

## PROCESSIONAR AMB LA MORT ENLLÀ DE L'EDAT MITJANA: INFLUÈNCIES DE LES DANSES MACABRES

FRANCESC MASSIP  
UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

### RESUM

Considerem que la dansa macabra tardomedieval partia d'unes pràctiques seculars ben instal·lades en la tradició popular per acompanyar els difunts en el seu trànsit al més enllà. No seria, doncs, una "fiction édifiante" com insinuava J.C. Schmitt, almenys pel que fa a l'acte cerimonial i dancístic d'acomiarar els morts. A l'hora d'abordar la forma corèutica característica de la dansa macabra, cal pensar en figures molt comunes en la història de la dansa: el cercle i la filera. La dansa medieval per antonomàsia, la carola, les combinava totes dues, amb abundants mostres iconogràfiques per tota Europa. Per tant, la carola hagués funcionat com a forma matriu dels balls macabres tardomedievals, l'últim eco dels quals sembla insinuar-se en una dansa que ha perviscut durant segles en la pràctica popular: el contrapàs. Ho corrobora la seva solemnitat i circumspècció<sup>1</sup>.

*E fon aquesta pestilència de major força per ço com, per lo comunicar ensems los sans ab los malalts, se comanava no en altra manera sinó així com lo foc fa a les coses seques; e més avant encara havia tal força que no tan solament usar ab los malalts, ans encara lo parlar e la vista dava als sans infirmitat o ocasió de comuna mort; hoc encara lo tocar dels draps o qualsevulla altra cosa qui d'aquells malalts fos estada era ocasió de trespostar la malaltia.<sup>2</sup>*

Immersos en la pandèmia de la Covid-19, un virus altament contagiós que ha col·lapsat el sistema sanitari d'arreu del món i ha paralitzat el planeta, no deixa de ser oportú observar com la humanitat va reaccionar a l'anomenada "mare de totes les pandèmies", la Pesta Negra, que, originada també al llunyà Orient, arribava a Europa el 1347 i s'endua per davant més d'un terç de la població occidental,<sup>3</sup> amb la conseqüent crisi econòmica.<sup>4</sup> Llavors, gairebé com avui, "els fills van deixar de visitar els seus pares, i els pares els seus fills", com deien les cròniques de l'època.<sup>5</sup> El cas

1. Abreviatures utilitzades: ACA, Arxiu de la Corona d'Aragó; ADPO, Departmental Archives of the Pyrenees-Orientales Perpignan.

2. Boccaccio, Joan. *Decameró. Versió catalana de 1429*. Barcelona: Els Nostres Clàssics, 1926: 36.

3. Pirenne, Henry. *Historia econòmica y social de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975: 141. El cronista Jean Froissart (1337-1405) parla que "la tierce partie du monde mourut", *apud* Corvisier, André. *Les danses macabres*. París: Presses Universitaires de France, 1998: 14. Altres parlen d'entre un terç i la meitat de la població total, vegeu Benedictow, Ole Jorgen. *The Black Death 1346-1353: The Complete History*, Woodbridge. Suffolk: Boydell Press, 2004: 342-379.

4. Carpentier, Élisabeth. *Une ville devant la peste. Orvieto et la peste noire de 1348*. Brussel·les: De Boeck Université, 1993: 175.

5. Aberth, John. *The Black Death*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005: 165.



és que, com assegura Sophie Oosterwijk “the dance macabre still has not died nearly six centuries after its first appearance on the scene.”<sup>6</sup>

## 1. Misteri i Ritu de la Mort

Ara com llavors, cada civilització es defineix “per la manera en què la mort és viscuda i representada.”<sup>7</sup> Avui dia, almenys en la societat europea, un mor pràcticament en soledat —aspecte agreujat per l’epidèmia—, fruit de l’individualisme que ha conreat amb tant d’afany el consumisme compulsiu. S’aïlla al difunt i s’allunya la mort de l’àmbit domèstic, on tradicionalment es produïa, i s’erigeixen asèptiques sales funerals on el tradicional ritu familiar s’ha convertit en alguna cosa d’una fredor d’acord amb l’actitud fugissera de l’home contemporani davant la mort. No hi ha familiaritat amb l’adveniment de la Parca. La visió de la mort ha desaparegut de la vida quotidiana i s’ha convertit en un espectacle gairebé escandalós que és necessari amagar, com mana l’“American way of Death”, una *Weltanschauung* o ‘concepció del món’ que està infantilitzant fins a nivells alarmants la societat occidental. No es vol veure la mort ni els morts, com si s’hagués esborrat del nostre mapa mental, cosa que no ens fa savis sinó folls.<sup>8</sup> Al llarg de la història, la humanitat ha volgut superar la idea de la mort o convertir la mort en un problema resoluble mitjançant especulacions de caràcter mític, místic o racional. Però l’Occident infantilitzat ja no vol superar la mort: es conforma a ocultar-la, a apartar-la de la vista. D’aquesta manera hem substituït l’anhel ancestral de la immortalitat per la ficció immadura de l’amortalitat.<sup>9</sup> Hem perdut la mort de vista, com si passés de puntetes davant dels vius: ja no hi ha vetlatoris de moribunds, ni processons, ni aquells convits de morts amb estovalles especials i vaixelles de dol.<sup>10</sup> En les últimes dècades s’ha anat despullant la mort de les seves cerimònies característiques. Quan s’imposa la noció burgesa del progrés que suposadament ha de conduir la humanitat a la felicitat (o a la idiotització) col·lectiva, la mort és alienada, delegada a la tecnologia mèdica, desterrada dels nostres referents: és l’anomenada “mort invertida” o “mort proscrita”.<sup>11</sup> I llavors la resposta davant la mort, que tradicionalment es realitzava en companyia del col·lectiu, es transforma en un afer individual i solitari, abisme on furga el capitalisme criminal,<sup>12</sup> fins a convertir la mort en un negoci lucratiu, abusant del familiar carregat de mala consciència per haver renunciat a l’ancestral caliu de la mort domèstica, que paga sense dir ni piu la reserva del tanatori, les costoses caixes, incineracions i altres galindaines, i que fins i tot és capaç de gaster-se una fortuna per convertir les cendres del difunt en un diamant blau.<sup>13</sup>

6. *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, Sophie Oosterwijk; Stefanie Knöll, eds. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2011: xxi.

