

## ***La Danza General de la Muerte. Dans le contexte de l'Europe medievale***

ANNICK BOILEVE-GUERLET

Expression d'une angoisse qui semble inciter la fin du Moyen Age à rechercher avec la même intensité la jouissance des biens matériels ou le renoncement total à ceux-ci, les «Danses macabres» apparaissent à peu près simultanément dans toute l'Europe avec des caractères assez voisins.

Pour comprendre cette épidémie de littérature, et, d'une façon générale, d'art macabres, qui se produit aux XIVe et XVe siècles, il faut la situer dans son contexte historique et social. Bien que d'une façon moins frénétique que la France et l'Allemagne, si l'on considère la moindre quantité de textes qui nous sont parvenus sur la mort représentée sous forme de danse, l'Espagne participe elle aussi à ce courant qui traverse la fin du Moyen Age et le ferme sur un panorama assez sombre. La *Danza General de la Muerte* est l'une des rares «Danses macabres» qui aient été écrites en espagnol, mais selon l'avis pratiquement unanime des critiques, c'est sans doute la plus parfaite. Il est donc intéressant de rechercher ses sources et les relations qu'elle a pu avoir avec les Danses européennes, d'analyser sa structure interne et aussi d'observer le tableau qu'elle peint de la société espagnole médiévale.

### LES «DANSES MACABRES» DANS LEUR CONTEXTE RELIGIEUX ET SOCIAL

Si l'on considère la longue période du Moyen Age, les XIIe et XIIIe siècles ont représenté en Europe une époque de stabilité, de croissance économique et sociale, ainsi que de progrès intense dans les domaines culturel et artistique. Le XIVe siècle voit se rompre brusquement l'équilibre qui s'était établi entre un relatif bien-être matériel et une grande plénitude religieuse. Dans l'Eglise, les dissensions finissent par provoquer le Grand Schisme d'Occident, qui assombrit le fin de ce siècle et une partie du XVe. L'immixtion croissante du pouvoir pontifical dans les affaires temporelles commence à dresser les laïcs contre les ecclésiastiques. Dans toute l'Europe, la naissance de nationalismes et de monarchies autoritaires provoque des tensions entre les différents groupes de pouvoir: papauté et royauté, royauté et nobles, nobles et paysans ou bourgeois. Quant à ces derniers, ils se révèlent déjà comme une future puissance économique et sociale.

Ce siècle se caractérise aussi par une baisse extraordinaire de la démographie, due en partie à d'interminables guerres, mais surtout aux terribles épidémies qui ravagent l'Europe. Selon le chroniqueur Froissart, la peste noire aurait détruit, entre 1349 et 1351, «la tierce partie du monde»; suivant les estimations actuelles, vingt-cinq millions de personnes seraient mortes en deux ans au cours de cette épidémie. Ceux qui ne sont pas anéantis par la maladie et la guerre le sont par la misère ou la peur (on sait que le *Décameron* fut conçu par Boccace dans le contexte de la peste qui sévissait à Florence en 1348). Les pauvres meurent par manque de récoltes; les artisans abandonnent leurs villes infectées ou ruinées; une énorme population errante se met alors à piller les campagnes pour survivre, semant la terreur sur son passage.

Dans un tel climat d'insécurité, il est évident que l'image de la mort, qui est présente à toutes les périodes de l'humanité, doit se fixer dans les mentalités d'une façon spécialement vive. Elle se reflète surtout dans l'évolution du sentiment religieux et dans les manifestations sociales et artistiques de cette époque. Joël Saignieux décrit bien le caractère contradictoire et incohérent des activités du XVe siècle, époque du déséquilibre social et religieux par excellence:

Tous les auteurs s'accordent à le reconnaître: d'une part la richesse de la grande bourgeoisie favorise le relâchement des mœurs, la vie fastueuse et superficielle; partout s'étale le luxe et la débauche, l'amour du plaisir, l'attachement au monde, si contraire aux exigences de l'ascétisme chrétien. Mais ce n'est là qu'un aspect des choses. L'homme est en fait partagé entre ses appétits de jouissance et la crainte de l'au-delà. Chez certains se développe un mysticisme trouble, chez d'autres la piété prend des formes franchement masochistes. On éprouve d'autant plus fortement la nécessité d'expier que l'on cède plus fortement à la tentation. En ce siècle contradictoire, la piété va de pair avec la licence; l'amour immodéré du plaisir s'accompagne d'un besoin impérieux de pénitence. (1)

Jusqu'au XIVe siècle, la mort était conçue par les théologiens et les auteurs chrétiens comme une libération, et surtout comme le début de la vraie vie. Au XIIIe, c'est l'image qu'en donne Berceo dans de nombreux vers des *Milagros de Nuestra Señora*:

Quando ovo la Gloriosa el sermon acabado  
desamparó la alma al cuerpo venturado,  
prisieron la de angeles un convento onrado,  
levaronla al cielo, Dios sea end laudado. (2)

Dans sa description de la mort, Berceo exprime ce qui est pour lui le seul bonheur véritable: l'homme se sépare de l'enveloppe terrestre qui l'éloigne du Paradis et son âme arrive en présence de Dieu, qui est le seul objectif du croyant. Cette conception de la mort répond à une confiance absolue en la bonté divine; mais elle indique aussi ce mépris total de la vie que l'on reprochait déjà aux premiers Chrétiens de l'Empire romain, parce qu'on y voyait une dangereuse tendance anti-sociale.

Au XIVe siècle, la foi du croyant est en même temps plus émotive et moins sereine. Dans le «Planto por la muerte de Trotaconventos» du *Libro de Buen*

(1) Saignieux, Joël, *Les Danses Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 98.

(2) Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1979, p. 36, 138.

