

Bagajes interpretativos en torno a *Ma vïele* de Gautier de Coinci

Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ

Toda interpretación es siempre una báscula entre saber y poder, entre lo entendido y lo pretendido en el ámbito de una realización expresiva. Inevitablemente conlleva esgrimir una propuesta aun a riesgo de entrar en contradicción con otros posibles planteamientos y, lo que es más dramático, con otras maneras de ver la misma realidad. Por eso es por lo que, necesariamente, intentar la formulación concreta de una quizá suscite más preguntas que respuestas, y más tratándose de un objeto proveniente de la Edad Media. Cuán frecuentemente aquí el intérprete moderno pareciera luchar por salir a suelo firme entre arenas movedizas. Está claro, hay que establecer un orden lúcido de decisiones y prioridades.

El título bagajes responde sólo a una tentativa de hacer acopio de un puñado de noticias útiles, sin pretensiones, que puedan servir de ayuda como puntos y perspectivas a tener en cuenta –rehuyo a todas luces en este caso la palabra metodología– en la interpretación instrumental de cuerda de objetos melódicos venidos de época medieval. Con este ánimo, tomaré como caso de estudio la canción *Ma vïele vieler veut un biau son* (II Ch 8)¹ [Mi vihuela quiere “vihuelar” un bello son],² integrada en el libro segundo de *Les Miracles de Nostre Dame* [Los Milagros de Nuestra Señora], obra del abad benedictino Gautier de Coinci (1177-1236) Guardo la esperanza de que, por inducción, este caso particular pueda en un momento determinado actuar como elemento coadjutor en el abordaje de otros ejemplos.

Qué curioso, apenas he mencionado la *chanson*,³ la obra en la que se integra y su autor, y ya nos asaltan en emboscada al menos

¹ Esta numeración corresponde a la de la edición de Vernon Frederic KOENIG (ed.): *Les Miracles de Nostre Dame, par Gautier de Coinci*, 4 vols., Ginebra: Droz, 1966-1970.

² Véase el Apéndice. Todas las traducciones son mías. La voz *vïele* y, por tanto, su acción *vieler*, las traduzco al castellano como vihuela y “vihuelar” (y no como viola y “violiar” como inicialmente correspondería) en virtud a la versión de estos términos que, en el Códice de Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X (El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. T.I.1, f. 15^r, s. XIII, med.), aparece en la prosificación castellana de la Cantiga 8 de Pedro de Siglar (correspondiente al Milagro del juglar y la vela [II Mir 21] de Gautier de Coinci, tratado parcialmente más abajo). Quiero agradecer profundamente esta indicación terminológica a Pepe Rey, eminente conocedor de este repertorio.

³ *Ma vïele*, como todas las chansons de los Miracles es un *contrafactum*, en este caso del conductus *O Maria o felix puerpera* [Oh María, oh feliz parturienta], de la escuela de

tres cuestiones que, a simple vista, parecen extrañas: ¿un abad componiendo una *chanson*? ¿Una *chanson* en medio de un libro de milagros? ¿Tocando “su” *viele*? Sin embargo, no nos apresuremos. Antes de dar cualquier paso en una dirección u otra, me parece muy útil establecer una hipótesis de partida que –esperando que más adelante sus razones queden del todo clarificadas– voy a enunciar en forma de postulado: esto es, que el conjunto de *Les Miracles de Nostre Dame* (la suma de narraciones devocionales, canciones, oraciones, sermones, *saluts* y plegarias) fue y debe ser ante todo la comunicación oral de un objeto poético; en definitiva, un acto de interpretación, de *performance*.

Esto lo cambia todo. No porque la interpretación sea el efecto de la obra, que también lo es, sino porque opera –constituye– la forma de la misma. Puede decirse con propiedad que, en este sentido, la interpretación se sitúa como causa inherente de la hechura de la obra. Sobre dónde queda el texto de los *Miracles* en ello –el texto entendido tal y como aparece ante nuestros ojos, en cualquiera de las manifestaciones del considerable corpus de manuscritos que nos lo han legado–⁴ hay que establecer otra consideración importante: no es más que la superficie literaria y lingüística en estado latente, la cadena de palabras, frases y melodías a la espera de verse realizada en una acción comunicativa. Es decir, se trata sólo de una parte más –absolutamente relevante, por supuesto– del todo que se aglutina alrededor de la interpretación, conformada asimismo por otros factores como la voz, el gesto, la instrumentación, la situación, etc. Acusemos el dato, en cada re-presentación ante un público determinado, en un contexto concreto, la obra

debió verse re-creada en el influjo de lo que Zumthor ha descrito como *mouvance* [esfera de influencia] y *mutation* [transformación]⁵

Obra y texto,⁶ por tanto. Intentemos no dejarnos llevar por nuestra cotidiana manera de entender la literatura (también la musical); la distinción de lo que ambos conceptos representan rara vez se produjo antes del siglo xvi.⁷ Quiero decir con esto que nuestra noción de lectura y comprensión silenciosa de un texto es un fenómeno bastante reciente.⁸ Entonces como hoy, el contenido de una obra como los *Miracles* necesita de un intérprete para poder vivir de manera plena. Ahí queda la indicación –para nosotros ahora evidencia– que hace Gautier acerca de su libro en el Prólogo a las canciones: “et qui por m’ame prieront/quant le liront et oront lire” (I Pr 2, vv. 54-55)⁹ [y que por mi alma rogarán/cuando lo lean y lo oigan leer] Incluso podemos traer a colación un testimonio de la *Poetria nova* [Poesía nueva], venido directamente de la tratadística de la retórica del siglo xiii y donde su autor, Godofredo

⁵ Véase Paul ZUMTHOR: *Introduction à la poésie orale*, Paris: Seuil, 1983, pp. 245-261.

⁶ Sobre esta diferenciación terminológica véase Paul ZUMTHOR (trad. José Luis SÁNCHEZ-SILVA): *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Madrid: Adaba, 2006, pp. 39-68.

⁷ Dada la ingente cantidad de bibliografía sobre este punto, remito a efectos prácticos al tratamiento referencial y a la justificación crítica que sobre ello hacen dos estudiosos –uno partiendo de la filología y otro de la musicología– como Paul ZUMTHOR y Leo TREITLER. Véanse como muestra ZUMTHOR (trad. Julián PRENSA): *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, Madrid: Cátedra, 1989, especialmente las pp. 115-139, 221-244 y 267-321; *id.* (trad. Alicia MARTORELL): *La medida del mundo*, Madrid: Cátedra, 1994, pp. 347-373; y Leo TREITLER: *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How It Was Made*, Nueva York: Oxford University Press, 2003, una colección de los artículos más relevantes del autor sobre esta cuestión. Pueden resultar útiles también los trabajos de Paul SAENGER: *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Standford: Standford University Press, 1997, como tratamiento metodológico, y de Hélène HAUG: “Le passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse: un mythe?”, *Le Moyen Français*, 65 (2009), pp. 1-22, como revisión actualizada sobre el tema.