7. Le Goff, Jacques. *Vivir y morir en la Edad Media*. Barcelona —Buenos Aires— México: Paidós, 2003: 77-110.

8. “No és pas savi sinó foll / qui memòria de la mort sovint de toll”, diu un rètol en l’impressionant fresc de Morella que veurem tot seguit. Vegeu Massip, Francesc; Kovács, Lenke. “Ein Spiegel inmitten eines Kreises: der Totentanz von Morella (Katalonien)”, *L’Art Macabre 1. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung*, Uli Wunderlich, ed. Düsseldorf: Association Danses Macabres d’Europe, 2000: 114-133.

9. Alzamora, Sebastià. “La amortalitat”, *Avui*, 24 de desembre de 2001: 17.

10. A l’Empordà, el menjar celebrat el jorn del soterrar s’anomenava “dinar magre”, i el del dia del funeral “honres grasses”. Vegeu Grau, Dolors. “Tombes i ritus de mort a Girona”. *Revista d’Etnografia de Catalunya*, 19 (2001): 112-119.

11. Serrano Martín, Eliseo, ed. *Muerte, religiosidad y cultura popular (siglos XIII-XVIII)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994: 8.

12. Vegeu Capra, Fritjof, *Las conexiones ocultas* Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

13. Hi ha una empresa a Barcelona (Algordanza Ibèrica) que ofereix la possibilitat de convertir les cendres de qualsevol cadàver en un diamant de color blavós, d’aproximadament un quirat, depenent del percentatge de carboni de les cen-



No van ser sempre així les coses, ni ho són ara en altres cultures no europees, on el sentit ritual i col·lectiu segueix sent un dels eixos de l'existència.

La mort, com a preocupació fundacional de la Humanitat, com a succés universal i irrecusable, va generar des dels orígens tot un conjunt de cerimònies rituals per conjurar-la o assumir-la, per preparar els membres de la comunitat a ben rebre-la i a perpetuar en la memòria col·lectiva les fórmules necessàries per tal d'acompanyar els difunts en el seu últim tram.

Gran part del poble de l'antiga Roma, que participava en les cerimònies al voltant dels morts, es volia atreure la simpatia dels esperits difunts, imitant-los i vestint-se en la forma més aproximada possible a la que creien que tenien; així es posaven una llarga túnica blanca i es cobrien la cara amb una màscara també blanca... Avui dia, l'enterrament de Carnestoltes, amb els comparses vestits de blanc i la cara enfarinada o careta de mort, sembla un ressò llunyà d'aquelles festes romanes de culte als morts.<sup>14</sup> Durant la llarga Edat Mitjana l'Església desplega la seva campanya de cristianització posicionant-se contra les arrelades creences populars sobre la mort, tant el culte als ancestres com les cerimònies funeràries,<sup>15</sup> i provant de reconduir-los a les seves directrius, amb més o menys fortuna. I ja coneixem el capteniment del credo cristià front als ritus tradicionals, les arts escèniques i les festivitats populars, una veritable batalla sense quarter en què la dimensió hegemònica de la catequesi i la teologia catòlica se situà en obert conflicte en relació als destinataris que la patien si no vols per força.<sup>16</sup> Una empresa d'obliteració que culminaria amb la Contrareforma.

## 2. Cap als orígens de la Dansa Macabra

Els ritus ancestrals entorn dels morts, que podien incloure balls nocturns als cementiris, propis del folklore germànic i escandinau,<sup>17</sup> van haver d'incidir més del que ens imaginem en la concreció de la Dansa Macabra, un gènere literari, coreogràfic i espectacular nascut, probablement, a mesura que se succeïen els estralls de la Mort Negra. Durant més d'un segle cada generació va viure una epidèmia mortífera: no és estrany, doncs, que en aquest context de psicosi col·lectiva, de por existencial, d'esgarriós paroxisme i de crisi de l'imaginari, prenguéssin forma i perfil el tema de la dansa macabra i nasquessin guies espirituals com l'*ars moriendi* que ajudessin al ben morir.<sup>18</sup> El fet és que la iconografia macabra comença a prosperar i l'art de la mort es transforma profundament: Apareix la desolació, els cucs, la podridura de la carn, la nuesa del cadàver, amb una morbosa complaença desconeguda en la tradició cristiana.<sup>19</sup> L'esperit tardomedieval es complau en el gust truculent per la representació del mort en procés de descomposició, i alhora s'obsessiona per la preservació del

---

dres, mitjançant un procés de grafitització a altíssimes temperatures. El cost oscil·la entre 3.700 i 15.000 €, depenent de la mida de la futura autopresència diamantina. Per llogar-hi cadires...

14. Amades, Joan. *Costumari Català*. Barcelona: Salvat. 1950-1956: II, 23.

15. Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage* [1909]. Paris: Éditions Picard, 1981: 209-236.

16. Giordano, Oronzo. *Religiosità popolare nell'Alto Medioevo*. Bari: Adriatica editrice, 1979.

17. Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997: 39, 46.

18. Tenenti, Alberto ed. *Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*. Clusone: Ferrari editrice, 2000: 113.

19. Massip, Francesc; Kovács, Lenke. *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*. Ciudad Real: Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes Tradicionales - Instituto Nacional de Las Artes Escénicas y la Música, 2004: 28.



cos incorrupte.<sup>20</sup> De fet també la Dansa Macabra aparentment té molt poc de cristià i ens semblaria com una controlada concessió de l'Església a la imperiosa necessitat de la gent de conjurar la mort.<sup>21</sup> Perquè si la dansa dels morts (dels esquelets) és una fantasia de la imaginació popular, amb expressives restes folklòriques, la dansa macabra té alguna cosa de sàtira democràtica que posa en relleu la igualtat de tots els mortals davant la mort,<sup>22</sup> sigui quina sigui la seva classe, rang i posició, una ocasió d'or per compensar les profundes desigualtats de la societat estamental i d'aplicar un correctiu edificat als més poderosos.