*Amor*, ce n'est plus le corps heureux du défunt que présente Juan Ruiz -bien qu'il y ait dans tout le livre une conscience très claire de l'au-delà- mais la putréfaction de la chair et l'horreur d'une mort qui est aussi incompréhensible qu'inévitable:

non puede foir omne de ti nin se asconder,  
nunca fue quien contigo podies' bien contender;  
la tu venida triste non se puede entender,  
desque vienes non quieres a omne atender.  
Dexas el cuerpo yermo a gusano e fuesa,  
Al alma que lo puebla liévastela de priesa;  
Non es el omne cierto de tu carrera aviesã:  
De fablar en ti, muerte, espanto ma atraviesã. (3)

Ce qui est maintenant différent dans la littérature -et dans l'art en général-, ce n'est pas le thème de la mort, mais l'impressionnant réalisme avec lequel est présenté son pouvoir destructeur. Le passage de la vie au trépas est un acte furtif, honteux, anéantissant; la mort dérobe l'âme, «liévastela de priesa» et abandonne un corps pourrissant: «Dexas el cuerpo yermo a gusano e fuesa». Il n'y a plus rien là de la triomphante cérémonie de Berceo, célébrée par les anges en présence de la Vierge. Si les protestations du narrateur ne révèlent pas forcément les sentiments de Juan Ruiz, elles montrent en tout cas ceux de son époque et le besoin que l'on pouvait avoir de combattre le sens profane de la mort.

Imitation burlesque du «planctus» latin selon certains critiques, cette élégie sur la mort d'une entremetteuse indique bien l'angoisse qui s'empare de la fin du Moyen Age. La mort est alors en partie conçue comme une frustration de la jouissance terrestre; comme une injustice aussi, dans la mesure où elle s'attaque davantage aux pauvres et aux faibles qu'aux riches ou aux puissants. Il est évident que la foi subsiste, mais empreinte de la hantise de la mort -ou plutôt l'obsession d'une condamnation éternelle, selon Jacques Le Goff (4)- ressentie par une société qui accorde de plus en plus d'importance à la vie matérielle. L'ascétisme même, dit Saugnieux (5), est parfois dû à cette peur plutôt qu'à une véritable foi. Si l'on renonce aux plaisirs de la vie, c'est moins par amour pour Dieu que par crainte de la vie même, ou de ses conséquences.

Plus émotive qu'intellectuelle, la dévotion populaire se plaît aux spectacles organisés dans les églises et les sanctuaires; mais ceux-ci se transforment parfois en manifestations artistiques profanes, ou en hystéries collectives quand les temps sont spécialement difficiles. Aux XIVe et XVe siècles, dans l'ambiance de peur et de mécontentement née des grands fléaux et de l'inégalité socio-économique, ces deux phénomènes semblent précisément se conjuguer. L'art religieux, qui se charge d'éléments sensoriels et réalistes, perd beaucoup de son mysticisme serein;

---

(3) Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1974, p. 138, 1523-1524.

(4) Cité par Philippe Ariès dans *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Le Seuil, col. Points Histoire, p. 116. Ariès insiste lui aussi sur cette idée de crainte des conséquences de la vie terrestre plutôt que d'horreur de la mort: «En pleine époque macabre, on n'avait ni plus ni moins peur de la mort qu'auparavant, mais on considérait l'heure de la mort comme une condensation de la vie entière, avec sa masse de richesses tant temporelles que spirituelles. Et c'est là, dans le regard que chaque homme jetait sur sa vie, au seuil de la mort, qu'il a pris conscience de la particularité de sa biographie et par conséquent de sa personnalité.» (*Ibid.*, p. 103).

(5) Saugnieux, *Op. cit.* p. 112.

privée de son caractère dogmatique pur, la littérature mêle fréquemment le profane et le sacré. Tels sont bien les traits que présentent les «Dances macabres»: le texte, qui devait être récité ou mimé, souvent accompagné aussi d'une représentation graphique, allie la satire sociale aux éléments religieux. Cet ensemble devait causer une profonde impression sur ceux qui assistaient au spectacle de la danse ou regardaient les peintures ou les sculptures sur les murs des cimetières.

#### ANTECEDENTS ET GENESE DES «DANCES MACABRES»

Ces manifestations collectives que sont les «Dances macabres» ont une origine très discutée, populaire et folklorique pour les uns, savante et religieuse pour d'autres.

Selon Léo Spitzer (6), il y a eu assimilation, dans la mentalité populaire, des deux concepts de la «danse des morts» et de la «Chasse sauvage». Le motif des morts qui dansent la nuit dans les cimetières dérive, pour lui, de l'idée de légèreté des esprits, libérés de leur corps par la mort; quant à la «Chasse sauvage», c'est celle que conduit le dieu germanique Wodan, dieu de la mort et chasseur suprême, qui attire les vivants dans sa chevauchée fantastique. Au Moyen Age, dans la région française de Blois, l'on parlait, dit Spitzer, d'une «Chasse Macchabée» menée par les âmes en peine qui poursuivaient les vivants. Chasse et danse, morts et chevauchée se seraient confondus dans l'imagination du peuple, donnant lieu aux «Dances macabres». Spitzer pense que la «Chasse macabre» a précédé la «Danse macabre». Cette dernière aurait pris le nom de Judas Macchabée, fanatique guerrier juif de l'Ancien Testament, que son caractère de lutteur infatigable aurait fait assimiler au dieu Wodan. Le peuple chrétien haïssait Judas Macchabée au même titre que le diable parce qu'il était juif. Le nom de Macchabée, transformé en France en celui de "Macabré" «révèle tout un passé préhistorique et folklorique de la Danse macabre qu'aucun de nos documents ne nous permettait d'entrevoir», écrit Spitzer (7); ce qui démontre chez les croyants du Moyen Age une coexistence étroite de la culture des clercs et de la culture populaire ainsi qu'une grande emprise des croyances païennes sur la pensée chrétienne.

L'explication donnée par Spitzer -l'assimilation de Macchabée au dieu Wodan due à la haine populaire contre les Juifs- ne convainc guère Saugnieux, qui souligne l'influence de Judas Macchabée sur la conception chrétienne du Purgatoire ainsi que sa renommée de chef spirituel, capable de guider tout un peuple dans les moments de danger. Mais d'une façon ou d'une autre, son nom est

---

(6) Spitzer, Léo, "La danse macabre", in: *Mélanges de linguistique offerts à Albert Dauzat*, Paris, Editions d'Artrey, 1951, pp. 307-321.

(7) *Ibid.*, p. 320.

associé à la mort et donne aux oeuvres françaises, disent certains critiques, leur nom de «Dances macabres» (8).

