


Una danza enigmática en Lo Bar de Lop (Provenza), ¿un sermón pintado?

Francesc Massip BonetUniversitat Rovira i Virgili <https://dx.doi.org/10.5209/anha.100100>

Recibido: 08/01/2025. Aceptado: 27/05/2025

Resumen. La pintura de So Barn (Provenza) (fines del siglo XV) yuxtapone un texto occitano de treinta y tres versos monorrimos con una figuración coréutica de impulsión circular o espiraliforme. A pesar de las descripciones al uso, el argumento figurativo, íntimamente unido al contenido poético, tiene poco de danza macabra y mucho de admonición escatológica, con lo que se acerca más a un sermón ilustrado. En él se recuerda el juicio individual del alma al enfrentarse a las cuatro Postrimerías que se muestran: Muerte, Juicio, Paraíso e Infierno, sobre las que el cristiano en la época medieval debía reflexionar si no quería condenarse. El motivo iconográfico de la danza sería el emblema de una vida poco acorde con los valores espirituales imperantes. Una muerte arquera asaeta los primeros personajes (todos laicos) que encabezan el baile. El ángel psicopompo pone en la balanza el alma del primer difunto. En lo alto del Paraíso, Cristo señala las balanzas. Y debajo, la boca del infierno traga la primera alma condenada.

La tabla presenta paralelos iconográficos con el fresco del convento franciscano de Morella (País Valenciano, finales del XV). Por un lado, la tipología coreográfica del círculo: un corro de vivos alrededor de un muerto que se muestran identificados jerárquicamente (Morella), un impulso espiral de vivos pudientes que culminan con uno de ellos yacente (Bar). Fuera del círculo, la Parca tira sus flechas contra los danzantes (Bar) y la imagen recuerda la muerte flechando el árbol de la vida que acompaña la danza de los estamentos en Morella.

Palabras clave: danza medieval; las cuatro postrimerías; sermón edificante; muerte arquera; Bar de Lop; pintura tardogótica; danza macabra de Morella.

[EN] An enigmatic dance in Lo Bar de Lop (Provence), a painted sermon?

Abstract. The painting from So Barn (Provence) (end of the 15th century) juxtaposes an Occitan text of thirty-three monorhymous verses with a choreutic figuration of circular or spiral-shaped impulsion. Despite the usual descriptions, the figurative argument, intimately linked to the poetic content, has little of a macabre dance and much of an eschatological admonition, making it closer

to an illustrated sermon. It recalls the individual judgement of the soul when confronted with the four Afterworlds shown: Death, Judgement, Paradise and Hell, on which the Christian must reflect if he does not want to condemn himself. The iconographic motif of the dance would be emblematic of a life that was not in keeping with the spiritual values prevailing at the time. An archer death assaults the first characters (all lay people) who lead the dance. The angel psychomop places the soul of the first deceased on the scales. At the top is Paradise, with Christ pointing to the scales. And below, the mouth of hell that swallows the first damned soul.

The panel has iconographic parallels with the fresco in the Franciscan convent in Morella (Valencia, late 15th century). On the one hand, the choreographic typology of the circle: a circle of the living around a dead person who are hierarchically identified (Morella), a spiralling thrust of upper-class living people culminating in one of them lying down (Bar). Outside the circle, the Grim Reaper shoots his arrows at the dancers (Bar), and the image recalls the death arrowing the tree of life that accompanies the dance of the estates in Morella.

Keywords: medieval dance; the four last things; uplifting sermon; archer death; Bar sur Loup; late Gothic painting; Morella danse macabre.

1. Introducción

Los interrogantes que plantea la pintura de So Barn (actualmente, en francés, Le Bar-sur-Loup, Provenza, Alpes Marítimos, fines del siglo XV) se derivan de la ausencia de documentación que la contextualice: no se sabe nada de sus comendatarios ni se sabe cómo llegó a la iglesia de Sant-Jacme lo Major de la villa. No figura en los registros testamentarios del Conde de Bar, ni en las visitas pastorales donde se relacionaban las posesiones del templo. En 1850, M. Henry dice que la tabla estaba en la iglesia parroquial “de la Commune du Bar”, “fixé à l'un des côtés latéraux de la tribune de l'église du Bar”¹, es decir, colgada en el lateral del púlpito desde donde se leía el evangelio y se predicaba a los fieles (el ambón). Pocos años después, Antoine-Léandre Sardoux acudió acompañado de Paul Sénèque hijo, juez de paz en Grasse, y Víctor Lieutaud, bibliotecario de Marsella, que hicieron “descendre le tableau du lieu obscur où il était placé”², puesto que no se veía bien³ (fig. 1). Por lo tanto, podría sospecharse que sería una pintura puntualmente usada por los predicadores desde el púlpito para ilustrar la homilía. Más adelante, Sardoux regresó con François Brun, quien hizo un calco de la parte figurada, y Edmond Blanc, que controló la transcripción de los versos. Del calco Brun hizo una acuarela que se publicó como anexo al artículo de los *Annales*⁴, así como la transcripción (y traducción al francés) del texto⁵. Sardoux data la pintura a partir de los trajes que atribuye a la época de Luis XII o de su predecesor Carlos VIII, es decir, entre 1490 y 1515. Descarta que el tema sea la danza macabra, antes bien una especie de *Memento mori*: “Pensez à la mort. Qu'elle ne vous surprenne pas à l'improviste au sein de la joie et des plaisirs : il y va de votre damnation éternelle dans une autre vie!”⁶.

¹ Dominique M. J. Henry, “Notice sur un tableau curieux”, *Bulletin trimestriel de la Société des sciences, belles-lettres et arts du département du Var*, 18, 1 (1850): 98-99.

² Antoine-Léandre Sardoux, “La Danse macabre de Bar”, *Annales de la Société de Lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes*, 8 (1882): 180-181.

³ Parece que M. Sénèque padre había sido el primero en dar noticia de la pintura (no hemos encontrado la fuente). Su hijo Paul corrobora la visita con Sardoux: “Nous l'avons trouvé suspendu dans l'église, à une hauteur que l'œil ne pouvait en percevoir les détails et caché à moitié par un confessionnal derrière lequel il devait infailliblement tomber en pièces, sous l'action de l'humidité. Nous l'avons tiré de là et l'avons provisoirement déposé au presbytère où il est à l'abri de tout danger et où on peut l'examiner fort à l'aise”. En este punto, hay una nota a pie de página: “Il est aujourd'hui dans la salle des délibérations du Conseil de Fabrique (Note de l'éditeur)” cf. Paul Sénèque *La danse macabre du Bar* (Grasse: Crosnier Fils, 1892), 2. Todavía en 1906 figura como exhibida en la Sala del Consejo según Armelle de Feraudy, *Le Bar-sur-Loup* (Les Grandes Imprimeries, 2016), 40.

⁴ Sardoux, “La Danse macabre de Bar”, Pl. XIII A.

⁵ *Ibid.*, 182-183.

⁶ *Ibid.*, 186.



Figura 1. Pintura de la iglesia de Sant-Jacme Lo Major de So Barn (Grassa, Alps Maritimes, Provence). Foto del autor.