El tema serà difós àmpliament pels sermons dels frares predicadors (particularment de les ordes mendicants: franciscans i dominics), que intenten edificar a la gent —i confortar-la davant la mort— amb la relativització de les coses mundanes i la preparació a la indefugible defunció. Consta que sovint s'acompanyaven de danses macabres per il·lustrar les seves homilies.<sup>23</sup>

Per bé que Schmitt consideri que la dansa macabra “no és una pràctica social real, sinó un tema edificat de la predicació i de la iconografia religiosa de les acaballes de l'edat mitjana”,<sup>24</sup> creiem que al rerefons hi hagué una pràctica ritual protectiva que prefigurà l'eclosió del gènere i després feu camí en paral·lel a les mostres plàstiques macabres, mentre que ha deixat expressives traces en certes pervivències tradicionals, com la dansa en cercle a l'entorn del féretre de Norra Dellen (Suècia) que encara es feia la dècada de 1840,<sup>25</sup> o, en dates similars, el *caracolu*, dansa fúnebre que les dones corses realitzaven al voltant del difunt<sup>26</sup> o, més d'un segle després, la suau dansa que les dones de Martano (Lecce), unides en rotlle amb mocadors blancs agafats per les puntes, pronuncien entorn del cadàver, movent-se acompassadament mentre fan petits saltirons, com es recull al film *Stendali (suonano ancora)* (1959) de Cecilia Mangini, documental sobre els rituals funeraris de la Puglia, últim testimoni d'una lamentació fúnebre en llengua grega (*griko*), d'un elevat valor etnogràfic avalat pels estudis d'Ernesto Martino.<sup>27</sup> També caldria recordar la cerimònia jueva de les *hacafot haniftar*, consistent en rondar el mort set vegades durant l'enterrament al cementiri,

20. Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1979: 197-202.

21. La circulació del text hispànic de la dansa macabra entre els jueus sefardites que veurem més endavant, demostra que el gènere estava prenyat d'impulsos ben universals, en part d'origen oriental, vegeu Massip, Francesc. «Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: el caso catalán». *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, 19 (2011 [2012]): 137-161.

22. Marle, Raimond van. *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et la Renaissance*. Nova York: Hacker Arts Books, 1971: 363.

23. Du Cange [Charles Du Fresne]. *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis, conditum a Carolo du Fresne, domino Du Cange*, 10 vols., Niort: L. Favre, 1883-1887: v, col. 161a. Vegeu també Mâle, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. París: Armand Colin, 1922: 361-2.

24. Schmitt, Jean-Claude. *Los ritmos del cuerpo y del mundo en la Edad Media*. Salamanca: Seminario de estudios medievales y renacentistas, 2016: 79.

25. Backman, E. Louis. *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1952: 133-134.

26. Féé, Antoine-Laurent-Apollinaire. *Voceri, Chants populaires de la Corse, précédés d'une excursion faite dans cette île en 1845*. París: Victor Lerou, 1850: 60. Altres danses a l'entorn del difunt, en aquests casos infants, es produïen en els *velorios de angelito* canaris (com la vetlla fúnebre de La Gomera), de Xile (Trapero, Maximiano, *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011: 379-84, 389-406) o del País Valencià (*dansa dels albats o dels mortitxols*) (García Latorre, Pilar, *El velatori del albaet*, València: Anubar editores, 1978: 5-6).

27. Martino, Ernesto de. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre pagano al pianto de Maria*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000 [1958]: 261.



“anant i venint com si estessin ballant”, com una manera de mantenir a ratlla esperits perillosos.<sup>28</sup> En altres cultures s’observen rituals formalment similars en què el difunt, situat al centre, és enrevoltat per una dansa d’homes agafats de les mans, mentre interpreten els cants fúnebres o *mbembo* “acompanyats pels tambors, les campanetes de ferro batut i les trompes d’ivori”, i les dones “ploren i canten els *cants dels plors*.”<sup>29</sup>

### 3. El cercle i l’espill: la dansa de Morella

D’ençà que vaig visitar el convent franciscà de Morella de la mà de l’insigne historiador Mn. Manuel Milian Boix (1908-1989), vaig quedar colpit per les restes d’uns frescos parietals, llavors en un estat lamentable, que eren acompanyats d’una partitura monumental. Era la célebre dansa macabra morellana: una rotllana estamental a l’entorn d’un cadàver jacent, com a turmentador mirall dels vius. Anys després, vaig rebre una beca del CIOFF (Consejo Intercontinental de Organizaciones de Festivales de Folklore y de Artes Tradicionales) i l’INAEM (Ministerio de Educación y Cultura) per fer una investigació sobre aquesta mena de representacions iconogràfiques, corèutiques i musicals que havien proliferat en l’Europa del segle XV amb expressives continuïtats durant els segles següents i alguna pervivència folklòrica actual.

En la recerca, i guiats per un magnífic estudi de Fritz Saxl (1942),<sup>30</sup> vam fer cap a la Biblioteca Casanatense de Roma, rere l’església de Sant Ignasi —amb aquell fastuós *trompe-l’oeil* del sostre pla que sembla projectar-se en una profunda volta celest—, on vam poder analitzar el manuscrit Cod. Cas. 1404 i establir la il·lustració del foli 5 com el model de la composició del fresc de Morella. Aquest manuscrit tenia un parent molt proper a Londres, i amb una il·lustració gairebé idèntica, a la Welcome Library (Apocalypse Ms. 49, fol. 31). Ambdós manuscrits són d’origen alemany i del primer terç del segle XV i inclouen també una mateixa partitura: *Ad mortem festinamus*, que ja apareixia ans de 1399 al Llibre Vermell de Montserrat i que es correspon amb la partitura monumental de Morella, només que al convent franciscà amb un text en català *contrafactum* de la peça llatina. Totes aquestes descobertes vàrem posar-les a consideració de la musicòloga Maricarme Gómez Muntané que, a l’hora de publicar el resultat de la recerca, va accedir a fer-ne el pròleg on destacava aquest “prometedor hallazgo de Massip y Kovács.”<sup>31</sup> Troballes que la medievalista aprofitaria a bastament en la reedició del seu estudi sobre el Llibre Vermell de Montserrat que, publicat el 1990,

