

Les danses de la mort: una visió iconogràfica

1. L'art macabre
 - 1.1. Antecedents iconogràfics
 - 1.2. Origen de la paraula ³macabre²
 - 1.3. Manifestacions i evolució de l'art macabre
2. La dansa de la mort
 - 2.1. Orígens i evolució del gènere
 - 2.2. Els sermons mimats
 - 2.3. Les representacions dramatitzades
3. Representació dramàtica
 - 3.1. França
 - 3.2. Castella
 - 3.3. Corona d'Aragó
 - 3.4. Altres textos
 - 3.5. La dansa de la mort de Verges
4. La dansa de la mort en la pintura i el gravat
 - 4.1. França
 - 4.1.1. La dansa de la mort del Cementiri dels Innocents de París
 - 4.1.2. Les edicions impreses per Guy Marchant (1485 i 1486)
 - 4.1.3. La dansa de la mort de la Chaise-Dieu
 - 4.1.4. Dansa de la mort de Kermaria en-Insquit
 - 4.1.5. Altres exemples francesos
 - 4.2. Alemanya
 - 4.3. Nord i centre d'Europa
 - 4.4. Anglaterra
 - 4.5. Itàlia
 - 4.6. Versions impreses i gravats
 - 4.7. La dansa de la Mort del convent de Sant Francesc de Morella (País Valencià)
5. Conclusió
6. Bibliografia

1. L'art macabre

Com és sabut, el macabre adquireix una presència notable fins i tot obsessiva, podríem dir en les representacions artístiques de la Baixa Edat Mitjana. Possiblement el motiu més evident sigui l'ambient de crisi, pessimisme i, sovint, de mort presents en la vida quotidiana d'aquells segles, a causa de les epidèmies de pesta, de les mortaldats de les contínues guerres, de les fams generalitzades. Ara bé, els historiadors que han analitzat el fenomen no s'han conformat amb assenyalar aquests desencadenants, i l'han considerat una manifestació de mentalitat col·lectiva que es relaciona amb les creences més arrelades en la naturalesa humana, fins i tot escapant dels paràmetres d'ortodòxia religiosa. Sens dubte, la reflexió sobre la mort i la naturalesa humana no és un tema original de la Baixa Edat Mitjana; segons l'expressió de Francesca Español, -Lo macabro como fuente de inspiración literaria e iconográfica es genuinamente bajomedieval. Sin embargo, el temor a la muerte es universal y no conoce límites cronológicos. Centrant-nos només en el món occidental, l'Església va desenvolupar des dels

primers temps una teologia de la mort, centrada en la caducitat de la vida terrenal, i la seva inferioritat en relació amb la vida eterna, en la presència del pecat i en l'oportunitat que té l'home de salvar-se en el moment de la mort, particularment en cas de morir per la fe els màrtirs. Aquesta teologia s'aboca sempre cap al Judici Final i la sort que espera l'ànima més enllà de la mort. A començaments del segle XIII, el futur papa Innocenci III escriu *De contemptu mundi*, una obra molt pessimista que mostra l'horror de la mort i la lletjor de la vida utilitzant imatges violentes i fastigoses.

Hi ha moltes altres obres, en prosa i en vers, que hi fan referència. Només a tall d'exemple: *Vers de la Morts*, de Thibaut de Marly segle XII, *Li vers de le Mort*: de Robert le Clerc segona meitat del segle XIII, *Miroir de Vie et de Mort* de Robert de l'Ome 1266, *Respit de la mort* de Jean Le Fèvre 1376, un fragment del *Roman de la Rose*. En aquestes obres, la mort ja s'utilitzava amb voluntat pedagògica religiosa. Ara bé, allò que singularitza l'art macabre baixmedieval, a banda de la seva generalització, és que canvien tant els canals de difusió com el seu plantejament formal, la qual cosa traspua, en darrer terme, una significació nova que se li vol donar i que, avancem-ho, va més enllà de l'adoctrinament religiós.

Fins als segles XIV-XV, les representacions de la mort tenien una difusió relativament limitada, ja que les obres que hem esmentat estaven destinades a la lectura i, doncs, al públic culte; malgrat tot, no podem oblidar que sovint les obres literàries passen per via oral al patrimoni cultural comú, i surten del cercle elitista que hom acostuma a atribuir-los. Huizinga fa notar que a la Baixa Edat Mitjana, gràcies a la predicació i a la representació plàstica en la pintura mural i, més endavant, en gravats impresos, aquestes idees es van difondre molt més ràpidament. Naturalment, l'adopció de la pintura mural va exigir condensar la representació; l'adaptació es va fer escollint un únic aspecte del tema, la caducitat de la vida, amb tres subtemes: la fugacitat de les glòries passades allò que habitualment es coneix com *³Ubi sunt?*, l'horrorosa contemplació de la corrupció de la bellesa humana i la dansa de la mort.

Aquesta adaptació, diguem-ne funcional, no va ser l'única transformació que va experimentar l'art macabre a la Baixa Edat Mitjana. Des d'aquest moment, la mort va ser presentada en tot el seu horror, fins i tot amb complaença, en consonància amb la religiositat de l'època, força sensual i efectista, que, per exemple, és més propensa a emocionar-se amb els sofriments de Crist que a fer cas dels seus ensenyaments. Saugnieux diu que l'exaltació de la sensibilitat l'època porta a una complaença dolorista en els temes del sofriment i la mort. Per a Huizinga, més radical encara, la Baixa Edat Mitjana només sap expressar dos extrems: horror i lamentació per la caducitat de la vida, o bé joia exultant. En les danses de la mort, la sensibilitat exaltada s'uneix a l'onada irracionalista, present en el pensament del segle XV, que els porta a assimilar la vida del més enllà a la vida terrestre: els cadàvers tenen vida, animació, emocions, consciència. Ara bé, en general tot el pensament de tota l'Edat Mitjana tendeix a fugir d'abstraccions fredes; i la tendència de representar materialment les idees és més gran en obres de moralització perquè els cal arribar directament a la sensibilitat del lector. La novetat a la Baixa Edat Mitjana simplement és que ara volen incidir de manera més aguda i que recorren als nous mitjans

que ja hem esmentat. La dona amb ales de rat-penat del camposanto de Pisa, els Tres Morts i Tres Vius, el cavaller de l'Apocalipsi i la dansa macabra, són expressions d'una tendència a la representació concreta d'idees que exposen el pensament religiós, amb el perill d'exterioritzar en excés, fins al punt que de vegades susciten fortes reaccions de l'Església per exemple, en els Ars moriendi el tema macabre es reprèn en sentit ortodox.

Hi ha un altre aspecte que cal fer notar sobre l'art macabre baixmedieval, i és la seva naturalesa profunda, que molts autors situen en el paganisme. En efecte, el pensament macabre desenvolupa només la primera part del doble pensament possible davant la mort: la lamentació per la brevetat de les coses presents, per la caducitat i per la putrefacció del cos. En canvi, ignora sistemàticament l'alegria per les joies del més enllà, amb la qual cosa la mort es despulla del sentit que té per al cristianisme i, no ho oblidem, la desesperació és pecat de blasfèmia, perquè significa ignorar els efectes benèfics de la Salvació.

Com molt bé assenyala Saugnieux, no és cristià interessar-se pel destí material del cos més enllà de la simple preocupació per la seva inhumació que garantirà la resurrecció de la carn en el Judici Final ni contemplar la decadència física després de la mort. Cal aproximar-se a la mort des del punt de vista de l'ànima, no del cos.

En algunes de les danses de la mort, per exemple, la mort es presenta com l'enviada de Déu per accomplir la tasca que Ell li ha assignat, i en altres apareix com a conseqüència del pecat dels homes el tema de la Mors de la pomme, que veurem, però en algunes representacions s'ignora tot aquest contingut i la mort esdevé un personatge independent, al qual cada home s'enfronta en solitari, separat de la comunitat. Aquest aspecte es reforça particularment en la dansa de la mort, en la qual, com veurem, el cadàver que acompanya cadascun dels vius no és sinó un retrat del que serà ell mateix després de morir. Tenenti aprofundeix en aquest acarament de cadascú amb la seva pròpia mort, i ho interpreta en clau d'un sentiment atemporal, inherent a la condició humana:

Il conflitto tra la morte e la vita genera stati d'animo permanenti: da una parte la malinconia che nasce all'interno di tutte le gioie terrene, e dall'altra la sferza instancabile dell'ironia che le persegue come un'ombra insoddisfatta.

Això lliga amb la idea d'un judici individualitzat, que malgrat tot no deixa de tenir un reflex en la teologia de la salvació baixmedieval, que creu en judicis individuals i en l'existència de la pena temporal i personal en el purgatori.

En realitat, el cristià no ha de tenir por de la mort, que significa el pas d'aquest món a un altre on se li donarà allò que mereix; és per això que Saugnieux, com altres historiadors, creu que aquest predomini de l'horror per la mort mostra un cert retorn d'esperit pagà, i parla d'un afebliment de la fe en la immortalitat de l'ànima en aquesta època, que portarà a buscar la immortalitat que dóna la fama, el record que queda en la memòria dels altres. Fins i tot s'arriba a dubtar filosòficament de la possibilitat de demostrar la immortalitat. I no només això, sinó que ni tan sols es desenvolupa la idea del cicle vital des del punt de vista pagà:

¿No es extraño que no dé nunca un paso más, ni vea cómo la corrupción misma tiene también su término y se convierte en tierra y flores?

Un tema d'origen religiós però desenvolupat en l'humanisme escèptic pagà, doncs. A més, les noves formes d'aquest sentiment i pensament s'esforcen a adaptar-se a les exigències de l'espiritualitat cristiana. En la major part de les obres que estudia Saugnieux, la concepció profana de la mort cohabita amb la concepció cristiana, més que no pas la substitueix.

Aquesta interpretació ajudaria a entendre per què, segons Saugnieux, a Espanya marcada per fortes conviccions religioses i sotmesa a l'autoritat de l'Església l'esperit macabre s'hi desenvolupa amb menys intensitat.

Malgrat tot, resulta difícil compatibilitzar-ho amb el fet que els Triomfs de la Mort siguin una manifestació d'art macabre genuïnament italiana.

Malgrat tot, el problema tant a França com a Espanya consisteix a explicar l'aparició relativament brusca de sentiments i de conviccions estranyes al pensament cristià. Potser és expressió d'una certa cultura popular, llargament reprimida per la cultura oficial de l'Església i que, per raons complexes que encara no coneixem bé, entra poc a poc en la gran literatura al començament del Renaixement.

En definitiva, hi ha força elements que ens permeten sospitar que aquestes representacions devien conduir, d'una banda, a la contemplació morbosa de la mort en tot el seu horror i fàstic i, de l'altra banda, a la proclamació entusiasta de la vida i de la necessitat d'aprofitar-la fins a l'últim extrem. La presència obsessiva de la mort en l'art pot derivar, en aquest cas, no del pessimisme social, sinó d'una situació particularment comfortable no estem en la luxosa Europa burgesa? que reca abandonar. Hi ha sentit del pecat, de la culpabilitat, però sobretot hi ha sentit de la festa.

Alhora, la manera com s'expressa aquest destí inexorable al qual tots ens hem de sotmetre porta implícit un missatge d'igualitarisme social que veurem més profundament per a la dansa de la mort o bé, contràriament, de reafirmació de la jerarquia social. Saugnieux ho interpreta també com un avís en part social, en part ètic contra els excessos d'ambició.

Totes aquestes hipòtesis interpretatives, Huizinga les expressa amb el seu estil inigualablement precís i poètic:

¿Es realmente un pensamiento piadoso el que así se hunde en el horror del aspecto terrenal de la muerte? ¿O es la reacción de una sensibilidad demasiado fogosa, que sólo de este modo puede despertar de la borrachera que le produce el impulso vital? ¿Es el miedo a la vida, que tan fuertemente domina a aquella época, el sentimiento de decepción y desánimo, que quisiera inclinarse a la verdadera entrega de aquel que ha luchado y vencido, pero que, a pesar de ello, se aferra con todas sus fuerzas a cuanto es pasión terrena? Todos estos momentos efectivos se hallan inseparablemente unidos en aquella expresión de la idea de la muerte.

1.1. Antecedents iconogràfics

La representació de la mort en tota la seva cruesa no era nova en l'art. No sempre, però, havia estat associada als significats que va tenir a la Baixa Edat Mitjana. Hi ha representacions molt antigues, terrisses i gots de plata del tresor de Boscoreale, conservats al Museu del Louvre que associen rondes d'esquelets amb escenes bàquiques i de goig de viure: danses, alegries, música. Aquests esquelets són alegres i divertits, conviden galantment l'espectador a esgotar l'existència abans que se li acabi. Per a trobar el sentit gòtic de la mort hem de traslladar-nos a l'Àsia

central i oriental, on es representen morts estirats en descomposició, morts en peu ballant. Apareix també en el budisme el mort és un dels exemples que els déus posen a Buda per a mostrar-li la vanitat del món, en mites xinesos i japonesos els Nou estats d'un cos després de la seva mort i en la novel·la de Barlaam i Josaphat.

