



Des danses macabres au grotesque : expressions de l’Espagne médiévale

Emmanuelle Klinka

► To cite this version:

Emmanuelle Klinka. Des danses macabres au grotesque : expressions de l’Espagne médiévale. *Revue (In)Disciplines*, 2019, Hispanités et au-delà : la mort comme une fête et autres expressions carnavalesques, 1 (2). halshs-01990535

HAL Id: halshs-01990535

<https://shs.hal.science/halshs-01990535>

Submitted on 23 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des danses macabres au grotesque : expressions de l'Espagne médiévale

Emmanuelle Klinka

MCF Espagnol

UFR LASH, Université Nice Sophia Antipolis

Laboratoires : SEHM-Sorbonne composante de CLEA (EA4083), rattachée au LIRCES (EA3159)

klinka@unice.fr

Résumé :

Le passage de vie à trépas, le mystère eschatologique, la quête de sens qui en résulte, constituent certaines des préoccupations majeures de la société médiévale : autant d'éléments qui ont été inclus dans les pratiques sociales, qu'elles soient profanes ou liturgiques, et ont donné lieu à des manifestations culturelles et artistiques. Cette étude s'attachera à découvrir le message porté par la fresque du couvent Saint-François de Morella qui montre un ensemble historié comprenant une danse macabre. La mise en lien avec d'autres manifestations, festives et populaires comme le Carnaval, ou cultes, telles les *Stances sur la mort de son père* de Jorge Manrique, permet de mettre en lumière la complexité du contexte idéologique de l'époque. Ainsi, toute empreinte de la nouvelle sensibilité humaniste, la fresque de Saint-François de Morella témoigne des croyances et des mentalités du début du XV^e siècle en Pays Valencien et, plus généralement, en Espagne.

Mots-clefs :

Espagne médiévale, humanisme médiéval, carnaval, danse macabre, *Dit des trois morts et des trois vifs*, *ars moriendi*, Saint-François de Morella, *Livre de Bon Amour*, Juan del Encina, *Stances sur la mort de son père*.

Depuis la parution des essais fondateurs de Mircea Eliade, *Le sacré et le profane* (1957), et de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance* (1965), de nombreux travaux ont été dédiés à l'étude des fêtes populaires au Moyen Âge, en particulier s'agissant du Carnaval. Des fêtes donc, donnant lieu à toute sorte de débordements et concernant l'ensemble de la société, qui s'insèrent à la fois dans le temps ordinaire et le temps liturgique, dans le rythme des saisons et de la vie humaine. Mon propos n'est pas de revenir sur l'origine de ces manifestations qui remontent, on le sait, à une époque archaïque, mêlant ce qui tient du divin au temporel le plus prosaïque ; je rappellerai néanmoins l'étymologie du terme carnaval, une création médiévale destinée à son adaptation au calendrier ecclésiastique par les clercs. « *Carnelevare* », littéralement « enlever la chair », rend compte de la fonction liturgique du Carnaval dans le rite chrétien : l'entrée en Carême après une période de jours gras et de fêtes suivant l'Épiphanie. La chair ôtée, le recueillement et le détachement des biens de ce monde amènent le fidèle à la commémoration de la résurrection du Christ marquée par la fête de Pâques. Ce temps, essentiel pour le chrétien, rappelle que la mort est le véritable début de la vie restaurée par le Christ ressuscité.

Vie et mort, débordements et recueillement, effroi et édification, sont des thèmes développés en littérature et dans les arts figuratifs qui vont être condensés dans le genre dit des danses macabres – qui a connu une grande popularité dans l'Europe des XIV^e et XV^e siècles. J'aborderai ici le sujet en m'intéressant plus particulièrement à l'une des représentations iconographiques espagnoles des danses macabres. Réalisée au milieu du XV^e siècle (c. 1430), la fresque qui orne les murs du cloître du couvent Saint-François de Morella en Pays Valencien constitue un témoignage rare, puisqu'elle est l'une des sept compositions monumentales à avoir résisté au passage du temps en Espagne (Franco Mata : 175), alors que les sources écrites témoignent de la richesse du thème et de son extension dans l'ensemble des royaumes hispaniques (Franco Mata : 175, González Zymala 2014 : 38-39). Définie comme atypique, elle fait apparaître une ronde composée des représentants de tous les états de la société médiévale, plutôt que la farandole attendue emmenée par un squelette :

[...] Elle est constituée par une vingtaine de personnages, divisés en deux grands groupes : les ecclésiastiques à droite et les laïques à gauche, disposés les uns et les autres dans l'habituel ordre hiérarchique descendant. Au-dessus, sur la partie droite, nous voyons le pape coiffé de sa tiare, à sa droite un roi et une reine couronnés, un comte qui porte un chapeau emplumé, à côté de son épouse et d'un couple apparemment de la noblesse (un homme avec un chapeau pointu en avant et une femme tête nue ; tous deux en robes longues et amples). À la gauche du souverain pontife, le cardinal, reconnaissable à son chapeau, un évêque coiffé de sa mitre et plusieurs frères tonsurés : un frère blanc (dominicain), un moine noir (bénédictin) et vraisemblablement deux franciscains. Au premier rang, devant le pape, nous voyons un autre frère vêtu de noir (le prieur ?), à sa gauche une femme et un enfant, vêtu en artisan, à sa droite un *magister scholae*, un bourgeois et une religieuse. Tous apparaissent se tenant les mains par les bouts des doigts comme s'ils dansaient une sardane ou une ronde. Cependant, leurs pieds semblent immobiles et leurs visages plutôt inexpressifs ou contrits. (Kovacs et Massip : 206)

La ronde s'organise autour de la sépulture d'un transi – cadavre nu, éviscéré pour ralentir le processus de putréfaction suivant l'usage du temps – qui paraît se gausser des vivants qui l'entourent et qui semble se diriger à eux par le phylactère placé au niveau de sa bouche : « *Fuit quod estis eritis quodque fuit* »¹. Au-dessous, deux phylactères en langue valencienne où l'on peut lire :

¹ « Il était comme vous êtes, vous serez ce qu'il était ».