28. Manrique, David Maximiliano. “The Personification of the Angel of Death in a Castilian Version of the Dance of Death”, *Kabbalah: Journal for the Study in Jewish Mystical Texts*, 44 (2019): 117-157 (123-124 de referència). No sé si es basa en algun ritual arcaic propi de la cultura gallega (i, certament, ho sembla), però a l’inici del film *El bosque del lobo* (1970) de Pedro Olea Retolaza hi ha un funeral en què el mort és envoltat pels homes del poble (una localitat de l’Ourense profund -es va rodar a Santa Baia de Bolo, Celanova, Verín i Tui) que fan la roda a l’entorn del fèretre, i van circuint-lo en una mena de dansa passejada mentre profereixen uns grunys (“rum, rum, rum”). En acabar diuen que els mals esperits ja són fora: <http://fb.watch/dkOU2Qo5a0/>.

29. Cavazzi da Montecucculo, Giovanni Antonio. *Istorica descrizione dei tre Regni Congo, Matamba ed Angola situati nell’Etiopia inferiore occidentale* compilata dal P. ... e nel presente stile ridotta dal Fortunato Alamandini, ecc, Bologna: Giacomo Monti, 1687: 127-128.

30. Saxl, Fritz. «Spiritual Encyclopaedia of the later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, 5 (1942): 82-142.

31. Massip, Francesc; Kovács, Lenke. *El baile...*: 15.



no recollia cap d'aquests particulars i que, en la nova edició i ampliació de 2017, els va incorporar, amb profit, com de collita pròpia.<sup>32</sup>

La tipologia iconogràfica de les tres imatges adduïdes (manuscrits de Roma i Londres i fresc de Morella) es correspon amb el ball circular, forma per excel·lència de la dansa sagrada de tots els temps i particularment de la dansa cristiana, com demostra el mateix Llibre Vermell montserratí, un aplec de deu danses, una de les quals anotada amb la rúbrica “ad trepidium rotundum” i altres tres “a ball redon”.<sup>33</sup> La dansa de temàtica macabra no duu cap rúbrica, però l'aparició de la mateixa partitura en els expressats manuscrits del XV i en el fresc de Morella acompanyant una forma corèutica en cercle, ens fan suposar que també ho seria a Montserrat, i així l'han “reconstruïda” Catherine Ingrassia i Christophe Deslignes al capdavant del grup Morescarole en el seu segon DVD de *La Danse Médiévale*.<sup>34</sup>

#### 4. La Carola, dansa litúrgica

De fet es correspon a una de les danses més notòries en l'època medieval: la carola,<sup>35</sup> diminutiu llatí de la paraula grega χορεία (*chorea* en llatí), essent *dansa* un mot d'origen incert, probablement andalusí, en consonància amb la popularitat i difusió de les ballarines i músics d'Alandalús que eren cridats a procurar solaç a les corts occitanes en l'edat d'or trobadoresca.<sup>36</sup> La carola seria pas necessari, si no conclusiu, de la majoria de danses eclesiàstiques documentades que culminarien tancant en cercle el seu deambular processional a l'interior del temple i, particularment, a l'entorn de les relíquies del patró o patrona.

Seria la forma de pronunciar-se en ball la cèlebre *Cançon de santa Fe* (1054-1076), un text en vers occità per ser cantat i dansat, en un moviment deambulatori i majestuos, pels fidels i eclesiàstics a l'entorn de la imponent estàtua-reliquiari de la santa de Concas (Occitània) circulant el passadís —segurament nascut en aquell temple de peregrinació— anomenat girola. No és casual que en llemosí la paraula ‘carola’ designava el deambulatori, apel·latiu popular que indicava una de les seves funcions més solemnes i festives: ser escenari dels balls sagrats que solien executar al voltant dels sants vestigis. La cadena de doble fila de dansaires de la *Cançon* era conduïda pel *praecentor* que entonava les estrofes, mentre la resta cantava la tornada, en una cerimònia nocturna que s'interpretava en aquest espai que circumda el presbiteri. Cadascun dels seus gairebé sis-cents versos octosíl·labs suposava vuit passos endavant (un per síl·laba), l'últim subratllat per un petit salt, i cada vegada que es canviava de rima canviava el sentit de la marxa processional que trobava

32. Gómez Muntané, Maricarmen. *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*. Sant Cugat del Vallès: Los Libros de la Frontera, 1990; *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017: 83-94.

33. Massip, Francesc. “L'harmonia de l'univers, la dansa en cercle a l'Edat Mitjana”, *Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, Licia Buttà, Jesús Carruesco, Francesc Massip, eds. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2014: 65-83.

34. Ingrassia, Catherine; Deslignes, Christophe; Terrasa, Xavier. *La Danse Médiévale*, 2 vols. Beauchamp: le lOcal, 2009-2010: II, 63.

35. Mullally, Robert. *The Carole: A Study of a Medieval Dance*. Aldershot: Ashgate, 2011.

36. Com ja sospitava Joan Corominas, la paraula vindria de l'àrab (*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1997: *ad vocem*); Federico Corriente matisa que vindria de *janz* ‘burla’ o dels verbs andalusis *janjár* i *añanjár* que s'interpreten com ‘dansar’ (Corriente, Federico. *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*. Madrid: Gredos, 2003: *ad vocem*).



el seu espai ideal en l'ampli deambulatori.<sup>37</sup> Es tracta d'una tipologia que pot relacionar-se amb el *conductus* litúrgic que s'interpretava en processons culturals que suposaven un deambular compassat i solemne per l'interior de l'església, l'atri i les claustres adjacents.

Doncs bé, si aquestes eren les formes corèutiques característiques en els temples medievals, no ens hauria d'estranyar que la dansa macabra, potser nascuda —o crescuda— a l'interior de l'església com a il·lustració homilètica,<sup>38</sup> adoptés una tipologia similar: un *conductus* o ball ambulatori molt adequat per circular les naus i giroles dels temples, i que podia culminar tancant la filera en un cercle harmoniós.