⁸ Remito a Jacqueline HAMESSE (trad. María BARBERÁN): “El modelo escolástico de la lectura”, en Guglielmo CAVALLIO y Roger CHARTIER (eds.): *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 1998, pp. 159-185, y Armando PETRUCCI (trad. Juan Carlos GENTILE VITALE): “Leer en la Edad Media”, en *Alfabetismo, cultura, sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 183-196.

⁹ KOENIG (ed.): *Les Miracles de Nostre Dame...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 22. Este prólogo ha sido tratado de forma monográfica por Jesús MONTAÑA MARTÍNEZ: “El prólogo /I Pr 2 (D. 2)/ de Gautier de Coinci a sus canciones”, en Ana María CANO GONZÁLEZ (coord.): *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, 3 vols., Madrid: Gredos, 1985, vol. 2, pp. 395-406.

Notre-Dame de Paris. Otras *chansons* son *contrafacta* de melodías de troveros, *pastourelles*, *refrains*, otros *conductus* y hasta de un motete y una secuencia.

⁴ Total o parcialmente, nada menos que 114 manuscritos de los siglos xiii al xv. Véanse los siguientes inventarios: Kathryn A. DUYS (ayudada por Kathy M. KRAUSE y Alison STONES): “Gautier de Coinci’s *Miracles de Nostre Dame*: Manuscript List”, en Kathy M. KRAUSE y Alison STONES (eds.): *Gautier de Coinci: Miracles, Music, and Manuscripts*, Turnhout: Brepols, 2006, pp. 345-366; *id.*: “Manuscripts that Preserve the Songs of Gautier de Coinci’s *Miracles de Nostre Dame* (Listed by Date and Siglum)”, en *ibid.*, pp. 367-368; y STONES: “Illustrated *Miracles de Nostre Dame* Manuscripts Listed by Stylistic Attribution and Attributable Manuscripts Whose MND Selection is Unillustrated”, en *ibid.*, pp. 373-396.

de Vinsauf, no deja duda sobre los valores comunicativos del intérprete en un espacio público:

In recitante sonent tres linguae: prima sit oris, altera rhetorici vultus, et tertia gestus. Sunt in voce suae leges, et eas ita servet clausula dicta suas pausas, et dictio servet accentus. Voces quas sensus dividit, illas divide; quas jungit, conjunge. Domes ita vocem, ut non discordet a re, nec limite tendat vox alio, quam res intendat; eant simul ambae. Vox quaedam sit imago rei; res sicut habet se, sic vocem recitator habe, videamus in uno.¹⁰

[Que en el recitador se oigan tres lenguas: sea la primera la de la boca; la segunda, la del rostro del que habla; y la tercera, el gesto. La voz conlleva sus propias leyes; de este modo has de atender a que el periodo dicho tenga sus pausas, y a que la dicción observe su acento. Aquellas palabras cuyo sentido las separa, sepáralas; a las que une, únelas. Modula la voz de forma que no discrepe de la materia tratada, y no permitas que discurra por otro sendero distinto al de ésta; vayan las dos juntas. Que sea la voz una especie de imagen de la materia; tal como sea la condición de ésta, así el recitador conduzca la voz; veámoslas como una unidad]

Los *Miracles*, asumámoslo así, son entonces un maratoniano acto interpretativo, un largo monólogo en el que Gautier es, todo en uno, traductor,¹¹ versificador, recitador, cantor, intérprete, miraculoso objeto directo y, por encima de lo demás, amante. De hecho, me atrevería a decir que el grueso de los *Miracles* es en el fondo una bella historia de amor narrada en primera persona. Dentro del racimo de consecuencias que esta situación acarrea, sobresale una por su prestancia: la apertura e identificación simbólica de la realidad con respecto a lo contado. No lo olvidemos, se trata ante todo de una sucesión de apólogos narrativos de carácter extra-ordinario, en los que el milagro se sitúa como una epifanía divina que, por misericordia y mediación de la Virgen María, transgrede el orden natural de las cosas al derramar la gracia a través del prodigio acaecido.¹² Cada intervención

mirífica, por consiguiente, es en sí misma evidencia y signo de las virtudes de María, la amada, mientras el *je* [yo] de Gautier funde en la incandescencia de una sola figura al cantor y al amante.¹³ Los *Miracles*, de este modo, ilustran a la perfección, por esencia y no por accidente, la lúcida percepción de Waltz sobre la obra medieval como marco de encuentro simbólico:

es un hecho social: un mundo simbólico creado por un autor a fin de que varias personas se interesen en él, lo que necesariamente origina un vínculo entre ellas [...] un mundo simbólico creado por el autor para que sea el centro de un grupo basado en una actitud común para con ese mundo. El

fácelo Dios, et demás otras cosas á que non cumple el poder della. Ca natura non puede dexar nin desviarse de obrar segunt la órden cierta quel puso Dios porque obrase, asi como facer noche et dia, et frio et calentura: otrosi que los tiempos non recudan á sus sazones segun el movimiento cierto del cielo et de las estrellas, en quien puso Dios poder de ordenar la natura, nin puede facer otrosi que lo pesado non decenda, et lo liviano non suba [...] más Dios face todo esto, et puede facer demas contra este ordenamiento [...] Et este poder es apartadamente de Dios; et quando obra por él á lo que face dicenle miraglo, porque quando acaesce es cosa maravillosa á las gentes: et esto es porque los homes caten todavia los fechos de natura. Et por ende quando alguna cosa se face contra ella maravillanse onde viene, mayormiente quando acaesce pocas veces; ca estonce han de maravillarse como de cosa nueva et extraña. Et desto fabló el Sabio con rason et dixo, miraglo es cosa que vemos, mas non sabemos onde viene: et esto se entiende quanto al pueblo comunalmiente: mas los sabios et entendudos bien entienden que la cosa que non puede facer natura nin artificio de home, del poder de Dios viene solamient e et non de otri.