*No és pas savi mes és ffoll qui
memòria de la mort sovint se tol*² (Kovac et Massip : 207)

*Morir, ffreres, nos cové, mas no sabem la hora mas no [...]
almenys un.ora.l dia. Aquest món no pot durar don-me per co [...]*³. (Kovac et Massip : 207)

Ce dernier texte, extrait et traduit de la composition latine « *Ad Mortem Festinamus* », est repris au-dessous en notation musicale telle qu'elle figure dans le *Livre Vermeil* de l'abbaye de Montserrat (folio 27r). Copié à la fin du XIV^e siècle, ce manuscrit offrirait l'une des plus anciennes versions musicales des danses macabres et doit sans doute être pris en compte pour la bonne interprétation du sens de la fresque de Morella. En effet, autre détail tendant à corroborer une filiation entre *Livre Vermeil* et fresque de Saint-François de Morella : le même cadavre éviscéré illustre la composition manuscrite du « *Ad Mortem Festinamus* » (Kovacs et Massip : 207-209).

À gauche de cette danse, l'Arbre de la Vie est représenté subissant une attaque croisée : d'une part, un cadavre éviscéré décoche des flèches aux personnages situés dans sa frondaison⁴ et, d'autre part, deux rongeurs entament son tronc à la base. Cette dernière image est ancienne et largement diffusée par la littérature gnomique qui a connu son plein essor aux XIII^e et XIV^e siècles : elle représente l'usure inexorable du temps symbolisée par le lent grignotement de deux rats, traditionnellement représentés l'un de couleur claire, l'autre de couleur sombre, pour indiquer la succession des jours et des nuits⁵. Image édifiante s'il en est – qui reprend la

² « Il n'est pas sage mais fou / celui qui oublie la mort » (Kovac et Massip : 227)

³ « Nous devons mourir, frères, mais nous ne connaissons ni l'heure ni [...] / au moins une heure par jour. Ce monde ne peut durer donne-moi pour cela [...] ». (Kovac et Massip : 227)

⁴ L'Arbre de Vie enserme dans sa frondaison, en plus des personnages situés dans la partie supérieure, une scène de jeu de dés dans sa partie inférieure : la fresque étant très détériorée, il m'est difficile d'en dire plus.

⁵ Connu sous l'appellation d'*Allégorie des périls du monde*, ce thème ferait partie de l'apport culturel brahmanique ancien du Cachemire du III^e siècle et a d'abord fait partie du bagage culturel d'al-Andalous pour passer ensuite à la culture chrétienne péninsulaire. Autre legs oriental, le livre de *Calila e Dimna*, l'un des Miroirs des princes les plus divulgués au Moyen Âge, traduit de l'arabe au castillan dans la seconde moitié du XIII^e siècle sur commande royale, en propose une version – dont on ne connaît pas la date de l'ajout dans le livre – dans l'un des deux manuscrits complets conservés à la bibliothèque du Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (coté x-III-4), vraisemblablement daté du dernier tiers du XV^e siècle (Cacho Bleuca et Lacarra : 50-52) :

Et vi que semejan en esto a un ome que con cuita et miedo llegó a un pozo, et colgóse dél, et travóse a dos ramas que naçieran a la orilla del pozo. Et puso sus pies en dos cosas a que se afirmó, et eran quatro culebras que sacaban sus cabeças de sus cuevas; et en catando al fondón del pozo vio una serpiente, la boca abierta para le tragar quando cayese. Et alçó los ojos contra las dos ramas et vio estar en las raíces dellas dos mures, el uno blanco et el otro negro, royendo siempre, que non quedavan. Et él, pensando en su fazienda et buscando arte por do escapase, miró a suso sobre sí et vio una colmena llena de avejas en que abía una poca de miel. Et començó a comer della, et comiendo olvidósele el pensar en el peligro en que estava. Et olvidó de cómo tenía los pies sobre las culebras, et que non sabía quando se le ensañarían, nin se le membró de los dos mures que pensavan de tajar las ramas, et quando las oviesen tajadas que caería en la garganta de la serpiente. Et seyendo así, descuidado et negligente, acabaron los mures de tajar las ramas et cayó en la garganta del dragón et pereció. Et yo fize semejança del pozo a este mundo que es lleno de

thématique des légendes accompagnant la danse –, la fatalité rappelée de l'existence humaine est utilisée pour faire réfléchir au sens de la vie terrestre et à l'importance d'une préparation appropriée à la vie éternelle, future, en ignorant les vaines tentations de ce monde. Quant au cadavre décharné, il instaure une nouveauté. Celle-ci ne s'inscrit pas dans son attitude de donner la mort avec l'un des instruments les plus répandus de l'époque, un arc et des flèches, ce qui fait tout autant référence à la guerre qu'à la chasse et aux connotations que cela implique – et qu'il est aisé de saisir – : les vivants transformés en proies de la Mort chasseresse. La nouveauté réside dans l'autonomie du personnage : le cadavre n'est plus un mort parmi d'autres, il est devenu la personnification de la Mort. Cette individuation semble être une création du ^{xv}^e siècle dont la première apparition dans l'ancienne Couronne d'Aragon – qui comprend le couvent franciscain de Morella – se situerait en 1412, dans le *Joch o entremès de la Mort*, une pièce de théâtre donnée en l'honneur du roi Ferdinand I d'Aragon lors de son entrée à Barcelone et qui constituerait un précédent pour l'ensemble de la péninsule ibérique (Kovacs et Massip : 205, 218-219).

De fait, les siècles antérieurs n'ont pas manqué d'expressions plastiques macabres, en particulier en Espagne où les *Commentaires à l'Apocalypse* et leurs illustrations⁶ ont constitué, dès le ^{viii}^e siècle, une spécificité liturgique de l'Église hispanique où les représentations iconographiques constituaient un soutien habituel à la méditation suivant les principes augustinien. Mais la Mort, en tant que personnage, n'existe pas : il y a le séjour des morts, représenté par divers monstres reprenant la figure du Léviathan⁷ ; il y a les morts, nus et asexués pour signifier le passage dans un état de nivellement social et personnel qui est l'état premier et dernier de l'âme, mais qui sont peints en chair comme les vivants ; il y a enfin toutes les figures diaboliques qui donnent la mort et/ou qui impliquent un lieu de

ocasiones et de miedos; et de las quatro culebras, a los quatro umores que son sostenimiento del ome. Et quando se le mueve alguna dellas, esle atal como el venino de las bivoras o el tóxico mortal. Et fize semejanza de los dos ramos a la vida flaca deste mundo et de los mures negro y blanco a la noche et al día, que nunca çesan de gastar la vida del ome. Et fize semejança de la serpienta a la muerte, que ninguno non puede escusar. Et fice semejança de la miel a esta poca de dulçor que ome ha en este mundo, que es ver, et oír, et sentir, et gostar, et oler. Et esto le faze descuidar de sí et de su fazienda, et fázele olvidar aquello en que está, et fázele dexar la carrera por que se ha de salvar. Et tornóse mi fazienda a querer ser [en] religión et emendar mis obras quanto podiese, porque fallase ante mí anchura sin fin en la casa de Dios a do non mueren los que aí son, nin acaeçen aí tribulaçiones. Et así avría guardado mi parte para folgar, et sería seguro de mi alma ante que moriese. Et saber esto es muy noble cosa, et perseveré en este estado atal et tornéme de las tierras de India a mi tierra, después que ove trasladado este libro. Et tove que traía algo en él para quien le entendiese, et rogué a Dios por los odores dél, que fuesen entendedores de las sus sentençias et del meollo que yaze en ellas. (Cacho Blecua et Lacarra : 120-121)

