanes on el personatge de la Mort ballava en les processons de Setmana Santa: Perpinyà, Beget, Sant Feliu de Pallerols, les Planes i Rupjà, mentre que a Ripoll i Cadaqués la presència de la Mort es verificava durant el Carnaval, com el cas florentí de 1510 que citarem més endavant.

Pel que fa a la vinculació de la dansa macabra amb la Passió i Mort de Crist, la coreografia vergeliana té egres precedents. Ja en els frescos exteriors de l'església de San Vigilio de Pinzolo (Trentino), realitzats per Simon Baschenis el 1539, la Crucifixió del Natzarè és flanquejada, a una banda, per tres esquelets músics (sac de gemecs i dues trompes) que marquen el ritme de la dansa que apareix a l'altra banda, en què cada esquelet duu de la mà el seu corresponent viu assaquetat, mentre que tanca el seguici un esquelet a cavall amb l'arc tensat a punt de disparar la fletxa de la mort. Ara bé, a Pinzolo la Mort és sagetera i el mateix crucificat és travessat per la fletxa letal, mentre que a Verges la Mort i el seu seguici d'esquelets es limiten a anunciar la imminent defunció de l'heroi cristià i a fer memòria de la fugacitat de la vida.

En la mesura que la Mort neix per haver menjat Adam de l'arbre del coneixement, no és estranya la seva presència en el moment de la crucifixió, quan qui ha d'alliberar el gènere humà del pecat original ha de passar per l'experiència del traspàs. I així, l'arbre de la creu es planta sobre el sepulcre d'Adam, el primer mortal, que fou enterrat al centre de la terra, al mateix lloc on Déu reposà en acabar la creació i on s'ha de verificar la redempció: això és, al Gòlgota, "el lloc de la calavera", i per aquest motiu un crani és a la base de la creu com apareix a bastament en la iconografia. És en aquest sentit que l'arcaica processó dels Dolors de Mieres (la Garrotxa), que escenifica la Presa de Crist a l'Hort de Getsemaní, la lectura pública de la sentència de Pilat i el *Via Crucis*, inclou un cap de mort que, posat al capdamunt d'un pal, duu un xiquet entremaliat.⁷ Es tracta d'un grup de quatre nens

7. En un fresc danès (Bregninge, potser del segle XVI) apareix la Mort cavalcant un cavall i amb una canya a la mà al capdamunt de la qual hi ha un cap humà (Uttinger 1996: 43), en una sorprenent similitud amb la pervivència folklòrica de Mieres. Per a una descripció general de la processó, cf. Lluís Batlle i Prats, "La Passió de fra Antoni de Sant Jeroni i la Processó dels Dolors de Mieres", *Estudis Romànics*, XI (1962): 133-144.

que ostenten els impropis: el gall de la negació de Pere, la creu del martiri, l'escala del Davallament i la calavera d'Adam.

La tipologia indumentària de fons negre amb ossos pintats en blanc, que és la pròpia dels morts de Verges, no apareix documentada a Europa fins a començaments del segle XVI, concretament en la descripció de la comparsa macabra ideada per Piero di Cosimo per al Carnaval de Florència de 1510.⁸ En canvi, una fesomia semblant, bé que amb els colors invertits (fons blanc i ossos pintats en negre) ja s'observa, com a disfressa dels dimonis-esquelets, a l'estendard de Tuen-huang (segle X) i s'ha conservat en cerimònies búdiques xineses