2. Una leyenda reciclada

Hay que descartar la leyenda que recoge, entre otros, Edmon Rossi y que se reproduce en el tríptico que sobre la pintura distribuyen en la oficina de turismo y en la iglesia del Barn⁷. Según esta leyenda más o menos popular, la pintura conmemoraría unos supuestos hechos de 1437: El conde de Barn invita a otros dignos personajes a un banquete en tiempos de Cuaresma. Un baile cierra la jornada, pero tres de los participantes mueren durante la noche. Se piensa que los danzantes han sido castigados por Dios por haber bailado en tiempo cuaresmal, cuando estaba

⁷ “Nous étions en 1437, le Carême approchait. N'en ayant cure, le beau et léonin Bertrand préparait déjà une grande soirée [...] Festoyer pour la Carême ! [...] Après le bal où les invités se déchaînèrent, enivrés de gaieté et de bon vin, la nuit se poursuivit en jeux galants où chacun pu s'adonner librement à la licence [...] Hélas, parmi les hôtes du châtelain, certains frappés comme par une étrange malédiction, ne devaient plus se réveiller [...] Après cet épisode funeste, devenu un homme anéanti par le poids du chagrin et des regrets, Bertrand le taciturne, torturé à jamais par le souvenir de cette nuit de Carême, vécut solitaire, enfermé entre les murs austères et vides de son château... Aujourd'hui, au-delà des siècles, subsiste un témoignage troublant de l'existence tumultueuse du comte de Bar. Il s'agit d'un étrange tableau anonyme sur bois, daté du XVe siècle, intitulé *La Danse Macabre*, exposé dans l'église Saint Jacques, située sur la place du village actuel de Bar-sur-Loup [...] Cette relation, semblable à une bande dessinée, rappelle en images symboliques, le tragique destin de Bertrand de Grasse, seigneur du lieu” Edmond Rossi, *Les aventures du diable en Pays d'Azur* (Cannes: Alandis Éditions, 2004).

totalmente prohibido el ejercicio coréutico, y entonces el noble, para expiar el pecado, hace construir una capilla y encarga la pintura en cuestión⁸.

El motivo de los danzantes malditos por bailar en un lugar santo o en un tiempo sagrado aparece ya en una crónica del siglo XI, cuando unos campesinos bailaban y cantaban por Navidad en el cementerio situado junto a la iglesia de Kölbigk (obispado de Halberstadt), estorbando los oficios, y el cura les arrojó una maldición: que no pudieran parar de bailar durante todo un año. Y así fue, hasta que intervinieron las altas jerarquías de Hildesheim y Köln: después durmieron tres días y tres noches, y algunos se dejaron la piel⁹. Todo apunta a un relato legendario que se repite entre los predicadores del siglo XIII como tema folclórico, ejemplificado ora en una danza de caballejos que, al entrar en la iglesia, es fulminada por un rayo cual castigo divino, como explica el dominico Étienne de Bourbon referido a un caso de la diócesis de Elna (Rosellón)¹⁰, ora en una danza de jóvenes, también con caballos de ficción, que bailaban en la plaza contraviniendo el dictamen del predicador, y el suelo se abrió y se los tragó, como explica Jean Gobi¹¹. La leyenda es recogida por Vincent de Beauvais en su *Speculum historiale* en el siglo XIII y traducida durante el siglo siguiente por Jean de Vignay (*Miroir historial*): en la víspera de Navidad, quince hombres y tres mujeres se ponen a bailar en el cementerio y “menoient les karoles et chantoient chançonnetes séculières” que entorpecen la celebración de la misa, con lo cual mosén Robert los maldice a bailar ininterrumpidamente durante un año. El “fils du prêtre” intenta sacar a su hermana de la danza maldita pero no consigue más que arrancarle el brazo¹². Aún en 1493 el relato *coreizantes per annum* se incorpora a la *Crónica de Nuremberg* de Hartmann Schedel como hecho sucedido en tiempos del emperador Heinrich en la iglesia de san Magno de Ralb, diócesis de Magdeburgo, Sajonia. Habla de 33 bailarines, 18 hombres y 15 mujeres, los cuales *toto illo anno sine intermissione aliqua corisando cantarent*. Ni el rocío ni la lluvia, ni el frío ni el calor, ni la fatiga o el hambre pueden detenerlos. Al año, el arzobispo Horebertus los libera con un exorcismo y los reconcilia con la Iglesia¹³ (fig. 2).

Fuera de estas fábulas¹⁴, en ninguna parte consta que la tabla fuera pintada en Barn o para Barn, aunque la primera localización conocida la sitúa dentro de la iglesia quizás como vestigio de encendidas homilias de otros tiempos.

⁸ Jean Maillard, “Danse & Jugement dernier au Bar-sur-Loup”, *Revue belge de Musicologie*, 34/35 (1980/1981): 78.

⁹ Catherine Ingrassia, *La Danse Médiévale* (Beauchamp: Le IOcal, 2010), II, 8.

¹⁰ Albert Lecoy de la Marche, *Le rire du prédicateur. Récits facétieux du Moyen Âge* (Montrouge: Brepols, 1999), 107-108.

¹¹ Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale* (Paris: Gallimard, 2001), 180.

¹² Jean Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge* (Paris-Luçon: Gallimard, 2016), 175.

¹³ Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum* (Núremberg: Antonius Koberger, 1493), fol. 187v. Hay quien relaciona estos casos con la coreomanía o Baile de san Vito, presunta epidemia que se documentaría en 1374 (Aachen) o en 1514 (Estrasburgo), entre otros lugares: John Waller, *Time to Dance. A Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518* (Cambridge: Icon Books, 2008); J.Waller, “A forgotten plague: making sense of dancing mania”, *The Lancet*, 373 (2009): 624-625. Sin embargo, investigaciones recientes consideran la coreomanía una leyenda construida a inicios de la edad moderna, que ha originado un sinnúmero de interpretaciones anacrónicas: Donatella Tronca, “Coreomania e ballo di san Vito. La dimensione religiosa e l'invenzione moderna delle danze oscure medieval”, *Riforma e Movimenti Religiosi*, 16 (2024): 24, 31-33; Alessandro Arcangeli, “La danza tra malattia e cura: il medico e la tarantela”, en *Il grande danzatore. Il tarantismo e il potere del ballo nella prima età moderna* (Calimera: Kurumuny, 2022), 53-89.

¹⁴ Se corresponden a la tipología de cuento folclórico ATU 779E* del catálogo de Hans-Jörg Uther (*The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia & Academia Scientiarum Fennica, 2011, I: 436-437), que aparece con distintas variantes en toda Europa; y al catálogo de motivos de Stith Thompson (*Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington & London: Indiana University Press, 1955-1958) aparece en el C94.1.1. Agradezco al Prof. Emili Samper Prunera (URV), el habernos señalado de tales índices tipológicos que recogen la variopinta leyenda de los danzantes condenados.