⁶ L'œuvre originale a été composée à la fin du ^{viii}^e siècle, mais la quasi totalité des manuscrits conservés, dont on compte 36 à 38 copies, entières ou fragmentaires, a été élaborée entre la fin du ^{ix}^e siècle et la première moitié du ^{xiii}^e siècle. Ces commentaires sont connus sous le nom générique de *Beatus*, terme que j'emploierai à la suite pour les désigner.

⁷ L'une des représentations occidentales les plus connues de ce modèle iconographique est celle du *Psautier d'Henri de Blois*, daté du ^{xii}^e siècle, où l'on voit un monstre verdâtre aux yeux injectés de sang pourvu d'une mâchoire double qui enserre les réprouvés – roi, reines, religieux et manants pêle-mêle – que tourmentent des diables. Un ange posté sur le bord gauche de l'image tourne une clé qui ferme le gouffre béant de la gueule ouverte du monstre avec cette légende : « *Ici est Enfers e li angels ki enferme les portes* ».

souffrance, l'Enfer, où se retrouvent les réprouvés, tous ceux qui ont péché durant leur vie, par opposition à la Cité Céleste où sont réunis les élus. Les images sont exemplaires et destinées à transmettre un message intelligible, tel l'Enfer peint qui ouvre (folio 2v) par un avertissement salutaire le *Beatus de Silos*⁸, composé entre 1091 et 1109. L'Enfer y est un espace fermé quadrilobé que domine saint Michel, tenant d'une main une lance et de l'autre la balance lui servant à peser les âmes des morts – et qu'essaie de faire pencher vers lui le diable Barrabas –. Là sont retenus et châtiés par quatre diables un homme, au centre de la composition, symbolisant la cupidité et l'usure, et un couple, à droite de l'image, représentant la luxure (Yarza Luaces 1987a), deux vices particulièrement répandus et réprouvés aux niveaux personnel et collectif dans la société du XII^e siècle (Fernández Conde 2005 : 323-331), en particulier s'agissant de moines à qui était destiné le manuscrit.

L'essence même de l'humanité, son devenir, est alors comprise dans l'histoire du salut où la Providence gouverne le devenir universel et particulier. La punition d'un acte singulier mauvais ne s'oppose pas à la conception collective du processus vital, bien au contraire, et déjà saint Augustin, en son temps, mettait en avant le principe de la responsabilité individuelle où volonté et libre arbitre constituent deux facteurs déterminants dans la perpétuation du mal. La mort étant inéluctable, l'important se situe après et cet au-delà est ainsi conditionné par nos actes présents : la référence claire à la psychostasie de l'Enfer du *Beatus de Silos* insiste sur la responsabilité de tout un chacun quant à l'issue de l'ultime jugement qui lui sera rendu (Yarza Luaces 1987b). Toutefois, le décès reste encore lié à une conception sereine et à son acceptation pieuse puisqu'il est le chemin qui mène au Royaume de Dieu pour les élus, et le trépas reste synonyme de passage. Malgré tout, il est déjà possible de reconnaître une évolution graphique annonciatrice de l'individuation de la mort qui débouchera au Bas Moyen Âge sur un changement de sensibilité basé sur une conception plus dramatique. Mais avant cela, dans le vaste ensemble iconographique composé par les illustrations des différents *Beatus*, la représentation la plus proche d'une personnification de la mort est celle du dernier des quatre cavaliers de l'*Apocalypse*, à propos duquel il est écrit : « et je vis paraître un cheval de couleur pâle ; celui qui était monté dessus se nommait la Mort, et l'Enfer le suivait » (*Apocalypse* VI, 8)⁹. Dans les copies les plus anciennes, l'Enfer est peint sous les traits d'un être démoniaque, mi-homme mi-animal, velu et griffu, ange déchu pour les uns, entité bestiale malfaisante pour les autres. Dans le codex de *Saint-Sever*¹⁰ (XI^e siècle), cette image correspond déjà à une sorte d'aboutissement du modèle, synthétisant en un seul personnage l'ange chevauchant et l'Enfer qui le suit : une figure diabolique reconnaissable à ses cheveux roux hérissés et au désordre qu'il imprime à l'image par son cheval cabré. Cependant, ce début d'individuation se situe dans l'opposition entre Bien et Mal en associant la mort violente au Diable et en montrant les répercussions du châtement divin.

8

Consultable

en

ligne :

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=60039>

⁹ Cette légende est celle qui figure sur l'illustration du *Beatus de Saint-Sever* : « *Equus pallidus et qui sedebat super eum nomen illi mors et infernus sequebatur eum* » (fol. 108v-109). D'autres manuscrits, tel le *Beatus de Facundus* (1047), propose la légende suivante : « *Equus pallidus et qui sedebat super eum abebat gladium. Infernus sequebatur eum* » (fol. 135) (« [Et je vis paraître] un cheval de couleur pâle ; celui qui était monté dessus tenait un glaive. L'Enfer le suivait »). Consultable en ligne : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522>

¹⁰ Ce codex propose pourtant la légende consacrée pour le quatrième cavalier : « *Equus pallidus et qui sedebat super eum nomen illi mors et infernus sequebatur eum* » (*Apoc.* VI, 8) (fol. 108v-109). Consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p/f233.item>

Il faudra attendre la fin du XIII^e siècle pour voir apparaître un réel précédent thématique et iconographique avec *Le dit des trois morts et des trois vifs*¹¹. Parmi les parties qui ont subsisté de la fresque datée de la première moitié du XIV^e siècle dans l'église du couvent dominicain Saint-Paul de Peñafiel¹², près de Valladolid, on voit nettement l'évolution graphique des cadavres, qui sont maintenant décharnés et moqueurs, avec leur mâchoire largement ouverte. Certes, ils sont encore des morts qui agissent comme les doubles effrayants des vivants, mais ils ont déjà les caractéristiques iconographiques retenues par le XV^e siècle pour incarner la Grande Faucheuse.