i tibetanes.⁹ Ho explica Jurgis Baltrusaitis (1987: 247): “Fa pocs anys, el temple lamaic de Pequín conservava màscares en forma de crani i vestits pintats amb esquelets... Al Tíbet, els dos Citipatis [esquelets protectors dels cementiris] intervenen en el joc escènic Tsam... Una altra acció teatral mostra els dimonis de la Mort abillats també amb vestits en què apareixen alguns ossos dibuixats en blanc i negre que tracten, com en les representacions medievals, d'apoderar-se d'un home”. En l'àmbit europeu, Pierre Champion, el 1925, en la seva edició facsímil de la *Danse macabre de Guy Marchant*, referenciava “les maillots rayés qui servaient aux figurants de la Danse macabre” conservats al Museu de Berna (Romeu 1995: III, 23). També a Perpinyà, en la cèlebre Processó de la Sang de Divendres Sant, apareixia la Mort amb mallot negre, els ossos pintats i una màscara o casc en forma de calavera, exactament igual que a la població gironina de Rupjà on, fins al 1935, presidia la processó de Dijous Sant enarborant una dalla i ballant al so d'un timbal,¹⁰ bé que altres testimonis situen el personatge just darrere el Natzarè (Roca 1986: 48 i 82-83).

8. Ho relata Giorgio Vasari: “Una strana, orribile e inaspettata visione... *il Carro della Morte*... Era il Trionfo un carro grandissimo tirato da bufali tutto nero, e dipinto d'ossa da morti e di croci bianche e sopra il carro era una Morte grandissima in cima, colla falce in mano, ed avea in giro al carro molti sepolcri: ed in tutti quei luoghi che il trionfo si fermava a cantare, s'aprivano ed uscivano alcuni, vestiti di tela nera sopra i quali erano dipinte tutte le ossature di morto nelle braccia, petto, ventre e gambe che il bianco spiccava sopra quel nero; ed apparendo di lontano alcune di quelle torce con maschere che pigliavano, col teschio di morto, il dinanzi e il di dietro e parimente la gola, oltre al parere cosa naturalissima, era orribile e spaventosa a vedere; e questi morti al suono di certe trombe sorde e con suono roco e morto uscivano mezzi di quei sepolcri, e sedendovi sopra cantavano... *Dolor pianto e penitenza*, etc. Era innanzi e dietro al carro gran numero di morti a cavallo sopra certi cavalli con somma diligenza scelti dei più secchi e più strutti che si possan mai trovare, con covertine nere piene di croci bianche, e ciascuno avea quattro staffieri vestiti da morti con torce nere ed uno stendardo grande nero con croci, ossa e teste di morto. Appresso al trionfo si stracinava dieci stendardi neri, e mentre camminavano, con voci tremanti ed unite diceva quella compagnia *Miserere*” (Vasari, *Vite*, IV: 135, “Vita di Piero di Cosimo”).

9. Tanmateix, en aquesta mena de celebracions també es documenta la tipologia d'ossos blancs sobre un fons negre. N'és un exemple la imatge reproduïda per Meyer-Baer (1970: 311) que correspon a una dansa tibetana del segle XIX en què un grup d'actors, disfressats com a esquelets i amb llances a la mà, actuen dalt d'un escenari a l'aire lliure. Segons l'autora, es tracta d'un combat entre dos esquelets benèvols, protectors del cementiri, que espanten els corbs que volen menjar la carro-nya, i nou esquelets malignes en representació de les ànimes que no troben descans. La dansa és acompanyada per instruments de percussió i cants solemnes que culminen en bramuls.

10. “A entrada de fosch sortí la professó de la iglésia del poble precedida per la mort, brincant amb sa dalla. Era un galifardàs alt, magre, vestit de calavera ab un cràneo de cartró, portant a les mans una gran dalla. Saltava, ballava, se desllogava al compàs d'un fluiol i timbal que venian al darrera d'ell; obria el pas a la professó clavant cops de dalla a dreta y a esquerra, sembrant l'esglay en los nombrosos badochs, donas y criaturas se senyavan d'espant” (Carles Bosch de la Trinxeria, *Recorts d'un excursionista*, Barcelona, La Renaixensa 1887, pàg. 311, citat per Roca 1986: 83).

A Verges, bé que ara els vestits són d'una sola peça, abans de 1955 (quan es renoven per sortir del poble, per primer cop, i anar a actuar a Madrid) eren de dues peces i amb una ossada pintada i una calavera de cartró més rudimentàries. La renovada pintura a l'oli sobre les malles de cotó negre va suposar una figuració d'ossos i crani més naturalista i precisa, amb la incorporació d'un calçat i uns guants negres que continuen els extrems de l'esquelet. A més, la nova roba s'ajusta perfectament al cos per tal de permetre una major llibertat de moviments.¹¹

L'estricta comparsa coreogràfica de Verges és constituïda per cinc esquelets que s'acompanyen de distints objectes significatius.