Miraglo tanto quiere decir como obra de Dios maravillosa que es sobre la natura usada de cada dia; et por ende acaesce pocas veces. Et para ser tenido por verdadero ha menester que haya en él quatro cosas: la primera que venga por poder de Dios et non por arte; la segunda que el miraglo sea contra natura, ca de otra guisa non se maravillarien los homes dél; la tercera que venga por merescimiento de santidad et de bondad que haya en sí aquel por quien Dios lo face; la quarta que aquel miraglo acaesca sobre cosa que sea á confirmamiento de la fe". ALFONSO X, EL SABIO: *Las siete partidas* 1, 4, 123-124, *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia y glosadas por el licenciado Gregorio López, del Consejo Real de Indias de S.M.*, 5 vols., París: Leconte y Lasserrie, 1843, vol. 1, pp. 149-151.

¹³ Sobre el alcance de esta fusión es abundante la literatura; por ello, me limitaré a dar cinco referencias orientativas para nuestro tema. Pierre GUIRAUD: "Les structures etymologiques du «Trobar»", *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, 3 (1971), pp. 417-426; William Thomas Hobdell JACKSON: "Persona and Audience in Two Medieval Love-Lyrics", *Mosaic*, 8 (1975), pp. 147-160; Sarah KAY: *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge-Nueva York-Melbourne: Cambridge University Press, 1990; Sarah SPENCE: *Texts and the Self in the Twelfth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996; y Anthony Colin SPEARING: *Textual Subjectivity: The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 2005.

¹⁰ Edmond FARAL (ed.): *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris: Édouard Champion, 1924, pp. 259-260.

¹¹ Pues como él mismo nos cuenta (I Pr 1, vv. 1-14), entonces como prior de Vic-sur-Aisne, lo que hace es traducir a la lengua *d'oïl* algunos milagros en latín que encontró en un gran libro tomado en préstamo de su casa madre de Saint-Médard, de la que terminaría siendo abad desde 1233.

¹² Es muy elocuente la definición que Alfonso X hace de milagro: "Natura es fecho de Dios, et él es el señor y el facedor della: onde todo lo que puede ser fecho por natura

grupo forma el horizonte delante del cual ve el autor su obra, un horizonte que además da sentido a la obra.¹⁴

Gracias a la interesante vertiente bipolar establecida como *auctor* [creador] y como *actor* [ejecutante],¹⁵ Gautier pone en liza una dialéctica que va del yo-tú –es decir, él y María– al nosotros-ella y que, sin solución de continuidad, aglomera todos los elementos intervinientes en la obra. Con el barniz de un dilatado simbolismo, el mensaje, el texto, la dicción, los instrumentos, el rostro, el gesto... en fin, cada una de las partes constituyentes del acto, queda alineada en la órbita de este dinamismo, nada escapa a su gravedad. Al fin y al cabo, el propósito de nuestro benedictino no es sólo el de ensalzar en alabanza a su amada Santa María, sino mostrar los beneficios excelsos de entrar a su servicio. De ahí la amplitud de paso, por ejemplo, de ese vínculo de vasallaje del *Mi Señora* (*mi dons* [mi señor], en masculino, que decían los trovadores con relación a su señora, su dueña)¹⁶ al *Nuestra Señora*.

Pero aquí lo que nos interesa es concentrar la atención sobre *Ma viele*, y ello, por razones obvias, hace que nuestro planteamiento deba extenderse hasta los valores interpretativos que adoptó, adopta y puede adoptar la vihuela como instrumento en un ámbito de interpretación. Varias son las capas que se superponen en este cometido (entre otras: la simbólica, la organológica o la vehicular) y, con mayor o menor fuerza de incisión, intentaré ahora ir pasando por lo más relevante de cada una, aun sabiendo que muchas cosas se quedarán irremediabilmente por

el camino. Consciente además de que, con una dosis considerable de cohesión, es difícil disociar unas capas de otras, me acogeré a sagrado: “distinguir para unir”, que proponía Jacques Maritain.¹⁷

Sin querer poner en riesgo de interdicto el nihil óstat de estos bagajes, en el aspecto simbólico no albergo otro afán más que, casi con timidez, descorrer un poquito los visillos, al menos lo suficiente como para que entre algo de luz.¹⁸ La cuestión, tengámoslo presente, es en verdad compleja. Y en ella, ya el primer hallazgo –en el Prólogo a las canciones– es absolutamente determinante: la identificación del instrumento con ciertos lugares emotivos, íntimos y decisivos situados en un recinto interior que Gautier llama “su prado”.¹⁹ De este paraje, regido por el fuero interno del afecto y la creatividad, recoge las flores (“des floretes de mon prael” [de las florecillas de mi prado], I Pr 2, v. 42),²⁰ que no son más que las cancioncillas floridas, con las que “planter” [plantar], “joncier” [sembrar] y “enflorer” [florear] su libro:

Por eus tolir tout leur roncier,
tout cest livre volrai joncier
et florir d'odorans floretes.
C'iert de flories chançonnetes
qui si tres doucement flairront
tout li cuer celz en esclairront
qui la rose aimment fresche et clere
dont Diex daigna faire sa mere.

(I Pr 2, vv. 32-34)²¹

[Para desarraigarlos de su zarzal
todo este libro quiero sembrar
y florear de fragantes florecillas.
Esto es, de floridas cancioncillas
que tan dulcemente exhalarán su aroma
de claridad hacia el corazón entero de
[aquellos
que aman la fresca y clara rosa
a la que Dios consideró digna de hacer su
[madre.

¹⁴ Matthias WALTZ (trad. de Hugo ACEVEDO): “Reflexiones metodológicas sugeridas por el estudio de grupos poco complejos: bosquejo de una sociología de la poesía amorosa en la Edad Media”, en Lucien GOLDMANN, Umberto ECO, Georg LUKÁCS, Jacques LEENHARDT, Gennadii Nikolaevich POSPELOV, Geneviève MOUILLAUD y Matthias WALTZ: *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1971, p. 177.

¹⁵ Para una perspectiva de la enmarañada red de relaciones etimológicas entre estos conceptos durante la Edad Media véanse, por ejemplo, Marie-Dominique CHENU: “Auctor, actor, autor”, *Bulletin du Cange: Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 3 (1927), pp. 81-86 y Jan-Dirk MÜLLER: “Auctor - Actor - Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters”, en Felix Philipp INGOLD y Werner WUNDERLICH (eds.): *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, St. Gallen: UVK, Fachverlag für Wissenschaft und Studium, 1995, pp. 17-31.

¹⁶ Véase Glynnis M. CROPP: *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Ginebra: Droz, 1975, pp. 29-37.

¹⁷ Véase Jaques MARITAIN: *Distinguer pour unir ou Les degrés du savoir*, París: Desclée de Brouwer, 1932.