La fresque de Saint-François de Morella est donc intéressante à double titre, puisqu'en plus de montrer un cadavre dont la fonction première est l'édification des vivants, elle atteste l'aboutissement de la création du personnage de la Mort et sa mise en scène – l'un ne peut d'ailleurs aller sans l'autre. De la même façon, les chansons contenues dans le *Livre Vermeil* de Montserrat, qui étaient destinées aux fidèles qui chantaient et dansaient dans les processions, satisfaisaient aux attentes de la nouvelle sensibilité de l'Humanisme médiéval. Cette introduction d'éléments profanes dans le rite chrétien répondrait au besoin des fidèles de rendre tangible non seulement le mystère eschatologique, mais encore, plus généralement, tout ce qui touche au divin. Peu à peu, la dévotion à l'humanité du Christ s'est cristallisée, selon Francisco Javier Fernández Conde, « en de nouvelles expressions de la piété eucharistique » qui incluaient dès la moitié du XII^e siècle la coutume de l'élévation du pain et du vin consacrés lors de la messe pour des fidèles qui ne comprenaient pas le latin et ressentaient la nécessité de voir les sacrements représentant le corps et le sacrifice du Christ (Fernández Conde 2005 : 456). Un siècle plus tard, en 1264, le Pape Urbain VI instituait la fête du *Corpus Christi* qui couronnait cette évolution. Dès lors, musique et compositions théâtrales allaient rythmer les processions de cette fête de juin qui, à l'instar du Carnaval, fait

¹¹ Ce thème, littéraire et iconographique, vient encore une fois de l'Inde bouddhiste (les quatre rencontres du prince Siddhartha Gautama qui le conduisent vers l'ascétisme, le détachement des biens matériels et la connaissance de la vérité spirituelle), via la culture islamique et la philosophie épicurienne. De fait, cette influence va dominer la littérature gnomique du XIII^e siècle dans tout l'Occident chrétien (González Zyma 2011 : 66-69), ce qui explique sans doute, ou découle, de l'universalité du sujet.

¹² González Zyma précise que les représentations iconographiques occidentales sont usuellement classées selon deux grands modèles thématiques concernant la composition générale des éléments iconiques dans la peinture, plus ou moins indépendamment du style figuratif concernant la représentation physique des trois morts – les influences mutuelles étant nombreuses ainsi que les variantes locales : dans la Péninsule, il relève un corpus d'influence française pour la Castille et la Navarre, comme c'est le cas pour la fresque de Peñafiel, et un corpus d'influence italienne pour l'Aragon – (González Zyma 2011 : 58-65). Il ajoute :

San Pablo de Peñafiel fue fundado por el infante Don Juan Manuel en 1320, para cuya construcción donó su alcázar. Las pinturas se adscriben al estilo lineal hispano de la primera mitad del siglo XIV y están firmadas como "e pintola Alfonso", que se ha identificado como obra de Rodrigo y Alfonso Estevan, pintor del rey Sancho IV el Bravo, que trabajó también en la capilla de Santa Bárbara de Burgos. En la actualidad se discute si proceden del presbiterio o del muro de los pies. En ellas, los muertos, cogidos de las manos, se ríen a carcajadas de los vivos, ricamente vestidos y cabalgando. Un árbol separa los espacios. El tema se asocia a la iconografía del Juicio Final y de Santa María Magdalena. Las escenas conservadas son la llegada de la Santa a Marsella, la penitencia, la última comunión y su muerte. Hay epígrafes con la advertencia de los muertos a los vivos hoy casi ilegibles, que rezan "surgite mortui venite in iudicium diez illa diez irae calamitatis et mi(serie)", que se debe relacionar con la misa "pro difunctis". (González Zyma 2001 : 64).

défiler ses processions de géants, de grosses têtes et de diables comme l'on peut encore le voir, par exemple, à Berga, près de Barcelone...

La fresque de Saint-François de Morella fait ainsi directement référence aux processions de Monserrat et aux chants à la gloire de la Vierge contenus dans le *Livre Vermeil*. Elle est, de ce fait, tout à la fois édifiante, grinçante et l'on pourrait dire presque joyeuse, mais en aucun cas terrifiante : ambivalente serait le terme le plus exact. Cependant, comment oublier l'époque de création de cette fresque, où la mort est devenue une expérience traumatique, imprévisible et toujours menaçante, que ce soit en conséquence des grands désordres socio-politiques des XIV^e et XV^e siècles ou des épidémies qui ont ravagé l'Occident ? Quoi qu'il en soit, la mort est devenue autonome, séculière et indépendante du christianisme (Fernández Conde 2011 : 196-201). La rupture d'avec la vision sereine de la mort qui dominait les siècles passés est désormais consacrée et cette transformation de la sensibilité relative à la vie est sans doute la manifestation du nouvel anthropocentrisme favorisé par la culture humaniste, séculière, qui a donné lieu à des expressions libérées de la pensée traditionnelle médiévale. Cette évolution s'est traduite d'une part, par l'établissement de monuments à la gloire de leur commanditaire ou l'écriture de compositions littéraires ayant le même objectif, et, d'autre part, par la création au cours du XV^e siècle d'un nouveau genre littéraire, l'*ars moriendi* ou art de bien mourir, basé sur l'acceptation pieuse de la mort et la dévotion à la mort du Christ (Fernández Conde 2011 : 201-204). Texte charnière témoignant des deux perceptions, ancienne et moderne, de la mort, les *Coplas por la muerte de su padre* (*Stances sur la mort de son père*) de Jorge Manrique, composées en 1477, sont un magnifique exemple de cette transition idéologique qui mêle la vision générique de la mort comme porte d'entrée au Royaume des Cieux à son individuation moderne dans un monde aux biens caducs et à la fortune inconstante¹³.