1) El capdanser o conductor del ball, que regeix la dansa i orienta i obre camí als dansaires, sol ser el component amb més experiència i resistència, i va caracteritzat per la dalla que porta i que popularment li dóna nom. Recordem que la dalla, a partir del segle XV, és un dels atributs per excel·lència de la Parca, referit al caràcter igualitari i indiscriminat de la Mort i a la seva acció inexorable com a talladora de vides.¹² Com a primeres mostres d'aquesta tipologia caldria citar les representacions trescentistes del Triomf de la Mort, com

11. Una tipologia semblant de vestit s'ha emprat en espectacles teatrals contemporanis, des de la *Ronda de Mort a Sinera* d'Espriu-Salvat (Teatre Romea, 1965) fins a *Who Can Sing a Song to Unfrighten Me?* (1999) del grup britànic Forced Entertainment dirigit per Tim Etchells.

12. Un gravat hispànic de mitjan segle XV, conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid i inventariat amb el núm. INV 42369, mostra la dalla, bé que separada de l'esquelet, que sosté l'arc i les fletxes. També l'empunyaven alguns dels esquelets de la dansa de París i l'últim de la de Lübeck. En un gravat imprès a Tours c. 1470, la Mort és representada cavalcant un bou amb una llança a la dreta i una dalla a l'esquerra. (Otto Pächt-Dagmar Thos, *Französische Schule II* (Tafeln), Wien, Verlag Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1974, Farbtafel VIII). Una escena semblant es troba en dues il·lustracions del missal de Raimboucourt (Amiens, 1323), on sengles esquelets, cavalcant una vaca, amenacen amb una llança un jove cavaller i una dona que munta un lleó i porta un falcó a la mà (Haid 1998: 36).

per exemple a la capella del castell d'Aufenstein al Tirol (c. 1330),¹³ a l'Scala Santa del monestir benedictí Sacro Speco a prop de Subiaco (c. 1345)¹⁴ i a la capella de Santa Caterina al castell de Karneid a prop de Bozen (1366-1370).¹⁵ En un joc de cartes francès de Carles VI (1392) trobem la imatge d'una mort cavalcant que acaba de fer estralls amb cops de dalla entre un grup de potentats i bisbes.¹⁶ L'esquelet empunyant la godalla esdevé un tòpic de la iconografia barroca (Revilla 1990: 174), i és també en aquest sentit que la comparsa de Verges se'ns afigura més propera a l'esperit barroc que no pas al medieval. Pensem que les armes amb què l'Edat Mitjana sol figurar la Mort són l'arc i les fletxes o bé una gran sageta o llança,¹⁷ a banda dels instruments de música amb què els morts acompanyen els vius a la dansa. Però és que, a més, la dalla vergelitana presenta una inscripció llatina al mànec: "NEMINI PARCO" ('A ningú no perdono').¹⁸ Aquesta llegenda ens remet a la primera mostra iconogràfica ibèrica d'una dansa macabra: el fresc de la sala

13. *Ibidem*, p. 35.

14. *Ibidem*, p. 33.

15. *Ibidem*, p. 37.

16. *Ibidem*, p. 31.

17. La Mort de la *Dança General de la Muerte* (c. 1400) és caracteritzada, en el text poètic, per ser portadora d'arc, fletxa, llaços, xarxes, ham i serra (Infantes 1997: 249). En el túmul funerari de Carles V (1558) la mort apareix en forma d'esquelet esgrimint un dard o una sageta (Sebastián 1981: 311 i 317).