En aquesta guisa sembla procedir el primer text macabre d'àmbit hispànic destinat a ser interpretat en dansa: la *Dança General de la Muerte*, traducció castellana ("trasladación") potser d'un original català o aragonès perdut,<sup>39</sup> recollida per un copista jueu de la Corona d'Aragó en un manuscrit aljamiat d'hebreu recentment publicat,<sup>40</sup> la versió primitiva de la qual podria remuntar a principis del segle XV.<sup>41</sup> El text presenta a la Mort cridant a la dansa a cadascun dels mortals, als quals comina a «andar en mi dança que tengo ordenada» (xiii, xxiii, xxvii, xxxii), cosa que sembla indicar un moviment coreogràfic de deambulació, i de fet convida al Papa a ésser-ne «guiador» (xi), és a dir, el capdanser, com correspon a la seva alta jerarquia. Podem pensar, doncs, que els diferents personatges es van enllaçant donant-se la mà (xlv) en aquesta «su dança a fuerça» (xiv) que imposa la Parca, formant una filera a manera de tresca o farandola que es va ampliant a mesura que s'afegeixen nous vius que es resisteixen a incorporar-se. En un moment donat, la Mort crida a la incorporació «a la dança cortés» (xix): pensem que en l'època la dansa cortesana per excel·lència era la «baxa dança» que també s'esmenta (xviii), una tipologia curial lenta, solemne i majestuosa, dansada per parelles que es desplacen com si arrosseguessin els peus, amb un lliscar elegant i cadenciós i un rítmic abaixament puntual del cos; una tipologia que apareix referenciada

37. Massip, Francesc. "La dansa i el teatre en els camins de pelegrinació", *El Camí de Sant Jaume i Catalunya*, Maria Teresa Ferrer, Pere Verdés dirs. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007: 477-484 (481-482 de referència).

38. Així es podria deduir no només dels primers documents que citen una "Machabaeorum chora, vulgo Dance Macabre" (Du Cange, *Glossarium, ad vocem*) realitzada a l'església de Sant Joan de Besançon (1453), ans també de la iconografia amb la presència d'un predicador que des de la trona sol presidir bona part de les danses macabres en filera conservades a Europa.

39. Segons Francisco Rico ("Pedro de Veragüe y fra Anselm Turmeda", *Bulletin of Hispanic Studies*, 3 (1973): 224-236), seria una traducció de Pedro de Veragüe d'un original català tal vegada degut a la ploma d'Anselm Turmeda. D'altra banda, el rabí Aça que apareix a la *Dança* estudiant el Talmud ha estat identificat amb Yishaq ben Siset Perfet, anomenat Ribas, nascut a Barcelona el 1326 i docent de l'escola talmúdica, que el 1391, després del salvatge pogrom que va delmar la comunitat jueva, es va exiliar a Alger, on va morir en 1408 (Solà-Solé, Josep M. "El rabí y el alfaquí en la *Dança General de la Muerte*". *Romance Philology*, XVIII-3 (1965): 272-283). Hi ha indicis que apunten, doncs, a que l'autor de la *Dança* havia de ser un habitant de la Corona catalano-aragonesa que l'hauria escrit, probablement en català o aragonès, a finals del segle XIV. Vegeu Infantes, Víctor. *Las Danzas...*: 226-239.

40. En donaven notícia Morras, María; Hamilton, Michelle. «Un nuevo testimonio de la "danza de la muerte": hacia la versión primitiva», Margarita Freixas-Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la AHLM (Santander 1999)*, Santander: 2000, n.º, p. 1341-1352. Es tracta del Ms. 2666 de la Biblioteca Palatina de Parma, fols. 199-206, volum miscel·lani amb obres filosòfiques i de literatura sapiencial escrit a mitjans del segle XV en solitreo; edició íntegra, amb text hebreu i transliteració costat per costat, a Manrique, David M., *Dize la muerte, estudio y edición de la copia cuatrocentista de la Danza de la muerte aljamiada (Ms Parma 2666)*, Barcelona: Tirocinio 2019: 115-174.

41. Ms. b.IV.21 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial. Existeix una reelaboració i ampliació editada a Sevilla el 1520 (ambdues versions publicades conjuntament a Francisco A. de Icaza; Amador de los Ríos eds. *La Danza de la Muerte*, Madrid: Clásicos El Árbol, 1981); a més, a banda de l'esmentada versió en aljama hebraica, s'ha localitzat un fragment (*probatio calami*) a la Catedral de Segòvia (Ms. 336) que l'autor hauria memoritzat per a alguna "representación o juego dramático", indicador d'una efectiva circulació escènica de la peça, com insinua el seu descobridor: Gómez Moreno, Ángel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid: Taurus, 1991: 102.



per primera vegada cap a 1325 i que es va convertir en la dansa de moda durant el segle XV.<sup>42</sup> A aquesta tipologia caldria vincular també la dansa de Lo Bar de Lop, una pintura de les acaballes del segle XV on cinc parelles de laics descriuen una baixa que sembla voler tancar-se en cercle, mentre la mort els assageta, i que s'acompanya d'un text poètic de 33 versos alexandrins.<sup>43</sup> Saugnieux<sup>44</sup> l'anomena «Danse des vivants» i la relaciona amb el Triomf de la Mort.<sup>45</sup>

## 5. Conductus i contrapàs

La cadena de dansaires de la *Dança General de la Muerte* ens recorda el *contrapàs*, amb qui compartiria una coreografia processional o ambulatòria, un ball 'caminat', cadenciós i cerimonial. El *contrapàs* és una dansa tradicional («la dansa més antiga i característica de totes les catalanes»),<sup>46</sup> que remunta a temps medievals, car el seu nom ja apareix mencionat en un dels sermons de Vicent Ferrer que el cita per blasmar-lo, car l'atribueix a la Salomé bíblica, la que va pecar ballant i per això el frare diu que Déu la va castigar:

*Davant la casa de prop havia una lacuna de aygua molt pregona, e hun dia va's gelar axí fort que les gens hi anaven damunt e les bèsties. E ella [Salomé] dix a les donzelles: 'anem a ballar allí'. E anaren-hi. E quan fo llà, volgué fer lo **contrapàs** que havia fet davant lo rey [Herodes], e en la girada que donà, trenquà lo gel e entrasse'n. ¡Ahaa! ... E l'ànima [reté] a cent milia dyables.<sup>47</sup>*