Parallèlement aux œuvres empreintes de gravité, les compositions les plus burlesques vont également voir le jour. C'est ainsi qu'à la fin du XV^e siècle, Juan del Encina va écrire une églogue – *Egloga representada la mesma noche de Antruejo* – mettant en scène par un dialogue entre deux paysans, Bras et Beneito, la bataille de Charnage et de Dame Carême qui, aidée de ses troupes de poireaux, oignons et sardines, va mettre en déroute beignets, lards et autres soldats de l'ost de Charnage au grand dam des deux protagonistes de la pièce¹⁴. Le récit, destiné à un public noble, prête tout autant à rire que la bataille elle-même, par le recours à une langue populaire inventée par ses mots déformés. Dans une autre églogue, celle de *Plácida et Vitoriano*, deux paysans amoureux, le même auteur dramatique va utiliser un recours linguistique similaire en y ajoutant un mauvais latin d'église pour évoquer parodiquement une messe des morts dédiée par Vitoriano à Plácida qui s'est suicidée par amour pour lui. Reléguant à d'autres temps l'intercession de la Vierge et du Christ, il transforme la messe en prière à Cupidon et à sa Mère, Vénus, en détournant les mots et le sens du Dieu d'amour... Il commence ainsi son psaume par « *Miserere mei, Amor* » ((Encina 2002b : v. 1739), continue par cette prière :

*Convertatur el dolor,
en muerte desesperada.
Yo la espero sin temor
porque sé que es muy mejor
su pena que la pasada.
Dolor eius,*

¹³ Cf. Extrait en annexe 1.

¹⁴ Cf. Extrait en annexe 2.

*pues va de mal en peius,
venga sin tardarse nada.*

*Confitebor a ti, dios,
secundum la tu justicia.
Júntanos a estos dos,
pues que ya sabes que nos
no pecamos por malicia
ni maldad,
mas por una liviandad
de enamorada codicia.* (Encina, 2002b : v. 1947-1962)

Et termine par l'invocation « *Cupido, kyrieleyson. Dina Venus, Christeleyson. Cupido, kyrieleyson* » (Encina 2002b : v. 2083-2085). Vitoriano sera finalement entendu et Vénus fera ressusciter Plácida par son frère Mercure.

Si ces deux textes sont apparemment éloignés des thèmes spirituels, il n'en demeure pas moins qu'ils constituent deux inversions burlesques du rituel chrétien et que le premier, la *Egloga representada la mesma noche de Antruejo*, fait partie d'un cycle d'œuvres dramatiques écrites et représentées en fonction du temps liturgique : Nativité, Passion, Résurrection du Christ, où s'insèrent naturellement le temps du Carême et celui du Carnaval qui le précède¹⁵. Ils sont manifestement l'aboutissement séculier d'une tradition littéraire dominée par le comique et par un texte en particulier, le *Livre de Bon Amour*, créé au XIV^e siècle par Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita, dont Juan del Encina s'est sans doute inspiré. Dans ce livre, sont plaisamment narrés l'abandon des jours de gras, de chair, de fête, et le passage vers le dépouillement matériel du Carême. Et, si l'on y retrouve également la messe détournée, diverses femmes en mal d'amour – femmes sauvages, montagnardes, boulangère, religieuses, etc... –, bien d'autres thèmes sont développés, portant toujours à rire (De Lope-Rivière 1984). La bataille que se livrent Charnage et Carême ne fait pas exception, où Dame Carême, vainqueur impitoyable de Charnage, l'emprisonne et le met à la diète tandis qu'elle fait pendre haut et court à une poutre ses derniers compagnons, Dame Viande séchée et le Lard¹⁶. Tous ces épisodes sont reliés entre eux par les faits et gestes du personnage principal, une projection littéraire de l'archiprêtre, qui se présente comme un aristotélicien convaincu, victime, qui plus est, de l'influence des astres et de sa naissance sous le signe de Vénus... :

*Como dise Aristóteles, cosa es verdadera,
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenencia; la otra era
por aver juntamiento con fembra plasentera. [...] (Ruiz 2000 : st. LXXI)*

Dès la première strophe, le détournement des concepts philosophiques est manifeste – tout comme la critique de l'auteur envers ces nouveaux courants idéologiques –, qui révèle l'inversion burlesque de la vie menée par cet archiprêtre et le rire nous prend et nous

¹⁵ *Égloga representada en la mesma noche de Navidad, Égloga representada en la noche de la Natividad, Egloga representada en la noche postrera de Carnal, Egloga representada la mesma noche de Antruejo, Representación a la santísima Resurrección de Cristo, Representación de la Passión y muerte de Nuestro Redentor.*

¹⁶ La proximité des deux textes, la pièce de Juan del Encina et celui-ci, est frappante concernant la bataille de Charnage et Carême. Une magnifique traduction française réalisée par Monique de Lope-Rivière, France Autesserre, Amal El Ganaoui et Michel Jonin, est consultable en ligne (Ruiz 2015) : <https://journals.openedition.org/e-spanialivres/304#tocto6n58>. Un extrait de la version initiale est consultable en annexe 3.

accompagne tout au long de la lecture du livre (Rico). Un rire qui bien souvent est salace, du fait de la nature « vénusienne » du protagoniste... Et pourtant, cette référence au bas, au grossier, aux scènes libidineuses, qui semble être une constante du Bas Moyen Âge et se confond avec les rituels carnavalesques, est avant tout destinée à l'édification spirituelle (Maurizi ; De Lope-Rivière 2005). De fait, on retrouve le même genre de scènes, évoquées joyeusement dans la littérature de ces siècles, sculptées dans certaines églises, comme l'attestent encore dans les premières années du XVI^e siècle les boiseries des sièges de la partie réservée aux moines du chœur de la cathédrale de Zamora. Séparées des parties supérieures du chœur, places nobles réservées à l'évocation des figures sacrées et de la Rédemption, ces parties basses, qui correspondent matériellement à la moitié inférieure du corps, raillent de façon grotesque la domination des bas instincts sur l'âme en l'induisant au péché (Teijeira Pablos). Peut-on alors vraiment se limiter à parler de simple inversion burlesque ? Ne serait-il pas plus juste d'envisager le recours au rire, aux chants, aux fêtes, comme un accès plus aisé à la méditation eschatologique ? La danse macabre du couvent de Morella s'insérerait dans ce vaste mouvement qui cherche à s'adapter à la nouvelle sensibilité populaire dans toute sa richesse :

La danse macabre a donc une vaste amplitude qui déborde la représentation de la danse réelle et se réfère au rythme de la vie humaine tout entière, à son issue incertaine, à ses suites outre-tombe. [...] Le rythme de cette danse mortelle participe à l'individuation du sujet chrétien, à la fois interpellé dans la singularité de sa personne et confronté à la valeur collective de son destin. (Schmitt 2016 : 626-627)

Par ailleurs, il convient de se rappeler la fonction de la peinture murale, qui plus est lorsqu'elle est située dans un cloître, espace intermédiaire entre le spirituel et le temporel, lieu clos dédié au passage et à la méditation : elle « marque l'espace sacré dont elle renforce le sens. Mais, art monumental, elle reste un décor » (Cazenave 2006 : 95). Elle explicite le sens du lieu en frappant l'esprit par le regard.