Figura 2. “coreizantes per annum” *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel (grabados de Michael Wolgemut & Wilhelm Pleydenwurff), Nürnberg: Anton Koberger, 1493, fol. 187v (BnE, INC/295, digitalizado. © Public Domain)

3. Una misteriosa tabla

Se trata de un óleo realizado sobre cuatro paneles verticales de madera de nogal, que, unidos y enmarcados, constituyen una tabla de 1,75 metros de altura por 1,35 metros de ancho. En la parte superior se encuentra la representación iconográfica de la danza ocupando un tercio del conjunto y, debajo, un texto en provenzal de treinta y tres versos monorrimos alejandrinos, cesurados en la sexta sílaba tónica, con una única rima en *-ansa*, como exige el motivo iconográfico de la danza: “O paures pecadours, haias grant recordansa / que vous mourres tantost, non hi fassas doutansa; / e vous ballas souven e menas *folla dansa*”¹⁵. Según Ramello¹⁶ esos versos se agrupan en cuatro octavas (la segunda estrofa de nueve versos, un verso de más justo en el medio de la composición). La octava es la tipología de copla por excelencia de las danzas macabras europeas, y solo por la medida del verso difiere del prototipo octosilábico. También observa, a partir de ciertas características léxicas, rasgos propios del antiguo valdés, dialecto provenzal que sobrevive en ciertos valles del antaño condado de Niza, en la actual frontera franco-italiana, donde se habrían refugiado los seguidores de Valdo de Lion, que tenían como elemento diferenciador la predicación en público de los laicos, cosa que les valió la condena católica¹⁷. De la estructura métrica del poema (octavas de alejandrinos monorrimos y unisonantes) hallamos una semblanza en la tradición poética occitana con el

¹⁵ Joel Saignieux, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leur prolongements littéraires* (Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1972), 310.

¹⁶ Laura Ramello, “Una danza ‘macabra’ di tradizione valdese in Provenza: Bar-sur-Loup”, *Prospero* XV (2009): 38-39.

¹⁷ Ramello, “Una danza ‘macabra’”, 40-41.

Planh de Sordello dedicado a la muerte del trovador provenzal Blacas d'Aulps (1236) (Rialto 437.24), una composición de mucho éxito, cuyo esquema fue utilizado por otras composiciones posteriores. El ejemplo más antiguo, sin embargo, aunque sin ninguna relación con la muerte, sería la canción de Guilhem de Sant Deisdier o de Saint-Leidier, conservada con su melodía "Pos tan mi fors'amors que mi fai entremetre"¹⁸.

4. Taxonomía coréutica: ecos y singularidad

La tipología coréutica parecería corresponderse a primera vista con una carola (danza en corro) abierta, pues no se acaba de cerrar el círculo, quizá roto por la caída de uno de los danzantes asaeteados por la Muerte que aparece, fuera de la danza, provista de arco y un carcaj lleno de flechas que va disparando contra los bailarines. Aparte de haber dado muerte al danzante que yace en el suelo, ha herido en el pecho a su pareja, y se dispone a seguir lanzando viras a los coreutas que, en ningún caso van caracterizados según una discriminación estamental como es habitual en las danzas macabras. Esto la aleja también de la danza en círculo del convento de Sant Francesc de Morella, un fresco de hacia 1475, en el que bailan eclesiásticos y laicos según la jerarquía usual (del papa al lego, del rey al labrador, incluyendo mujeres y un niño con ostensible chichonera), que es una danza de los vivos en torno a un cadáver situado en el centro del corro en un sarcófago que funciona como espejo admonitorio que les advierte: "Fui como sois, seréis como soy"¹⁹ (fig. 3). Ahora bien, Morella presenta también, fuera de la danza, una Muerte que asaetea al árbol de la vida, mordisqueado por dos ratas (que simbolizan el día y la noche, el paso del tiempo, un tema de origen oriental e inspiración budista)²⁰ y con la copa poblada por los vivos que reciben los dardos²¹. Esta muerte sagitaria, representada no por un esqueleto, sino por un cadáver eviscerado, con la aljaba colgada de la cintura y con el arco listo para disparar, avvicina ambas representaciones macabras, la valenciana y la provenzal, así como la presencia de un texto, muy perdido en Morella²², con que sin duda se cantaba la danza porque en el caso franciscano acompaña un tetragrama con las notas musicales que se corresponden nada menos que con la célebre pieza *Ad mortem festinamus* del *Llibre Vermell* de Montserrat (c. 1399), que en Morella es un *contrafactum* con texto catalán que para nada traduce la canción latina original²³. Añadamos que el árbol de Morella se relaciona con un grabado hispano anterior a 1454 y con un fresco del Patio de los Evangelistas del monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla), donde el árbol de la muerte o de los estamentos es el mástil de una embarcación que surca el oleaje²⁴. El hecho de que la muerte morellana lance sus flechas al árbol de la vanidad, habitado por los estratos sociales más elevados, podría relacionarse con el hecho que la danza de Bar solo reúna personajes acomodados.

¹⁸ CdT 234.16. Agradezco a la Prof. Marina Navàs (URV) el habernos señalado tales precedentes.

¹⁹ Francesc Massip & Lenke Kovács, "La Danse macabre dans le Royaume d'Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles", *Revue des Langues Romanes*, 105, 2 (2001): 207.

²⁰ Francesc Massip, "Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: el caso catalán", *Cuadernos del CEMYR*, 19 (2011): 145.

²¹ Francisca Adell Fígols, "La Danza de la Muerte del Convento de S.Francisco de Morella", *Penyagolosa*, 1 (1999): 40-41.

²² Francesc Massip, "La mort à scène: image, dialogue et coréographie dans les représentations macabres catalanes", *Le Moyen Age*, 3-4 (1/2021): 145-9.

²³ F.Massip y L.Kovács, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular* (Ciudad Real: CIOFF España, 2004), 74-75, que sigue a pies juntillas Maricarmen Gómez Muntané, *El Llibre Vermell. Cantos y Danzas de fines del Medioevo* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2017), 91.

²⁴ Helena Carvajal González, "Has aprendido los cambiantes rostros de esta divinidad ciega: análisis de la relación entre imagen, texto y materialidad en un facticio de la Casa Mendoza (BNE Mss/10269)", *Anuario de Estudios Medievales*, 52/2 (2022): 533, 540-541.



Figura 3. Fresco de la sala *De Profundis* del convento de Sant Francesc de Morella (c.1475). Foto: Raül Sanchis (con permiso del autor).

A pesar del aspecto circular interrumpido que ofrece la pintura de Bar, una mirada más atenta nos permite constatar que las tres parejas del fondo avanzan cogidas de la mano de dos en dos, como si estuvieran desarrollando una baja danza, la forma coréutica de moda en el siglo XV en el ámbito laico y particularmente cortesano²⁵. El siguiente danzante es una mujer que no se agarra a nadie, y el que viene a continuación se nos presenta medio de espaldas y con los brazos extendidos, como si quisiera reunir a los danzantes. Algunos le han asociado a un supuesto guía o maestro de danza, el único que estaría desparejado, pero, por lo demás, no hay ningún elemento fehaciente que lo corrobore. Luego viene una mujer que ya ha sido herida por el viratón mortífero también con los brazos extendidos, y un último bailarín que se retuerce hacia atrás, con una pierna alzada, y los brazos en cruz, pero a pesar de la postura no presenta todavía ninguna herida de flecha. Por lo tanto, los únicos enlazados por parejas son los 6 del fondo, otros cuatro van desparejados y un último yace en tierra muerto. Sin embargo, el movimiento compositivo sí que parece instar a la circularidad o a un impulso espiraliforme. Como es sabido, Dante y Virgilio, en su bajada a los infiernos, giran generalmente en sentido antihorario, hacia la izquierda, que es el lado del mal. La truncada danza de Barn gira también hacia la izquierda (de los bailarines), como es habitual en la iconografía de la danza diabólica o idolátrica que suele presentar a los demonios e ídoltras yendo hacia la izquierda del espectador.