Però potser només era una dansa reprovable per a l'exaltat dominic, perquè, de fet, sembla una derivació de la nobilíssima baixa dansa que fa acte de presència entre els saraus de la vivaç cort valenciana, de tall renaixentista, de Germana de Foix i del Duc de Calàbria on abundaven les festes en què es ballava «l'alta i baixa», però també el «*contrapàs*», que és una de les danses proposades per ballar dames i cavallers en l'escenificació de la farsa *La Vesita* de Joan Ferrandis d'Herèdia, representada en aquella cort el 1524 i el 1541.<sup>48</sup> També formava part de la seqüència de danses que es ballaven a les vetllades festives de l'Acadèmia dels Nocturns que entre 1591-1594 se celebraven a la mansió de Bernat Guillem Català de Valeriola situat a la plaça de Nules de la ciutat de València.<sup>49</sup>

42. Massip, Francesc. "Aureli Campany i la Dansa", *Aureli Capmany*, Magí Sunyer, ed. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2019: 23-50 (37 de ref.).

43. Massip, Francesc; Kovács, Lenke. *El baile...*: 67.

44. Saugnieux, Joel. *Les danses macabres de France et d'Espagne et leur prolongements littéraires*. París: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1972: 309.

45. Una nova interpretació a Massip, Francesc. "La dansa macabra en l'àmbit catalano-provençal", *Els Països Catalans i la Provença: mirades creuades* Estrella Massip, Marina Navàs i Francesc Niubo eds. Canet del Rosselló: Association Française des Catalanistes - Centre Aixois d'Études Romanes, Trabucaire Edicions, 2022: 269-283.

46. Text de Julita Farnés (escrit el 1909) reproduït per Mas i Garcia, Carles. *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988: 283.

47. Chabàs, Roc. "Estudios sobre los sermones valencianos de san Vicent Ferrer. VI. Insectivas contra las mujeres". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4 (1903): 291-295 (292 de ref.).

48. Massip, Francesc ed. *Comedia de Corte. «La vesita» de Juan Fernández de Heredia, poeta y caballero valenciano*. Salamanca: Sociedad española de historiografía lingüística- Seminario de estudios medievales y renacentistas, 2020: 117 (vv. 809-810).

49. Sanchis Francés, Raül. *La dansa metafòrica en la festa valenciana*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili (Tesis doctoral), 2019: 352-354.





En el context popular o urbà, el contrapàs apareix documentat el 1482 com a ball propi de la confraria dels hortolans de Tarragona, que el ballaven a la processó de Corpus,<sup>50</sup> i que Cervantes cita a *La il·lustre fregona*.<sup>51</sup> La tradicionalitat de la dansa queda reflectida també en el refrany «en la casa del joglar, tothom balla el contrapàs».<sup>52</sup>

En el context macabre, el contrapàs apareix esmentat com la dansa a què crida la Mort al Mestre Racional del *Ball de la Mort* de Pere Miquel Carbonell (Barcelona 1434-1517),<sup>53</sup> compost el 1497 i dedicat als cortesans del palau reial de Barcelona, entre els quals es comptava l'autor com a arxiver del rei Ferran el Catòlic.<sup>54</sup>

El primer estudiós que li va dedicar una monografia, Aureli Capmany (1922), i que encara el va veure ballar per tradició popular, va apreciar el seu «accentuat arcaisme i el caràcter greu i mesurat d'aquesta dansa excepcional», a més de l'esperit religiós i l'aspecte de cerimònia sagrada que oferia a causa de la seva cadència unisonal, la reverència i gravetat de la seva interpretació i l'aire ritual dels seus moviments.<sup>55</sup> Una aparença cerimonial corroborada per la lletra que l'acompanyava: el relat dels patiments i penalitats de Crist durant la Passió, així com una música que tenia la factura del cant pla, és a dir, la monodia gregoriana en mode major, com es cantava la *Passio*.<sup>56</sup> En l'època de major prestigi, els mossos que es llogaven per fer la sega incloïen en la paga que se'ls ensenyés la

50. El gremi d'hortolans exhibeix a la processó de Corpus Christi de 1482 «un graciós entramés balant *lo contrapàs* vastits tots de luea de que se hag[u]é molt plaer per tots los qui veren» (Bertran, Jordi, “Les representacions del turc en el cicle de Corpus, de santa Tecla i d'entrades espectacularitzades a Tarragona”, *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Raül Sanchis, Francesc Massip eds. Catarroja & Barcelona: Afers, 2017: 199-212 (203 de ref.). Al segle XV, la popular música del *Contrapàs* va ser adoptada pels Remenses de Verntallat i al seu so, desfilaven davant les muralles de les viles i ciutats les quals majorment els barraven l'entrada, titllant-los de bandolers, perquè la consideraven com una invitació musical a la revolta.

51. «Con mudanzas y meneos l den principio al *Contrapàs*». Com que un mosso andalús no entén el vocable, s'esclareix que «contrapàs es un baile extranjero» (Cervantes, *Obras Completas*, Angel Valbuena Prat, ed. Madrid: Aguilar, 933). Edició en línia: <http://cervantes.tamu.edu/english/ctxt/cec/disk5/IFWORD.html>

52. Farnés, Sebastià. *Paremiologia Catalana Comparada*, Jaume Vidal Alcover, Montserrat Sunyer, Josep Lluís Savall, 8 vols. Barcelona: Columna [1992-1999], 1993: II, 770-2. En llatí es deia: “Sunt tibicinibus plenae tibicinis aedes”. En castellà diuen: “En casa del gaitero todo son danzantes”; “en la casa del tamborilero, todos saben danzar la pavana”; “en casa el tamborilero, el mozo baila el primero” o “siempre engendra un bailador el padre tamborilero”, etc. En un manuscrit rossellonès de 1862, la *Tragèdia de la degollació de Sant Joan Baptista en set actes, corregida y augmentada en 1862*, apareix la menció al *contrapàs* en boca del Graciós: “Si algú massa me enfada / y me posa la mosca al nas / li jugaré un contrapàs / qu-anirà a l'endimoniada” (fol. 3v). Manuscrit del Fons Puiggarí., 217Jp29/9. S'ha de referir a un contrapàs ballat de manera molt agitada o excessivament agitada.