Le rire, la fête, sont ainsi utilisés comme un avertissement édifiant, un contre-exemple prévenant contre les bas instincts, tel que cela est décliné sur le panneau central du *Jardin des délices* peint par Jérôme Bosch entre 1494 et 1505, qui met en scène l'humanité pécheresse de l'avant Déluge promise au châtimement de l'Enfer. Le grotesque est alors instrument initiatique au service du Bon Amour de Dieu, mais un instrument qui prête à rire tout en incitant à la réflexion sur le salut personnel et c'est là, je crois, la grande création de la fin du Moyen Âge.

Annexes

Annexe 1 : Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre* (1477).

I

*Recuerde el alma dormida,
avive el seso e despierte
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
cualquiere tiempo passado
fue mejor.*

III

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,
allegados, son iguales
los que viven por sus manos
e los ricos.*

V

*Este mundo es el camino
para el otro, qu'es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que feneçemos;
assí que cuando morimos,
descansa mos.*

VIII

*Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos.
Dellas deshaze la edad,*

II

*Pues si vemos lo presente
cómo en un punto s'es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por passado.
Non se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de passar
por tal manera.*

IV

*Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
non curo de sus ficciones,
que traen yerbas secretas
sus sabores.
Aquél sólo m'encomiendo,
Aquél sólo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo,
el mundo non conoció
su deidad.*

VI

*Este mundo bueno fue
si bien usásemos dél
como debemos,
porque, segund nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos.
Aun aquel fijo de Dios
para sobirnos al cielo
descendió
a nescer acá entre nos,
y a vivir en este suelo
do murió.*

XI

*Los estados e riqueza,
que nos dexen a deshora
¿quién lo duda?,
non les pidamos firmeza.
pues que son d'una señora;
que se muda,
que bienes son de Fortuna*

*dellas casos desastrados
que acaeçen,
dellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallescien. [...]*

XXXIII

*Después de puesta la vida
tantas vezes por su ley
al tablero;
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero;
después de tanta hazaña
a que non puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa d'Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta,*

[Responde el Maestre:]

XXXVIII

*“Non tengamos tiempo ya
en esta vida mesquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
e consiento en mi morir
con voluntad plazentera,
clara e pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera,
es locura.”*

[...]

(Manrique : st. I-XXXVIII)

*que revuelven con su rueda
presurosa,
la cual non puede ser una
ni estar estable ni queda
en una cosa. [...]*

XXXIV

*diziendo: “Buen caballero,
dexad el mundo engañoso
e su halago;
vuestro corazón d'azero
muestre su esfuerço famoso
en este trago;
e pues de vida e salud
fezistes tan poca cuenta
por la fama;
esfuércese la virtud
para sufrir esta afrenta
que vos llama.” [...]*

Annexe 2 : Juan del Encina, *Egloga representada la mesma noche de Antruejo* (fin XV^e siècle)

Bras : ¡Carnal, fuera! ¡Carnal, fuera!

*Beneito : Espera, espera,
que aún no estoy repantigado.*

Bras : ¡Ya estoy ancho, Dios loado!

*Beneito : Aún somera
tengo mi gorgomillera.*

*Bras : ¡Hideputa! ¡Quién pudiera
comer más!*

*Beneito : Siéntate, siéntate, Bras,
come un bocado siquiera.*

Bras : No me cumpre, juro a mí.

*Ya comí
tanto, que ya estoy tan ancho
que se me rehincha el pancho. (v. 1-*

*«¡Guarte, guarte,
tiempo es ya de confessarte!»*

*Desmayaron de tal arte
los buñuelos,*

*que pegaron con sus duelos
las gentes de papillarte.*

*Fue la sardina delante,
rutilante,*

*y al tocino arremetió,
y un batricajo le dio*

*tan cascante,
que no sé quien no se espante.*

*Domóle tan perpujante
sus porfias,*

14)
[...]
Beneito : ¡Hideputa! ¡Y cómo sabe
esto que está collorado!
Come, come, come, come,
no nos tome
la Cuaresma rellanados.
Harvemos estos bocados.
Bras : Aunque assome,
no temo que me desllome.
Beneito : Miafê, Bras, a mí espantóme
de tal suerte
que, aunque cenemos muy huerte,
júrote que ella nos dome.
Bras : ¿Adónde la viste estar?
Beneito : Vila andar
allá por essas aradas,
tras el Carnal a porradas
por le echar
de todo nuestro lugar.
Vieras, vieras assomar
por los cerros
tanta batalla de puerros
que no lo sé percontar.
Y assomó por otra parte
el estandarte
del ermandad y ortaliza,
diziendo a la longaniza:

que en estos cuarenta días
yo dudo qu'él se levante.
Vieras los ajos guerreros,
con morteros
huertemente encasquetados,
saltando por esos prados
muy ligeros
con lanças y majaderos;
los gallos por los oteros
muy corridos,
cansados, muertos, heridos
a poder de cañaveros.
Las cebollas enristraron
y assomaron
por ensomo de aquel teso;
los huevos, mandega y queso
no pararon,
que soncas llugo botaron
y al Carnal triste dexaron.
En revuelta
va huyendo a rienda suelta.
Hasta agora pelearon.
Bras : ¡O, cuán crudo pelear!
Gran pesar
me pone con su venida
la Cuaresma dolorida. (v. 39-104)
[...]
(Encina 2002a : v. 1-104)

Annexe 3 : Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor* « De la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma » (XIV^e siècle)

*Açercándose viene un tiempo de Dios santo,
fuime para mi tierra por folgar algún rato,
dende a siete días era Quaresma tanto
puso por todo el mundo miedo e grand' espanto,*

*Estando a la mesa con don Jueves Lardero,
truxo a mí dos cartas un ligero trotero,
desirvos he las notas, ser vos tardinero,
ca las cartas leídas dilas al mensagero.*

*«De mí, Santa Quaresma, sierva del Salvador,
enviada de Dios a todo pecador,
a todos los arçiprestes et clérigos con amor,
salud en Jesu Christo fasta la pasqua mayor.*

*Sabed, que me dixieron, que ha çerca de un año,
que anda don Carnal sañudo muy estraño
astragando mi tierra, fasiendo mucho daño,
vertiendo mucha sangre de lo que más me asaño:*

Et por esta rasón en virtud de obediencia

*vos mando firmemente so pena de sentença,
que por mí e por mi ayuno e por mi penitencia,
que lo desafiedes con mi carta de creencia.*

*Desidle de todo en todo, que de hoy siete días
la mi persona mesma, e las compañías mías
iremos pelear con él, e con todas sus porfías,
creo que se me non detenga en las carneçerías.» (st. MLXVII-MLXXII)*
[...]