1.2. Origen de la paraula ³macabre².

Aquesta és una qüestió molt debatuda, i no resolta encara. No es tracta d'una discussió únicament filològica, sinó que enllaça directament amb el problema de l'origen de l'art macabre.

Algunes de les teories formulades ja han estat descartades. Per exemple, l'arqueòleg Francis Douce suposava que derivava de ³danse macaire², i que existeix un lligam entre l'adjectiu ³macabre² i el nom de l'ermità sant Macari, a causa d'una visió que aquest solitari hauria tingut a Tebaida, la qual és representada al Triomf de la mort del cementiri de Pisa. Ara bé, s'ha demostrat que aquesta teoria no té cap fonament.

D'altra banda, s'ha cregut també que ³macabre² té a veure amb el nom del pressumpte autor de la primera dansa de la mort la del Cementiri dels Innocents de París, ja sigui les pintures o bé el text. El text de 1485 conté la frase ³je fis de Macabré la danse², la qual cosa abonaria aq teoria de nom de l'autor. Huizinga creu en la verosimilitud d'aquesta teoria, però Saugnieux la descarta perquè mai cap obra artística medieval va ser designada pel nom de l'autor. A més, segons Saugnieux, en francès existeix l'expressió ³faire la danse macabre², que a l'època podia tenir el significat de ³haver estat a punt de morir².

Les dues principals teories relacionen l'art macabre amb Judes Macabeu o amb un possible origen àrab.

Émile Mâle busca l'origen etimològic del terme en el llibre dels Macabeus, que en les seves traduccions llatines era anomenat *Maccabaeorum chorea*. A més, en un poema Chrétien de Troyes parla de ³Judas Macabre², i en llengua anglesa antiga existeix ³Daunce of Machabray², ³Daunce of Machabre², segons testimonia Warren.

Hi ha, però, lligam entre l'art macabre i el llibre dels Macabeus? Sembla que sí, perquè l'Església medieval resava pels difunts amb una pregària treta d'una frase del llibre, relativa a un passatge en què Judes Macabeu feia un sacrifici expiatori pels pecats dels jueus que havien mort en combat portant amulets consagrats als ídols. A partir d'aquí, es va elaborar una iconografia de Judes Macabeu pregant pels morts Rubens el representa així en una taula de 1620, que va tenir molt d'èxit a l'Edat Mitjana i fins al segle XVII. Judes Macabeu passava per l'instituidor del culte als morts. Malgrat tot, aquest significat era desconegut en el segle XV; ho mostren els diferents usos i matisos que donen al mot, considerant-lo sempre un antropònim: el monjo anglès Lydgate, que tradueix la dansa francesa, el considera un cèlebre doctor. En canvi, alguns editors creuen que és un poeta alemany la primera traducció llatina del poema francès, del 1490, s'anomena la dansa *Chorea ab eximio Macabro versibus alemaniis edita*, la qual cosa abona la teoria, llargament sostinguda, de l'origen germànic d'aquestes danses.

G. Huet critica aquesta teoria. En resposta a Mâle, afirmà que el fet que la missa dels morts inclogui, al costat d'altres referències bíbliques, els

versets del segon llibre dels Macabeus, no veia com ha pogut interessar més enllà dels teòlegs i liturgistes professionals, i com hagi pogut generar una denominació popular d'ús general com la de dansa macabra. Ara bé, ell mateix reconeixia que la pietat oficial i l'anomenada ³popular² no són caixes tancades. Acollint-se a aquest premissa, Leo Spitzer afirma que hi ha transvassament del terme clerical ³macabre², i que el coneixement de Judes Macabeu i la seva relació amb la pregària pels morts era conegut generalment per la població medieval, tal com mostren les llegendes de la ³cacera macabea²: la cacera salvatge que els morts fan d'alguns vius; Judes Macabeu l'encapçalava. Per a Leo Spitzer, la dansa macabra és la fusió entre els morts que dansen les ànimes poden dansar uan dansa folla post d'alliberar-se dels cossos i la cacera macabea. En canvi, per a Hans Sperber, dansa macabra i cacera macabra no són sinó dues branques contemporànies de tradicions semi-teològiques sobre els Macabeus. Si admetéssim aquesta etimologia, la dansa macabra no seria una manifestació espontània de la pietat popular sinó que sorgí a l'ombra de les catedrals, però com a fruit de velles tradicions religioses populars.

Els clergues van utilitzar el vell tema popular de la ronda infernal, de la dansa dels esperits, per a renovar la imatge del darrer judici i imposar a tots un art de viure bé i de morir bé. Aquesta dansa va ser batejada amb el nom d'aquell en el qual la tradició popular es plaïa a reconèixer el fundador del culte als difunts i de la creença en el Purgatori.

D'altra banda, existeix una teoria que busca l'etimologia del terme en la llengua àrab, en la qual trobem l'arrel ³qbr² que apareix, per exemple, en la paraula ³maqbara² (³cementiri²). Aquesta paraula la va importar el castellà antic com a ³almacabra² Cervantes li dona el sentit de ³cementiri moro². Segons Sagnieux, devia passar a la Corona d'Aragó i, des d'allà, a França gràcies a les tropes franceses que van participar en la guerra civil castellana sota les ordres de Du Guesclin ajudant Enric de Trastámara, i que van romandre també en terres Corona d'Aragó, on la trobem per primer cop el 1376 al Repit de la mort de Jean Le Fèvre. Rosenfeld afirma que els francesos van fondre aquesta paraula, incomprensible per a ells, i el nom de Judes Macabeu.

Segons Sagnieux, aquesta teoria s'ha d'acabar de demostrar encara. Es recolza en l'apreciació que els musulmans tenien uns costums funeraris més macabres però no explica en què basa aquesta apreciació que podrien ser l'origen, si no de la dansa macabra en la seva forma definitiva, almenys de l'estat d'esperit que pogué engendrar el tema i donar-li l'impuls inicial. Així s'entendria l'aparició a l'Europa Occidental d'aquest gènere tan poc d'acord amb la doctrina de l'Església. Enllaçaria amb manifestacions funeràries vigents durant segles al món musulmà: Sagnieux aporta el cas de ploraneres egípcies que en el segle XIX s'acompanyaven de moviments rítmics, o bé de les danses que encara es feien a casa del mort, també a Egipte, i per a l'època medieval ressenya la manera en què els musulmans de la Península Ibèrica vivien la mort, teatralment, visitant sovint els cementiris, en els quals creien que vivien les ànimes dels morts. A més, diu que en tot l'Islam, però sobretot en els països propers a zones Xnes, es va desenvolupar una abundant literatura fúnebre destinada a replicar les nombroses obres cristianes inspirades per la passió i mort de Crist. Ara bé, analitzant aquesta teoria creiem que no es pot admetre la hipòtesi

que els francesos incorporessin un terme ²almacabra² del qual desconeixien el significat i l'assimilessin a un nom propi que, casualment, tenia connotacions similars a aquelles que ells desconeixien. Dit d'una altra manera, ¿per què van fondre el terme ³almacabra² amb el nom de Judes Macabeu i no amb qualsevol altra paraula? I, en qualsevol cas, en l'exemple de 1376 el nom se segueix usant com a antropònim:

Je fis de Macabré la dance
qui toutes gens maisne a sa tresche
et a la fosse les adresche.

En la nostra opinió, si creiem en l'etimologia àrab, l'hem d'acceptar no com a significant aïllat, sinó amb el significat incorporat. La referència als Macabeus actua com a reforçament o com a incorporat posterior per similituds fonètiques.

Existeix també la teoria que derivés del terme hebreu ³menaber², que significa fosser.

1.3. Manifestacions i evolució de l'art macabre

La dansa de la mort, objecte d'aquest treball, és només una de les manifestacions de l'art macabre baixmedieval, que n'inclou moltes d'altres. Les més destacades són les escultures funeràries, els tres estadis de la mort, les passions de Crist i dels màrtirs, les Ars moriendi i el tema dels tres vius i dels tres morts. Hi ha també, però, formes menors, com la roda de la fortuna i la mort disparant a l'arbre de la vida, que retrobarem en la representació de Morella cfr. infra. Alhora, cadascun d'aquests temes compta amb variants i amb obres difícilment classificables, com tindrem ocasió de veure en parlar de les danses de la mort.

Al llarg dels segles XIV i XV, l'art macabre va canviant perquè apareixen noves formes, la presentació dels horrors de la mort va deixant pas a una figuració al·legòrica i abstracta de la mort, sobretot a Itàlia, mentre que a França es continuen pintant cadàvers és aquesta potser la petjada eclesiàstica italiana que esmentàvem més amunt? En el segle XVI, la mort es representarà com un cavaller amb el qual l'home s'ha de mesurar; ella és l'únic adversari veritablement digne d'enfrontar-s'hi.

Alhora, la inspiració es diversifica i no totes les obres obeeixen a la mateixa intenció. Un dels temes preferits és el mort atacant per darrera els vius, de vegades amb un dard a la mà. També hi ha cadàvers coronats que il·lustren el poder reial de la mort; aquests cadàvers porten els signes de la descomposició. Les escenes estan ubicades en diferents escenaris, però sovint es tracta d'una dona. Normalment, l'aparició sobtada no terroritza, sinó que dóna estupor. De vegades, la mort s'acompanya d'una mòmia que excava la tomba i, fins i tot, d'un cadàver rosegat pels cucs. El sentit, doncs, és clar: la mort és la fi miserable del cos, l'assalt que en qualsevol moment pot sofrir l'home, l'amenaça permanent de desintegració del seu cos.

Hi ha una abundantíssima producció en el camp literari. La mort acaba esdevenint popular, familiar, El màxim exponent és Villon, amb la seva Mors de la pomme, que comentarem més endavant. Altres obres: P. Michault, Le pas de la mort; G. Chastellain, Miroer de Mort, Jean Molinet, Dictier pour penser à la mort. Un dels més terribles poetes de la mort és Pierre de Nesson, al tombant dels segles XIV i XV. En canvi, Ronsard entra ja en la

reflexió filosòfica, el fatalisme, la indiferència, la despersonalització.
La mort, un cop més, es presenta com a fi d'aquesta vall de llàgrimes.

2. La dansa de la mort

La dansa de la mort, ³la muerte arrebatando a los hombres de toda edad y condición², segons Huizinga, és una representació que barreja vius i morts en una dansa, normalment per parelles. Els vius es presenten en un ordre jeràrquic estricte, que acostuma a alternar clergues i laics. Sovint s'ha interpretat que aquesta era una representació revolucionària perquè, representant totes les classes socials sotmeses a la mort, es volia indicar que l'ellat destruïa la jerarquització social i invalidava el domini dels grans d'aquest món; fins i tot, podem pensar que els més desafavorits devien gaudir contemplant reis, papes i clergues representats en el moment crític de ser sorpresos per la mort i també com a cadàvers ells mateixos. El poder igualitzador de la mort converteix en inútil tota grandesa. La dansa exprimeix, doncs, el descontentament dels humils, les seves crítiques al respecte de la societat, els abusos i els privilegis. Hi bufa un vent de justícia que porta els petits a alegrar-se de la desgràcia dels grans i a trobar en la mort una darrera i amarga venjança. Els morts arrossegueu els prínceps d'aquest món amb les seves burles cruels i de vegades fins i tot amb gruixuts insults.

Una altra possible interpretació és que els artistes representaven l'ordre social amb la intenció de mostrar que estava minat d'arrel i que la mort entrava en aquesta societat que aparentment era sòlida, ben reglada i immutable i la destruïa.

Malgrat tot, segons Saugnieux, el fet que s'insisteix a representar la jerarquia social invalida el pressupte sentit revolucionari. Més aviat tindria una intenció suavitzadora de tensions socials. Aubrun ho expressa així:

La dansa de la mort es proposa potser frenar els trasbalsos socials. En efecte, oposa als ambiciosos i als nouvinguts la imatge terroritzant del no-res final, que retorna al lloc original, és a dir, a la seva primera condició, aquells que amb la força dels seus punys n'havien escapat. No hi ha res de més conservador, en darrer terme, que aquesta ombra d'igualitarisme.

Segons aquesta interpretació, doncs, la mort no fa sinó refermar l'ordre social dels vius. Semblen confirmar-ho aquests versos de la dansa de 1485:

Dam, pape, vous commenceres

comme le plus digne seigneur.

En ce point honoré seres.

Aux grans maistre est deu l'onneur.