Ce qui est évident, c'est que ces opinions présupposent que les «Dances macabres» ont une origine française ou germanique qui reste à démontrer. J.M. Solá-Solé (9) pense au contraire que le mot "macabre" doit avoir une origine arabe (conservée par exemple dans le mot espagnol "almacabra", qui désigne un cimetière mauresque). Ce terme, attesté pour la première fois dans le *Respit de la Mort*, de Jehan Le Fèvre (1376), serait passé depuis les communautés maures de l'est de l'Espagne jusqu'en France, où il aurait été assimilé au thème de la mort à cause des coutumes funéraires très spéciales des Arabes (goût des lamentations publiques accompagnées de mouvements rythmiques et, d'une façon générale, dramatisation intense de la mort). Telle serait, pour Solá-Solé, l'origine du mot et aussi de la mentalité qui fit naître le genre des «Dances macabres».

Alan Deyermond (10) a suivi une autre voie, essayant de situer les «Dances macabres» dans le contexte social et conceptuel du Moyen Age. Il pense que la manie des danses et des flagellations est due à des phénomènes d'hystérie collective ou épidémique, phénomènes qui existent à toutes les époques -mais qui ont été plus intenses durant cette période- et dont l'origine serait pour lui psychologique et sociale plutôt que pathologique. Il cite le cas de danses épidémiques célèbres qui eurent lieu à Aix-la-Chapelle, en 1374: elles sont attribuées par les uns à des maladies telles que l'ergotisme convulsif, la peste noire ou le tarentulisme; mais pour d'autres, il peut s'agir d'une sorte de défolement émotionnel collectif, d'une réaction populaire à des situations sociales trop tendues. Et comme les danses épidémiques inspiraient la peur et l'horreur, elles auraient été utilisées comme métaphores par la littérature didactique pour montrer les conséquences irréfrénables du péché (dans une chronique et des poèmes moraux du XIIIe siècle, signale Deyermond, on conserve le souvenir légendaire de l'une d'elles, qui se produisit en 1021).

Deyermond explique aussi la conception des «Dances macabres», si particulières et si voisines par leur structure, comme le reflet d'une vision du monde inhérente à l'homme médiéval, pour lequel l'univers, dit-il, était organisé sous le double aspect d'une hiérarchie et d'une danse: hiérarchie de valeur des éléments de «la grande chaîne de l'existence» (objets inanimés, plantes, animaux, hommes, anges et Dieu); danse, c'est-à-dire mouvement harmonieux et continu des sphères des planètes, des étoiles et des quatre éléments. Hiérarchie et danse apparaissent clairement dans les «Dances macabres», qui montrent l'humanité soumise au pouvoir de la mort par l'introduction du péché.

---

(8) Cependant, à la fin du XIXe siècle, Gaston Paris se basait sur quelques vers du *Respit de la mort* de Jehan Le Fèvre (1376), «Je fis de Macabre la danse / Qui toutes gens maisne a sa tresche / et a la fosse les adresche, / Qui est leur derraine maison», pour considérer ce Macabré comme le traducteur ou le sculpteur de la première «Danse macabre».

(9) Solá-Solé, J. M., "En torno a la *Dança General de la Muerte*", *Hispanic Review*, Vol. XXXVI, oct. 1968, N° 4, pp. 303-327.

(10) Deyermond, Alan, D., "El ambiente social e intelectual de la Danza de la muerte", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, 1970, pp. 267-276.

Spitzer, Solá-Solé et Deyermond, par des chemins différents, arrivent tous trois à cette même conclusion, que les traditions populaires et le concept religieux du monde sont intimement liés dans le procès de genèse des «Dances macabres».

Ces «Dances» étaient sans doute conçues à l'origine comme des spectacles représentés en dehors des églises. Saugnieux cite l'une d'elles, organisée à Bruges en 1449, par le duc de Bourgogne (11). Emile Mâle pensait -on le croit toujours- que les représentations dramatiques avaient précédé les peintures et les textes des «Dances», et qu'elles dérivait sans doute des sermons mimés par les moines des ordres mendiants à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Les prédications franciscaines et dominicaines soulignaient l'égalité de tous devant la mort; elles donnaient une vision plus émotive et plus concrète de la religion, qui devait influencer profondément sur la sensibilité populaire, surtout quand il s'agissait du thème de la mort. Ursprung (12) signale qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, on dansait et chantait au monastère de Montserrat un poème latin sur la mort, *Ad Mortem Festinamus*, pour ranimer -si l'on peut dire- les pèlerins qui arrivaient épuisés de leur voyage. Ce poème ne présente ni la hiérarchie sociale ni le dialogue entre mort et moribond qui est caractéristique des «Dances macabres», mais il montre qu'il était alors courant de mimer l'idée de la mort. Ce que l'on ne sait pas, c'est à quel moment exact ces sermons et représentations, nés du besoin de donner un support sensible aux abstractions de la religion, se sont transformés en véritables «Dances».

Quant aux textes qui peuvent être considérés comme sources d'inspiration littéraire pour les «Dances macabres», ils sont très nombreux; mais tous montrent la préparation à la mort comme un passage difficile. La mort elle-même est conçue comme châtement pour certains, et pour tous comme nivellement dans l'horrible vision de la décomposition du corps.

Saugnieux (13) souligne que chez Horace, on trouvait déjà cette idée d'égalisation de tous devant la mort, idée développée par Boèce au début du VI<sup>e</sup> siècle, dans *De Consolatione Philosophiae*. A la fin du XII<sup>e</sup>, les *Vers de la mort* du moine cistercien Hélinand de Froimont présentent déjà certains des personnages typiques des «Dances macabres»; son oeuvre semble avoir été assez diffusée en Europe pour pouvoir être l'une des sources communes des différentes «Dances». Au XIII<sup>e</sup>, le *De Contemptu Mundi* du futur pape Innocent III, traduit et adapté dans toute la chrétienté, manifeste un sens désespéré de la vie assez rare dans le contexte de son époque. A ce même siècle, le genre du «Débat» est une sorte de représentation théâtrale rudimentaire, sous forme de discussion entre le corps (les impies) et l'âme (les repentis), qui annonce le dialogue des «Dances» (*Le Débat du Corps et de l'Âme*, de la fin du XII<sup>e</sup>; est le modèle du texte espagnol *Disputa del Alma y el Cuerpo*). Au XIV<sup>e</sup>, les vers du *Vado Mori*, présents dans toutes les

---

(11) Saugnieux, *Op. cit.*, p. 31.

(12) Cité par Werner Mulertt, "Sur les Dances macabres en Castille et en Catalogne", *Revue hispanique*, LXXXI, (1933), Liechtenstein, Kraus Reprint, 1974, p. 29.