18. Alfonso Álvarez de Villasandino, en un poema dedicat a la mort de la reina Leonor d'Albuquerque, diu: "La muerte que non perdona / a ninguno e desbarata / todo el mundo e lo desata / con su muy cruel azcona" [arma llancívola, a manera de dard] (Infantes 1997: 294), mentre que en un gravat de Pau Hurus (*Cuatro cosas postrimeras*, Saragossa 1491), la Mort apareixia, dard en mà i taüt sota el braç i als peus calaveres coronades segons els distints estaments, amb una filactèria que deia: "Nemini parco qui vivit in orbe" (*Ars Hispaniae* XVIII: 254). També trobem la idea de la Mort implacable que tard o d'hora arriba a tothom en una cançó popular mallorquina que diu: "Cada hora se sent tocar, tenc una hora manco de vida; oh Mort, i que ets d'atrevida, que ningú vols perdonar!"; DCVB, cf. 'mort').

capítular de l'antic convent franciscà de Morella (segle XV), que presenta no sols un ball rodó dels estaments socials a l'entorn d'un cadàver,¹⁹ ans també la figura de la Mort assagetant l'arbre de la vida a la qual li surt de la boca un rètol amb una inscripció fragmentària: “[Nem]ini parco”, que pot ser desxifrada gràcies a un gravat neerlandès del segle XV²⁰ que presenta coincidències molt suggeridores amb la iconografia morellana. Tornem a trobar la mateixa inscripció llatina en una estampa barroca amb el tema del *Memento mori* (*Summa Artis*, XXXI, 242) on l'esquelet, sobre un fons negre, sosté amb la mà esquerra una dalla que duu el missatge 'Nemini parco' però pintat no al mànec, ans a la fulla de la dalla, com si es volgués masculinitzar el missatge, perquè, segons alguns, mentre les rectes són masculines i solars, la corba de la dalla es relaciona amb la lluna i la feminitat.²¹ Ara bé, la dalla és un símbol dual; d'una banda, “sega vides”:²² així es deia en un acte litúrgic que la Dansa de Verges feia dintre del temple el Dimecres de Cendra on cada ballador, en ser-hi requerit, identificava el seu personatge

(Breton 1963: 23): “Jo sóc la Mort, i amb la dalla sego vides”. Però, d'altra banda, també és el símbol de la collita i doncs de la nova esperança en el renaixement del cicle.

2) El banderer, situat al bell mig de la dansa, enarbora un estendard negre que presenta la calavera amb dues túbies creuades a sota. Aquesta iconografia ens remet a la divisa de la Barca de la Mort, tal i com apareix al gravat del frontispici de l'*Auto Novo da Barca da Morte* (Lisboa, 1732) (Martins 1986: 399), emblema que van adoptar les embarcacions pirates de l'època. El penó de Verges, però, funciona altre cop com un rètol parlant i, si a una cara repeteix el “Nemini Parco” de la dalla, a l'altra hi diu, en català, perquè tothom ho entengui, “LO TEMPS ÉS BREU”.²³ Com a figura, és estrany que no aparegués en el relat de l'al·ludit diàleg propi del dia de Cendra. Potser era un postís coreogràfic destinat a centrar la dansa en creu i a aclarir, mitjançant l'oriflama retolada, la naturalesa de la comparsa. Aquesta seva situació central, però, no pot deixar dubtes de la seva existència almenys des de la configuració cruciforme de la dansa: és un punt de referència ineludible per a la resta de components i nucli articulador del conjunt. És per això que aquest esquelet, com la Dalla, és incorporat per un adult (la resta són nens). Com a personatge sembla ser el portaveu de la Mort (la Dalla), col·locat darrere d'ella, però també en situació privilegiada. Com sia que la bandera onejant simbolitza la marxa cap a la victòria, en aquest context subratllaria el triomf de la Mort, en contrast amb el *labarum* o vexil·la blanca del Crist ressuscitat, que ha vençut les forces de la tenebra (Biedermann 1993). Ja en el manuscrit de Kassel de 1470 (Hammerstein 1980: 270), com en l'edició de Knoblochtzter (Heidelberg, c. 1485)

19. Cf. Francesc Massip/Lenke Kovács, “Ein Spiegel inmitten eines Kreises: der Totentanz von Morella (Katalonien)”, *L'Art Macabre I, 1. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Association Danses Macabres d'Europe*, Düsseldorf: 2000, p. 114-133.