Malgrat tot, hem de tenir present que aquestes frases aparentment respectuoses amb l'ordre social adquiririen un sentit totalment contrari si fossin representades amb to burlesc i acompanyades de gestos ridiculitzadors.

En la dansa, cadascun dels vius va acompanyat d'un mort com veurem, un cadàver sense vísceres o, en altres casos, un esquelet que dansa amb gestos sovint emfàtics. Tal com assenyala Tenenti, els morts no van armats alguns porten, això sí, pics i pales, no sorgeixen del món subterrani ni

descendeixen de les altures, sinó que estan al mateix nivell que els vius, els agafen per l'espatlla familiarment. Els vius es resisteixen a entrar en la dansa, a deixar-se arrossegar pels morts que, en darrer terme, constitueixen una representació del que seran ells en el futur. Molts d'ells es lamenten d'abandonar allò que consideren més plaent de la seva vida; vegem com a exemple els primers versos del burgès a la dansa editada per Guyot Marchant el 1485:

Grant mal me fait si tost laisser
rentes, maisons, cens, norritures.

La dansa suposa, doncs, el contrast entre l'exaltació de totes les gràcies del cos la dansa i la negació dels valors del cos la mort.

El tema de la dansa de la mort ha estat força estudiat. Aporto tot seguit un llistat a manera d'estat de la qüestió, que no es correspon amb la bibliografia emprada que incloc al final del text, perquè la naturalesa del treball m'ha impedit consultar-la tota.

- . BÉGULE, Lucien. La chapelle de Kermaria et sa Danse des morts, París, 1909
- . BERMEJO HURTADO, H. CVITANOVIC, D. La Dança general de la muerte. A Cuadernos del Sur, 1966, XXV + 58 p.
- . BINSKI, Paul. Medieval Death, Bristol: British Library, 1996
- . BRUNEREAU, Aimée. La Danse Macabre de La Chaise-Dieu, Brioude, 1922
- . CHAMPION, Pierre. Notice de l'édition fac-similé de la Danse de 1486, París, 1925
- . CLARK, J. M. The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance, Paris: Bloud, 1902
- . DIMIER, Louis. Les danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien, París: Bloud, 1902
- . DÖRING-HIRSCH, E. Tod und Jenseits im Spätmittelalter, Marburg, 1927
- . DOUCE, Francis. The Dance of Death, Londres, 1883
- . DÜRRWÄCHTER, A. Die Totentanzforschung, Munich, 1914
- . FEHSE, W. Die Ursprung der Totentänze, Halle, 1907
- . FERNÁNDEZ MERINO. La Danza de la Muerte. Estudio crítico, Madrid, 1884
- . FORTOUL, Hipòlit. Essai sur les poèmes et sur les images de la Danse des morts, París: Labitte, 1842
- . GUERRY, Liliane. Le thème de la Danse macabre en Italie, Alger, 1950
- . HAMMOND. Latin texts of the Dance of Death. A Modern Philology, vol VIII, 1910, p. 399-410
- . HELM, R. Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze, Estrasburg, 1928
- . HUIZINGA, Johan. El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos, Madrid: Alianza Editorial, 1994
- . JACOB, P. L. La Danse macabre, histoire fantastique du XV^e siècle, Paris: E. Renduel, 1832
- . JUBINAL, Achille. Explication de la Danse des morts de La Chaise-Dieu, París, 1841
- . KASTNER. Les danses des morts. Dissertations historiques, philosophiques, littéraires, musicales, París: Brandus, 1852
- . KOZAKY, St. Geschichte der Totentänze, Budapest, 1936
- . KÜNSTLE, K. Die legende der drei Lebenden und drei Toten und der Totentanz, Friburg, 1908

- . KURTZ, L. P. The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature, Nova York, 1934
- . LABORDE, A. de. Origine de la representation de la Mort chevauchant un boeuf. A Comptes rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles-lettres, 1923
- . LANGLOIS, E. H. Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts, Rouen: 1851
- . LAUFER, B. Origin of our Dances of Death
- . MLE, Emile. L'idée de la mort et la danse macabre. A Revue des Deux Mondes, abril 1906
- . MARLE, R. van. Iconographie de l'art profane, vol II, La Haya, 1931, p. 372 i ss.
- . MASSIP, Jesús. La mort en dansa: anàlisi de les comparses catalanes de la mort en el context europeu. de la dansa dels vius (Morella) al ball dels morts (Verges): un recorregut de cinc segles. A Revista d'Etnologia de Catalunya, núm 17 (novembre 2000)
- . MASSMANN, Hans. Literatur der Todtentänze, 1840
- . MASSOT I MUNTANER, Josep. Notes sobre el text i l'autor de la "Representació de la Mort". A Serta Philologica F. Lázaro Carreter, vol II dansa de la mort
- . MEISS, M. La Mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicault et des Limbourg. A Revue de l'Art, núms. 1-2, p. 17 i ss. dansa de la mort
- . MONTAIGLON, A. L'Alphabet de la Mort de Hans Holbein, París, 1856
- . MULERT, Werner. Sur les danses macabres en Castille et en Catalogne. A Revue Hispanique, LXXXI, 1933, p. 443-455
- . PARIS, Gaston. La Danse Macabre de Jean Le Fèvre. A Romania, vol. XXIV, 1895
- . POTTIER, E. La Danse des morts sur un canthare antique. A Revue d'Archéologie, 1903
- . ROSENFELD, H. Der Mittelaltersliche Totentanz, Münster, 1934
- . ROMEU I FIGUERAS, Josep. Teatre català antic. vol. III, Barcelona: Institut Català del Teatre de la Diputació de Barcelona - Curial, 1995
- . SAUGNIEUX, Joël. Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires, Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1972
- . SEELMAN, W. Die Totentanz des Mittelalters, Leipzig, 1893
- . SEGURA COVARSI, Enrique. Sentido dramático y contenido litúrgico de las "Danzas de la Muerte". A Cuadernos de literatura, V, Madrid, 1949
- . SOLEIL, Félix. La Danse macabre de Kermaria-en-Insquit, Saint-Brieuc, 1882
- . SPITZER, Léo. La Danse Macabre. A Mélanges Albert Dauzat, París 1952
- . STAMMLER, W. Die Totentänze, Leipzig, 1926
- . STORCK, W. F. Die Legende von drei Lebenden und den drei Toten und das Problem des Totentanzes, Tübinga, 1910
- . TENENTI, Alberto. La vita e la morte attraverso l'arte del XV secolo, Nàpols: Edizioni Scientifiche Italiane
- . URSPRUNG, M. O. Spanisch-Katalanische Liedkunst des 14 Jh. Zeitschrift für Musikwissenschaft, IV, 1921-1922
- . VICARD, A. Le Fantôme d'une danse macabre, Le Puy, 1918
- . VIGO, P. Le Danze Macabre in Italia, Bèrgam, 1901
- . WARREN, Florence. The Dance of Death, Londres, 1931

2.1. Orígens i evolució del gènere

Els precedents iconogràfics de la dansa de la mort s'han de buscar en el Dit dels tres vius i els tres morts, tot i que presenta diferències fonamentals com són la barreja entre vius i morts i el paper dels morts: en el Dit, s'apareixen als vius amb la intenció d'avisar-los de què els espera i d'amonestar-los per tal que, en el temps que els resta, purguin els seus pecats. En canvi, els morts de la dansa van directament a endur-se els vius, i un dels aspectes que es posa més de relleu és la imprevisibilitat i inexorabilitat de la mort. També cal relacionar-la amb el gènere dels triomfs de la mort que tant d'èxit va tenir a Itàlia, a mig camí entre les representacions estàtiques de la mort (a l'estil del Dit dels tres vius i els tres morts) i les dinàmiques de la dansa macabra. Aquí la mort es personifica molt vivament, tot i que no es representa la descomposició dels cadàvers com a França i té un aspecte més simbòlic i abstracte. Mostra també la sensibilitat morbosa i la voluntat d'aprofundir en el significat humà de la mort.

Ara bé, Saugnieux insisteix que hi ha algunes representacions de la mort que s'han d'aïllar de la dansa, particularment les *Imagines mortis*, de començaments del segle XV, totalment estàtiques.

La desfilada de personatges de diferent estat i condició apareix en uns versos d'Hélinand, del segle XII, en els quals el mort va a Roma a agafar el papa, a Reims l'arquebisbe, a Beauvais el bisbe, i també agafa el rei, el pobre, l'usurer, el jove, l'infant. El poeta conclou anomenant la mort ³la mà que tot ho agafa².

Ara bé, el gran precedent de les danses de la mort és el *Vado mori*, poema llatí de començaments del segle XIV. L'ordre que dona és: rei, papa, arquebisbe, cavaller, campió, metge, magnat, logicien, noi jove, vell, ric, jutge, pobre, voluptuós, noble, noi jove atractiu, savi, foll, golafre. Així doncs, la idea d'una desfilada de totes les condicions humanes en marxa cap a la mort existia a França des del s XIV. I l'origen és potser dramàtic, perquè a les *Moralités* igualment s'hi veuen succeir personatges que recita cadascun un vers abans de desaparèixer.

També cal tenir en compte la relació amb els costums funeraris de l'època. Dins del complex i interessant conjunt de rituals relacionats amb la mort a l'Edat Mitjana, al costat dels àpats rituals en què tanta importància tenien menjar i beure en col·lectiu, s'hi troben també les danses. Estan documentades a tot Europa prohibicions de dansar als cementiris i a les esglésies Rouen, 1231, Basilea, 1435 que, segons Binski, són una prova que ³la terra sagrada tendia a atreure activitats vulgars que afirmaven vigorosament el principi de la vida².

No creiem que sigui necessari estendre's sobre el valor de la dansa com a vehicle de vicis i pecats, com a metaforització de la realitat i com a mitjà per a descarregar tensions socials. Tot plegat ajuda a entendre per què es tria la forma de dansa per a concretar les reflexions que es volen reflectir sobre la mort imminent, inesperada, inexcusable, general. A més, Binski creu que la dansa de la mort té també un valor penitencial, de caràcter sens dubte sarcàstic.

D'altra banda, la dansa de la mort compta també amb paral·lels i influències d'altres arts i cultures, fins al punt que tot un corrent historiogràfic, des d'Emile Mâle a Jean Wirth, ha estat temptat d'establir que la dansa

macabra no era pròpiament cristiana. En els cicles orientals trobem danses macabres que s'introdueixen en els espectacles teatrals que es representaven durant les cerimònies búdiques. El temple de Pekín conservava no fa gaire màscares en forma de crani i vestits pintats amb esquelets. Al Tíbet hi havia una representació teatral en què dimonis de la mort, amb vestits en què es veien alguns ossos dibuixats, intentaven apoderar-se d'un home, com en les representacions de la dansa de la mort occidentals.

. Els genis funeraris Vetâlas, esperits que habiten les tombes i penetren en els morts donant-los poders màgics. En conseqüència, els morts es desperten i tornen a la vida, es mouen i parlen. Aquestes faules de vegades aquests morts acompanyen els vius en algunes aventures es difonen primer per la Índia i després pel Tíbet. Els morts ballen també una dansa macabra.

. Els genis funeraris Citipatis, esquelets protectors dels cementiris. N'hi ha dos que formen part del seguici de Yama, déu dels inferns i de la mort, i ballen sobre restes mortals, envoltats de flames. Estan reproduïts exactament en un gravat de Nuremberg

. Algunes danses lamaiques amb esquelets on apareix un bruixot, que prenen la forma d' exorcisme.

. Un personatge, anomenat ³El boig de la mort², que sortirà també a dansa de la mort occidental i a danses macabres xamàniques. Acabarà apareixent a Mesura per mesura de Shakespeare.

Molts relats de viatges parlen d'aquestes danses d'Àsia central amb els morts ressuscitats que reproduïen, segons Baltrusaitis, en la immòbil grandesa d'un paisatge desolat, gestos i moviments fixats des de fa un mil· leni. S'admet que van ser creades per Padmasambhava en el segle VIII, i fins i tot es podrien remuntar al 630.

Ara bé, com van arribar aquests temes a Europa? Baltrusaitis ens explica que el lamaisme predominà a Pekín durant els segles XIII-XIV, i allà coincidí amb les missions franciscanes acreditades a la cort. Com veurem, aquesta hipòtesi confirmaria l'origen de les danses de la mort occidentals en els sermons dels predicadors franciscans.

A Occident, les danses de la mort presenten trets definitoris del gènere però també diferències, que en alguns casos tenen caràcter evolutiu o geogràfic. Per exemple, a França els morts del segle XV no es presenten com a esquelets sinó com a cadàvers secs, ³mòmies que semblen viure encara i que no pertanyen ni a aquest món ni a l'altre², i per això són més realistes i més esgarriants. D'altra banda, a les primeres danses només hi apareixen homes, perquè es vol donar el sentit igualitari de la mort i interessa mostrar els dipositaris de les funcions i les dignitats socials. Les dones s'afegeixen després, en la versió impresa de 1486.