5. Un trasfondo edificante

Deberíamos preguntarnos si el texto provenzal que ocupa los dos tercios de la tabla de Barn habría servido también para acompañar la interpretación de la danza como el texto de Morella. Si no fuera porque está en verso, parecería el texto de un predicador con el objetivo de aleccionar a la gente desde el púlpito, acerca justamente del tema escatológico de las ultимidades del hombre, los *Novissimae res* o *Quattuor hominum Novissima*: las cuatro postrimerías, conceptos sobre los que el hombre debía meditar continuamente (Muerte, Juicio, Paraíso e Infierno), en que la *acerba mors* significaba ciertamente la separación del alma y el cuerpo, pero sobre todo era la amarga medicina, el pasaje, el tránsito, el imperativo fatal y necesario para llegar a una eternidad dualista de gracia o de tormento, como vemos en el fresco que cubre la bóveda de la iglesia de Santa María de Arties (Naut Aran 1580), con los muertos que salen de las tumbas, el Juicio en el centro, la ciudad celeste o Paraíso a un lado y la boca infernal en el otro (fig. 4).

²⁵ En ningún caso se puede hablar de 'farandola', como señala Frédéric-Édouard Schneegans, "La 'Danse macabre' du Bar", *Romania*, 212 (1927): 553.



Figura 4. Juicio final, fresco de la iglesia de Santa Maria d'Arties (Naut Aran, 1580) (Foto del autor).

Pues bien, en la pintura de Barn el primer fin, la Muerte, está personificado por el cadáver sagitario, el segundo, el Juicio, aparece a la derecha encarnado por el arcángel san Miguel en el momento de pesar el alma del difunto bajo la atenta mirada del Paraíso, mientras un diablo intenta decantar el plato de la balanza hacia sus dominios mediante un garfio. Y en el extremo inferior, el Infierno en la forma usual de boca de dragón engullidora de almas condenadas (fig. 5).



Figura 5. François Brun: calco de la danza publicado en 1882 (*Annales de la Société de Lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes*, VIII) (© Public Domain).

Hay quien ha querido estimar una dúplice condición del Juicio puesto que, además de las balanzas del psicopompo señaladas por un Cristo de gesto ecuánime que aparece en lo alto entre nubes, se mostraría un juicio terrenal, puesto que a la izquierda de la representación hay un grupo de gente encabezados por dos hombres con la cabeza cubierta, uno con traje talar ocre, bastón en mano de autoridad, otro con túnica roja hasta media pantorrilla, que con gestos indiciales (que estiman o señalan con el dedo índice) parecen evaluar la escena de la danza. ¿Serían los jueces civiles, como alguien ha interpretado?²⁶ ¿O el predicador laico propio de los valdeses? ¿O serían espectadores de rango que se complacen en la contemplación de la siniestra danza de sus congéneres? Esta acción de mirar, aunque sea valorativa, podía entrañar cierta pecaminosidad²⁷, por la carga negativa que conllevaba la simple visión de la danza²⁸.

²⁶ Feraudy, *Le Bar-sur-Loup*, 41.

²⁷ Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge* (París: Les Éditions du Cerf, 2014).

²⁸ Licia Buttà, "Visiones coréuticas: danzas diabólicas en el relato hagiográfico y ejemplar", *eHumanista*, 56 (2023): 62.

Sea como fuere existía la preocupación por poner cara a cara al ser humano con la meditación ante las Postrimerías como instrumento de salvación en el momento del juicio particular del alma, aspecto que se inscribe en la vasta operación de reconducir a la doctrina católica la expresión macabra de clara coloración laica propia de las danzas tardomedievales. Con el Humanismo se propaga la noción de experiencia individual frente a la muerte mediante la reflexión personal sobre las Cuatro Postrimerías. Un tema iconográfico que aparece en la segunda mitad del siglo XV en el contexto de la *devotio moderna*. La memoria de la muerte y de las demás Postrimerías adquiere un singular protagonismo y tiene su incidencia en la transformación de las danzas macabras tardomedievales²⁹. Como motivo iconográfico nunca logró gran popularidad en el arte medieval o posterior. Según Louis Réau se reservó para la decoración de confesionarios, galerías de los claustros e ilustración de *Libros de Horas*³⁰. En este sentido, la tabla de Bar puede ponerse en parangón con otra creación catalana coetánea: el conjunto de cinco capiteles gerundenses, cuatro remontados al patio de la casa Estorch de Girona, y el quinto depositado en el Museo de Arte de la misma ciudad (n.º de inventario 133), sin duda procedentes del antiguo convento franciscano de la población, que fue desmantelado y vendido a mediados del siglo XIX, después de la nefasta desamortización de Mendizábal (1835)³¹ (fig. 6). Estamos ante un programa escatológico relativo a las cuatro finalidades últimas o *Quattuor hominum Novissima* ante las que el cristiano debía meditar para prepararse a bien morir. Y quién sabe si tal arquería estaría situada en el cenobio de Girona frente a una sala *De Profundis* parecida a la que encontramos en el convento franciscano de Morella, donde se exponía el cadáver del fraile que fallecía y se le cantaba el último responso antes de su sepultura, y donde se figura la citada danza en círculo de los estamentos en torno al muerto (papa, rey, reina, conde, condesa, burgués, burguesa, madre e hijo, dominico, jurista, campesino, monja, monjes benedictinos, frailes franciscanos, obispo y cardenal).



Figura 6. Capitel de la danza macabra procedente del convento de Sant Francesc de Girona (hoy en la casa Estorch). Foto del autor.

²⁹ Francesc Massip, “*Mors, ludicium, Infernus, Gaudia Caeli*: les quatre Fins dernières et leurs représentations”, en *Mort n’épargne ne petit ne grant. Études autour de la Mort et de ses représentations*, ed. por Ilona Hans-Collas, Didier Jugan, Daniel Quérueu y Bertrand Utzinger, 302-320 (Vendôme: Editions du Cherche-Lune, 2019), 304.

³⁰ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento* (Barcelona: Ed. del Serbal, 1996), 1/2, 659-661.

³¹ Francesc Massip, “Nova representació plàstica de la dansa de la mort”, *Matèria. Revista d’Art*, 2 (2002): 279-286.