¹⁸ Éste y otros aspectos los trataré con mayor detenimiento en Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ: “El sacrificio del amante artesano. Datos para el estudio del arpa, la lira y la vihuela en Gautier de Coinci”, *Revista de Musicología* [en prensa]

¹⁹ Sobre esta metáfora véanse Montoya Martínez: “El prólogo /I Pr 2 (D. 2)/...”, *op. cit.*, pp. 400-401 y Marie-Laure SAVOYE: “De fleurs, d'or, de lait, de miel: les images mariales dans les collections miraculaires romanes du XIII^e siècle”, Tesis doctoral inédita, Université Paris IV, 2009, pp. 192-201.

²⁰ KOENIG (ed.): *Les Miracles de Nostre Dame...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 21.

²¹ *Ibid.*

No por casualidad, éste es justo el momento escogido por Gautier para, de manera explícita, dar una zancada importante a nivel interpretativo:

Or veil atant traire ma lire
et atemperer veil ma viele,
se chanterai de la pucele
dont li prophete tant chanterent
et qui mil ans ains l'anocerent
qu'engenree ne nee fust
ne cloufichiés fust Diex en fust.

(I Pr 2, vv. 56-62)²²

[Ahora quiero tomar mi lira
y afinar quiero mi vihuela,
pues cantaré sobre la doncella
de la que tanto los profetas cantaron
y a la que anunciaron mil años antes
de que fuese concebida y nacida
y de que en el madero fuese Dios
[crucificado.]

Coger la lira y templar la vihuela, ¿a qué esta dualidad? ¿Significa el empleo “real” de ambos instrumentos? La verdad, dado el perímetro limoso de circunstancias que intervienen en la realización de toda interpretación, cualquier pretensión de dar cumplida respuesta a la segunda pregunta no tiene sentido alguno o, al menos, no lo tiene desde un punto de vista dogmático. Claro que sí, por qué no, nada impide que ambos instrumentos pudieran haber estado activamente presentes en una determinada realización de la obra, igual que podrían no haberlo estado en cualquier otra. Todo lo determina el contexto, es decir, esa valija que en su seno aloja motivos y factores como la ocasión, los medios disponibles, la situación, el público, etc.

La cosa cambia diametralmente al encarar el primero de estos interrogantes. El parentesco con el que Gautier trata los dos instrumentos –de forma recurrente además en otros momentos de los *Miracles*– hace sospechar una razón, como poco, de índole más sustantiva. En primera instancia, la lira, y, a través de ella, también el arpa. De tamaña suerte es este deslizamiento que, en el Milagro del juglar y la vela (II Mir 21), desemboca figurativamente en la imagen de David, el pastor, el arpista, el citarista, el profeta, el salmista, el rey. En sentido tropológico, aquel que acomoda una posición modélica y adecuada para el canto a Dios por medio de María:

²² *Ibid.*, p. 22.

Qui Dieu loer vielt doucement
ausi le lot com fist David:
ses cuers ou ciel ert toz ravid
quant il looit Dieu en sa harpe.
Bien chante cil, viele et harpe
qui en sen cuer l'aeure et prie
queque la harpe ou la voix crie.
Et de ce bien se quart qui harpe
que la main tingne seur la harpe:
la main les wevres senefie.
Quant li hons est de bone vie,
adont harpe il si bien et chante
que les diables touz enchante
si com David les enchantoit
quant pour le roi Saül harpoit.

(II Mir 21, vv. 270-284)²³

[El que desee alabar dulcemente a Dios,
que lo alabe tal como lo hizo David:
su corazón tenía robado en el cielo
cuando él alababa a Dios con su arpa.
Bien canta, «vihuela» y «arpea»
aquel que en su corazón lo adora y le

[ruega,
sea lo que quiera que proclame el arpa o
[la voz.]

Y de esto bien se guarda el que «arpea»,
cuya mano tiene sobre el arpa:
la mano significa las obras.
Cuando el hombre es de buena vida,
entonces «arpea» tan bien y canta
que a todos los diablos encanta,
igual que David los encantaba
cuando «arpeaba» para el rey Saúl.]

En segundo lugar, la vihuela. Por analogía, ésta toma en herencia todo el régimen de privilegios simbólicos de la lira y el arpa,²⁴ aunque, naturalmente, en ella también subyacen algunos otros arraigados por cuenta propia. Por ejemplo, con el hecho de distinguir ambos instrumentos en el Prólogo a las canciones –como decía, casi es indiferente que lo haga metafórica o materialmente–, Gautier pareciera querer diferenciar dos planos interpretativos en su obra: el de las canciones, lírico; y el de los milagros y demás, narrativo. Después de todo, los *Miracles* pueden ser definidos como un auténtico *roman à chansons* [“roman” de canciones],²⁵ donde la

²³ *Ibid.*, vol. 4, p. 186.

²⁴ La bibliografía sobre el simbolismo del arpa en la Edad Media es bastante amplia, por lo que emplazaré a la revisión monográfica y actualizada de Martin van SCHAİK: *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument*, Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2005.

²⁵ Tomo esta denominación de Ardis BUTTERFIELD: *Poetry and Music in Medieval France: From Jean Renart to Guillaume Machaut*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 17. Sobre la difícil traducción del término *roman*, hay

demarcación entre *chant* [canto] y *dit* [dicho; como declamación o cantilación] viene a suponer una clara conciencia de estilo. De un lado, están las florecillas de mi prado (“des floretes de mon prael”) –las canciones–, ganancia de su inventiva; de otro, los milagros que “translater voel en rime et metre” (I Pr 1, v. 7)²⁶ [quiero transcribir en rima y metro] y que están sacados de la “grant matere longe et prolipse” (I Pr 2, v. 3)²⁷ [la gran materia larga y prolija] del libro de Saint-Médard.

Así, se dispone a tomar su lira porque va a empezar el primer ciclo de canciones, mientras, fruto de un mismo impulso, se guarda de afinar su vihuela. Casi huelga decir la proyección natural que se produce de un instrumento sobre el otro. Templar la vihuela es afinar el corazón, y no sólo en el sentido de que “la main les wevres senefie” (II Mir 21, v. 279) [la mano significa las obras], sino, especialmente, como legado y usufructo de la *fin’amour* [amor afinado]²⁸ cortés, la cual rectifica y encauza en virtud de María. Véase así en el Milagro del juglar y la vela con relación a Pierres de Sygelar, el juglar, y con cada espectador de la obra encarnado en ese “tú” colectivo:

Qui lors veïst le menestrel
le cierge offrir desor l’autel,
mercier Dieu et Nostre Dame
dur cuer eüst, foy que doi m’ame,
se de pitié ne fust meüz.

que decir que su polisemia no tiene correlación exacta en castellano. En una de sus acepciones coincide con nuestra “novela”, vocablo de origen italiano que se reserva en esta lengua para designación de una narración corta, quedando la voz *romanzo* –el equivalente del *roman* francés– destinada a la denominación de narración larga. Es verdad que en castellano encontramos “romance”, la palabra melliza, pero, dado que desde antiguo se atesoró para nombrar categorías compositivas relacionadas con la balada tradicional, la narración larga no puede ser llamada así. Conservo, por tanto, la forma *roman* del original.