*Desque vino el día del plazo señalado,
vino don Carnal, que ante estava esforçado,
de gentes muy guarnidas muy bien acompañado,
serie don Alexandre de tal real pagado.*

*Puso en las delanteras muchos buenos peones,
gallinas, e perdiçes, conejos, e capones,
ánades, e lavancos, e gordos ansarones,
fazían su alarde çerca de los tisonos.*

*Éstos traíen lanzas de peón delantero,
espetos muy cumplidos de fierro e de madero,
escudábanse todos con el grand' tajadero,
en la buena yantar éstos venían primero.*

*En pos los escudados están los ballesteros,
las ánsares, çeçinas, costados de carneros,
piernas de puerco fresco, los jamones enteros:
luego en pos aquéstos están los caballeros.*

*Las puestas de la vaca, lechones et cabritos,
allí andan saltando e dando grandes gritos,
luego los escuderos, muchos quesuelos fritos,
que dan de las espuelas a los vinos bien tintos. (st. MLXXXI-MLXXXV)*
[...]

*Estava don Toçino con mucha otra çeçina,
cidiérvedas e lomos finchida la cosina,
todos aperçebidos para la lid malina,
la dueña fue maestra, non vino tan ayna. (st. MXCIII)*
[...]

*Fasía la media noche en medio de las salas
vino doña Quaresma: «¡Dios Señor, tú me valas!»
Dieron voses los gallos, batieron de las alas,
llegaron a don Carnal aquestas nuevas malas. (st. MXCIX)*
[...]

*El primero de todos que ferió a don Carnal,
fue el puerro cuello albo, e feriolo muy mal,
fisole escupir flema, ésta fue grand' señal,
tovo doña Quaresma que era suyo el real.*

*Vino luego en ayuda la salada sardina,
ferió muy resiamente a la gruesa gallina,
atravesósele en el pico, afogola ayna,
después a don Carnal falsol' la capellina.*

Vinien las grandes mielgas en esta delantera,

*los berdeles e gibias guardan la costanera:
vuelta es la pelea de muy mala manera,
caía de cada cabo mucha buena mollera.*

*De parte de Valençia venien las anguilas
salpresas e trechadas a grandes manadillas,
daban a don Carnal por medio de las costillas,
las truchas de alberche dábanle en las mexillas.*

*Ay andaba el atún como un bravo león,
fallose con don Tosino, díxole mucho baldón,
si non por doña Ceçina que l' desvió el pendón,
diéranl' a don Ladrón por medio del coraçón. (st. MCII-MCVI)*
[...]

*La mesnada del mar físose un tropel,
fincaron las espuelas, dieron todos en él,
non lo quisieron matar, hobieron duelo d'él,
a él e a los suyos metieron en un cordel.*

*Troxiéronlos atados porque non escapasen,
diéronlos a la dueña ante que se aforrasen,
mandó luego la dueña, que a Carnal guardasen,
et a doña Ceçina con el toçino colgasen.*

*Mandolos colgar altos bien como atalaya,
et que a descolgallos ninguno y non vaya,
luego los enforçaron de una viga de faya,
el sayón iba desiendo: «Quien tal fiso tal haya.»*

*Mandó a don Carnal, que guardase el ayuno,
et que lo tovesen ençerrado a do non lo vea ninguno,
si non fuese doliente o confesor alguno,
et que l' diesen a comer al día manjar uno. (st. MCXXIV-MCXXVII)*

(Ruiz 2000 : st. MLXVII-MCXXVII)

Bibliographie

ARIÈS, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.

BAIK, Seungwook, « Notas sobre la parábola “Alegoría de los peligros del mundo” de *Calila y Dimna* », in FUNES, Leonardo, coord., *Hispanismos del mundo : diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, anexo digital, 13-20.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1970.

BALTRUSAITIS, Jurgis, « Danses macabres et cadavres décomposés », *Le Moyen Âge fantastique*, Paris, Flammarion, 1981, 226-239.

CAZENAVE, Annie, « Image, forme et couleur », in LEMOINE, Michel, éd., *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, Rencontres médiévales européennes, 2006, 93-113.

Calila e Dimna, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra, Madrid, Clásicos Castalia, 1984.

DE COTENSON, Marie-Laure, « Le Dict des trois morts et des trois vifs d'Ennezat (Puy-de-Dôme). Aspects iconographiques et littéraires », in DUCHET-SUCHAUX, Gaston, dir., *L'Iconographie. Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or / Cahiers du Léopard d'Or, 10, 2001, 11-48.

DE LOPE-RIVIÈRE, Monique, *Traditions populaires et textualité dans le « Libro de Buen Amor »*, Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 1984.

---, « La chair et la temporalité dans le *Libro de Buen Amor* », in BRETON, Dominique, JARDIN, Jean-Pierre, DE LOPE-RIVIÈRE, Monique et al., *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Nantes, Éditions du Temps, 2005, p. 31-49.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane* (1957), Paris, Gallimard, 1965.

ENCINA, Juan del, *Égloga representada la mesma noche de Antruejo o Carnestollendas*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002(a) [Edición digital a partir del *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, Salamanca, [s.n], 1496. Reproducción facsimil de la Real Academia Española, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1928, fols. 110v-111v (reimp. 1989)], http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/egloga-representada-la-mesma-noche-de-antruejo--0/html/ff977b50-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#inicio (page consultée le 20 juillet 2017).

---, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002(b) [Edición digital a partir de la ed. facsimil de *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, [sn.], 1962, 241-280, (Joyas bibliográficas)], http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/egloga-de-placida-y-vitoriano--0/html/ff97b96c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (page consultée le 20 juillet 2017).

FABRE, Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard/Découvertes, 135, 1995.

FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, *La religiosidad medieval en España : Plena Edad Media (siglos XI-XIII)*, Gijón, Ediciones Trea y Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005.

---, *La religiosidad medieval en España : Baja Edad Media (siglos XIV-XV)*, Gijón, Ediciones Trea, 2011.

FRANCO MATA, Ángela, « Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España », *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, 2002, 173-214.

GAUTHARD, Nathalie, éd., *Fêtes, mascarades et carnivals : circulations, transformations et contemporanéité*, Lavérune, Éd. L'Entretemps, 2014.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, « El encuentro de los tres vivos y los tres muertos », *Revista Digital de Iconografía Medieval*, III, 6, 2011, 51-82.

---, « La danza macabra », *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI, 11, 2014, 23-51.

HAINDL UGARTE, Ana Luisa, « La Muerte en la Edad Media », *Historias del Orbis Terrarum*, 1, mayo 2009, 104-205, www.orbisterrarum.cl (page consultée le 02 février 2018).

---, « *Ars bene moriendi* », *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 3, enero-junio 2013, 89-108.

---, « La danza de la muerte », *Así Fue*, 2, octubre 2013, http://www.edadmedia.cl/docs/danza_de_la_muerte.pdf (page consultée le 02 février 2018).

HAYWOOD, Louise, TORO, Francisco *et al.*, dir., « Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el *Libro de Buen Amor* », *Actas del Congreso homenaje a Alan Deyermond*, Ayuntamiento Alcalá La Real, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles y el Instituto de Estudios Giennenses, 2007.

INFANTES DE MIGUEL, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

KOVACS, Lenke et MASSIP, Francesc, « La danse macabre dans le Royaume d'Aragon : iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles », *Revue des langues Romanes*, CV, 2, 2001, 201-228.

LACARRA DUCAY, María Jesús, « El exemplario contra los engaños y peligros del mundo y sus posibles modelos », in Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco y Rafael Alemany Ferrer, *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, 16-20 de septiembre de 2003, II, 2005, 929-945.

---, « Elementos iraníes en el *Calila e Dimna* castellano », *Lengua Persa*, 2005, <http://www.lenguapersa.com/Articulos/Kelileh.htm> (page consultée le 06 mai 2018).

LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude, dir., *Le charivari*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981.

LEMOINE, Michel, éd., *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, Rencontres médiévales européennes, 2006.

MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre* (1477), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 [Edición digital basada en: Jorge Manrique, *Obra completa*, edición, prólogo y vocabulario de Augusto Cortina, Madrid, Espasa-Calpe (13^o ed.), 1979], http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_56_ (page consultée le 20 juillet 2017).

MARTÍNEZ GIL, Fernando, *La muerte vivida : muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Madrid, Diputación provincial de Toledo y Universidad de Castilla La Mancha, 1996.

MASSIP BONET, Francesc, « El infierno en escena: presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales », *Euskera*, XLIV, 1, 1999, 239-265.

---, « Nova representació plàstica de la Dansa de la Mort », *Matèria. Revista d'Art*, 2, 2002, 279-286.

---, « La muerte en danza: lo macabro en el arte, el teatro y la fiesta popular en la península ibérica », *Prospero. Rivista di Letterature straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, XV, 2009, 11-27.

MAURIZI, Françoise, « Du bon usage du *Libro* et de l'amour », in BRETON, Dominique, JARDIN, Jean-Pierre, DE LOPE-RIVIÈRE, Monique et al., *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Nantes, Éditions du Temps, 2005, p. 13-27.

PEREIRA, Maria Cristina C. L., « La sculpture monumentale : l'image dans le monastère », in BASCHET, Jérôme et DITTMAR, Pierre-Olivier, dir., *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, 83-96.

RICO, Francisco, « “Por aver mantenencia...” El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor* », *Anuario de Filología española*, 2, 1985, 169-198.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000 [Edición digital basada en la edición de la *Reproducción facs. del Códice de Salamanca* (Ms.2663), París, Louis-Michaud, [s.a.] (Biblioteca Económica de Clásicos Castellanos). Localización: Biblioteca de Magisterio de la Universidad de Alicante. Sig. ED FA/8/0191], http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/ff0ec418-82b1-11df-acc7-002185ce6064_26.html (page consultée le 20 juillet 2017).

RUIZ, Juan, *Libro de Buen Amor*, traduit de l'espagnol par France Autesserre, Monique de Lope-Rivière, Amal El Ganaoui et Michel Jonin, *Livre de Bon Amour*, Paris, SEMH-Sorbonne - CLEA (EA 4083), *Les Livres d'e-Spania* « Sources », 6, 2015, <http://e-spanialivres.revues.org/304> (page consultée le 20 juillet 2017).

SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

---, *Les revenants : Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.

---, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016.

TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, « Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano », *Clio & Crimen*, 7, 2010, 159-176.

VALDEÓN BARUQUE, Julio, « Reflexiones sobre la cultura popular en la Edad Media », *Edad Media: revista de historia*, I, 1998, 15-28.

YARZA LUACES, Joaquín, « El Infierno del *Beato de Silos* » (1979), *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1987(a), 94-118.

---, « San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales » (1981), *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1987(b), 119-155.

Sources manuscrites

Beatus de Facundus, Madrid, Biblioteca Nacional, MS Vitrina 14-2, 1047. Consultable en ligne : <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000051522> (page consultée le 20 juillet 2018).

Beatus de Saint-Sever, Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8878, troisième quart du XI^e siècle. Consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p> (page consultée le 20 juillet 2018).

Beatus de Silos, Londres, British Library, Add. MS. 11695, 1091-1109. Consultable en ligne : <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8157&CollID=27&NStart=11695> (page consultée le 20 juillet 2018).

Notice biographique

Emmanuelle Klinka est Maître de conférences (Espagnol) à l'Université Nice-Sophia Antipolis. Ses recherches portent sur une approche pluridisciplinaire de l'Espagne médiévale fondée sur l'étude des codex du *Commentaire à l'Apocalypse* de Beatus de Liébana, puis orientée sur le rôle et la place des femmes de pouvoir dans l'Espagne médiévale chrétienne et les liens unissant pouvoir, personnes, historiographie, manifestations artistiques et instrumentalisme politique.