Los dos ejemplos catalanes, creados para el ámbito conventual franciscano, parten de una preocupación aparentemente común a la de la tabla de Bar, aunque con formas muy diferentes y con distintas finalidades. El aspecto claramente laico de la pintura de Bar se refuerza con la indumentaria de los bailarines, a la moda cortesana de la época: las mujeres con vestidos hasta los pies y con pechera; de mangas anchas y de amplios pliegues (tres de ellas) o estrechas y ajustadas al brazo (las otras dos); ceñidas con un cinto o con un entalle por debajo de los senos, y cubiertas con bonetes, toca o velo. Los hombres, todos cubiertos con sombreros bajos (solo uno con gorro negro asegurado con cinta debajo de la barbilla), van vestidos con jubones y calzas ajustadas con bragueta, en tres de los hombres tapada por un faldellín corto. Aunque, como hemos dicho, la figura coréutica parece aspirar al corro, de hecho, en propiedad, podría ser una baja danza en la que sólo tres parejas se cogen de las manos; las otras dos parejas se han separado quizás con motivo de la irrupción de la Parca. Desparejado y yaciente, quien quizás fuere el verdadero maestro de danza, el primero en caer, exhala su alma por la boca tirada por un diablillo. En cuanto al músico que acompaña a la danza, toca una flauta de tres agujeros con la izquierda y un tamboril con la derecha, como el instrumentista que conduce la hilera danzante del castillo de Oroners (La Noguera)³², también de aspecto más o menos cortesano, aunque en el grafiti leridano viene reforzado por otros tres músicos: dos trompetas y un rabel, los tres cubiertos, mientras que el que toca el caramillo va con la cabeza descubierta y el pelo suelto (fig. 7). El de Barn comparte con sus bailarines el bonete en la cabeza, las calzas ceñidas, aunque el jubón va abotonado por completo y es de mangas abiertas que cuelgan desde el codo y dejan ver debajo la camisa ajustada a los antebrazos.

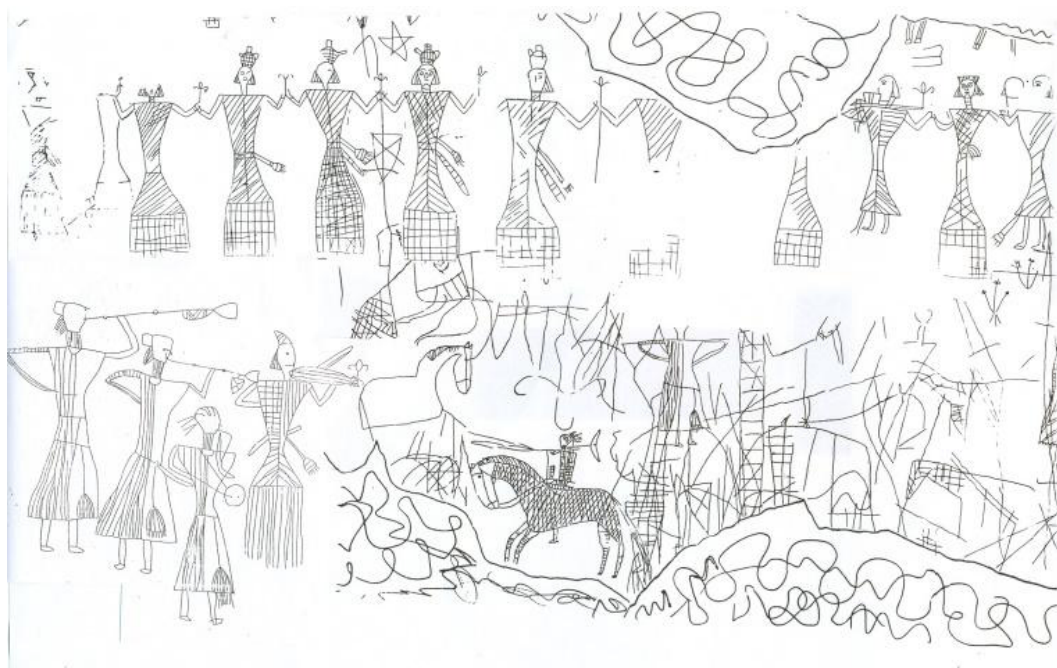


Figura 7. Danza en hilera, grafiti del castell d'Oroners (Lleida, s. XIII-XIV), calco del Museu de la Noguera (Balaguer) (con permiso).

Todos los danzantes, músico incluido, presentan una especie de diablillo negro sobre su cabeza, que ha sido interpretado por Armelle de Feraudy como el pecado y lo ha puesto en relación con cierta pintura del Musée Unterlinden de Colmar, aunque allí el diablo sale de la

³² Prim Bertran i Roigé y Francesc Fité i Llevot, "Primera aproximació a la ceràmica grisa i als 'graffiti' del castell d'Oroners (Ager, Lleida)", *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 5 (1984): 408-409.

boca de un endemoniado en el momento de ser exorcizado³³ (fig. 9). Un diablito parecido emana de una muchacha que, situada a sus pies, recibe el exorcismo del obispo San Siffrein en el ala izquierda del retablo de la coronación de María (c. 1460), atribuido al taller de Enguerrand Quarton (c 1412/15-1466), conservado en la catedral de la localidad provenzal de Carpentras (Valclusa)³⁴. Los que también llevan diablos sobre la cabeza o a hombros (en trinchas) son los vicios capitales de la Capilla de los Penitentes Blancos de La Tor del Tinea, aunque son más grandes³⁵ (fig. 10).



Figura 8. Pintura de la iglesia de Sant-Jacme Lo Major de So Barn (Grassa, Alps Maritimes, Provence). Detalle. Foto del autor.

³³ Se trata de un panel desgajado de un retablo dedicado a San Vito (1474), aquí curando a un poseído por el demonio, procedente de la iglesia del monasterio de Tegernsee, atribuida al pintor de Munich Gabriel Mälesskircher. cf. Sophie Springer, *Die Tegernseer Altäre des Gabriel Mälesskircher* (München: Tuduv Verlag, 1995), 30-31, 111-113 y Fig. IV; *apud* Isolde Lübbecke, "Das Pfeilmartyrium des Heiligen Sebastian ein spätgotisches gemälde eines Bayerischen meisters", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 61 (2000): 105, fig. 8 y 9, que identifica la tabla de Colmar con el retablo de San Vito de Tegernseer y la pone en relación con otras tablas procedentes del mismo retablo, hoy en München en la Städtische Galerie im Lenbachhaus y en la Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

³⁴ Agradecemos el señalamiento del retablo de Carpentras (y la cita bibliográfica de la nota anterior) a Mireia Castaño Martínez (UNED-Université de Genève), autora de una tesis doctoral sobre "La peinture à Lyon au milieu du XVe siècle", bajo la dirección del prof. Frédéric Elsig, defendida el 4 de septiembre de 2021 y publicada como *Le Maître du Roman de la Rose de Vienne* (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2022). La tabla de Bar ha sido relacionada también con otro retablo de Quarton sobre la Coronación de María para la cartuja de Villeneuve d'Avignon (Maillard, "Danse & Jugement dernier au Bar-sur-Loup", 73), particularmente con los vivaces personajes humanos del friso inferior donde se representa el Purgatorio y el Infierno.