²⁶ KOENIG (ed.): *Les Miracles de Nostre Dame...*, op. cit., vol. 1, p. 1.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ Concepto complejo que, con semántica poliédrica, abarca muchas más cosas. Véanse, como introducción al tema, dos obras clásicas, Clive Staples LEWIS (trad. de Braulio FERNÁNDEZ BIGGS): *La alegoría del amor. Un estudio sobre tradición medieval*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2000 [1936] y Alexander J. DENOMY: *The Heresy of Courtly Love*, Boston College Candlemas Lectures on Christian Literature 1, Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1965. De este último, a modo de síntesis, puede ser útil también “Courtly Love and Courtliness”, *Speculum*, 28/1 (1953), pp. 44-63.

Ne fu pas soz ne durfeüs,
ainz fu cortois, vaillanz et sages,
car, tant com dura ses aages,
chasqu’an, si com je truis ou livre,
un mout bel cierge d’une livre
a Rocheamador aporta.

(II Mir 21, vv. 167-177)²⁹

[El que viese entonces al ministril
ofrecer el cirio encima del altar,
dar gracias a Dios y a Nuestra Señora,
duro sería de corazón, a fe que debe mi
[alma,

si de piedad no fuese movido.
No fue [en adelante] necio ni desgraciado,
mas fue cortés, valioso y honesto,
ya que, tanto como duró su vida,
cada año, tal como encuentro en el libro,
un cirio muy bello, de una libra,
llevó a Rocamador.]

[...]

Tu qui cuer as qui encor dance
et qui vers Dieu ez en descorde,
s’a li servir tes cuers s’acorde,
si ta viele encordera
et si ton chant concordera
qu’a Dieu seras luez acordez.
Nes tu qui aimmes encor dez
et qu’anemis tient en ses cordes,
s’a son service un peu t’acordes,
tes cordes se concorderont
si qu’au cors Dieu t’acorderont.

(II Mir 21, vv. 348-358)³⁰

[Tú que tienes el corazón que todavía
[danza
y que hacia Dios está en discordia,
si a servirle tu corazón armonizas,
de esta manera tu vihuela afinará
y tu canto concordará tanto
como te hayas puesto a bien con Dios.
Ni siquiera tú que amas todavía los

[dados,
y que el enemigo te tiene en sus cuerdas,
si a su servicio un poco te conformas,
tus cuerdas se afinarán
de modo que con el corazón de Dios te
[concertarán.

²⁹ KOENIG (ed.): *Les Miracles de Nostre Dame...*, op. cit., vol. 4, p. 182.

³⁰ *Ibid.*, p. 189.



Ilustración 1. Comienzo del Milagro del juglar y la vela (II Mir 21) París, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 24541, f. 175^r (ca. 1329)

El entroncamiento figurado de estos instrumentos creo que, ya por sí mismo, justificaría la presencia de un trabajo de estas características, es decir, en buena parte sobre la *vièle*, en una revista consagrada a la guitarra. Sin embargo, lejos de enclaustrarse, la cuestión simbólica abre la puerta a otra no menos interesante: la que atañe a los empleos acostumbrados de este instrumento durante la Edad Media. Bastaría hacer sólo un recuento somero entre los textos vernáculos y latinos de época medieval, para darse cuenta de la poderosa ligazón existente entre la vihuela y la épica, o, dicho de otro modo, entre nuestro instrumento y las *chansons de geste* como género narrativo por excelencia.³¹

³¹ Véase, por ejemplo, una antología de textos de los siglos IX al XIII que, con suficiente exhaustividad, da una panorámica sobre el asunto en FARAL: *Les jongleurs en France au Moyen Age*, París: Honoré Champion, 1910, pp. 272-327 (Appendice III)

Conviene a saber, estos largos poemas en los que se recitan “gesta heroum et antiquorum patrum opera” [las gestas de los héroes y las obras de los antiguos padres],³² según la definición de Juan de Grocheio en su *De musica*,³³ son patrimonio copioso de juglares y ministriles.³⁴ En razón a una lógica silogística tendríamos entonces que la vihuela es habitual en los cantares de gesta; los cantares de gesta son principalmente transmitidos por los juglares; ergo, la vihuela es propia del mester de juglaría.

Con un carácter abiertamente apologético, el *Dit des taboueurs* hace bueno nuestro silogismo al montar en cólera contra los *menesterels* [ministriles] diletantes de tambor y viento, y reclamar orgullosamente para los verdaderos *jougleors* [juglares], que tocan la vihuela, un cupo considerable de dignidad y respeto por el repertorio heroico que abordan:

Mès qui bien set chanter du Bourgoing
 [Auberi,
 de Girart de Viane, de l’Ardenois Tierri,
 de Guillaume au cort nez, de son père
 [Aimeri,
 doivent par tout le monde bien estre
 [seignori].³⁵

[Mas quien(es) bien sabe(n) cantar del
 [Auberi le Bourgoing,
 de Girart de Vienne, de Thierry l’Ardenois,
 de Guillaume au Court Nez, de su padre
 [Aimeri [de Narbonne],
 son los que por todo el mundo deben ser
 [bien honrados]

No obstante –eludamos maniqueísmos– el instrumento moró con prosperidad en otros hábitats como aquel, por recurrir a la cálida inmediatez, del que nos da noticia la *razo* de la celebrada *Kalenda maia* del trovador –an-

³² Para una visión musicológica ceñida al caso del Cantar de Mio Cid véase TELLO RUIZ-PÉREZ: “Mio Cid como Cantar. Algunas consideraciones de índole musicológica”, *Revista de Musicología*, 32/2 (2009), pp. 21-34.

³³ Ernst ROHLOFF: *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Leipzig: Gebrüder Reinecke, 1943, p. 50.

³⁴ Véase ilustrativamente Gérard LE VOT: “A propos des jongleurs de geste. Conjectures sur quelques procédés musicaux utilisés dans les compositions épiques médiévales”, *Revue de Musicologie*, 72/2 (1986), pp. 171-200.