Ni tan sols la denominació ³dansa de la mort² pot ser aplicada homogèniament. En les franceses, és més exacte parlar de ³danses dels morts², perquè no es presenta la mort com a ésser independent, com a símbol abstracte sí que ho trobem a les italianes, castellaness i catalanes, sinó multitud de cadàvers que representen la imatge futura de cadascun dels vius. Aquesta figura del doble futur era present en la mentalitat medieval; es creia que escrivint una fórmula amb sang en un pergamí i mirant-se tot seguit al mirall, hom podia veure's tal com seria després de la mort. A partir de 1500, es perd aquesta idea del mirall previsor; Mâle arriba a dir que Holbein s'hauria sorprès si algú li hagués dit que el company que

precedia cadascun dels vius no era la Mort. Sens dubte, la primera expressió era més contundent, perquè no reflectia una mort impersonal sinó que involucrava molt més l'espectador.

Molts autors parlen genèricament de ³dansa macabra², prenent el qualificatiu general de l'art macabre però limitant-lo a aquelles manifestacions d'aquest art que prenen forma de dansa. Nosaltres optem per l'expressió ³danses de la mort², amb la qual pretenem recollir tota aquesta diversitat.

2.2. Els sermons mimats

És hora que plantegem quan i de quina manera va néixer la dansa de la mort com una forma concreta d'expressar uns missatges i reflexions concrets sobre la mort. Tots els historiadors coincideixen a formular la hipòtesi que el primer cop que es devia plantejar una dansa de la mort no va ser com a pintura mural, sinó com a representació mímica acompanyant un sermó d'un predicador. El frare devia fer il·lustrar les seves paraules sobre la mort amb escenes vives: davant del púlpit, actors embolcallats en sudaris perseguien i atrapaven els figurants, vestits de reis, sacerdots, soldats i pagesos. Mâle ho imagina així:

Un moine mendiant, franciscain ou dominicain, imagine, pour frapper les esprits, de mettre en scène les grandes vérités qu'il annonçait. Il expliquait d'abord que la mort était entrée dans le monde par la désobéissance de nos premiers parents, puis il montrait les effets de la malédiction divine. a son appel s'avançaient des figurants costumés en pape, en empereur, en roi, en évêque, en abbé, en soldat, en laboureur; et, chaque fois, un être hideux surgissait, une sorte de momie enveloppée dans son linceul, qui prenait le vivant par la main et disparaissait avec lui. Bien réglée, la scène devait remuer profondément les spectateurs.

No hi ha proves que demostrin incontestablement aquesta teoria, però sí alguns detalls que semblen confirmar-ho. D'una banda, algunes danses Chaise-Dieu, Basilea, Strasbourg presenten un monjo parlant als seus oients agrupats al peu de la trona, que representaria el prologuista del drama. De vegades, la primera taula va acompanyada de l'escena bíblica de la temptació d'Adam i Eva, i la dansa de Berlín té com a escena central la Crucifixió, amb la qual cosa s'evidencia el lligam entre el pecat original i la mort i se suavitza el sentit pagà de la dansa; podrien ser proves d'un intent eclesiàstic d'apropriar-se del tema i allunyar-lo de les connotacions profanes.

Concretament, Mâle creu que es devia tractar de predicadors franciscans, orde que tenia certa predilecció pels temes relacionats amb la mort. A l'església inferior d'Assís hi ha unes pintures on apareix Sant Francesc amb un esquelet. A més, arreu d'Europa els convents franciscans es van convertir, des del segle XIII fins al XVI, en focus d'atracció d'enterraments, perquè la gent els considerava millors intercessors davant del Jutge Suprem, tant per la seva vida evangèlica com per la litúrgia funerària que van desenvolupar; fins al punt d'iniciar un conflicte amb el clergat parroquial que va exigir la intervenció papal butlla Super cathedram, de 1300, que fixava el repartiment dels emoluments percebuts per la litúrgia funerària. N'és també una prova que una de les poques representacions de danses macabres que tenim a la Corona d'Aragó sigui al convent de Sant Francesc de Morella.

Tot això té a veure amb el desenvolupament de les ordes mendicants, tan característiques de l'espiritualitat i la vida urbana baixmedieval i tan eficaces com a mitjà moralitzador incomparablement més que els tractats pietosos, en aq cas del memento mori perquè arribaven a tothom. També eren freqüents els sermons mímics; sovint, els utilitzaven per predicar la Passió. En el cas de la mort, les desgràcies contemporànies augmentaven l'atenció de la gent cap a allò que s'explicava i, doncs, l'eficàcia del sermó. Era millor la imatge de la mort arrossegant el viu que qualsevol lectura, comentari o predicació del De Contemptu mundi. En paraules de Huizinga:

Si pudiésemos figurarnos el espectáculo, los colores, los movimientos, el desfile de luz y sombras sobre los danzantes, podríamos comprender los verdaderos estremecimientos que la danza de la muerte causaba a los espíritus, mejor aún que por los grabados en madera de Guyot Marchant y de Holbein.

No sabem quant de temps la dansa macabra va estar lligada a un sermó ni quant de temps va tardar a sortir de l'església. Saugnieux creu que, almenys, a finals del segle XV era representada independentment. El 1453 els franciscans de Besançon la van fer representar a l'església de Sant Joan després de celebrar el seu capítol provincial i, segons Mâle que no n'aporta cap prova, encara devia anar acompanyada d'un sermó.

Pel que fa a la datació d'aquests sermons mímics, la troballa per part d'Émile Mâle d'un manuscrit de la biblioteca Mazarino que remet a documents de Caudebec ens situaria, hipotèticament, a inicis del segle XIV. Més endavant ho comentarem.

2.3. Les representacions dramatitzades

En un moment determinat, les danses de la mort devien prendre la forma de representacions dramatitzades independents. Mâle situa aquest canvi en el segle XV, tot i que se li planteja el problema que documenta en anys semblants tant danses al carrer com danses a les esglésies. Malgrat tot, creiem que aquesta convivència no invalida pas la teoria de l'origen de la representació.

De fet, Mâle sostenia que tots els motius de la pintura del segle XV estaven manllevats de representacions dramàtiques. Avui aquesta tesi, que ja no es considera sostenible, només es manté vàlida per al cas de la dansa macabra: sabem segur que la representació dramàtica va precedir la pictòrica i el gravat. Huizinga, que no n'estava segur, malgrat tot ja ho suggeria.

Mâle aventura fins i tot una representació concreta, que es devia fer el 1393 a l'església de Caudebec (Normandia). Abans de la revolució, l'abat Miette estudiava les antiguitats de Normandia i va trobar a l'arxiu d'aquesta parròquia un document on s'explicava que a finals del segle XIV es dansava dins de l'església una dansa religiosa molt similar a un drama.

Lamentablement, Miette no va transcriure el document, que després es va perdre segons Mâle, els parlaments devien ser com els del manuscrit que ell va trobar a la Biblioteca Mazarino, però sí que el va resumir d'aquesta manera:

Les acteurs représentaient tous les états, depuis le sceptre jusqu'à la houlette. A chaque tour il en sortait un, pour marquer que tout prenait fin, roi comme berger. Cette danse sans doute, ajoute-t-il, n'est autre que la

fameuse danse macabre.

Aquest és un testimoni que, per a Mâle, fins a aquell moment havia passat per alts als historiadors de l'art. Ara bé, creiem que no es considerar pròpiament una dansa macabra, perquè només hi surten els vius, no els morts ni la mort; Mâle ho planteja com a dubte que no podrem saber mai perquè el document no ho explicita, però creiem que precisament si hi haguessin sortit ho hagués anotat, perquè era un dels elements més impactants de la Dmort, i ell ràpidament la identifica com a tal.

Quins són els precedents de la versió dramatitzada de les danses de la mort? Per a Saugnieux, la forma de parelles de personatges amb el verset corresponent ve d'una forma dramàtica paral·lela de les Moralités i font del Vado mori.

Cadascun dels autors té la seva pròpia idea de l'hipotètic text primitiu.

Segons Saugnieux, n'hi ha una entre el Vado mori i la del Cementiri dels Innocents de 1424, la germana gran de totes. Segons Mâle, és un poema francès del segle XIV. Per a P. Champion, es tracta d'un poema llatí compost per algun monjo, relacionable amb les imatges de la mort pintades als claustres dels convents i comentades amb finalitats edificants. Per a G. Paris, la primera dansa ha de ser atribuïda a Jean Le Fèvre. Segons algunes opinions, la dansa macabra és també un veritable programa artístic muntat pels religiosos per a corregir homes i dones de diferents condicions. De la representació teatral, la dansa macabra passà a la pintura mural; l'exemple més antic que coneixem és el del Cementiri dels Innocents de París, de 1424. Rigaux explica aquest trasllat dient que el tema literari i iconogràfic madurà entre 1350-1400, potser al convent dels dominicans de Würzburg no aporta, però, cap prova, i des d'allí s'estén per tota Europa en dues línies, una francesa i l'altra alemanya, que es troben a Basilea.

3. Representació dramàtica

L'objectiu d'aquest treball és fixar-se en les representacions pictòriques i impreses de la dansa de la mort. Malgrat tot, és necessari que ens aturem breument en la seva forma teatral textos i representacions, no només perquè el teatre ha de ser considerat també una disciplina artística, sinó perquè només així comprendrem en tota la seva extensió el desenvolupament de les danses de la mort a la Baixa Edat Mitjana.

Aquestes formes dramàtiques barregen personatges tòpics nen, vellS, elements estructuradors de la jerarquia social laica emperador, rei, cavaller, escuderS i eclesiàstica papa, llegat papal, arquebisbe, bisbe, canonge, rector, diacaS i personatges trets del carrer, retrat de la societat del seu temps: cec, taverner, jutge, sabater, porterS Juguen amb els tòpics de l'art macabre: la mort igualitzadora, irònica, sarcàstica, sobtada i terroritzadora, la vanitat del món, la vida efímera, la corrupció del cos.

Coneixem tant alguns textos com algunes representacions de la dansa. Sabem que el 1449 el duc de Borgonya la va fer representar al seu palau de Bruges. Al museu de Berna es conserven el maillots ratllats que servien als figurants. Nicaise de Cambrai, un pintor que sens dubte segons Mâle havia dissenyat el vestuari, hi va participar com a actor.

3.1. França

Pel que fa als textos francesos, a banda dels que acompanyen les representacions pictòriques i impreses, Émile Mâle va trobar a la Biblioteca Mazarine un petit poema llatí de començaments del segle XIV que ell considerarà la més antiga de les dansa macabra. Onze personatges en ordre jeràrquic van passant, lamentant-se de morir però, malgrat tot, desfilant cap a la mort. Mâle l'emparenta amb els drames litúrgics, on els personatges també desfilaven davant de l'espectador, uns darrera els altres, recitant cadascun un vers.

3.2. Castella

Pel que fa als textos castellans, normalment no porten gravats. Com a úniques excepcions tenim tres obres traduïdes directament d'altres obres estrangeres una d'elles, els gravats de Holbein.

El text més conegut és la Dança general, que es conserva a la Biblioteca de l'Escorial, i és atribuït sense arguments definitius al rabí Sem Tob autor d'uns proverbis enquadrats al mateix volum. Const de 79 estrofes i té 33 personatges, 18 dels quals estan presos de la dansa de Guyot Marchant cfr. infra: deán, arcediano, portero, contador, diácono, recabrador, subdiácono, sacristán, santero, alfaquí i rabí.

Més que com una dansa, es concep com una llarga desfilada acompanyada de moviments rítmics.

Presenta problemes de datació, de confirmació de les fonts de què beu i de determinació del grau de novetat que aporta al gènere cfr. el quadre resum aportat per Saugnieux.

L'opinió tradicional feia la dansa castellana sufragània i deutora de la francesa. Segons Clark, és una obra tardana i d'imitació, que no aporta res de nou al gènere de la dansa macabra. A París els versos expliquen les pintures, a Espanya hi ha només els versos. Segons Kurtz, o bé és una combinació d'altres danses de la mort, o bé la reproducció d'una dansa de la mort que hem perdut. Menéndez i Pelayo també hi està d'acord, considera que a la Península Ibèrica el gènere és exòtic, sobrevingut. Malgrat tot, aquesta tesi mai ha estat provada. A més, sí q hi ha tradició de literatura macabra a la Península Ibèrica en els segles XIV i XV e.g., fragment del Libro de Buen Amor, encara que sigui residual.