³⁵ De factura similar, aunque ya lejos de Provenza, podemos mencionar los de la iglesia de San Miguel Arcángel de Sieso (Huesca) o los de la Cappella di San Ferreolo de Grosso (Torino). Por no hablar del precedente en la imagen que acompaña la Cantiga 67 del Códice Rico de las Cantigas de Santa María (s. XIII), donde un diablo alado sale de la boca de un cadáver (María Victoria Chico Picaza, "Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM", *Alcanate* VIII (2012-2013): 172-173.



Figura 9. "Saint Guy guérissant un possédé", tabla atribuida a Gabriel Mälesskircher (1474), Musée d'Unterlinden, Colmar (Alsacie). Imagen cedida por Armelle de Feraudy (So Barn).

Observados más de cerca, cada uno de los diablitos parece adoptar una actitud coréutica acorde con la postura del danzante que tiene debajo, o mejor, remedándola, con lo que se podría estar evocando aquel *exemplum* del *Liber exemplorum ad usum praedicatorum* (siglo XIII) donde se relata la visión de unos danzantes cuya coreografía era regida por diablos que les cabalgaban y, cual titiriteros, movían sus articulaciones y les guiaban en cada paso de danza como si de marionetas se tratara. Además, en los *exempla* medievales es frecuente asociar la danza con la posesión diabólica³⁶, y el exorcizado de Tegernsee se presenta con un gesto descompuesto y la cabeza echada hacia atrás como el bailarín del gorro atado al cuello de Bar.

En cualquier caso, los diablillos negros emplazados sobre la cabeza de los bailarines podrían ser la contrapartida simbólica de las llamas pentecostales sobre las cabezas de los apóstoles³⁷. Así, mientras la inspiración del Paráclito hiciera a los discípulos políglotas e instruidos, el tejemaneje diabólico convierte a los cortesanos en danzarines de la torpeza, conducidos a exhalar un alma que no resiste el implacable pesaje final.

³⁶ Buttà, "Visiones coréuticas", 58-59, 68.

³⁷ Feraudy, *Le Bar-sur-Loup*, 41.



Figura 10. Cabalgata de los vicios, Avaritia & Luxuria, La Tor, Capilla de los Penitentes Blancos. Foto del autor.

6. Versos en danza

Si analizamos el texto, vemos que se dirige a los pobres pecadores, la humanidad entera, para recordarles la proximidad de la muerte. Por tanto, funciona como un *memento in limine mortis*, es decir, una instancia a los pecadores a recordar la inminencia de la Parca para que reflexionen sobre la vida y traten de reparar los males cometidos si quieren obtener la clemencia divina. En la primera estrofa se menciona el baile como una de las frivolidades con las que se desperdicia la existencia; la 'loca danza' como la que refleja la pintura, emblema de la vida mundana que los diablos asedian y la muerte asaetea. La danza representa las fechorías cometidas en la vida, y se conmina al género humano a repararlas antes de que la muerte haga irrevocable su castigo. Advierte a los humanos que piensen a menudo en ello y que se esfuercen en reparar el daño, porque si supieran de la terrible venganza que Dios ejercerá después de que el alma se separe del cuerpo y sea puesta en la balanza, experimentarían un gran pánico en el corazón y en la barriga. Por eso el hombre debe prepararse para el final imprevisible, pues tras el fallecimiento ya no se estaría a tiempo de evitar la "terrible danza" de los condenados (mencionada en la estrofa tercera), y una vez entrados en "tal danza" (como se dice en la estrofa cuarta) la contrición ya no resultaría de provecho. Los exhorta a tener miedo, pues cada día que pasa está más cercano el final y la muerte puede golpearlos de improviso. Y entonces se verán puestos en el baile llamado "la gran y perpetua hoguera", entre llantos, gritos y blasfemias. Finalmente les recuerda que todavía están a tiempo para evitar el peligro de la caída, porque una vez hayan entrado en esta danza lo deplorarán irremediabilmente para toda la eternidad. Y acaba rogando a Dios que les dé la posibilidad de arrepentirse, lo que pondrá al príncipe del infierno en un gran luto.

¿Quién habla? Sin duda un predicador ¿A quién se dirige? Al conjunto de los humanos, si bien los representados en la pintura no expresan la diversidad estamental de las danzas macabras al uso, antes parecen mujeres y hombres de clase acomodada. En todo caso, se está

particularizando el aleccionamiento a la preparación a bien morir, no presentando las virtudes que, en contraposición a los pecados capitales, se alternan en el *Ars moriendi*, sino mostrando las *consecuencias* de fallecer en pecado, y asimilando la danza a la muerte y al infierno³⁸. De hecho, texto y pintura funcionan como una homilía admonitoria de las Postrimerías: la danza es expresión de la vida despreocupada, mientras que la Muerte pone al humano en la tesitura del Juicio individual del alma (el pesaje en la balanza de Miguel) y la visión del Paraíso, arriba, y el Infierno, abajo; esto es los *Quattuor hominum Novissima*³⁹. El objetivo: infundir en el pecador aquel terrible pavor “que dins lo pou de l’infern no s’amaga”⁴⁰.

Danza como vida en pecado que sólo puede reparar la expiación y la compunción. Porque en el momento del tránsito, el alma se verá enfrentada a los cuatro fines últimos: Muerte (el arquero), Juicio (san Miguel psicopompo), Paraíso (Dios asoma por el ángulo superior derecho) e Infierno (la boca de Leviatán, en el ángulo inferior derecho). Al danzante recién fallecido un diablo le extrae el alma por la boca que depositará en un plato de la balanza del arcángel (el otro plato ocupado por el libro que registra los actos de la vida de cada uno); si pesa más la impedimenta o farda pecaminosa, el diablo le conduce a la boca infernal, como es el caso inmortalizado en la pintura. Solo si el libro de los buenos actos de vida pesara más, las cosas irían de otro modo⁴¹.

7. Conclusiones

En conclusión, estamos ante una inquietante pintura que parece hacerse eco más de impulsos plásticos del oeste de Provenza (el estilo de Enguerrand Quarton, activo en Avignon y en Aix) que del este (Ludovico Brea activo en el Niçois)⁴². Una pintura que se manifiesta íntimamente unida a un texto poético de vocación moralizante, que parece salido de la boca de un predicador, quizás laico, o de una autoridad parecida a la del Actor de las danzas macabras al uso, tal vez encarnado por el personaje de traje talar y bastón en mano que parece evaluar la danza al extremo izquierdo de la composición, o quizás por el galán que nos da la espalda mientras abre los brazos como dirigiéndose a los danzantes acosados por la Muerte. En todo caso se aleja de las tipologías usuales de las danzas macabras: es un baile por parejas, sí, pero de vivos, no del doblete viviente-muerto propio de las danzas en hilera, y aun tendiendo a la circularidad, no es el corro presidido por la muerte (como en el capitel de Girona) ni presenta la jerarquía estamental al uso (como en el fresco de Morella). Y aunque en Bar los bailarines son acosados por una muerte sagitaria como la que dispara a los personajes sitos en la copa del árbol de Morella, a pesar de sus analogías, se trata de dos manifestaciones bien diferentes. Bar presenta una danza en un contexto profano, inscrita en la meditación alrededor de las cuatro Postrimerías, acompañada de un texto moralizante y admonitorio. La danza de Morella, propia de un claustro franciscano, se sitúa en la sala *De Profundis* del convento, donde se cantaba un responsorio al hermano difunto antes de llevarlo a la iglesia para la misa funeral. En la ceremonia, los frailes debían bailar alrededor del féretro mientras cantaban un *contrafactum* en catalán de *Ad mortem festinamus* del Llibre Vermell de Montserrat, la danza de la muerte más antigua de Europa conservada con música. Canción que aparece con su partitura monumental en el fresco, bajo el círculo de danzantes, junto con otros textos,