³⁵ *Dit des taboueurs*, vv. 97-100. Achille JUBINAL (ed.): *Jongleurs et trouvères ou choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, París: J. Albert Merklein, 1835, pp. 168-169.

tes juglar– Raimbaut de Vaqueiras: “Aqesta stampida fu facta a las notas de la stampida q’el jo[g]lars fasion en las vihuelas”³⁶ [Esta estampida fue hecha sobre las notas de la estampida que los juglares hacían en las vihuelas] O ese otro al que remite en lengua *d’oïl*, con un enfoque temático muy pertinente para nuestro caso, el trovero Guillermo le Vinier cuando canta:

La viele et Amours par essamplaire
doivent estre d’un samblant comparé,
car la viele et Amours sunt paré
de joie et de soulaz qui l’en set traire.
Maiz cil qui ne set vieler fait raire
la viele, si li tolt sa bonté.
Ausi fait l’en Amours par fausseté:
a soi la tolt ne ne set, que qu’il die,
quel joie est d’avoir amie.³⁷

[Por ejemplo, la vihuela y Amor
deben considerarse de apariencia
[semejante,
ya que la vihuela y Amor se engalanan
de alegría y consuelo en el que sabe tocar.
Mas aquel que no sabe “vihuelar” hace
[rebuznar
a la vihuela, y le arranca su bondad.
También obra en el Amor con falsedad:
lo desarraiga de deseo y no sabe lo que
[dice,
¡qué alegría es tener amiga!]

Por otro lado, organológicamente hablando, la vihuela es ante todo un instrumento de arco. Y digo sólo ante todo, porque no hay indicios de ninguna clase que nos permitan desmentir tajantemente que, a tenor de una determinada situación de interpretación y, claro, cambiando la posición del instrumento, pudiera ser tocada con plectro e incluso, aunque quizá menos frecuente, con los dedos. Que las partes narrativas de los *Miracles* debieran ser interpretadas con el arco, lo corrobora el hecho de que Gautier, abatido por el robo de las reliquias de santa Leocadia en Vic-sur-Aisne (I Mir 44), nos dé noticia sobre

ello: “Ci mes arçons est destendus” (I Mir 44, v. 875)³⁸ [Aquí mi arco está destensado] Entre tanto, dada la intencionada empatía establecida con la lira, las partes líricas, es decir, las *chansons*, sí pudieran estar sujetas a otros matices de ejecución. Pasemos pues a reunir algunas pruebas sumarias sobre el asunto.

Primeramente, algo que no por obvio deja de ser crucial en la gama interpretativa de la cuerda en la Edad Media: el esclarecimiento de procedimientos musicales tales como monolinealidad, simultaneidad y plurilinealidad.³⁹ A saber, la monodía en estado puro, desnuda; la monodía con sonidos auxiliares alrededor del elemento melódico central (por ejemplo, la homofonía de intervalos paralelos, el empleo del bordón, la heterofonía, etc.); y la polifonía propiamente dicha, donde el intérprete debe domeñar el flujo sonoro de dos o más melodías autónomas. Está claro que, aun teniendo en distintos modos por cimiento la monolinealidad, en el espectro de estos instrumentos debió como poco situarse –por supuesto, en momentos y circunstancias diversas– una oscilación habitual de la simultaneidad a la plurilinealidad.

Que tengamos constancia, al menos desde la campaña pedagógica emprendida a partir del siglo IX con tratados como *Musica enchiriadis* y *Scolica enchiriadis*⁴⁰ hubo un manifiesto ensanchamiento de la conciencia musical.⁴¹ Si hasta entonces la música erudita había venido fundándose en principios monolineares inmanentes a la palabra, como el metro o el comportamiento de la melodía en función

³⁸ KOENIG (ed.): *Les Miracles de Nostre Dame...*, op. cit., vol. 3, p. 248.

³⁹ Tomo esta terminología como resonancia de la manejada en la estimulante discusión sobre el *clavicymbalum* por Christopher PAGE: “In the Direction of the Beginning”, en Howard SCHOTT (ed.): *The Historical Harpsichord: A Monograph Series in Honor of Frank Hubbard*, 3 vols., Nueva York: Pendragon Press, 1984-1992, vol. 1, pp. 109-125. Aun con eso, he decidido sustituir la segunda categoría que él –con salvedades debidamente señaladas– denomina polifónica por “simultánea”, concepto éste desde luego menos connotado histórica y estilísticamente.

⁴⁰ Véase la edición de Hans SCHMID (ed.): *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Munich: Bayerische Akademie der Wissenschaften-C. H. Beck, 1981, pp. 1-59 (*Musica enchiriadis*) y 60-156 (*Scolica enchiriadis*)

⁴¹ Para una visión panorámica de la música en este momento véase, por ejemplo, Caroline GUINDON: “La conception de la musique au temps de la Renaissance carolingienne”, Tesis doctoral inédita, Université de Montréal, 1999.

³⁶ Jean BOUTIERE, Alexandre-Herman SCHUTZ e Irénée-Marcel CLUZEL (eds.): *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Nueva York: Burt Franklin, 1972, p. 278. Pese a que pueda pasar por anecdótico, creo que al hilo de nuestra argumentación es muy relevante el dato sobre la proveniencia de los juglares en cuestión: “En aqest temps vengeron dos joglars de Franza en la cort del marqes, qe sabion ben vihuelar” [En este tiempo llegaron dos juglares de Francia a la corte del marqués, que sabían bien “vihuelar”], *íd.*, p. 277. El marqués es Bonifacio de Monferrato y, por Francia, creo que debemos entender muy probablemente el norte *d’oïl*.

³⁷ Philippe MENARD (ed.): *Le poesies de Guillaume le Vinier*, Gêveve: Droz, 1983, n. 15, cöbla 3, vv. 19-27, pp. 125-126.

de cantidad o acento, el marco se ampliaría hacia otras nociones como la consonancia y la disonancia que, antes o después, terminarían afectando –como hicieron– no únicamente al canto, latino o vernáculo, sino también a la práctica instrumental. Es decir, todo un movimiento adyacente hacia lo que podríamos llamar, con toda la cautela y matizaciones posibles y necesarias, una percepción armónica. Un testimonio precioso de ello es el que nos da –bien entrado el siglo XIII– Jerónimo de Moravia en su *Tractatus de musica*, precisamente hablando de la *viella* [vihuela] en su nivel más elevado de interpretación:

Quibus visis et memoriae commendatis totam artem viellandi habere poteris arte usui applicata. Finaliter tamen est notandum hoc, quod in hac facultate est difficilium et solemnium meliusque, ut scilicet sciatur unicuique sono, ex quibus unaquaque melodia contextitur, cum bordunis primis consonantiis respondere, quod prorsus facile est scita manu secundaria, quae scilicet solum pro vectis adhibetur et ejus aequante, quae in fine hujus operis habetur.⁴²

[Visto y confiado esto a la memoria, te será posible tener todo el conocimiento de “vihuelar” aplicado a la práctica del arte. Finalmente, todavía se debe señalar el hecho de lo que en esta facultad es más difícil, solemne y mejor, es decir, saber la manera de responder a cualquier sonido, entretreído en una melodía cualquiera, con los bordones de las primeras consonancias. Lo cual, en verdad, se comprende fácilmente si se conoce la mano secundaria [de Guido d’Arezzo] –la que sólo será asimilada en profundidad por los avanzados– y su representación semejante que se encuentra al final de esta obra] (véase Ilustración 2).