Pel que fa a la possible datació, la data de ca. 1400 o finals del segle XIV, perquè hi apareix un rabí, consensuada per la major part recentment eg. White, Ursprung, Solá Solé, desmentiria la servitud respecte a la francesa. I, a més, aquí els vius tenen un paper diferent, no són tan passius sinó que es resisteixen, discuteixen entre ells, hi ha nous personatges adaptats a la realitat local. Té, doncs, influències del gènere dels Diàlegs dels morts.

Stammler, troba precedents en la literatura medieval mística castellana, on es parla alguns cops, com a metàfora, de dansa de Crist o de la Mare de Déu amb l'ànima. De la dansa de la mort amb l'ànima. D'aquí es passa a la dansa dels morts. Segons Saugnieux, aquesta tesi és feble i insostenible. Mâle ho critica més àcidament encara. Diu que la raó per la qual molta gent havia sostingut l'origen alemany de la Dansa de la mort és que el tema és afí al geni germànic, però que aquesta raó és tan insostenible com aquelles que deien que era necessari que l'origen del gòtic fos alemany.

Segons Solá Solé, aquesta dansa castellana prové d'una altra de Corona

d¹Aragó el text diu ³traslataçion², de tradició morisca de finals del segle XIV relacionat amb el possible origen musulmà del tema, però escrita per un cristià que coneix aquest mitjà i no per un morisc perquè reflecteix sentiments antimoriscos i antijueus. Una prova, és que no és dansa dels morts sinó dansa de la mort No hi ha el mort sinó la Mort, la qual cosa es pot relacionar amb el personatge de l'àngel de la mort que existeix a la tradició musulmana com a missatger de Déu per arrencar l'ànima dels mortals. Com a proves subsidiàries, catalanismes, aragonesismes i arabismes de la llengua del poema caldria, però, comprovar que no són arcaismes. Com a tradició de la zona Solà invoca el *Ad mortem festinamus* recollit al Llibre Vermell de Montserrat, la representació de la mort en alguns banquets de coronació de Corona d'Aragó i les representacions en processons de Setmana Santa.

De la Dança de la muerte, refosa i ampliada de la Dança general. Publicada el 1520 a Sevilla per Juan Varela, no se'n conserva cap escrit; és la més llarg de totes les danses. Es va trobat un exemplar al segle XIX a la biblioteca de la Sapienza de Roma, reeditat.

És la més llarga de totes les danses. Compta amb 136 estrofes, 58 persones.

Com a novetats, aporta aquests personatges: prior, cirujano, juez, escribano, procurador, cambiador, platero, boticario, sastre, marinero, tavernero, mesonero, zapatero, borceguinero, tamborino, atahonero, ciego, panadera, rosquillera, melcochero, bordonero, corredor, especiero, carnicero, pescadera. A més, dues donzelles que obren la dansa.

3.3. Corona d'Aragó

Tenim documentades representacions medievals relacionades amb les danses de la mort dins de les festes de coronació de Ferran I d'Antequera el 1412 a Barcelona i el 1414 al palau de l'Aljafería de Saragossa. Aquest espectacle utilitzà elements escenogràfics propis dels drames litúrgics medievals, com per exemple el núvol que descendia del cel a la manera de la magrana del misteri d'Elx portant dins la mort. Ara bé, en sentit estricte aquesta representació no pot ser considerada una dansa sinó un triomf de la mort. Pel que fa als textos, hi ha una versió traduïda del francès el 1497 per Pere Miquel Carbonell, arxiver reial, que el mateix any en compongué una continuació. Molt fidel al text francès del cementiri dels Innocents, hi afegeix només 5 personatges: la donzella, la monja, la viuda, la maridada, el notari.

En la mateixa obra s'atribueix el text francès original a Joan de Clémanges, escrit a petició d'alguns religiosos. Tot i la voluntat de dotar d'un autor l'anònima dansa francesa, els títols i el nom que li atribueix no corresponen a aquest personatge francès, sinó més aviat al seu col·lega i amic Jean Gerson, força més conegut. Ara bé, no pot ser ell per circumstàncies de la seva vida els anys en què es féu el Cementiri dels Innocents, ca 1424, vivia lluny de París. Com que sempre es presta als rics, podria ser un clergue del seu cercle d'amics.

L'edició original de la dansa catalana portava diverses il·lustracions: quatre esquelets dansant una farandola endiablada, una còpia de la de Guy Marchant on surten el metge i l'amant, un enterrament en un cementiri i el rei mort, ja esquelet, ajagut vora la seva corona.

Existeix una segona dansa, composada per Francesc d'Olesa abans del 1538.

Finalment, una Representació de la mort, de mitjan segle XVI, composta a Mallorca. Apareix la mort amb un seguit de personatges, però no en l'ordre jeràrquic de les danses de la mort, sinó barrejats caòticament, amb la voluntat de mostrar el caràcter implacable i general de la mort. Apareix un personatge nou, el Jove, al qual la mort difereix la cita amb la promesa d¹avisar-lo quan li arribi l'hora la ³mort diferida². Sabem que els actors anaven caracteritzats amb elements identificatius del personatge que representaven.

3.4. Altres textos

Hi ha altres textos dramàtics originats pel gènere de les danses de la mort, però que no s'hi poden adscriure plenament. Són:

- . Le Mors de la Pomme, de mitjan segle XV. Es basa en el motiu del primer pecat i de l'aparició de la Mort com a càstig i instrument de la justícia divina. No hi ha patetisme, només exemplaritat.

- . Castle of Perseverance, ca. 1425. Moralitat anglesa.

- . La Farsa de la Muerte, 1536. Tres personatges i la mort, que és vençuda per l'esperança en la resurrecció.

- . Coloquio de la Muerte con todas las edades y estados, de Sebastián de Horozco.

- . Farsa llamada Dança de la Muerte, de Juan de Pedraza, 1551.

- . Cortes de la Muerte, de Luis Hurtado de Toledo, 1557. La mort, davant la incomprensió dels vivents, convoca unes corts. A elles acudeixen representants de totes les edats i condicions socials; es converteix en una denúncia de vicis socials.

3.5. La dansa de la mort de Verges

Després de repassar el seguit de textos que conservem, creiem útil aturar-nos en una dansa de la mort que no té text i que tampoc no tenim documentada per a la Baixa Edat Mitjana, però que és probablement l'única que se segueix representant en els nostres dies a Europa. El que avui coneixem com a Dansa de la Mort de Verges enllaça amb alguns dels trets fonamentals de les danses de la mort medievals, tot i que presenta diferències notables, tant de contingut com de forma. Malgrat tot, i que en cap moment pretenc assimilar-la a les danses dramatitzades que he analitzat anteriorment, he considerat necessari incloure-la en aquest treball ja que és l'única manifestació que perviu avui de l'esperit macabre baixmedieval. El seu caràcter de relíquia el testimonia el fet mateix que s'hagi conservat descontextualitzada, dins del cicle de Setmana Santa. Per a trobar altres exemples ens hauríem de limitar al penó de La muerte seca que porten els Tambores de Calanda en les seves sortides, i on apareix dibuixat un esquelet.

La processó en el si del qual es representa està documentada des de 1666; en aquesta data s'esmenta ja com a costum.

La dansa de la mort de Verges és formada per deu membres vestits d'esquelets; cinc d'ells executen la dansa i els altres cinc aporten els elements escenogràfics necessaris: la música i les torxes. Els deu membres són d'edat diversa, tant adults com infants.

Els cinc esquelets que dansen van vestits amb mallots que els deixen llibertat de moviments sobre els quals s'han pintat el ossos d'un esquelet complet de la mida del dansaire. Porten instruments simbòlics a les mans.

Els altres cinc que no dansen no porten mallots, sinó una túnica i, per això, només representen els ossos de les mans i la calavera. Un d'ells toca el tabal que marca el ritme de tota la dansa.

La dansa es desenvolupa a petits salts amb rotació de tot el cos alternant el gir a la dreta i a l'esquerra. Els dansaires van descrivint un traçat oscil·lant a banda i banda que permet fer avançar la dansa endavant molt lentament.

Els cinc dansaires se situen coreogràficament en forma de creu: la posició central l'ocupa aquell que porta la bandera; davant i darrera seu van el qui porta el rellotge i el qui porta la dalla que exerceix com a capdanser i a ambdós costats els dels platets de cendra.

Com veiem, els atributs són totalment relacionats amb la mort. La dalla, símbol de la mort que sega les vides, reforça aquest significat amb la inscripció ³Nemini parco². Aquesta mateixa frase és en una de les cares de la bandera negra, que porta també dibuixada una calavera amb dos ossos creuats i, a l'altra banda, la frase ³Lo temps és breu². El rellotge sense busques recorda als homes que no saben en quin moment moriran, i la cendra, de significat tan clarament quaresmal, el futur que espera altots els mortals.

En l'actualitat, es representa pels carrers i acaba entrant a l'església i fent una reverència al Santíssim, la qual cosa contribueix, si més no, a suavitzar el notable caràcter profà del gènere que ja hem comentat més amunt.

Fins a 1935, a Ruplà, prop de Verges, encara es representava una altra dansa de la Mort, aquest cas executada per un únic esquelet amb una dalla al ritme del tabal.

En l'actualitat, es representa la nit del Dijous Sant, dins del curs de la processó, entre els grups que representen escenes de la Passió.

4. La dansa de la mort en la pintura i el gravat

4.1. França

Si bé no poden demostrar que el gènere dramàtic de les danses de la mort sigui d'origen francès, tots els autors coincideixen a afirmar que va ser a França on per primer cop el tema es va representar en pintura mural. Concretament, el primer exemple conegut fins ara és el del Cementiri dels Innocents de París, pintat el 1424 i que va ser imitat a tota Europa durant el segle XV i, a través dels gravats, també en el següent.

4.1.1. La dansa de la Mort del Cementiri dels Innocents de París

La data de la seva execució està documentada per un text conegut com Journal d'un bourgeois de Paris, que diu:

L'an 1424 fut faite la danse macabre aux Innocents, et fut commencée environ le moys d'août et achevée au carême ensuivant.

Alguns han criticat que la notícia no fa referència a l'inici de les obres d'execució de la representació plàstica de les escenes, sinó a la seva representació dramàtica, que s'hauria fet ininterrompudament des de l'agost de 1424 fins a la quaresma següent, però Mâle ho considera insostenible, sobretot perquè un altre fragment del mateix Journal diu que un frare predicava ³à l'endroit de la danse macabre², que ell creu que s'hauria de traduir per ³davant de la dansa macabra², representada, doncs, a les parets.

Aquest cementiri estava situat prop d'una de les vies principals de l'antiga Lutècia; probablement era d'origen gal·lo-romà, i considerat en el segle XV gairebé com a lloc sagrat.

Segons Huizinga, recollia tot els elements patètics i horrorosos que la mort posava davant dels ulls dels homes: la seva funció, el record sagnant dels Sants Innocents a qui estava dedicat, la decoració. Pel que fa a l'advocació titular, existia a França devoció als Sants Innocents; Lluís XI va regalar a l'església de París que els estava consagrada un Innocent enter, en una gran urna de vidre.

Era el cementiri preferit, fins al punt que un bisbe de París Louis de Beaumont de la Forest, mort el 1492 que no hi va poder ser enterrat, va ordenar posar en el seu sepulcre una mica de terra d'allà. Com que estava tan sol·licitat vint paròquies tenien dret a enterrar-hi, reutilitzaven ràpidament les fosses revenent les làpides, sense respectar ni tan sols els rics l'arquitecte Raymond du Temple en va comprar moltes de maques per col·locar-los com a graons al Louvre i treien les restes, que eren recol·locades en carners que hi havia sobre el pòrtic que envoltava per tres bandes el cementiri. Aquests carners van ser construïts amb aportacions, entre d'altres, del noble Boucicaut.

Per tot plegat, el cementiri esdevenia un espectacle macabre i fortament colpidor. Al capvespre encenien un llum per allunyar els ³retornats² i ³cette chose qui se promène dans les ténèbres².

Era un lloc d'afluència, també: una ermitana entre parets, predicacions d'un mendicant, botigues, prostitutes, processons de nens traslladant i retornant el cos d'un Innocent, festes solemnes.

El 1408 el duc Jean de Berry, que volia ser-hi enterrat, va fer esculpir en pedr, al portal de l'església la llegenda dels tres morts i els tres vius i, com ja hem vist, el 1424-1425 es va pintar sota els arcs del claustre la dansa macabra que esdevindria la representació més popular de la mort que va conèixer l'Edat Mitjana.

La decoració pictòrica va ser destruïda el 1669, quan es va aterrar el pòrtic per tal d'eixamplar un dels carrers veïns. Segons Huizinga, va quedar la figura de la Gran Mort que es conserva al Louvre.