20. Es tracta d'una obra de l'anomenat “Mestre de les Banderoles”, de mitjan quinzena centúria. Hollstein (1955) reproduceix un exemplar del gravat, indicant que es conserva a la Biblioteca Riccardiana de Florència. En canvi, Vetter (1960: 214) afirma que l'exemplar de la biblioteca florentina (en comparació de l'exemplar de la Landesbibliothek Stuttgart) presenta la variant que el cadàver porta una corda a les mans que està lligada al tronc de l'arbre, d'acord amb la imatge veterotestamentària de l'home atrapat per la mort (Salm 18, 6).

21. DD.AA., *Diccionario de símbolos*, Barcelona: De Vecchi, 1991 (veu 'guadaña').

22. En el fresc del *Triomf de la Mort* del Camposanto de Pisa, hi ha una llegenda sobre la figura de la Mort que diu: “Io non attendo (ad altro) che a spegner vita / menando la mia falce si attondo” (Guerry 1950: 125).

23. Segons tots els indicis, però, el rètol català és d'introducció moderna: abans de la reforma de 1955 ambdues cares duïen la màxima llatina, que encerclava dues túbies creuades i que presentava als extrems superiors dues calaveres (Roca 1986: 73).

i derivats o com als gravats de la dansa de Basel apareixen uns banderins penjants de les trompes que toquen els morts al cementiri per començar la dansa, en els quals es figuren calaveres i ossos (Hammerstein 1980: fig. 138, 292, 336-7; Kaiser 1983: 112, 204).

3) Els laterals de la creu coreogràfica són ocupats per dos petits esquelets portadors de sengles platets amb cendra, objectes que donen nom als personatges, els més joves de la dansa (nens de set a vuit anys). La cendra, en l'ideari de moltes cultures antigues, conté, de forma concentrada, les forces d'allò que s'ha cremat; per això, en els ritus de passatge, s'espolsa cendra sobre els iniciats. Però, més pròpiament, la cendra és símbol de purificació i designa l'efímer de la vida terrenal que, com a matèria condemnada a desintegrar-se fins esdevenir pols, és indefectiblement perible. També simbolitza la humilitat, el dol i el penediment, alhora que l'esperança en una nova vida, a imatge de l'au fènix que reneix de les seves pròpies cendres. Com a símbol penitencial, la litúrgia cristiana el fa protagonista de l'inici de Quaresma, època de contrició per excel·lència, i l'imposa sobre el front dels fidels el Dimecres de Cendra amb la coneguda fórmula del “Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris” ('Recorda home que ets pols i pols esdevindrà'). Mostrar les cendres en què tothom acabarà funciona com un recordatori admonitor de l'efímer humà i palesa la funció anivelladora que la mort imposa als homes. Així ho expressava el personatge vergelitat en aquell diàleg desaparegut: “Jo porto un plat de cendra, que és com hem de quedar tots” (Bretón 1963: 21 i Roca 1986: 65), això és, insignificança de la vida corporal i uniformitat de les restes. D'ençà dels anys quaranta, la presència en augment de públic forà que no coneixia ni entenia el significat dels platerets, va introduir l'erràtic costum de posar-hi monedes, com si els dansaires demanessin almoïna.

4) L'extrem posterior del braç llarg de la creu, alineat doncs amb Dalla i Bandera, l'ocupa