53. «ballar ab mi no us sia greu / moueu los peus, ara sou meu, / ab contrapàs» (vv. 76-78, ACA, *Manuscrits Miscel·lània*, núm. 26, fol. CIV.).

54. Massip, Francesc; Morrás Ruiz-Falcón, Maria. “El ball de la mort de Carbonell: una dansa macabra cortesana”, Piccat, Marco; Ramello, Laura, eds. *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo ad oggi*. Alessandria: Ed. Dell'Orso, 2014: 447-460.

55. Com explicava un testimoni que la presència encara ben viva a la Catalunya nord, és un ritus sagrat: «ens creuríem transportats al mig d'una cerimònia religiosa: Sense crits, tothom és atent i com recollit» (D'Avalri, Jean, *Le coq Catalan*, 41, 9 d'octubre de 1920).

56. Capmany, Aureli. *El ball popular a Catalunya. El contrapàs*. Barcelona: Políglota, 1922: 12-13.



lletra, la tonada i el ball del contrapàs.<sup>57</sup> Altrament, la popular dansa atreia no només a tots els veïns sinó també a les autoritats eclesiàstiques,<sup>58</sup> i es ballava davant l'església i fins i tot al presbiteri.<sup>59</sup>

Els moviments consistien en un balanceig greu executat per una filera o rest de balladors guiats per dos hàbils conductors.<sup>60</sup> Els dansaires, agafats de les mans, van i vénen en una evolució de desplaçament lateral tant a l'esquerra com a la dreta, però avançant més en un sentit que en un altre i traçant un semicercle. El ball mesurava acuradament l'espai recorregut i el que faltava per recórrer perquè la dansa s'acabés en el mateix lloc on havia començat. Antigament, el contrapàs era la dansa per excel·lència en els territoris catalans i presidia totes les festes. La seva complexitat exigia dos o tres bons balladors contrapassaires que conduïssin la dansa: el cap, l'extrem o cua i el mitjaner disposats respectivament al capdavant, al darrere i al centre de la renglera cosa que els permetia "treure el contrapàs" amb la propietat exigida, en forma de concloure exactament en el punt on havien iniciat, és a dir, davant dels músics.<sup>61</sup> El marc d'execució havia de ser, per força, la plaça, i una de les aptituds fonamentals del contrapassaire era posseir el concepte de «repartiment» de l'espai o de «proporcionalitat del moviment en l'espai on es balla», aspectes que ja apareixen en els tractats de dansa de segle XV.<sup>62</sup> Quan la música s'alentia, el cap i l'extrem s'ajuntaven i la filera formava una rotllana, anomenada «roda» o «rodada» i que servia per descansar.<sup>63</sup> La dificultat de la seva execució es deu a la seva «estructura coreogràfica cadencial irregular i continuada», que obligava a un aprenentatge previ que havia de permetre 'repartir' el contrapàs, cosa que exigia l'habilitat de combinar moviment, espai i so. Malgrat el seu gran valor coreogràfic, la seva treballosa naturalesa irregular va determinar modernament una progressiva simplificació o l'oblit.<sup>64</sup> Tanmateix, per tradició es conserva en actiu a Prats de Molló (Vallespir) on es balla a la plaça i ocasionalment a l'interior del temple.<sup>65</sup>

Del segle XVIII daten els primers mapes o gràfics del contrapàs,<sup>66</sup> que, segons indica Carles Mas, s'inscriuen en la tradició de notació coreogràfica catalana nascuda al segle XV, com es mostra en el manuscrit de Cervera on es descriuen una sèrie de baixes danses i de ballets, anotats i grafiats

57. Capmany, Aureli. *El ball popular...*: 9. Com deia Albert Manyach: « El contrepas era el ball popular per excel·lència i presidia a totes les festes; hi ha uns cinquanta anys no s'hauria pogut pensar un ball català que no comportés el contrepas. No era rar de sentir-ne tocar cinc o sis dins la mateixa diada de festa » (Albert Manyach, "Le contrepas", *Courrier de Céret*, 30 octubre 1921).

58. Capmany, Aureli. *La dansa a Catalunya* (2 vols). Barcelona: Barcino [1930-1953], 1953: II, 22. Altrament Capmany considerava que «dins la història de la dansa popular el contrapàs constitueix un document d'importància cabdal, tant per la seva condició de joia arqueològica, com pel seu interès coreogràfic i musical i pel caràcter de la lletra que acompanya el ball»: Capmany, Aureli. *La dansa...*: II, 11).

59. A Prats de Molló, el contrapàs no podia començar abans que «el senyor rector, a la sortida de l'ofici, anés a plaçar-se sobre el primer graó de les "costes e creus" per presidir el contrapàs», segons el testimoni de Leopold Colomer, vell ballador que el 1979 reapregué el ball que s'havia perdut el 1945 i col·laborà, amb d'altres vells que encara el recordaven (Omer Fité, Miquel Dunyach i Joan Resplandy), en la seva represa (Lluís-Gual, Oriol, "El contrapàs a la Catalunya nord", *Caramella*, 25 (2011): 87-90, 87 de ref.).

60. Capmany, Aureli. *El ball popular...*: 10-11 i 13.

61. Pujol, Francesc; Amades, Joan. *Diccionari de la dansa*. Barcelona: Cançoner Popular de Catalunya, Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1936: I, 162-191.

62. Mas i Garcia, Carles. *Aproximació a la tècnica coreogràfica...*: 20.

63. Mas Corretgé, Rosa. *Dansàneu. Els balls populars del Pallars*, Tarragona: El Mèdol, 1992: I, 91.

64. Mas i Garcia, Carles. *Aproximació a la tècnica coreogràfica...*: 19-23.

65. Ballada del contrapàs el 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=rBJV-zUphx4>, i el 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=q33qk51Jko0>.