No hi ha còpies. Se n'havia atribuït una, un gravat de La mort emportant l'enfant, fet per della Bella i conservat al Cabinet des Estampes, però l'atribució és errònia perquè l'obra és de finals del s. XVI. Les úniques reproduccions són els gravats publicats per Guy Marchant el 1485 que, com veurem, són força lliures. Pel que fa al text, va ser transcrit poc després manuscrits de Saint Victor, Bibliothèque National de Paris, i reaprofitat per Guy Marchant en la seva edició de 1485.

Els dos manuscrits de Saint Victor Bibliothèque Nationale, 14904 i 25550, perfectament concordants, donen un llarg diàleg en vers, en francès, entre morts i vius. Sabem que són transcripció exacta de la Dansa de la mort del Cementiri dels Innocents perquè en ambdós, a la taula de matèries, en indicar el número de pàgina on comença el diàleg, indiquen la procedència. El manuscrit 14904

La danse macabre, prout est apud S. Innocentem.

I, el 25550,

Dictamina choreae Machabre quae sunt apud Innocentes Parisiis.

Segons Mâle, aquests dos manuscrits semblen de la primera meitat del segle

XV poc després, doncs, que es pintés la dansa i la transcripció la devia haver fet algun religiós de l'abadia de Sant Víctor. No només ens permeten conèixer el text que hi havia als Innocents, sinó també els personatges que apareixien representats i l'ordre en què anaven, i ens permetrà tot seguit avaluar la fidelitat de la versió de Guy Marchant.

Paradoxalment, tot i haver estat destruïda, la del Cementiri dels Innocents de París va esdevenir la més famosa de les danses de tot Europa. Sabem que mentre es va conservar in situ molta gent que acudia a París anava a admirar-la, i que moltes de les representacions pictòriques que esmentarem tot seguit la copien o bé s'hi inspiren. Ara bé, el principal mitjà de difusió de la seva fama el va constituir la versió impresa per Guy Marchant.

4.1.2. Les edicions impreses per Guy Marchant (1485 i 1486)

Guy o Guyot Marchant era un prevere borgonyó que començà a imprimir el 1483, amb el *De arte bene vivendi beneque moriendi tractatus*. Més endavant, el 1500, imprimirà també el primer llibre en flamenc.

Pel que fa al text, Saugnieux creu que simplement reproduceix el *Vado mori*, mentre que, segons Mâle, és còpia literal del que apareix als manuscrits de Saint Victor i, doncs, de la de la dansa de la mort dels Innocents.

Saugnieux es contradiu en anotar la qüestió dels manuscrits de Sant Víctor però després oblidar-los en explicar l'origen del text de 1485. El *Vado mori* seria, en qualsevol cas, precedent del text dels Innocents

Si sabem que respecta el text, per què no pensar que els gravats també són obra seva? Mâle, gran combatador d'aquesta identificació, confessa que si pogués admetre-la sentiria un gran alleujament:

S'il en est ainsi, nous ne devons rien regretter, et l'ouvre que nous croyions perdue, nous l'avons.

Ara bé, dona diversos arguments formals que justifiquen la seva tesi. D'una banda, els gravats reproduïts per Marchant no poden ser, en cap cas, còpies dels de 1424 perquè la indumentària és de finals del segle XV i no de començaments: les sabates de punta quadrada no es portaven el 1424 llavors eren punxegudes. A més, el gravat del sergent no es correspon al text, que diu *je suis pris de çà et de là*², mentre que al gravat només l'agafa un sol mort, com tots els altres personatges; això vol dir que en l'original dels innocents l'envoltaven dos cadàvers. Ara bé, els gravats depenen del mural dels Innocents perquè reproduïxen alguns detalls que es corresponen amb el text. Eg: l'esfera terrestre de l'emperador que el cadàver li vol prendre, el cap tirat enrera de l'arquebisbe com li assenyala el cadàver. Rigaux i Huizinga subscriuen l'opinió de Mâle, com tantes altres vegades. Malgrat tot, ens atrevim a formular la hipòtesi que els gravats de Marchant no prenguin model dels dibuixos dels Innocents sinó dels textos que els acompanyaven.

Ara bé, un cop admesa aquesta originalitat parcial, almenys, hem d'admetre que no coneixem el nom del gravador de la dansa de la mort de Guyot Marchant; Saugnieux aporta la hipòtesi que fos Pierre le Rouge, famós gravador del moment.

Fixem-nos ara en el desenvolupament de la dansa. Comença amb un pròleg de l'autor, que apareix com a religiós; això va contribuir a la consolidació de la creença en l'existència d'un Doctor Macabré. La dansa es desenvolupa per parelles: un viu i una mòmia. L'esquelet dansa dinàmicament, mentre que el

viu gesticula petrificat per la por. Són trenta parelles, per ordre jeràrquic. papa, emperador, cardenal, rei, patriarca, conestable, arquebisbe, cavaller, bisbe, escuder, abat, batlle, astròleg, burgès, canonge, marxant, cartoixà, sergent, monjo, usurer, metge, amant, advocat, menetrier, capellà, treballador, corder, infant, clergue, ermità. Jerarquia perfecta, alternança eclesiàstic-laic.

Segons Saugneux, el ritme l'allunya de les danses ballades.

Cadascun dels vivents es contempla a si mateix després de la mort; és per això que Marchant ho intitula *Miroir salubre*. No es tracta, doncs, d'una dansa de la mort sinó d'una dansa dels morts, en què es contraposa com a paral·lels oposats el món d'aquí i el més enllà. Això s'evidencia en alguns dels parlaments dels personatges. E.g., l'emperador diu:

Armer me faut de pic, de pelle

et d'un linceul, ce m'est gran peine.

I, efectivament, aquests atributs els porta el cadàver que l'acompanya.

Els cadàvers, que no són esquelets sinó mòmies, estan en actituds dinàmiques, alegres, desenfadades: passen el braç per l'espatlla dels morts, saltironegen, s'emboliquen gràcilment amb un llençol, es tapen públicament un sexe que no tenen. És una alegria sarcàstica i descarnada, que fa encara més dur el text. El sermó ha esdevingut una sàtira.

El mort parla en diversos tons als vius: es riu de l'abat i de les riqueses que ha acumulat (*les plus gras est premier pourry*), amenaça al batlle amb la justícia del més enllà, es burla del burgès que ha d'abandonar les seves rendes, del metge que no es pot curar a si mateix, de l'astròleg, del cartoixà auster que haurà d'entrar en la ballaruga. Únicament s'apiada una mica del treballador, al qual la mort lliura de grans treballs.

Com reaccionen els vius? No participen de la dansa, són arrossegats per força, es lamenten: l'arquebisbe es queixa que mai més tornarà a jeure a la seva bella cambra pintada, el cavaller que mai més anirà a despertar les dames, el capellà que mai més rebrà l'ofrena dels fidels. Algun, fins i tot es resisteix: el sergent s'indigna que la mort gosi posar la seva mà sobre un oficial del rei.

En definitiva, reflecteix l'inesgotable desig de viure i la impossibilitat d'escapar de la mort. Segons Mâle, podem trobar-la massa cruel, però hem d'admetre que és una de les grans obres que ha encarnat els sentiments fonamentals de l'ànima. A més, hi apareixen nous sentiments que la literatura anterior no havia conegut pas: la ironia cruel, el sarcasme, l'alegria feroç. El text literari de Marchant, destaca per la finesa psicològica i per la personalitat de l'autor, que hi introdueix escepticisme mundà i humor deliciós, sense que el conjunt deixi de ser lúgubre.

L'edició de 1485 va tenir una gran acceptació del públic la qual cosa mostra que és una obra produïda plenament dins de l'esperit de l'època i va ser un gran èxit editorial, la qual cosa va portar Marchant a reeditar-la l'any següent, afegint nous personatges: l'enviat, el duc, el mestre d'escola, l'home d'armes, el promotor, el presoner, el pelegrí, el pastor, l'aventurer i el ximple. En total, quaranta persones que formen la Dansa dels homes. S'afegeix també l'orquestra dels morts, quatre músics que porten el ritme de la cornamusa, arpa, flabiol-tamborí i orgue portàtil. També aquesta segona edició va ser molt ben acollida pel públic, molts impressors locals van voler reimprimir-la i se'n van vendre milions

d'emplars en fires.

Marchant no es va aturar. Volent aprofitar la moda, publicà el 1486 la Danse macabre des femmes. Els versos són de Martial d'Auvergne (poeta mort el 1508), els gravats d'un autor desconegut. Mâle la considera molt menys meritòria; opinava que no era pas l'obra d'un segle sinó d'un home concret; segons ell, un poeta sense geni. Els gravats són de qualitat inferior als de 1485; segons Mâle, durs, sense inventiva en les figures de les dones, sense gestos nous en els cadàvers. Únicament inventa la figura de l'esquelet, amb alguns cabells femenins encara al voltant del crani, la qual cosa accentua encara més el paper del mort com a doble del viu. Aquesta dansa femenina té un element més sensual, es recrea en el tema de les lamentacions per la bellesa perduda que esdevé podridura: perquè l'aparició de dones ho propicia, i perquè té menys dones que homes per a fer una escala jeràrquica àmplia. Se li acaba el tema amb la reina, la dama d'honor, l'abadessa, la monja, la partera, la venedora. Llavors ha de recórrer a les fases de la vida: donzella, enamorada, promesa, núvia, embarassada. Les dues danses van ser editades juntes i, per a augmentar encara l'interès, Marchant hi va unir tres poemes ja cèlebres a l'època i que s'adscriuen a la mateixa inspiració que les Danses: el Dit des trois morts et des trois vifs., el Débat du corps et de l'âme gènere de disputes, molt apreciat a l'època, i tema de l'Ubi sunt qui ante nos fuerunt? i la Complainte de l'âme damnée llarg poema d'inspiració cristiana que mostra com, tot i el que diuen els Ars moriendi, el pecador té problemes per a salvar-se en els darrers instants.

Pel que fa als versos de Martial d'Auvergne, són poc originals, la mort no somriu sinó que insulta, les víctimes van resignades.

Mogut per la gelosia, Vêrard la va imitar el 1492 en una Danse macabre. Posteriorment, se'n van fer edicions que alteraven el text.

L'apassionament per les versions impreses de la dansa de la mort va arribar a l'extrem d'incloure-la en les il·lustracions dels llibres d'hores.

Exemple: la impresa per Pigouchet, que inclou dansa macabra d'homes segons model de Vêrard i de dones segons model de Guyot Marchant.

4.1.3. La dansa de la Mort de la Chaise-Dieu

L'obra mestra del gènere és l'esbós inacabat de la Chaise-Dieu (Haute-Loire), representat sobre la paret circular que tanca el cor al creuer de l'església. Inspirada en el model dels Innocents, reflecteix bé la impressió que devien tenir les gents medievals davant de les representacions murals, i encara més perquè està inacabada, per la seva pròpia naturalesa d'esbós.

Deguda a un geni del disseny, sempre imaginatiu, de vegades irònic, sota l'abaciat de Renaud de Chauvigny, cap a 1470. La data la confirma Mâle basant-se en la indumentària; seria, doncs, anterior al gravat de Marchant. Tots els historiadors de l'art que n'han parlat diuen que va ser retocada a finals del segle XVI, però segons Mâle és evident que no l'han vista i només coneixen el mal dibuix que va publicar Jubinal el 1841. Aquest dibuix és de tan mala qualitat que va dibuixar tres dones que en realitat són un monjo, un canonge i un cartoixà d'això darrer, Mâle no n'està segur. El de Yperman de 1894 és molt més fidel.

Només és un esbós, però molt inspirat. Els personatges estan dibuixats sobre

un fons vermell. Els traços estan fets tan de pressa que en corregir detalls i postures no van esborrar les primitives un treballador té tres braços. No hi ha cap figura desposseïda de senyals d'improvisació alguna que té el cap endavant el tenia enrere, i encara es veu. Poèticament, Mâle aventura: Hom diria que la Mort ha vingut a prendre l'artista per la mà per tal de defer-lo entrar, ell també, a la dansa.

Aquesta mateixa improvisació mostra, ? Mâle, la falsedat de la teoria de la restauració: ningú restaura mai un croquis.

Quines semblances presenta amb el cementiri dels Innocents? Almenys segons la versió de Guyot Marchant, devien ser molt semblants. Mâle troba semblances en els atributs de personatges: la maça del sergent, el llibre del capellà, el pic a l'espalla del pagès, la viella de roda als peus del menestral. L'ordre és també semblant. I, a més, sota la pintura hi ha unes línies on devien haver-hi d'anar els versos, que no es devien escriure per manca de temps.