un personatge altament expressiu: l'esquelet del rellotge, impersonat per un nen de nou o deu anys. Es tracta d'un rellotge d'esfera inscrita en un quadrat de fusta on van pintades les hores en números romans, però que no té busques. El noi el duu agafat amb la mà dreta, i amb l'esquerra assenyala a l'atzar una hora qualsevol cada dos passos de dansa (*Tristis adest hora, nec mora* com es deia al *Vado mori* medieval), òbviament en referència a la insospitable arribada de la Mort, com es feia palès en l'esmentat acte litúrgic de l'Església: “Sóc el rellotge. Qualsevol hora podem morir”. La simbologia del temps tothora ha anat vinculada a la mort, i sovint la victimària es representava amb un rellotge d'arena a la mà, expressió de l'inexorable pas del temps que apropa l'home a la seva fi. Que en lloc d'una ampolleta aparegui un rellotge d'esfera (que abans de 1955 era coronat per una semiesfera) pot ser un nou indicatiu de la relativa modernitat de la dansa, en tractar-se d'una tipologia de màquina difosa per a l'ús domèstic a partir del segle XVII. En tot cas, la idea de fugacitat que transmet l'escolament de la sorra és desplaçada aquí per la idea de la imprevisibilitat en l'adveniment de la mort. Tal vegada va ser per reforçar el concepte de la brevetat de la vida, no prou explícit en un rellotge d'aquestes característiques, que es va produir l'afegitó verbal de 1955 a la bandera (“Lo temps és breu”).

5) L'únic acompanyament musical del ball és constituït per un rudimentari tabal. El tabaler és, de fet, el cap de colla, qui decideix i tria les noves incorporacions (el canvi dels personatges infantils —platets i rellotge— s'efectua lògicament amb freqüència) i qui amb el seu toc activa o atura la dansa. Al tabal, de considerable grandària, “se li han bloquejat les cordes inferiors en una de sola”, cosa que té com a conseqüència un so molt greu i uniforme. El ritme és d'allò més elemental: “Un toc llarg amb el seu corresponent espai sense marcar a continuació... componen la primera part del pas; tot seguit ve un toc curt amb un petit espai sense marcar que formen el segon moviment del pas,

i per acabar queda un altre toc curt que marca l'acabament precís del moviment de la dansa... La música de la dansa és, doncs, la successió continuada de tres temps marcats, un de llarg i dos de curts, en el temps que dura el moviment” (Roca 1986: 43). Abans de 1955, el tabaler anava vestit de vesta, amb túnica i cucurulla negra de penitent. Però la sortida a Madrid va canviar-li l'aspecte: amb una calavera al cap com els dansaires i guants amb els ossos pintats, però mantenint la roba talar i una caputxa.

6) Actualment tanca per darrere la dansa en creu d'altres quatre personatges, introduïts el 1955 per a l'anada a Madrid, per tal de subratllar, fora del context original, la comparsa coreogràfica. Són les torxes. Van vestits igual que el tabaler, el qual flanquegen, i duen a les mans sengles torxes de petroli. Llurs calaveres, mig amagades per la caperulla i il·luminades en claroscurs per la flama tremolosa de les atxes, imposen l'adequat to macabre a la comparsa.

Pel que fa al moviment, la dansa és ben simple, però cal una precisa coordinació dels cinc balladors, perquè cadascú té un pas peculiar en consonància amb els altres.

La dansa es mou a base d'oscil·lacions en què cada ballador fa un gir alternativament a dreta i esquerra, però el resultat final és un moviment cap endavant emmotllant-se a l'espai del seu recorregut: els carrers de la població. Els cinc balladors avancen mantenint escrupolosament l'estructura en creu que dibuixen les seves posicions: al centre el banderer que, amb la dalla davant i el rellotge darrere, formen l'eix longitudinal de la creu, mentre que el transversal el marquen els platets de la cendra. L'únic esquelet que traça una volta sencera sobre el seu eix a cada pas de dansa és la Dalla, abraçant tot l'espai del seu entorn i realitzant el gest simbòlic de segar amb la fulla de l'instrument. Una rotació completa que subratlla la idea que la mort abasta tothom i afecta l'univers sencer. Un moviment circular que es vincula també al temps cíclic, en la mesura que la mort sempre suposa,