Sólo dos puntualizaciones acerca de este pasaje. Una, que el dominio del *ars viellandi* [arte de “vihuelar”] requiere un alto conocimiento estructurado en varios niveles y, otra, que su sentido pleno sólo está al alcance de los avanzados, los únicos que, instruidos en el saber de las manos guidonianas para hacer las consonancias simultáneas, pueden ejercitar una ejecución en grado excelso. Desde luego, ambos aspectos no parecen excesivamente proclives a formar parte del

⁴² Jerónimo de MORAVIA: *Tractatus de musica*, 28, 187a. Simon M. CSERBA (ed.): *Hieronymus de Moravia O.P. Tractatus de Musica*, Ratisbona: Pustet, 1935, p. 291.

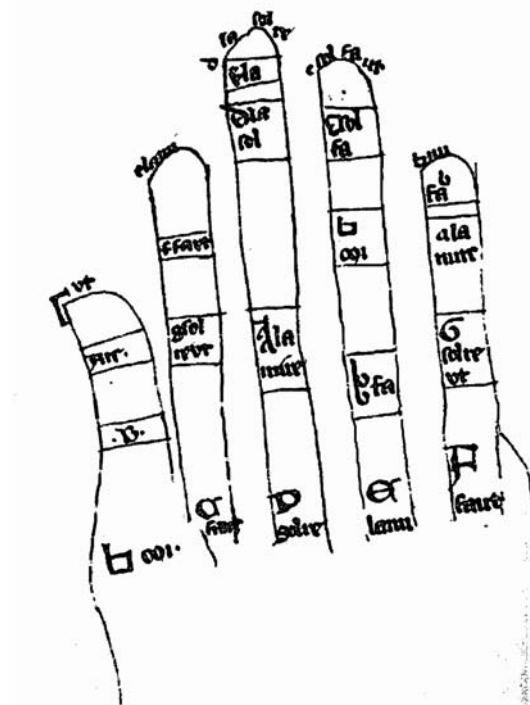


Ilustración 2. Mano guidoniana en el *Tractatus de musica* de Jerónimo de Moravia. París, Bibliothèque Nationale, lat. 16663, f. 94^v

acervo habitual de los juglares, cuando menos, no de aquellos a los que se refería con tono despectivo el *Dit des taboueurs* citado arriba.

Gautier debió ser uno de estos “avanzados”, sin duda, así lo atestigua su reposado dominio de técnicas plurilineales haciendo *discantus* [discanto] en las *chansons Amors, dont sui espris* (II Ch 4) y *Entendez tuit ensemble/De sainte Leocade* (II Ch 36/II Ch 47).⁴³ Al abrigo de esta refinada educación, a buen seguro adquirida en París durante sus estudios de juventud, ¿cómo no habría de tener potestad sobre técnicas de simultaneidad tales como el bordón? Cabría todavía preguntarse acerca de la segunda voz de estas *chansons* si, como venimos diciendo, los *Miracles* son una interpretación de carácter personal. Ahí está la vihuela, su otro *je*, una

⁴³ Para una edición musical de estas *chansons* véanse Jacques CHAILLEY: *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci (1177[78]-1236). Édition musicale critique avec introduction et commentaires*, París: Heugel et Cie, 1959, pp. 68-79 y Hans TISCHLER (ed.): *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, 15 vols., Corpus Mensurabilis Musicae 107, Neuhausen: American Institute of Musicology-Hänssler, 1997, vol. 1, n. 47,1-2, y vol. 10, n. 888,1-2.

proyección simbólica de su interioridad, de su corazón. Por tanto, estos ejemplos serían encarnación maravillosa de un fenómeno peculiar en la Edad Media de canto y dis-canto simultáneo con la vihuela.

Aportemos ahora algunos datos más sobre el fragmento del *Tractatus* de Jerónimo a partir de la glosa que hace de él años más tarde Pedro de Limoges, maestro de artes en la Sorbona de París:⁴⁴

Quod D bordunus non debet tangi pollice vel arcu nisi cum ceterae chordae arcu tactu faciunt sonos, cum quibus bordunus facit aliquam praedictarum consonantiarum, scilicet diapente, diapason, diatessaron etc. Prima enim corda, scilicet superior exterior, que dicitur bordunus, secundam primam temperationem facit D in gravibus, secundum tertiam facit Γ, id est gamma. Per manum autem sequentem scitur cum quibus litteris hae due faciunt consonantiam.

[Ya que el bordón D no debe ser tocado con el pulgar o el arco a no ser que las otras cuerdas, tocadas por el arco, produzcan sonidos con los que el bordón hace alguna de las consonancias antes dichas, a saber, *diapente* [quinta], *diapason* [octava], *diatessaron* [cuarta], etc. Por ejemplo, la primera cuerda, es decir, la superior exterior, que se denomina bordón, según la primera afinación hace el D grave, y de acuerdo a la tercera hace Γ, esto es, gamma. Por medio de la mano siguiente, además, se sabrá con qué letras estas dos hacen consonancia.]

Poner en cotejo esta glosa, sin duda, tiene innumerables beneficios para nuestra exposición, pues nos da el pulso por ejemplo para considerar un punto esencial en el problema de la interpretación: la afinación. Buena parte del capítulo 28 del *Tractatus* de Jerónimo versa sobre esta cuestión en la *rubeba* (muy probablemente la manera en el norte de llamar al *rabāb* [rebec] árabe) y en la *viella*, pero, habida cuenta de su densidad merecedora de tratamiento singularizado, me limito aquí a remitir a su lectura

directa⁴⁵ y a reproducir como síntesis un útil diagrama de las cuerdas de la vihuela dado por Page (Ilustración 3)⁴⁶