Les diferències les trobem, sobretot, en les actituds dels morts, particularment la contorsió que fa el que està a la vora de l'infant, que s'amaga la cara darrera el braç per no espantar-lo o, potser, avergonyit. Llibertats d'artista genial, que es devia aventurar més enllà de qualsevol model que tingués. Altres diferències avui no perceptibles, però sí a la reproducció de Jubinal, reforcen la teoria que no és una pura còpia dels Innocents: un predicador a la trona, amb un personatge als seus peus, després corregit, que sembla tocar un instrument és un mort que marca el ritme de la dansa amb la cornamusa. Aquests personatges apareixen també a danses del nord d'Europa Berlín, Reval. L'únic semblant és ³¹l'orquestra dels morts², gravat que Guyot Marchant inclou en la seva edició de 1486, però no en la de 1485.

Mâle dubta que el model sigui la dansa dels Innocents; més aviat creu que devia ser un manuscrit il·lustrat, força semblant sens dubte al mural de París perquè els personatges van en el mateix ordre i amb els mateixos atributs, i que devia servir també de model per a les danses de Berlín i Reval. Suggereix que fins i tot podria datar-se en el segle XIV i ser, per tant, la més antiga dansa macabra. Per què entroncar-la amb la versió més antiga de la representació? Perquè porta un detall que només troba en la Dansa general de la muerte, de fi segle XIV-inicis segle XV: al final de tot, una multitud que no es barreja pas a la dansa. Qui són? a la Dansa general, la massa anònima que no té lloc en la jerarquia. Aquest argument serveix a Mâle per a assignar tant a la representació de la Chaise-Dieu com a la Dansa general un estadi més arcaic, i per a formular la hipòtesi que hi havia una dansa francesa del segle XIV que va servir com a model de totes les danses macabres d'Europa. Llavors, el paper de la dansa macabra dels Innocents seria provocar les altres, en ser la primera en ser representada de forma monumental, de manera que provocaria l'admiració dels clergues estrangers i la voluntat de rivalitzar amb ella.

La dansa de la mort de la Chaise-Dieu harmonitza amb la nuesa i tristesa de la gran església monàstica; tota l'austeritat de l'edifici i del paisatge parla de la mort. Fins i tot el monestir compta amb il·lustres difunts: hi va morir Édith, vídua d'Eduard el Confessor, després de la batalla de Hastings, i hi ha també la tomba de Climent VI.

4.1.4. Dansa de la mort de Kermaria en-Insquit

La dansa de Kermaria en-Insquit (Côtes du Nord) va ser publicada per L. Bégule el 1909. S'inspira en el model dels Innocents: el mateix ordre dels personatges, els versos són semblants, el conestable amb l'espasa a la mà, el menestral deixa l'instrument musical als peus, el treballador amb el pic a l'espalla. Marchant i Kermaria devien conèixer l'original comú, dels Innocents. Com a diferència trobem morts i vius formant una sola cadena. És datable entre 1450 i 1560 per les sabates de forma punxeguda i pels vestits.

Per fer més horrorosos els morts, es va donar a alguns morro de bèstia o cap de gripau.

Mâle la considera rústica i amb trets maldestres; creu que el pintor devia treballar de memòria o sobre un croquis escàs.

4.1.5. Altres exemples francesos.

Un text esmenta una dansa macabra pintada per Jean de Maisoncelles el 1436 al claustre de la Sainte Chapelle de Dijon i destruïda durant la Revolució Francesa.

La de l'església de Sainte-Apolline à Brianny (Côte d'Or) és l'única dansa macabra mural francesa que presenta el homes i les dones segons el Miroir salulaire.

Al cementiri de Saint-Maclou de Rouen, que Mâle va veure convertit en pati d'esbarjo d'una escola, hi ha també una dansa macabra. L'envolta un claustre que sosté un carner. Ho decora un fris de fusta, i cadascuna de les columnes porta un relleu d'un grup on s'endevina les parelles d'una dansa macabra: un mort sortit de la tomba pren per la mà el papa, l'emperador, el rei, el bisbe, el monjo i el treballador, i els arrossega a pas ràpid.

Segons Mâle, les veritats que pregonen són la brevetat de la vida, la incertesa de l'endemà i la negació de la força i de la glòria.

A Borgonya existeix encara la dansa macabra de la Ferté-Loupière (Yonne), del segle XVI, que s'inspira en els gravats de Marchant. Segons Saugnieux, són una mala imitació dels gravats de Marchant i presenta un interès molt menor.

També del segle XVI i mala imitació dels gravats de Marchant és la dansa de Meslay-le-Grenet (Eure-et-Loir). Inclou dansa dels homes i dansa de les dones.

Segons Mâle, n'hi devia haver moltes més, perquè els textos n'assenyalen en diversos llocs, i altres han deixat traces: claustre dels Macabeus d'Amiens, arcades del castell de Blois almenys, hi ha un exemplar de la dansa macabra impresa per Vérard i conservat al Cabinet des Estampes, el claustre de la Sainte-Chapelle de Dijon atribuïble a Masoncelle.

Una taula de Simon Marmion conservat al Museu de Berlín, que deu procedir de les columnes d'un claustre del Nord de França, té dues escenes amb personatges en un cementiri, semblants segons Mâle al cementiri dels Innocents, amb els versos escrits sota els personatges.

La de Le Bar, prop de la Grasse: una taula de fusta de 65 cm d'alt, a la part superior de la qual hi ha deu homes i dones dansen alegrement al so de la gralla i el tamborí, i un diablet dansa més alegrement encara sobre el cap de cadascun, inclòs el músic. La mort ha clavat la seva fletxa en dos d'ells, i el seu diable està ja esperant el seu darrer esbufec per a prendre possessió d'ells. El desè és mort, i un dimoni agafa la seva ànima per la mà

per a portar-la a la boca flamejant. Sant Miquel, balança en mà, sota la mirada de Déu, no pot fer res per aquests insensats. Mostra la insensatesa dels vius i la imprevisibilitat de la mort. Ella, armada del seu arc, sempre està a punt de disparar una fletxa. Els dansaires són fulminats sense tenir temps de preparar-se a ben morir; tots moren de mala mort. La part inferior inclou versos monorrimes en occità, lletra gòtica. Segons Schneegans, és una variant interessant i, sembla, única de la danses de la mort, tot i que nosaltres hi podem afegir el paral·lel de la de Morella, que més endavant analitzarem. El seu sentit: la vida és una farandola, que allunya del pensament de la mort, amaga la trista realitat i les conseqüències terribles del pecat, el judici i les penes eternes. Aquesta dansa simbolitza en efecte la follia dels homes, la seva necessitat de divertir-se en el sentit pasqual del mot. Ens fa pensar més en la Dance aux aveugles que en la Danse de Guyot Marchant.

Finalment, n'hi ha altres que en realitat no es poden incloure dins de les danses de la mort. Al Museu Saint-Jean d'Angers hi ha un cofre de fusta esculpit a començaments del segle XVI. Representa una mena de jeroglífic que cal desxifrar com a ³Tots els humans tiren contra la mort². No és la mort qui amenaça els vius, sinó els homes qui encaren cap a ella els seus arcs: dames, cavallers, el papa, el rei, monjos, nens, bisbes. Els homes, que per naturalesa tendeixen tots cap a la mort, s'uneixen per a tirar contra ella i desempallegar-se'n. Però ella atrapa les fletxes al vol, abans que la toquin, és inaccessible i invulnerable. És, doncs, una manera original de representar el triomf de la mort.

4.2. Alemanya

Segons Mâle, totes les danses de la mort alemanyes són d'inspiració francesa. Destacarem:

- . La de Minden (Westfàlia), de 1383. Hauria estat, doncs, la primera de tot Europa, anterior a la dels Innocents de París. Però, segons Mâle, no ho és, perquè en realitat només es tracta d'una figura de la mort pintada sobre un panell mòbil; al revers, una dona que simbolitza el món o la carn. Hi ha precedents d'aquestes imatges a França des del segle XII.

- . Església de Santa Maria de Lübeck, de 1463. Segons Mâle, un munt de detalls traeixen el seu origen: alternen clergues i laics a excepció d'una emperadriu que va després de l'emperador, el mort que guia al papa porta un taüt, el metge porta un vial ampolleta per a administrar medicines, el nen està en un bressol. Pel que fa als versos alemanys que l'acompanyen, semblen traduïts d'un original francès del segle XIV, prototipus al qual responen el text del cementiri dels Innocents i el text castellà de la Danza general de la muerte, segons la teoria de Seelmann. El poema alemany i el castellà tindrien una forma més arcaica. Inspira la resta d'Alemanya i països del nord.

- . Dansa de la mort de Berlín, inspirada en la de Lübeck.

4.3. Nord i centre d'Europa

- . La de Reval, basada en la de Lübeck

- . Dansa de la mort de Basilea, mitjan segle XV, del convent dels agustins. S'havia datat el 1312 (Büchel), però en realitat la data era 1512 i corresponia a una restauració. Ha estat publicada diverses vegades amb la

data de 1312. Segons Mâle, una ullada als vestits ens la situa cap al 1450. Mâle hi ubica dues danses: una de Klingenthal, convent femení, a Petit-Bâle, i la del convent dels dominics, a Grand-Bâle. Les dues havien estat una mica més semblants que ara. Les actuals diferències provenen sobretot de les restauracions. Sembla segons la tradició que la del convent de dominics va ser pintada amb motiu d'un concili de 1448. Les dues són de clara influència francesa, segons Mâle, i inspiren els llibres xilografats alemanys.

. Gravats danesos del segle XVI, inspirats en la dansa de Lübeck.

. Dansa de Meznitz (Caríntia), inspirada en els llibres xilografats alemanys i, doncs, indirectament en les danses de Basilea i les franceses.

4.4. Anglaterra

La primera, la del cementiri de Saint Paul de Londres, es féu una mica abans de 1440 a imitació de la de París. John Lydgate, monjo que tornava de França i que havia vist l'original, traduí a l'anglès els versos del cementiri dels Innocents. Va desaparèixer el 1549.

4.5. Itàlia

Només se'n troben al nord: Côme, Clusone, Pinzolo. Reben la influència de França, potser a través d'Alemanya. El tema està tractat amb gran llibertat.

4.6. Versions impreses i gravats

Tot i que llibreters de Lyon i Troyes també editaren la dansa de la mort, sens dubte la més cèlebre és la versió que Holbein en va fer al segle XVI, que malgrat tot no comentarem amb amplitud perquè s'escapa del marc cronològic de l'assignatura. Diguem només que coneix la tradició de les danses de Basilea i que ha begut de la Mors de la pomme o de les Heures de Simon Vostre, perquè comença amb la Creació i va fent escenes quotidianes, més d'una bessona de les Simon Vostre. La mort pren el papa al mig dels seus cardenals, l'emperador al mig de la cort, el nen dels braços de la mare, acompanya l'emperadriu n el seu passeig, el treballador. Ara bé, com en les Heures, al final la mort és vençuda, perquè el Judici Final representa la victòria de la vida eterna.

Altres versions que escapen del gènere de les danses dels morts:

. Danse aux aveugles, de Michaut (1466), ja esmentada. És una mica diferent, homes i dones dansen al voltant de l'Amor, la Fortuna i la Mort que va muntada sobre un bou i porta una fletxa. Aquesta imatge va ser utilitzada sovint per altres autors. Mâle esmenta un manuscrit llatí de la Bibliothèque Nationale, sanefes de les Heures de Simon Vostre.

. Mors de la pomme, que beu també de la dansa de la mort. No hi ha dansa, però, sinó que la mort apareix en la vida dels homes no tòpics models, sinó personatges concrets en la seva vida quotidiana a causa del pecat d'Adam i Eva d'aquí l'al·lusió a la poma i actua amb plens poders. La mort esdevé un pretext per a fer quadres de costums.

. Les Heures de Simon Vostre, que segueixen el model de la Mors de la pomme. Al final la mort és vençuda, perquè el Judici Final representa la victòria de la vida eterna.

. Liber Chronicarum de Schedel, de 1493, il·lustrat per Wolgemut i els seus deixebles. Mostra dos esquelets saltant no amb els vius, sinó sobre un

cadàver que també comença a agitar-se.

4.7. La dansa de la Mort del convent de Sant Francesc de Morella (País Valencià)

El 1272 es va fundar el primer convent de Morella, dedicat a Sant Francesc, per la petició dels jurats al rei Jaume I. Cap al 1293 ja havien construït el claustre; l'església, cap a 1300. El 1390 es va consagrar definitivament l'església. Va ser pagat pel Consell, amb aportacions de famílies riques que van pagar les capelles laterals on volien situar els seus sepulcres familiars.

El claustre forma un quadrilàter irregular amb arcades trilobulades sobre columnes de secció quadrifoliada en totes les bandes. Les fórmules constructives són pròpies del gòtic mediterrani del darrer quart del segle XIII. Sant Francesc de Mallorca, Santa Clara de Tortosa.