ahora, el final d'un cicle i el començament d'un altre. La posició de cos i braços reproduceix la del segador en plena activitat de garber, amb les mans aferrades a les manetes de l'eina i fent girar la fulla de la dalla arran de terra. El dansaire balla d'esquena al públic amb un moviment ampli i aeri que és, per força, el doble de ràpid que el dels altres esquelets, els quals només fan un gir de 180 graus, però alternant el sentit de la rotació per tal de mantenir l'avançament lineal. Així, el banderer, punt neuràlgic de la dansa de qui tots prenen referència: si en un pas gira a l'esquerra, al següent ho fa a la dreta. Als seus extrems, els platerets avancen de costat i tots dos en paral·lel, de manera que, quan un mira al centre de la dansa, l'altre hi està d'esquena. El que queda de cara a l'interior del ball es troba front per front amb el banderer, i amb l'índex de la mà dreta, amb un gest deíctic, assenyala el contingut del seu plat que sosté amb l'esquerra i que enlaira lleugerament. En la volta següent quedarà de cara al públic, a qui mostra el platet a un nivell més baix per tal que l'espectador vegi la cendra i entengui el missatge. Tot plegat perfectament coordinat amb els moviments del darrer membre de la dansa: el rellotge, de manera que quan un platet és de cara a l'espectador ensenyant el seu símbol, l'esquelet del rellotge està d'esquena per evitar interferències de missatges. A cada pas fa un gir de mitja volta, en l'un indica una hora de l'esfera, en el següent es posa la mà al maluc.

La disposició cruciforme de la dansa de Verges és certament una formació insòlita, particularment en una comparsa processional, és a dir, que va desplaçant-se en un recorregut lineal al llarg dels carrers i places de la població. Recorregut i traçat al qual escauria millor una dansa en filera com les medievals més freqüents, en què els esquelets agafaven els seus corresponents vius. A Verges, però, el paper de víctima (els vius) és encarnat pels espectadors situats a banda i banda dels carrers per on passen els dansaires, amb la qual cosa el públic esdevé coprotagonista involuntari de la com-

parsa, com a representant, en la seva diversitat, de tots els estaments de la humanitat. Després de tot el trajecte urbà, a través del qual la Mort ha fet ostentació del seu domini envers els humans, i ha parafrasejat el suplici de Crist, la comparsa acaba dintre el temple per retre's a l'autoritat divina, fent una profunda inclinació i reverència davant el sagrari. Amb aquest acte s'anuncia la imminent victòria de Crist sobre la mort en la seva Resurrecció redemptora. A la vegada, però, significa el retorn de la Parca al seu Creador, com ho expressa clarament la *Representació de la Mort* mallorquina: “L'orde meu és lo v[ol]er / de Déu, qui té lo poder / sobre tota criatura” (Romeu 1995: III, 71).

En resum, podem dir que, dintre del panorama europeu de danses macabres, l'excepcional vitalitat de la pràctica escènica als Països Catalans ha permès la conservació de l'única mostra del gènere a Europa. Inserida en la representació urbana de la Passió de Crist, la Dansa de la Mort de Verges s'ha conservat viva per tradició i continua celebrant-se el dijous sant, sota la llum de la primera lluna plena de la primavera, en un espai comunitari al cor de la col·lectivitat que afavoreix la directa participació festiva de la població.

Si la primera mostra catalana de coreografia macabra era una dansa dels vius (Morella), amb la figura al·legòrica de la mort situada fora de la corrandà i assaquetant l'arbre de la vida, en canvi l'única resta que ha perviscut en la tradició popular, la dansa de Verges, és un ball de morts, aparentment més en consonància amb la tipologia nord-europea, on abunden els exemples de dansa encadenada en què alternen vius i esquelets i on han perviscut creences populars d'aparicions nocturnes dels morts, sovint ballant.²⁴

La dansa macabra de la petita població empordanesa presenta un seguit d'elements peculiars

que denoten una forta influència barroca. D'una banda, la seva posició al mig del *Via Crucis* primer, i davant del Santíssim, dins l'església, després, en significació de la Mort i Resurrecció de Crist. D'altra banda, la seva configuració en creu, insòlita dintre del panorama general de les danses macabres. Finalment, les característiques del vestuari i els objectes simbòlics. Contràriament a la mort dels frescos morellans, els personatges de Verges no són cadàvers nus i eviscerats, tipologia habitual en l'època tardomedieval, ans esquelets pintats sobre mallots negres, una fesomia documentada a partir del segle XVI. Tampoc els instruments que carregen no són l'arc i les fletxes pròpies de la Mort medieval, ans objectes al·legòrics propis dels *Memento mori* d'ascendència barroca: la bandera amb el *Nemini Parco*, el rellotge sense agulles i els platerets amb les cendres.