(13) Saugnieux, *Op. cit.*, pp. 27-29.

grandes bibliothèques, font déjà défilé toute la condition humaine vers la mort, par ordre hiérarchique (14).

Ainsi se façonne peu à peu, à travers une littérature qui circule dans toute l'Europe, la structure des futures «Dances macabres». Toutes les oeuvres citées préfigurent, d'une manière ou d'une autre, les caractéristiques qu'auront les «Dances» à la fin du XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle.

Si l'on considère d'une part les sources folkloriques possibles et d'autre part tous les antécédents littéraires des «Dances macabres», l'on se rend compte de la difficulté de se décider pour une origine seulement populaire et profane ou, au contraire, savante et chrétienne. Spitzer a certainement raison quand il dit que les deux phénomènes se sont peut-être conjugués pour donner lieu à ces «Dances», qui sont en même temps -on le verra plus loin en étudiant la *Danza General de la Muerte*- savantes par leur forme et les références littéraires qu'elles contiennent et populaires par l'esprit et l'ambiance sociale qu'elles révèlent. Ce double caractère n'a rien d'étonnant à une époque où il n'y a pas de barrières très nettes entre la tradition orale et l'écriture savante. Créées pour ou par le peuple suivant ses traditions, les «Dances macabres» ont pu être adaptées par l'Église à ses desseins moralisateurs et conçues comme genre à partir de sources littéraires chrétiennes.

#### LA GENESE DE LA DANZA GENERAL DE LA MUERTE

Toutes les «Dances macabres» ont des traits similaires (hiérarchie de la société et dialogues des moribonds avec la mort, ou avec le mort) qui font supposer des points de contact assez étroits entre elles; on n'a cependant découvert aucune oeuvre qui puisse être leur origine commune.

Werner Mulertt (15) signale qu'il y a eu deux types différents de «Dances macabres»: une version primitive, composée de quatrains, et une autre plus récente et plus parfaite, écrite en huitains. On ne connaît pas de forme primitive en Espagne, mais elle a existé en France, en Suisse et en Allemagne; quant à la version postérieure des «Dances» (qui est celle de la *Danza General de la Muerte*), elle présente une hiérarchisation beaucoup plus systématique de la société que la version primitive -similaire à celle des «Dances» de Paris (1424) et de Lubeck (1463).

Les critiques proposent quatre types d'explications au problème de l'origine de la *Danza General* castillane, poème qui n'a ni date ni auteur. Le seul trait qui permettrait de parler d'une source étrangère est le titre qui apparaît au début du manuscrit de l'Escorial: «Prólogo en la trasladaçión». "Trasladaçión", du latin "translatio", peut être interprété, soit comme "traduction", soit comme "changement", c'est-à-dire passage de la vie à la mort. Alors que Mulertt opte pour

---

(14) Fehse signale qu'une «danse» latine d'un manuscrit de Heidelberg présente de nombreuses analogies avec les distiques du *Vado Mori*: dans les deux textes, les vivants seuls prennent la parole (cité par Spitzer, *Op. cit.*, p. 307).

(15) Mulertt, *Op. cit.*, p. 446.

le sens littéral de "traduction", Ursprung penche pour celui de "changement"; il se base sur l'apparition du poème de Montserrat *Ad Mortem Festinamus* au XIV<sup>e</sup> siècle pour penser que toutes les «Dances macabres» européennes dérivent de ce poème catalan (16). Mais son argument ne paraît pas très convaincant, car le poème ne contient pas les éléments caractéristiques des «Dances macabres».

Wolfgang Stammer (17) choisit comme Mulertt le sens de "traduction" et suppose qu'il a dû exister un poème latin d'où dériveraient les trois versions en langues vulgaires, le poème castillan étant le meilleur de tous. Trouvant souvent la métaphore de la danse dans la littérature religieuse allemande du XIII<sup>e</sup> siècle, bien que dans un contexte différent (danse de la Vierge ou du Christ avec l'âme), Stammer pense qu'il est naturel que soit apparue plus tard en Allemagne celle de la mort et de l'âme, puis la véritable «Danse macabre». Cependant, Mulertt fait observer qu'à cette époque, les courants mystiques traversaient facilement les frontières, utilisant un langage très similaire, ce qui empêche de démontrer la paternité germanique des «Dances macabres».

La troisième hypothèse, soutenue avec des arguments différents par Seelmann et par Fehse, fait dériver la *Danza General* d'une «Danse» française, la première qui ait été datée avec certitude (1424). Cette «Danse» était écrite et peinte -ou sculptée- sur les murs du cimetière des Saints Innocents, à Paris. Elle disparut avec la démolition du cimetière au XVII<sup>e</sup> siècle, mais son texte avait heureusement été publié en 1485 par Guyot Marchant. Elle contient vingt-deux des trente-trois personnages de la «Danse» castillane. Cependant, il n'est pas évident que cette dernière soit postérieure à la française. Solá-Solé (18) se base sur certaines données concrètes du texte castillan pour établir la date probable de sa composition aux environs de 1400: le "rabi Aça" (st.73) serait selon lui un célèbre professeur du collège talmudique de Saragosse, qui s'enfuit d'Espagne vers 1391 et mourut réellement à Alger en 1408. Il faudrait donc situer vers ces dates la *Danza General*, qui serait alors bien antérieure à la «Danse» de Paris.

La plus récente hypothèse est précisément celle de Solá-Solé, qui refuse de voir dans l'oeuvre castillane des influences françaises ou germaniques. Il pense que le genre des «Dances» vient de la région de Catalogne-Aragon. Elles seraient nées au XIV<sup>e</sup> siècle dans les communautés mauresques de cette région. Comme Ursprung, Solá-Solé (19) cite *Ad Mortem Festinamus* pour démontrer que le culte de la mort était traditionnel en Catalogne-Aragon. Il continue d'ailleurs à l'être puisque, durant la Semaine Sainte, on organise tous les ans à Vergés (province de Gérone) une «danse macabre» mimée par des jeunes gens déguisés en squelettes.

Dans la *Danza General*, la présence de la mort, entité plus abstraite que les morts de la «Danse» française, s'explique selon lui par l'implantation, au nord-est de l'Espagne, de peuples de civilisation orientale. Ceux-ci laissèrent de nombreuses traces de leur culture, entre autres la personnification de la mort, très

---

(16) Voir Mulertt, *Op. cit.* p. 445 et p. 449.