Oberta a l'ala de migdia del claustre i annexa a les dues primeres capelles del costat de l'evangelí més properes a la capçalera, hi ha la Sala del De Profundis, mal anomenada Sala Capitular, de planta quadrada i coberta amb volta de creueria. Va ser projectada i dirigida per Andreu Tarrascó entre 1427 i 1442. La portalada és de carreus ben formats de pedra calcària, porta flanquejada per dos finestrals geminats d'arc de mig punt amb mainell de secció octogonal, embellits amb motlures, capitells i guardapols i algun escult heràldic amb el tema de la flor de lis.

Són dues estances: una més gran i quadrada només lleugerament deformada per la confluència amb el mur de l'església, de tal manera que té 7,25 m de fons, 7 m d'ample per la banda de la porta i 6,25 m per la banda interior, coberta amb volta de creueria amb pedra clau central, i una estança més petita i rectangular 5 m d'ample i 3,25 de profunditat, que feia de sagristia. Comunicant ambdues, un arc ogival de 4 m de llum. Segons Alanyà, abans de 1840 la sagristia es comunicava també amb l'església. Ambdues sales estan pavimentades amb lloses de pedra.

Les parets interiors de la sala són de sorra, calç, pedres i tàpia. No té decoració escultòrica, però sí pintures murals. Són un dels pocs exemples de pintura gòtica mural del primer quart del segle XV al País Valencià.

Alanyà explica el nom de la sala explicant que quan moria un frare menor, el seu cadàver hi era instal·lat fins al moment del seu enterrament i la comunitat el vetllava i feia el rès de l'ofici litúrgic de difunts cantant-se, entre els altres salms i antífoes, el salm De profundis, que donava nom a aquesta sala dins els cenobis franciscans. Abona el destí de la sala el tema que apareix pintat sobre el seu mur dret, relatiu a la Mort.

Espanol hi afegeix que no només el convent sinó concretament la sala esdevenien lloc d'atracció per als enterraments: els laics manifestaven preferència per ser enterrats a la banda del claustre proper a la porta de la sala.

Segons Mn. Manuel Milián, a la paret de l'est entrant a l'esquerra hi ha una pietat o descendiment.

La pintura que comentem té 50 m², dels quals se'n conserva un 40% i 1 mm de gruix del morter. La tècnica és al fresc per incisió de punxó, amb coloracions de terres comunes i amb retocs al sec.

Espanol considera que els manca qualitat, però que són iconogràficament molt

interessants.

A la paret oest, tota la paret està ocupada per la dansa de la mort. La Mort un esquelet, que porta a la mà esquerra una dalla o una fletxa, assenyala amb la mà dreta una fossa oberta davant del grup de dansaires. En estat de degradació preocupant, se n'han perdut parts. El 1993 es va iniciar un procés de retauració neteja superficial, fixació de pigments, consolidació estructural, neteja, reintegració del volum i cromàtica, capa de protecció final.

Inclou tres escenes:

. La Mort amb arc i carcaix, disparant dues sagetes a l'arbre de la vida en el qual hi ha representats tots els personatges de la vida humana, asseguts en dos nivells, els eclesiàstics a dalt i els laics baix i dient en un filacteri que li surt de la boca ³Nemini parco². A la base hi ha dues rates que rosegueu l'arbre. En canvi, Español no ho identifica com a arbre de la vida, sinó que únicament veu un seguit de personatges dins d'un cercle; ho considera ³de difícil interpretació². L'actitud de la Mort disparant té paral·lels en escenes contemporànies de triomfs, però no l'altra part. També hi havia d'anar un cadàver ajagut amb les mans al pit, però només es va traçar al punxó sense arribar-lo a dibuixar, segurament a causa d'un replantejament de la composició, segons Francesca Adell.

. La Roda de la Fortuna, molt malmesa. Comparant amb el gravat alemany podem formular hipòtesis sobre la composició inicial: la roda moguda conjuntament per la Fortuna una dona ben vestida amb els ulls tapats i per Jesucrist. Amb la roda giren quatre figures humanes; una d'elles, un rei.

. La dansa de la mort, acompanyada de cinc textos literaris en català. Al centre, un transi: un cadàver dins del seu sepulcre amb el text Fuit quod estis eritis quodque fuit.

Segons la descripció que en fa Alanyà, es tracta d'un cercle de 20 vius creiem, però, que només deuen ser 19, perquè hi ha un fragment malmès on només n'hi caben 2, no tres, units de dos en dos sembla, però, que formen una sola cadena, i n'hi ha alguns que es miren per parelles, però no tots i ballant al voltant d'una fossa oberta. El cadàver porta un filacteri amb l'expressió Fui quot estis, eritis quod sum. Correspon als dos primers versos d'un text que, en versió anglesa, també es troba a la tomba del Príncep Negre, a Canterbury:

Tal com sou, així era jo,

tal com sóc, així sereu.

Poc vaig pensar en l'hora de la mort,
mentre vaig gaudir dele do de respirar.

Mes ara sóc un pobre captiu,
enfonsat en la terra, aquí sóc.

La meva granbelleza, tota, s'ha esvaït,
la meva carn és podrida fins als ossos.

Com a personatges identificables tenim: papa, rei, cardenal, bisbe, clergues, nobles, homes i dones del poble. Español hi veu també una reina, un franciscà i un dominic.

No respon, doncs, al tipus habitual de dansa de la mort, segons Español, perquè no trobem la mort ballant amb cadascun d'ells. Fins i tot ho arriba a considerar més proper a un tema sobre la vanitas.

Al peu hi ha una notació musical i diverses inscripcions en lletra gòtica

alemanya:

No és pas savi mes és ffol qui memòria de la mort si vit se toll.

En caràcters gòtics anglesos:

Morir, ffrares, nos convé: mas no sabets la hora: al menys una hora al dia: aquest món no pot durar.

Sota hi ha un personatge abillat com a missatger: vestit llarg plisat partit verticalment en dos colors, blanc i roig, botonat i cenyit a la cintura. Amb la mà dreta doblegada sobre el pit sosté una maça en forma de palmeta que li descansa sobre el muscle. Amb l'esquerra sosté un anafil ornat amb una banderola tribarrada, que bufa. Davant d'ell, un text en català de deu línies, en caràcters gòtics anglesos. S'ha perdut el final de les línies.

Diu:

Ses riqueses en cercar quins donen mala via papa ni emperador per grans <S> mort an tots per aquí congrues se miren la mort nos <S> torta soptament nos fa congru con tal que mil na porta <S> co <S> alçadura no se restauran de mort ne nulla nocardura [?] <S> elle <S> vostre coratge si bé us ffets affaytaments la mort tost vos espera que <S> podrits don ne sots molt geudiós de aquests neus me maravel que· n <S> nous deu e tan greu conort qui vol sovint atendre conuques tuyt <S> nets nostra vida perque mils nos relevets de la mort qui· ns espera <S> tot lo món remirant socorrets nos tost e leus car la mort nos <S>.

Sota, en caràcters gòtics alemanys d'un cos més gran:

Hon és lo teu tresor la és lo teu cor.

Finalment, sota de tot hi ha musicat el text del Memento mori que apareix abreujat més amunt:

Morir, frares, nos cové, mas no sabets la hora. Mas <S> visc[am] en di <S> almenys un ora al dia. Aquest món no pot durar, d'on me par ara finiran riqueses. Ara fets conversió de mala via.

La música que acompanya aquest text està escrita sobre dos tetragrames una en clau de Fa i l'altra de Do, payoutat propi del cant gregorià i del cant pla. Les notes són senzilles, de punts quadrats; manquen signes de puntuació habituals en el cant gregorià.

El musicòleg Julià Pastor creu que aquesta melodia es correspon amb la de l'Ad mortem festinamus, continguda en el Llibre Vermell de Montserrat. Hi mancarien, si fos cert, les indicacions rítmiques i, a més, en el Llibre Vermell porta una notació més moderna. Josep Alanyà referma aquesta teoria, a partir de l'observació d'ambdues tonades, i indica que les diferències melòdiques entre ambdues són mínimes.

Milian Boix ho relaciona amb el grup escultòric del reracor de l'església arxiprestal de Santa Maria de la mateix ciutat, edifici molt proper al convent. Allà es representa el Judici Final, de 1426. S'ha arribat a suposar, fins i tot, que pertanyen al mateix artista, l'italià Giuseppe Bili, però no s'ha provat.

Sota les escenes hi ha un sol envoltat amb un cordó de nusos de l'orde franciscà. També s'observen altres restes de policromia, possiblement posteriors.

Pel que fa a la cronologia de la pintura, Mn Manuel Milián, Francesca Adell i Salvador Aldana l'emmarquen entre 1427 i 1442 dates de construcció de la sala. En canvi, Francesca Español i també Alanyà la situa en el darrer quart del segle XV, perquè els anàlisis han permès trobar entre els pigments

un color violeta obtingut a partir d'un pigment fos, tècnica que es va començar a utilitzar en aquest període, i també gràcies a l'anàlisi paleogràfica.

Alanyà afegeix com a argument que la pintura reproduïx un gravat en fusta del Mestre de les Banderes avui conservat al Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart, de la segona meitat del segle XV, que reproduïx un arbre de la vida, una roda de la fortuna i un cadàver transit a la sepultura. Aquesta relació no la contempla cap altre dels autors esmentats, però Alanyà conclou que l'autor del fresc de Morella, sens dubte un frare del mateix convent, va conèixer el gravat, potser en algun dels viatges d'estudi que els franciscans catalans feien per tota Europa. En aquests viatges, a més, també pot ser que veiés alguna altra dansa de la mort monumental, ja fos la dels Innocents de París, la de Basilea, de la Chaise Dieu o de Kermaria. Aquesta hipòtesi, de moment indemostrable, no és forassenyada si pensem en l'estreta relació que l'orde franciscà tenia, a l'Edat Mitjana i també la Moderna, amb l'àmbit de la mort.

Pel que fa a l'anàlisi estilístic, M. A. Català parla de llenguatge lineal adaptat al realisme propi del gòtic flamenc que s'implanta al País Valencià. Línies fosques o negres dibuixen el contorn de les figures. Les superfícies es completen amb colors plans. Van deixar alguns punts sense acolorir per donar més lluminositat al conjunt.

5. Conclusió

Hem volgut analitzar en aquest treball una de les manifestacions més genuïnes de la mentalitat baixmedieval tan solcada per crisis i catàstrofes naturals, socials i polítiques i, més concretament, de l'art macabre. Després de veure desfilar davant dels nostres ulls tants humans abocats sense remei a la mort, resignats els uns, inútilment disconformes els altres, la reflexió que hom fa és que sempre, en tots llocs i temps, la mort ha estat i és una de les preocupacions del gènere humà, però que en alguns períodes i circumstàncies aquesta presència ha tingut un caràcter extraordinàriament notable, no tant per l'obsessiva repetició del tema, com, sobretot, per la capacitat dels homes del moment de generar sobre ella noves i originals formes de creació artística.

6. Bibliografia

ALANYÀ I ROIG, Josep. Urbanisme i vida a la Morella medieval (s. XIII-XV), Morella: Ajuntament de Morella - Amics de Morella i Comarca, 2000
ARIÈS, Philippe. La muerte en Occidente: Barcelona: Argos Vergara, 1982
BALTRUSAITIS, Jurgis. La Edad Media fantástica, Madrid: Cátedra, 1983
RIGAUX, Dominique. PRIGENT, Christiane. Art et société en France au XVe siècle. París: Maisonneuve & Larose
MLE, Emile. L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, Paris: Armand Colin, 1995
MASSIP, Jesús. La mort en dansa: anàlisi de les comparses catalanes de la mort en el context europeu. de la dansa dels vius (Morella) al ball dels morts (Verges): un recorregut de cinc segles. A Revista d'Etnologia de Catalunya, núm 17 (novembre 2000)
MASSOT I MUNTANER, Josep. Notes sobre el text i l'autor de la "Representació

de la Mort". A Serta Philologica F. Lázaro Carreter, vol II dansa de la mort

HUIZINGA, Johan. El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos, Madrid: Alianza Editorial, 1994

SAUGNIEUX, Joël. Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires, Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1972

La España gótica. IV: Valencia y Murcia. Castellón de la Plana, Valencia, Alicante y Murcia

ROCA I ROVIRA, Jordi. La processó de Verges, Girona: Diputació de Girona i Caixa de Girona, 1986

ROMEU I FIGUERAS, Josep. Teatre català antic. vol. III, Barcelona: Institut Català del Teatre de la Diputació de Barcelona - Curial, 1995

TENENTI, Alberto. La vita e la arte attraverso l'arte del XV secolo, Nàpols: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996

WEBSTER, Jill R. Els franciscans catalans a l'Edat Mitjana. Lleida: Pagès editors, 2000