³⁸ En el exaltado imaginario del dominico Vicent Ferrer, en el infierno se bailaba al estilo de la danza cortesana, donde la dama iba escoltada por dos caballeros: “e com vindrà lo yvern, ço és, la mort, troben-se decebuts, e moren, e ballen en infern ab los dyables. E veus les dances que fan les ànimes dapnades ab los dyables en infern: Lucifer que guie les dances, e après vénen los altres dyables, e enmig de dos dyables va una ànima, e en esta manera ballen”. Vincent Ferrer, *Sermons*, vol. 5 (Barcelona: Edición de Gret Schib, 1975), 60.

³⁹ Massip “*Mors, Iudicium, Infernus, Gaudia Caeli*”, 305.

⁴⁰ Gabriel Llompart, “Francesc Prats. *Devotio moderna*, humanismo y lulismo en Miramar”, *Studia Lulliana* 22, 1/3 (1978): 297.

⁴¹ Empieza a entreverse que los quinientos folios de la infame sentencia emitida por la suprema inquisición de aquella “deformación grotesca de la civilización europea”, como la llamara Valle-Inclán (escena 12ª de *Lucas de Bohemia*, 1924), quemarán como la yesca en instancias superiores y los déspotas se verán expuestos al Cocito de la demofobia para quedar atrapados, gélidos, en la Antenora.

⁴² En cambio, el texto, según Schneegans (“La ‘Danse macabre’ du Bar”, 557-558), al parecer presenta formas dialectales “que nous y constatons se retrouvent dans le parler niçois”.

muy estropeados, que completarían los cantos dirigidos al fraile fallecido⁴³. A pesar de estas desemejanzas, los bailes de Bar y Morella parecen ir de la mano visual y cinéticamente. Quizás tenga algún influjo el factor de la comunidad cultural occitano-catalana cuando los Pirineos, en el Medioevo, no eran ninguna frontera sino una bisagra entre estas dos culturas gemelas que una vez brillaron con estrenuo fulgor, pero que ahora están en gran medida eclipsadas por una larga sombra de tiranía. De hecho, los condados de Toulouse, Languedoc, Provenza y Niza estaban asociados al conde de Barcelona y monarca de la Corona de Aragón, por lo que mantuvieron un estrecho vínculo incluso después del genocidio cántaro y la posterior anexión al reino de Francia. A la vista de estos lazos culturales, parece oportuno considerar las similitudes entre la danza macabra de Morella (obispado de Tortosa) y la del municipio de Bar (diócesis de Niza), así como el contexto iconográfico y espiritual que explica o aclara las imágenes y los textos que las acompañan, que es lo que hemos intentado demostrar en el presente estudio.

8. Anexo. Transcripción y traducción del texto de la Danza de Bar

O paures pecadours, haias grant recordansa / que vous mourres tantost, non hi fassas doutansa; / e vous ballas souven e menas folla dansa / e fases autres mals ambe gran seguransa / en vous cargant forment de mortala grevansa, / e non doutas en ren de far grant rebellansa / al grant rey Jesus Crist, que sousten vostra stansa / longament asperant la vostra melhuransa. // Si vous mourias ensins sens haver reparansa, / sensa doute alcun haurias malahuransa; / pensas hi ben souven, non fasas demouransa / de vous levar ben prest de tant granda pesansa, / quar si vous entendias la terribla venjansa / que fara Dieu, apres la dura separansa, / de vostr'arma doulent quant sera en balansa, / maravilha seria se non sentias trenblansa / en vostre paure cor e mais en vostra pansa. // Haias granda paour, quar cascun jourt s'avansa / la fin e vostra mort de mala sabouransa; / si ella vous feria en soute deysoutansa, / vous tombarias de tout en grant desesperansa; / e pueis vous ballarias en la terribla dansa, / laqual s'apella ben perpetual cremansa, / en fasent plours e crits e granda blastemansa / de Dieu, e mais de vous sens mais haver cessansa. // Aras, tant que vous les e haves la poysansa, / fuges tant grant perill e tant grant trabucansa, / quar si vous intrares una fes en tal dansa, / vous en repentires mas tart sens proufichansa. / Pregui nostre Senhour vous donne tal poysansa / que aquistes lo ben que dura sens mancansa; / pueis toustemps lauses Dieu ambe grant alegransa, / dont lo prince d'enfern haia grant douleansa. / Amen. (Ramello 2009 [2010], 32; con revisión del autor).

[‘Oh, pobres pecadores, recordad que pronto moriréis / no lo dudéis: si a menudo habéis bailado y conducido loca danza / y habéis hecho daño a los demás con toda seguridad, / cargándoos fuertemente de una pesada mortaja / y no habéis dudado en ser muy desobedientes / al gran rey Jesucristo que os mantiene con vida / largamente esperando vuestro mejoramiento. // Si morís sin haber reparado el mal, / sin lugar a dudas será vuestra perdición; / pensadlo a menudo, no os entretengáis / y libraos muy presto de este gran lastre, / pues si supieseis la terrible venganza / que hará Dios después de la dura separación / de vuestra alma doliente al ser puesta en balanza, / me extrañaría mucho que no sintieseis pánico / en vuestro corazón y aun en vuestra panza. // Tened mucho pavor, pues cada día se avanza / el final y la muerte de cruel desazón. / Si la Muerte os pillara por sorpresa / caeríais en una gran desesperación; / para después entrar en la terrible danza, / aquella que se llama ‘la perpetua hoguera’, / entre llantos y gritos y pesadas blasfemias / a Dios, todos vosotros sin fin ni remisión. // Ahora, que todavía estáis a tiempo / huid del gran peligro de tal gran caída. / Pues una vez ya entrados en esta danza, / os arrepentiréis sin remedio para siempre. / Ruego a Nuestro Señor que os dé esta posibilidad, / y que accedáis al bien que dura eternamente; / que, si siempre loáis a Dios con alegría, / el príncipe del infierno tendrá gran desconsuelo.】

Traducción del autor

9. Conflictos de intereses

Ninguno

⁴³ Massip, “La mort à scène”, 145-150.

10. Apoyos

Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *MUDANZA. Dancing women, idolatry and rituals: visual culture and cultural history of dance during the long Middle Age*, I + D: PID2022-140028NB-I00, y en el seno del Grupo de Investigación consolidado LAiREM-Nexus (2021 SGR 970).