(17) Cité par Mulertt, *Op. cit.*, pp. 450-452 et par Saugnieux, *Op. cit.*, pp. 49-50.

(18) Solá-Solé, "El rabí y el alfaquí en la *Danza general de la Muerte*", *Romance Philology*, vol. XVIII, N° 3, fév. 1965, pp. 272-283, et "En torno a la *Danza general de la Muerte*", *Op. cit.*, pp. 310-312.

(19) Solá-Solé, "En torno a la *Danza general de la Muerte*", *Op. cit.*, pp. 313-314.

fréquente dans la littérature arabe, et l'absence d'images, interdites par la religion musulmane. Il est curieux de rappeler que les «Dances» espagnoles sont précisément les seules qui n'aient donné lieu à aucune représentation picturale. Ces traits, ainsi que l'étymologie -pour lui arabe- de "macabré" et certains mots d'origine catalane, aragonaise ou arabe, permettent à Solá-Solé de dire que la *Danza General* doit être l'adaptation d'un texte qui, né au nord-est de l'Espagne, se propagea ensuite dans le reste de l'Europe.

Il faut, en résumé, distinguer deux opinions opposées suivant lesquelles la *Danza General* est soit la traduction ou l'adaptation d'une oeuvre étrangère, soit une oeuvre autochtone, apparue en Espagne à la fin du XIVe siècle. Les «Dances macabres» n'ont pas connu dans ce pays le même succès que dans le reste de l'Europe, ce qui pourrait faire penser qu'il s'agit plutôt d'une traduction ou adaptation qui n'aurait pas coïncidé avec le génie espagnol. Cependant l'abondance de textes religieux sur la mort aux XIVe et XVe siècles fait plutôt croire que la tendance satirique et hétérodoxe des «Dances» a dû être combattue par le clergé, qui cherchait sans doute plus à développer la foi et le respect de l'ordre social qu'à propager une rébellion latente. L'hypothèse de Solá-Solé est la plus séduisante parce qu'elle offre une explication cohérente du mot "macabré", de la société dans laquelle serait né le genre des «Dances macabres» et de l'hostilité qu'il a pu provoquer en pays chrétien à cause de ses connotations arabes.

#### LE TEXTE DE LA DANZA GENERAL DE LA MUERTE

La *Danza General* (20) figure dans un manuscrit de la bibliothèque de l'Escorial -le MS.b.IV.21- qui contient également un autre texte sur la mort, *La Revelación de un Ermitaño* et la *Doctrina cristiana*, écrits -croit-on- par le «rabbin don Sem Tob»; ce qui faisait penser à Amador de los Ríos (21), contre l'opinion de Ticknor, que la *Danza General* était peut-être aussi l'oeuvre du «Juif de Carrión», rabbin sans doute converti au christianisme, dit-il.

Sans doute antérieure à la «Danse» française, on l'a vu, elle fut peut-être écrite dans les dernières années du XIVe par un moine bénédictin de l'abbaye de San Juan de la Peña (Aragon), lieu où le culte de saint Félix était très vif -et l'est encore actuellement-, dit Solá-Solé (22), qui se base pour cela sur la strophe 76 de la *Danza General*: «A Dios me encomiendo y a sennor san Helizes». Autrefois, certains critiques, considérant le caractère archaïque du texte, la situaient plus tôt dans le XIVe siècle. Par contre, Margherita Morreale (23) pense qu'elle fut écrite entre 1430 et 1440.

---

(20) Le texte suivi pour les citations est celui de l'édition de Victor Infantes, Madrid, Visor, col. Visor de Poesía, 1982.

(21) Ríos, Amador de los, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1969 (facsimil de la ed. de 1863), tomo IV, pp. 485-515.

(22) *Ibid.*, pp. 307-308. et pp. 312-113.

(23) Citée par Solá-Solé, *Op. cit.*, p. 309.

En 1520 fut publiée à Séville une autre *Danza de la Muerte*, la plus longue de toutes les «Dances» connues. Elle contient cinquante-huit personnages (vingt-cinq de plus que dans la *Danza General*), dont certains sont des types sociaux moins généraux: de petits artisans, des commerçants, le peuple de la rue et trois femmes (vendeuses de pain, de gâteaux et de poisson). Ces dernières sont une nouveauté par rapport à la *Danza General*, qui n'introduit que «estas dos donzellas que vedes hermosas» (st.9) pour ouvrir le bal. La *Danza* de 1520 suit de très près la *Danza General*: elle éclaircit ou modifie seulement certains vers; mais, incorporant des personnages plus particuliers, la hiérarchisation cesse d'être systématique; la répartition rigoureuse des laïcs et des ecclésiastiques n'existe plus dans les strophes ajoutées, qui ne présentent que des types populaires. La *Danza General* est donc structurellement mieux équilibrée, mais la *Danza* de 1520 gagne en richesse humaine ce qui lui manque en symétrie de composition. Les personnages du peuple constituent une véritable mine pour l'étude des coutumes et des activités sociales à la fin du Moyen Age (24).

La *Danza General de la Muerte* contient soixante-dix-neuf strophes régulières, strophes d'«arte mayor» dont les vers sont presque toujours dodécasyllabes, avec une césure intense et une prédominance du rythme dactylique ou mixte. Leur rime est consonante, de type ABAB-BCCB. L'emploi de ce type de strophe -forme utilisée dans la poésie didactique et allégorique de la fin du Moyen Age- montre bien l'écriture savante du poème.

La *Danza General* commence par un «Prólogo en la trasladaçión» qui, à la manière des églogues de Juan de la Encina, résume ce qu'on pourrait considérer comme l'argument du texte. Ensuite vient un monologue de quatre strophes, dans lequel la mort se présente comme protagoniste -«Yo so la muerte çierta a todas criaturas» (st.1)- d'une sorte de drame qui va avoir lieu devant un public de fidèles, sans doute groupés autour d'un prédicateur dont la parole est résumée en trois strophes de bons conseils:

Sennores honrrados, la Santa Esçriptura  
demuestra e dize que todo omne nascido  
gostará la muerte, maguer sea dura. (st.5)  
Sennores, punad en fazer buenas obras (st.6)  
Fazed lo que digo, non vos detardedes (st.7)

L'«action» introduit d'abord les personnages susceptibles d'impressionner le plus les spectateurs en ce qu'ils présentent le plus grand contraste avec la mort et avec le péché: deux belles jeunes filles et le pape. Celui-ci mène la danse comme, dans le monde, il a guidé les consciences. Cruauté suprême de la mort, les deux eules femmes de la *Danza General* représentent la matière dans sa perfection absolue (25), alors que le pape est la plus haute expression de la spiritualité sur

(24) Dans son article "The *Dança de la muerte* of 1520 and Social Unrest in Seville" (*Journal of Hispanic Philology*, spring 1979, vol. III, N° 3, pp. 239-259), Geraldine Mc Kendrick souligne la sécularisation du poème, qui met en scène un paysage urbain révélant une profonde crise économique et le mécontentement du peuple de Séville entre 1460 et 1474, puis en 1520-1521.