66. Es troba un primer mapa manuscrit del contrapàs el 1797 procedent de la Selva de Mar, segons Capmany, Aureli. *La dansa a Catalunya...*: II, 39.



amb un procediment simbòlic original que constitueix la primera notació coreogràfica coneguda a Occident, creada a l'entorn dels mestres de dansa catalans de segle XV,<sup>67</sup> sistema que es retroba en el manuscrit de l'Hospital de finals del XVI on també es combina la descripció literària de les danses amb la indicació dels passos coreogràfics mitjançant signes, i entre les quals figura també el Contrapàs.<sup>68</sup> Les edicions dels mapes del contrapàs s'encapçalen amb vinyetes on es figuren un grup de tres dansaires (potser els responsables de treure el contrapàs: el cap, el cua i el mitjaner) i dos grups de músics: 5 aeròfons (trompa o corn, cornamusa o sac de gemecs, flabiol, gralla i fagot), un cordòfon (rabequet o violí), a part del tamborí del flabioler.

És difícil identificar noms de danses del passat amb el present, i és complicat traçar semblances iconogràfiques pretèrites amb les danses tradicionals perviscudes. Però fixem-nos en el fris de la Dansa Macabra de Dresden, obra de Christoph Walter (1534-1536) avui a la Dreikönigskirche: la filera està encapçalada i tancada per un esquelet, mentre que al centre hi ha un tercer mort, com si es tractessin dels conductors del contrapàs: capdancer davant el Papa (i tots els eclesiàstics que el segueixen), mitjaner agafant a l'Emperador (seguit de tots els laics) i el cua tancant la rastellera. La filera del contrapàs eventualment podia tancar-se en cercle (a les pauses o «rodes» i en la «rodada» final), com sembla culminar la *Dança General* que un dels seus personatges anomena «dança medrosa» —dansa paorosa— (xxviii) i que un altre rebutja «andar en ella» (xxxii), però que la Mort clou comminant la humanitat sencera «a entrar en mi dança sin excusación» (LXXVIII), i els mortals acaben assumint que «la muerte con danza muy dura nos meta en su corro» (LXXIX).

Per tant la *Dança General de la Muerte* seria una dansa lineal com el contrapàs, de moviment i esperit ambulatoris tendent a la circularitat i que culminaria amb aquest final «en corro» tan expressiu, per no parlar de l'encadenament espiraliforme de les estrofes, una estructura “basada en un patró d'intercalació successiva entre els personatges que formen un diagrama circular.”<sup>69</sup> I, com ja hem explicat en un altre lloc, el cercle o anella és una forma simbòlica de perfecció i eternitat.<sup>70</sup>

Recapitulant: hem provat de demostrar que la dansa macabra tardomedieval, tot i ser un argument redimensionat en el context cristià amb finalitats exemplars per l'homilètica i els programes iconogràfics eclesiàstics, partia d'unes pràctiques seculares ben instal·lades en la tradició popular per acompanyar els difunts en el seu trànsit al més enllà. Per tant, lluny de la “fiction édifiante” que voldria Schmitt,<sup>71</sup> almenys pel que fa a l'acte cerimonial i dancístic d'acomiar els morts. Tot i la dificultat de dilucidar les formes corèutiques característiques de les danses macabres, sens dubte participaren de dues figures molt comunes en la història de la dansa: el cercle i la filera, amb abundants mostres iconogràfiques per tota Europa. La dansa medieval per excel·lència, la carola, sabem que combinava ambdues figures en les seves evolucions, i que hauria tingut un particular desenvolupament dintre dels temples en un recorregut litúrgic per les naus i el deambulatori que permetia conjuminar el *conductus* processional, la cadena oberta i el seu tancament anular al llarg del seu desenrotllament i/o en la seva culminació o cloenda. Resulta plausible que les danses ma-

67. Nocilli, Cecília. *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*. Barcelona: Amalgama, 2013.

68. Cal recordar que el 1592 es va fundar la important Confraria de Mestres de Dansa, que sempre va estar vinculada a l'Hospital de la Santa Creu, que va tenir el monopoli de l'exhibició teatral a Barcelona fins a 1833. Veg. Mas i Garcia, Carles. “L'expansió de la dansa d'escola”, *Dansa i música. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche dir. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009: 229-299 (236-239 de ref.).

69. Manrique, David. *Dize la muerte...*: 59.

70. Massip, Francesc. “L'harmonia de l'univers...”: 65.

71. Schmitt, Jean-Claude. *Les rythmes au Moyen Age*. París: Gallimard 2016: 615.



cabres tardomedievals adoptessin aquestes formes corèutiques ben documentades tant a l'interior de l'església com al carrer. Per tant, podríem dir que la carola hagués funcionat com a forma matriu dels balls macabres tardomedievals. Per la seva banda, una dansa que ha perviscut durant segles en la pràctica popular com el contrapàs, seria l'últim testimoni d'aquells balls macabres que havien trescat fins ben entrada l'edat moderna. La seva solemnitat i circumspècció així semblen avalar-ho, especialment en les mostres que es pronunciaven el divendres sant per recordar la Passió de Crist, tot i que l'única dansa de la mort que ha subsistit en aquest context, la de Verges, hagués adoptat durant el barroc una configuració en creu, ajustada a la finalitat d'acompanyar la processó dramàtica del *Via Crucis*.<sup>72</sup>

Si la dansa macabra es va difondre en un context pandèmic especialment cru (Pesta Negra), i era alhora un acte edificant i una mostra més de les respostes col·lectives al dol funerari i dels rituals a l'entorn de la mort sempre ben visibles i comunitaris, avui, en una altra pandèmia feral de proporcions planetàries, la nostra societat segueix mirant cap a un altre costat incapaç de conjurar la mort amb una cerimònia de la potència creativa d'aquelles expressives danses, de les quals en resulta un eco popular l'atàvic contrapàs, precursor de l'actual sardana curta.

---

72. Massip, Francesc; Kovács, Lenke. "Una comparsa macabra a la llum del barroc: La Dansa de la Mort de Verges". *Revista d'Igualada*, 5/9 (2000): 16-25.