FOTO: LENKE KOVÁCS

24. Hi ha les supersticions pròpies del folklore germànic adduïdes per Stammer (1922), o les aparicions dels morts, de vegades a semblança d'esquelets, de les tradicions bretones (Sébillot 1968: I, 144-146).

BIBLIOGRAFIA

BALTRUSAITIS, JURGIS. “Danzas macabras y cadáveres descompuestos”, *La Edad Media fantástica*, Madrid: Cátedra, 1987, p. 236-249.

BIEDERMANN, HANS. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.

BRETÓN, CONXA. “La Passió de Verges”, *Estudios Escénicos*. Barcelona: Diputación Provincial, 1963.

GUERRY, LOUIS. *Le thème du ‘Triomphe de la Mort’ dans la peinture italienne*. París: Maisonneuve, 1950.

HAID, OLIVER. “Todestriumphe an der Etsch und im Gebirge”, *Totentanzforschungen. 9. Internationaler Totentanz-Kongress*. Düsseldorf: 1998, p. 31-43.

HAMMERSTEIN, REINHOLD. *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern/München: Francke Verlag, 1980.

HOLLSTEIN, F.W.H. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, vol. 12. Amsterdam: 1955.

INFANTES, VICTOR. *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: 1997.

KAISER, GERT (ED.). *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Frankfurt: Insel Verlag, 1983.

MARTINS, MÁRIO. “A Dança Macabra num sermão de Luís Álvares e no teatro de cordel”, *Brotéria. Cultura e Informação*, vol. 122, nº 4, 1986, p. 396-403.

MEYER-BAYER, KATHI. “The Dance of Death”, *Music of the spheres and the Dance of Death*, Studies in musical iconology. Princeton University Press: 1970.

REVILLA, FEDERICO. *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990.

ROCA, JORDI. *La processó de Verges*. Girona: Quaderns de la Revista de Girona, 1986.

ROMEU I FIGUERAS, JOSEP. “La Representació de la Mort, obra dramàtica del segle XVI i la Dansa de la Mort”, *Teatre català antic*, III. Barcelona: 1994-1995, p. 17-95. Versió castellana: “La Representació de la Mort, obra dramàtica del siglo XVI y la Danza de la Muerte”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXVII (1957-58), p. 181-225.

SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO. *Arte y humanismo*. Madrid:

Cátedra, 1981.

SÉBILLOT, PAUL. *Le Folklore de France*. París: Ed. G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968.

STAMMLER, WOLFGANG. *Die Totentänze des Mittelalters*. München: 1922.

UTZINGER, HÉLÈNE ET BERTRAND. *Itinéraires des Danses macabres*. Chartres: 1996.

VASARI, GIORGIO. *Vite*, IV: 135, “Vita di Piero di Cosimo”.

VETTER, EWALD M. “Media Vita”, *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, vol. 16, Spanische Forschung der Görresgesellschaft. Münster: 1960, p. 189-240

FRANCESC MASSIP (Tortosa, 1958), doctor en Història de l'Art (1986) i en Filologia Catalana (1999), és professor de Teoria i Història del Teatre a la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona) i de Crítica Teatral a l'Institut del Teatre de Barcelona. Autor de diversos llibres sobre el teatre medieval i les seves pervivències tradicionals, és crític de teatre del diari *Avui* i escenificador d'una desena de muntatges d'arrel medieval.

LENKE KOVÁCS (Gräfelfing, Alemanya, 1971), llicenciada en Filologia Catalana per la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona), autora de diversos articles sobre teatre medieval, està realitzant sengles treballs de recerca becats pel Centre de Cultura Popular i Tradicional Catalana i pel CIOFF-INAEM (Ministerio de Educación y Cultura) i prepara una tesi doctoral sobre el Teatre de la Passió.