(25) La version de 1520 insiste davantage encore sur la beauté de ces femmes, leurs artifices et leur vanité, ajoutant cinq strophes (st.10-14) qui présentent un contraste impressionnant avec la description de la décomposition de leur corps (st.15).

terre. Dans toutes les strophes suivantes s'établit un dialogue entre chaque moribond et la mort, qui appelle l'un après l'autre religieux et laïcs, les classant en une hiérarchie rigoureuse pour les réduire ensuite au même pas gesticulant et à la même misère corporelle: «desnuda su capa, comiença a sotar» (st.11).

Le texte donne l'idée d'une chaîne qui enlace tous les hommes; il a un caractère de mouvement continu, accentué par la structure très particulière des strophes. A l'heure de la mort, chaque âme essaye d'éluder son destin: elle s'accroche à ses prérogatives, ses charges, ses obligations; elle justifie ses erreurs passées, tente de récupérer le temps perdu, implore une dernière miette de vie pour s'amender. Dans la première partie de la strophe, on perçoit la panique du moribond et son geste de fuite; puis l'irréversible résignation et l'abandon des forces ferme celle-ci. A la strophe suivante, dans les sept premiers vers, la mort dénonce l'appelé, se moque, compare le temps passé du pécheur à celui qui l'attend, répond aux tentatives de défense de chaque homme par une accusation implacable; au huitième vers, elle invite la victime suivante à entrer dans la danse par une multitude de formules dynamiques: «dançad», «venga», «sígase con vos», «pase», «venit a mi dança», «venid al tanner», «llegad acá», «tomad buen estrena», «venit a sennuello», «venid al tenor», «venid a lección», etc.

Si l'on conçoit la *Danse* comme un spectacle, la voix de la mort unissant la condamnation de l'un à l'appel de l'autre dans la même strophe donne une grande vivacité au dialogue qui s'établit avec chaque âme, parce qu'elle permet réellement le mouvement et la mimique dans ce bal macabre. En tant que texte littéraire, elle souligne bien l'idée d'un absurde contraste entre la vie qui court, apparente éternité pour les hommes qui croient pouvoir s'y installer, et la véritable éternité de la mort, en même temps passage et point final, mouvement perpétuel selon l'ordre de l'univers et arrivée définitive pour chacun. Il y a dans le texte une ironie et un accord très subtils entre l'idée de la danse et celle de la mort, comme le souligne Pedro Salinas (26).

Cette union des moribonds par la danse est un trait particulier de la *Danza General*. Dans celle de 1520, cette caractéristique disparaît partiellement dans la partie ajoutée, entre les strophes 85 et 111; elle n'existe pas non plus dans la *Danza catalana de Miguel Carbonell* ni dans la *Danse* de Guyot Marchant (27).

La mort est évidemment la véritable protagoniste de la *Danza General*. On la voit guetter le vivant, munie de tous les attributs du chasseur: l'arc, la flèche (st.1) et le leurre (st.55); elle s'adonne à la plus cruelle des chasses: «de matar a todos aquésta es mi çaça» (st.66). Elle est aussi pêcheur d'âmes, avec ses filets (st.7) et son hameçon (st.34), ou bûcheron qui abat les vies humaines: «¡O muerte, tu sierra a mí es gran plaga!» (st.38). Elle est surtout maîtresse absolue de tous: «Venit para mí, que yo so monarca» (st.19), «a ser mi vasallo» (st.27). Elle inspire

---

(26) "Muerte y danza se ligan por una especie de sarcasmo conceptual en patética pareja", écrit Salinas dans *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 47.

(27) Dans cette dernière, chaque strophe se ferme d'une façon rigide; il n'y a pas de dialogue proprement dit, mais plutôt une critique du mort et un soliloque du vivant, écho de ses ultimes réflexions. On n'assiste pas à cette lutte effrénée entre la mort et l'âme, ni au chantage du moribond comme dans la *Danza General*. Le texte semble être plus un commentaire des peintures ou sculptures qui ont disparu qu'un véritable spectacle.

une horreur profonde, visuelle, avec ses dents dures (st.20), son visage hideux (st.26) et son aspect sauvage (st.58). La mort est la musicienne qui fait entendre «de su charambela un triste cantar» (st.7), «un canto negro» (st.54). Elle invite tous les pécheurs à une danse qui est dure (st.79) et basse (st.18); une «dança esquiva» (st.7), «dança negra, de llanto poblada» (st.30), «dança de dolores» (st.34), «dança...non leda» (st.54). Tous essayent en vain de fuir quand elle arrive:

Venid, camarero, dezid a mi paje  
que traiga el cavallo, que quiero fuir,  
que ésta es la dança que dizen morir; (st.26)  
Vete agora, muerte, non quiero ir contigo (st.44)

Certains cherchent à invoquer un prétexte vain:

Asaz he que faga en recabdar  
lo que por el rey me fue encomendado  
por ende, non puedo nin devo dançar  
en esta tu dança, que non he acostumbrado. (st.66)

D'autres feignent de vouloir se préparer mieux à recevoir la mort:

Muerte, yo te ruego que ayas piedad  
de mí que so moço de pocos días;  
non conosco a Dios con mi moçedad,  
nin quise tomar nin syguir sus vías.  
Fia de mí, amiga, como de otros fias,  
porque satisfaga del mal que he fecho. (st.70)

La mort propose la terrible vision du corps en pleine décomposition, rongé à l'intérieur de son angoissante demeure:

e por palacios daré, por medida,  
sepulcros oscuros de dentro fedientes,  
e por manjares, gusanos royentes  
que coman de dentro su carne podrida. (st.10)