11. Referencias bibliográficas

- Adell Figols, Francisca. "La Danza de la Muerte del Convento de S. Francisco de Morella", *Penya-golosa*, 1 (1999): 35-44.
- Arcangeli, Alessandro. "La danza tra malattia e cura: il medico e la tarantela". En *Il grande danzatore. Il tarantismo e il potere del ballo nella prima età moderna*, editado por Donato Verardi, Camilla Cavicchi y A. Arcangeli, 53-89. Calimera: Kurumuny, 2022.
- Bertrán i Roigé, Prim y Francesc Fité i Llevot. "Primera aproximació a la ceràmica grisa i als 'graffiti' del castell d'Oroners (Àger, Lleida)". *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 5 (1984): 387-418.
- Buttà, Licia. "Visiones coréuticas: danzas diabólicas en el relato hagiográfico y ejemplar", in *eHumanista*, 56 (2023): 58-74, texto en red: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/56>
- Carvajal González, Helena. "Has aprendido los cambiantes rostros de esta divinidad ciega: análisis de la relación entre imagen, texto y materialidad en un facticio de la Casa Mendoza (BNE Mss/10269)", *Anuario de Estudios Medievales*, 52/2 (2022): 523-558.
- Castaño Martínez, Mireia. *Le Maître du Roman de la Rose de Vienne*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2022.
- CdT = Corpus des Troubadours: Corpus des Troubadours
- Corpus de trobadors - 234,016, Guilhem de Saint Leidier - Document
- Chico Picaza, María Victoria. "Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM", *Alcanate VIII* (2012-2013): 161-189.
- Ferrer, Vicent. *Sermons*, vol. 4 y 5. Edición de Gret Schib, Barcelona: Barcino (Col. Els Nostres Clàssics), 1975.
- Feraudy, Armelle de. *Le Bar-sur-Loup. L'église Saint-Jacques-le-Majeur et ses chapelles*. Les Grandes Imprimeries, 2016.
- Gómez Muntané, Maricarmen. *El Llibre Vermell. Cantos y Danzas de fines del Medioevo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Henry, Dominique Marie Joseph. "Notice sur un tableau curieux". *Bulletin trimestriel de la Société des sciences, belles-lettres et arts du département du Var, séant à Toulon*, A 18, n.º 1 (1850): 93-100.
- Ingrassia, Catherine. *La Danse Médiévale*. 2 vols. Beauchamp: Le IOcal, 2010.
- Lecoy de la Marche, Albert. *Le rire du prédicateur. Récits facétieux du Moyen Âge*. Montrouge: Brepols, 1999.
- Llompert, Gabriel. "Francesc Prats. *Devotio moderna*, humanismo y lulismo en Miramar". *Studia Lulliana*, 22, 1/3 (1978): 279-06. En red: <https://raco.cat/index.php/StudiaLulliana/article/view/326837>
- Lübbecke, Isolde. "Das Pfeilmartyrium des Heiligen Sebastian. Ein spätgotisches Gemälde eines bayerischen Meisters", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 61 (2000): 99-108.
- Maillard, Jean. "Danse & Jugement dernier au Bar-sur-Loup", *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, n.º 34/35 (1980/1981): 72-80.
- Massip, Francesc. "Nova representació plàstica de la dansa de la mort". *Matèria. Revista d'Art*, n.º 2 (2002): 279-286. Disponible en <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11428/14218>
- Massip, Francesc. "Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: el caso catalán". *Cuadernos del CEMYR*, 19 (2011): 137-161. Disponible en <https://www.ull.es/revistas/index.php/cemyr/article/view/4164/2955>
- Massip, Francesc. "*Mors, ludicium, Infernus, Gaudia Caeli*: les quatre Fins dernières et leurs représentations". En *Mort n'épargne ne petit ne grant. Études autour de la Mort et de ses représentations* (Actes du xviii^e congrès international de l'association Danses macabres d'Europe).

- París 19-23 marzo 2019), editado por I.Hans-Collas, D.Jugan, D.Quérueu, B.Utzinger, 302-320. Vendôme: Editions du Cherche-Lune, 2019.
- Massip, Francesc. "La mort à scène: image, dialogue et chorégraphie dans les représentations macabres catalanes". En *Les danses macabres dans la Romania médiévale: textes et contextes* (Actes de la Journée d'études internationale tenue le 14 juin 2018 à Klagenfurt, Autriche), *Le Moyen Age*, editado por Alina Zvonareva y Hanno Wijsman, n.º 3-4 (1/2021): 139-161. DOI: 10.3917/rma.271.0139
- Massip, Francesc y Lenke Kovács. "La Danse macabre dans le Royaume d'Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles". *Revue des Langues Romanes*, CV, núm. 2 (2001): 201-228. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/299162104_La_Danse_macabre_dans_le_Royaume_d'Aragon_iconographie_et_spectacle_au_Moyen_Age_et_survivances_traditionnelles
- Massip, Francesc y Lenke Kovács, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*. Ciudad Real: CIOFF España, 2004.
- Palazzo, Éric. *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2014.
- Ramello, Laura. "Una danza 'macabra' di tradizione valdese in Provenza: Bar-sur-Loup". *Prospero. Rivista di Letterature straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, vol. XV (2009)29-45. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2318/78786>
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Tom. 1/Vol. 2: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1996 (1957).
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F.*, tom. 2, vol. 3, Barcelona, Ed. del Serbal, 1997.
- Rialto (Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana), IdT (L'Italia dei trovatori): <http://www.rialto.unina.it/BdT.htm>
- Rossi, Edmond. *Les aventures du diable en Pays d'Azur*. Cannes, Alandis Éditions, 2004.
- Sardoux, Antoine-Léandre. "La Danse macabre de Bar". *Annales de la Société de Lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes*, t. VIII (1882): 177-189 y Pl. XIII A-B. [Edición en opúsculo: Nice: Imprimerie Anglo-Française Malvano-Mignon, 1883].
- Saugnieux, Joel. *Les danses macabres de France et d'Espagne et leur prolongements littéraires*. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1972.
- Schedel, Hartmann. *Liber Chronicarum*. Nuremberg: Antonius Koberger, 'Sexta etas mundi', 1493.
- Schneegans, Frédéric-Édouard. "La 'Danse macabre' du Bar". *Romania*, 212 (1927): 553-558. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1927_num_53_212_4326
- Schmitt, Jean-Claude. *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Paris: Gallimard, 2001.
- Schmitt, Jean-Claude. *Les rythmes au Moyen Âge*. Paris-Luçon: Gallimard, 2016.
- Sénéquier, Paul. "La danse macabre du Bar". *Journal de Grasse*, 15/12/1873. Reeditado en 'plaque' de 8 páginas en Grasse: Imp. Crosnier Fils, 1892.
- Springer, Sophie. *Die Tegernseer Altäre des Gabriel Mälesskircher*. München: Tuduv Verlag, 1995.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 vols. Bloomington y Londres: Indiana University Press, 1955-1958.
- Tronca, Donatella. "Coreomania e ballo di san Vito. La dimensione religiosa e l'invenzione moderna delle danze oscure medieval". *Riforma e Movimenti Religiosi*, 16 (2024): 21-52.
- Uther, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. 3 vols. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia y Academia Scientiarum Fennica, 2011.
- Waller, John. *Time to Dance. A Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*. Cambridge: Icon Books, 2008.
- Waller, John. "A forgotten plague: making sense of dancing mania". *The Lancet*, 373 (2009): 624-625.