Cette transposition que fait le poète par des couples d'éléments sémantiquement opposés (palacios/sepulcros oscuros; manjares/gusanos royentes; le vivant mangeant des plats succulents/le mort mangé de l'intérieur par les vers) est interprétée par Deyermond (28) comme l'expression du concept médiéval du monde à l'envers: celui-ci est régi par la mort au lieu de l'être par Dieu à cause du péché originel, idée qui était familière à tous les hommes du Moyen Age et qu'ils percevaient d'une façon intuitive, souligne-t-il. La mort est également pour eux porteuse de «buvras y landres» (st.39), horribles symptômes de la peste noire qui dévaste le XIVe siècle. Mais surtout, elle est le revers dérisoire de toutes les illusions humaines. Elle fait sur ses créatures des plaisanteries d'un goût douteux:

Obispo sagrado, que fuerdes pastor (...)  
mas yo sorziré la vuestra pelleja (st.29)  
Yo vos vestiré almática fina,  
labrada de pino, en que ministredes (st.65)

Elle ridiculise en deux ou trois traits tous les défauts humains:

---

(28) Deyermond, *Op. cit.* pp. 274-275.

non iredes más en las proçisiones  
do dávades bozes muy altas, en grito,  
como por enero fazía el cabrito. (st.69)  
En Meca nin en la ida y non estaredes  
comiendo bunnuelos en alegría. (st.75)  
Fezistes alcuza de vuestro guarguero. (st.77)

Le poète joue sur le double sens des mots, par exemple quand la mort promet au percepteur des impôts du roi: «Dar vos he un poyo en que estéis asentado» (st.67). Il supprime la valeur du titre de «don» en l'opposant à ce qui suit: «don rico avariento» (st.37), «don falso abogado» (st.43), «don sacristanejo de mala picaña» (st.71), «don taleguero» (st.77). La mort enferme tous les êtres dans le même amour destructeur, hermaphrodite qui s'unit aussi bien aux deux jeunes filles -«son mis esposas» (st.9)- qu'à l'abbé luxurieux: «abraçadme agora: seredes mi esposo, / pues que deseastes plazer e vicios» (st.33) (29).

Dans chaque type humain, l'auteur cherche le point faible pour lui asséner un coup très direct. Le texte mêle l'humour, le sarcasme et le réalisme, montrant que le poète a de grands dons d'observation, une connaissance profonde des défauts humains et un esprit critique tournant souvent à l'irrévérence envers les ministres de l'Eglise ou les rites de la religion qui n'ont pas de véritable sens chrétien.

La satire embrasse tous les niveaux de la société; mais plus la condition des moribonds est élevée, plus la critique est dure. Les ecclésiastiques se répartissent bénéfiques, honneurs et pouvoir:

Benefiçios e honrras e grand sennoría  
tove en el mundo pensando vevir (st.12)  
Siempre trabajé noctar y escrevir  
por dar benefiçios a los mis criados (st.16)  
ya me han privado, segunt que barrunto,  
de benefiçios e de dignidad. (st.20)

Chez les puissants, richesses, luxe et vie de plaisir:

Yo era abastado de plata y de oro,  
de nobles palaçios e mucha folgura (st.28)

Chez les humbles, gourmandise et appétit du gain:

en mi çelda avía manjares sabrosos (st.32)  
Grand renta tenía e buen deanazgo  
e mucho trigo en la mi panera (st.36)  
con mis perrochanos quiero ir folgar,  
ellos me dan pollos e lechones  
e muchas obladas con el pie de altar. (st.48)

Chez tous, un manque absolu d'esprit religieux et de compassion envers les pauvres:

Siempre anduvistes de gentes cargado,  
en corte de rey e fuera de igeja (st.29)  
que poco curastes de vestir çeliçio (st.33)  
a pobres e a biudas çerrastes la mano (st.37)

---

(29) Cette ambivalence sexuelle de la mort, citée par Solá-Solé (*Op. cit.* pp. 326-327) est selon lui un écho du problème du sexe des anges, qui préoccupait les théologiens de l'Islam.

Le texte donne de sombres références sur une Eglise où l'esprit domine très peu, refermée sur elle-même, ne considérant que son bien-être matériel et sa promotion sociale; une Eglise qui est une lourde charge pour les fidèles qu'elle néglige, dupe et opprime sous le poids d'impôts de toutes sortes: dîmes, oblations ou offrandes forcées. Du côté des laïcs règnent aussi la tyrannie, l'agressivité et le goût des richesses:

Aquí perderedes el vuestro cabdal  
que atherosaste con gran tiranía  
faziendo batallas de noche e de día. (st.15)

Les nobles se livrent à une vie d'oisiveté qui est faite de chasse, de tournois et d'amour:

Ya más non poderdes çebar losalcones,  
hordenar las justas nin fazer torneos (st.23)  
Escudero polido, de amor sirviente  
dexad los amores de toda persona (st.35)

Tous méprisent et trompent leur prochain; tous ne pensent qu'à l'argent:

Çerrades la puerta demás quando yela  
al omne mesquino que vien a librar (st.59)  
Don falso abogado prevalidador,  
que de amas las partes levastes salario,  
venga se vos miente cómo sin temor  
bolvistés la foja por otro contrario. (st.43)

Les classes défavorisées de la société s'accrochent elles-mêmes, comme le clergé, aux biens les plus prosaïques:

ca yo como toçino e a vezes oveja (st.50)  
Tengo buena vida, aunque ando a pedir  
e como a las vezes pollos e perdizes. (st.76)

Chaque état abuse de celui qui est au-dessous de lui et recherche la protection de ses supérieurs. Chez tous, laïcs et religieux, dominent les mêmes traits d'égoïsme, de vice, d'intérêt, bien que proportionnés à l'importance de chacun dans un panorama social soigneusement hiérarchisé par l'auteur. Les personnages sont dépeints avec beaucoup de vigueur: on les voit agir, calculer, se vanter, espérer, désirer encore. Pour le XXe siècle, ces types ont aussi l'avantage de donner un inventaire assez détaillé des états et offices à la fin du Moyen Age, sorte de «comédie humaine du Cuatrocientos», selon l'expression de Salinas. Il n'y manque ni le Juif ni le Musulman, qui sont encore présents dans la société chrétienne mais ne sont pas incorporés à la danse, simplement ajoutés à la fin du texte. Ils sont différents par les coutumes et le langage religieux -«e diredes por canto vuestra berahá» (st.73), «Venit vos, amigo, dexat el rallar» (st.75) (30)- mais sont semblables aux autres par leur hypocrisie et leur lasciveté:

---

(30) Suivant les éditions, ce dernier mot est transcrit comme «zalá» (Icaza), «zallá» (B.A.E.), «rallán» (Solá-Solé) ou «rallar» comme ici. Dans son article "El rabí y el alfaquí en la *Danza general de la Muerte*" (*Op. cit.*, pp. 279-280), Solá-Solé rend compte de ces différences et souligne que la *Danza* de 1520 donne la forme «ballar».

Don Rabí burbudo, que siempre estudiastes  
en el Talmud e en los sus doctores,  
e de la verdad jamás non curastes (st.73)  
yo tengo muger discreta, graciosa,  
de que he gazajado e assás plazer. (st.74)

Ces deux derniers types du «rabí» et de l'«alfaquí» (rabbin et uléma) sont spécifiques des «Dances» espagnoles. Solá-Solé voit dans leur incorporation à la danse une manifestation de l'antisémitisme et de l'anti-islamisme de l'époque, répétée par un Chrétien qui décrit ironiquement leur Dieu, leurs coutumes, leurs prières et leurs textes sacrés, ainsi que leurs fêtes et lieux saints (st.72-75). Ces traits prouvent, selon lui, que l'auteur de la *Danza General* connaissait bien les colonies juives et mauresques avec lesquelles il devait être en contact; par contre, les corrections et déformations de 1520 montrent, dit-il, que certaines allusions à leurs traditions n'étaient plus comprises au XVI<sup>e</sup> siècle.

La *Danza General*, présente, on l'a dit, des caractères savants et populaires. En ce qui concerne les traits savants, le texte se réfère de façon précise au monde juridique médiéval: Cino da Pistoia et Bartolo sont des juristes italiens (st.43); le *Digeste* est le recueil de droit de Justinien (st.41); il cite aussi les noms les plus prestigieux de la médecine grecque antique, Galien et Hippocrate (st.47), ainsi que de la médecine arabe, Avicenne (st.46); il nomme l'érudit Béda (st.54) pour l'amplitude de ses connaissances. Toutes ces références, (de même que la forme des strophes, que l'on a déjà signalée) montrent que la *Danza General* est l'oeuvre d'un auteur savant, même si, à cette époque, certains des noms cités sont peut-être déjà des topiques.

Mais le poème a aussi beaucoup de traits typiques de la tradition orale. On y trouve de nombreux couples de synonymes ou semi-synonymes: «flores e rosas» (st.9), «alegre, muy ledo» (st.27), «mercedes e tierras» (st.30), «loor e alabança» (st.52), «sotil e capaz» (st.57), «dolor e quebranto» (st.63), «çurrón nin talegua» (st.77), etc; certains vers répètent la même idée dans les deux hémistiches: «Gemid vuestras culpas, dezid los pecados» (st.6), «Grand renta tenía e buen deanazgo» (st.36), «donde avré alegría sin otra tristura» (st.52), etc. La fonction de ces couples de synonymes est, soit de fixer l'attention de l'auditeur, soit seulement de remplir le vers, de même que l'emploi conjoint du déictique et du possessif: «el tu vil cuerpo» (st.2), «en esta mi dança» (st.17), «los mis cavalleros» (st.18), la vuestra pelleja» (st.29), etc. Certains clichés propres aux hémistiches médiévaux apparaissent également: «muy toste priado» (st.8), «faziendo batallas» (st.15), «de fazer batalla» (st.22), «ardit e vallente» (st.23), «ardit e ligero» (st.31). On observe enfin quelques formules inclusives -«de noche e de día» (st.15)- et des hémistiches qui expriment l'abstrait à travers le concret: «de mis ojos lloro» (st.28), «non vale una fava» (st.58). Tous ces traits sont caractéristiques d'une poésie qui tend à la régularité syllabique et à une forte césure. Partout dans le texte, on peut remarquer cette structure binaire -à l'intérieur de l'hémistiche hexasyllabe ou dans les deux hémistiches du vers- qui devait aider à la compréhension orale et à la mémorisation de ce genre de textes, récités en public à des fins didactiques.

La *Danza General de la Muerte* mêle donc ces éléments savants et populaires dans un panorama critique montrant le profond déséquilibre qui règne à tous les niveaux de la société: les valeurs religieuses et civiles qui soutenaient le monde médiéval semblent peu à peu s'être détériorées. Le texte met en relief la méfiance qui s'empare de l'homme à la fin du XIVe siècle et la grande inégalité sociale mentionnée par Saignieux. Cependant, à travers l'ordre d'apparition imposé par la mort aux moribonds, on peut constater que la stricte hiérarchie des pouvoirs laïcs et ecclésiastiques continue à prévaloir dans les schémas mentaux.

La *Danza General* est une satire qui souligne les abus régnant à cette époque: en ce sens on peut la considérer comme l'oeuvre profane d'un auteur qui semble trouver une certaine satisfaction à décrire le nivellement égalitaire dans la mort, et surtout à se rebeller contre l'autorité abusive de l'Eglise et de l'Etat; sans doute peut-on déjà y percevoir en creux une revendication de justice, une tentative de renouvellement social, en un mot une porte ouverte sur la Renaissance. Mais la *Danza General* est également un rappel, sous la forme visuelle et émotive qui caractérise le bas Moyen Age, de l'idée que la vie n'est que misère, vanité et illusion d'un instant, qu'elle détruit toutes les ambitions personnelles et qu'elle s'achève pour tous de la même manière: elle suit donc bien aussi la ligne chrétienne traditionnelle qui méprise la terre («Demando y digo: o omne, ¿por qué curas / de vida tan breve en punto pasante?» st.1) et porte seulement ses regards sur la vie éternelle. Aucune lueur d'espoir, aucune référence à un monde meilleur hors de la sphère de l'Eglise et de Dieu: «Ca Él es prinçipe, fin e el medio / por do si le plaze avremos folgura» (st.79), telle est la conclusion du poème. Pour le XXe siècle, il est un témoignage précieux de la mentalité médiévale sur la peur de l'au-delà, ainsi qu'un tableau de moeurs doué d'une vigueur et d'une saveur particulièrement captivantes.