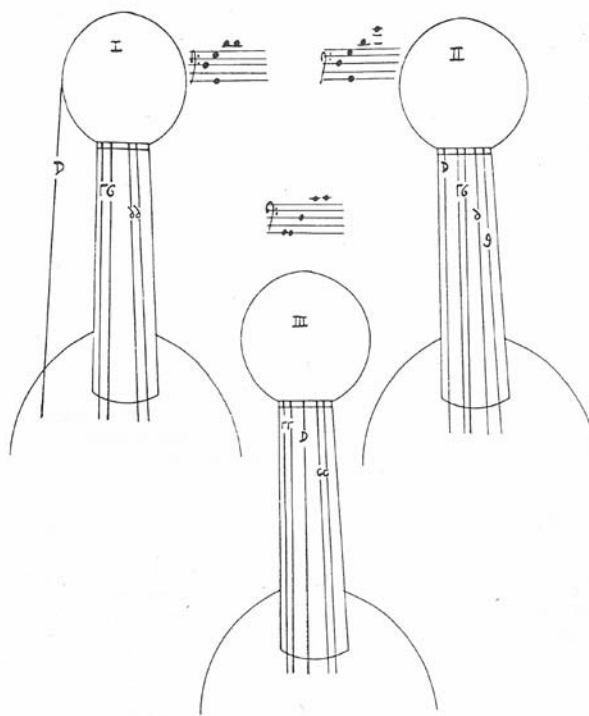


Ilustración 3. Las tres afinaciones de la vihuela descritas por Jerónimo de Moravia, según Christopher Page

De otra parte, la consigna de que no sea tocado el bordón de D con el pulgar o con el arco si no consuena con la melodía de las otras cuerdas, nos sitúa en el meollo de la posibilidad concerniente a que la vihuela pudiera ser tocada también sin arco. Esto, atractivamente, emplaza a nuestro instrumento en una interesante trama de relaciones con otros, todos de cuerda pulsada, como la *citole* [citola] y la *guisterne* [guitarra],⁴⁷

⁴⁴ Véanse JERÓNIMO DE MORAVIA: *Tractatus de musica*, 28, 187a. CSERBA (ed.): *Hieronymus de Moravia...*, p. 291; PAGE: "Jerome of Moravia on the rubeba and viella", *Galpin Society Journal*, 32 (1979), pp. 77-98; o LAURA WEBER: "Intellectual Currents in Thirteenth Century Paris: A Translation and Commentary on Jerome of Moravia's *Tractatus de musica*", Tesis doctoral inédita, Yale University, 2009, pp. 1-6.

⁴⁵ Véase JERÓNIMO DE MORAVIA: *Tractatus de musica*, 28, 185b-187a. CSERBA (ed.): *Hieronymus de Moravia...*, op. cit., pp. 288-291.

⁴⁶ PAGE: "Le troisième accord pour vièle de Jérôme de Moravie. Jongleurs et «anciens Pères de France», en Michel HUGLO y Marcel PÈRES (ed.): *Jérôme de Moravie. Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle. Actes du Colloque de Royaumont - 1989*, Paris: Créaphins, 1992, p. 85.

⁴⁷ Véase LAURENCE WRIGHT: "The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity", *The Galpin Society Journal*, 30 (1977), pp. 8-42. Algo antes que Wright, Pepe Rey ya había llegado a las mismas conclusiones; véase JUAN JOSÉ REY MARCOS: "Un instrumento punteado del siglo XIII en España", *Música y Arte*, 2 (1975), pp. 35-39; 3 (1975), pp. 46-52; y 4 (1975), pp. 34-36. Los tres artículos, con un añadido, pueden consultarse on-line en <<http://www.veterodoxia.es/instrumentos/citola/>> [consultada en diciembre de 2010]. Agradezco la referencia de estos tres últimos artículos a Gerardo Arriaga.

amén de otra vez, ahora también desde lo organológico, con la lira y el arpa. De acuerdo a la variedad tipológica, terminológica y contextual imperante en estos instrumentos, es fácilmente asumible que, sea el caso, bajo la denominación de *lire* en los *Miracles* se esconda quizá en realidad alguna clase de *citole* o *guïsterne*. La misma *rubeba*, pese a ser un instrumento de arco, se define en la

segunda mitad del siglo XII como *lira* en el *Hortus deliciarum* de Herrada de Landsberg (Ilustración 4).

Igualmente, la *vièle* tiene características indistinguibles con respecto a algunos tipos morfológicos de estos instrumentos,⁴⁹ por lo que es muy tentador plantear el hecho de que, en las *chansons* de los *Miracles*, pudie-



Ilustración 4. La música: *Organistrum*, *chitara* y *lira*. *Hortus deliciarum* de Herrada de Landsberg. Manuscrito de Estrasburgo, Bibliothèque municipale (destruido en 1870)⁴⁸

⁴⁸ La ilustración está tomada de un grabado en Christian Moritz ENGELHARDT (ed.): *Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg, oder St. Odilien, im Elsass, in zwölften Jahrhundert und ihr Werk: Hortus deliciarum. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften, Literatur, Kunst, Kleidung,*

Waffen und Sitten des Mittelalters... Mit 12 Kupfertafeln in Folio, Stuttgart: J.G. Cotta, 1818, Lám. 8.

⁴⁹ Véanse WRIGHT: "Citole", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Londres: Macmillan, 2001 e *id.*: "Gittern", *ibid.*, vol. 9.

ra en ciertas interpretaciones asumir el rol de éstos al ser tocada sin el arco. Si sumamos que la *citole*, como nomenclatura, no se registra literariamente en el norte *d'oïl* por lo menos hasta que Gilles li Muisis lo hace en referencia a su niñez (ca. 1275-1285),⁵⁰ y que, de manera análoga, no aparecen referencias a la *guisterne* hasta la gesta anglonormanda de *Blancheflour et Florence* (ca. 1270),⁵¹ es decir, varias décadas después de la composición de los *Miracles*, tenemos que la diferencia de categoría entre estos instrumentos pudiera estribar más en una manera de tocar, con arco o sin arco, que en una raíz puramente organológica.

Entonces ¿cómo ejecutar *Ma viele*? ¿Con arco o sin arco? ¿Con la *viele*, la *lire*, designadas en el texto, o con algún otro instrumento relacionado *de facto*? Cualquier posibilidad parece perfectamente lícita. Una vez más, el texto en situación, la obra, es la dimensión que decanta una opción u otra, que decide la configuración definitiva de la expresión. Igual una *viele* tocada como una *citole* que una *guisterne* tocada como una *lire*; igual con el arco que sin él. Una especie de multifuncionalidad organológica de la cuerda en la Edad Media da pie para esto y para mucho más.

Me gustaría todavía tantear, aunque a un nivel absolutamente epidérmico, uno de los puntos esenciales que subyacen en lo que antes he venido a llamar capa vehicular de la *viele* con un sentido general para los *Miracles*, pero también para *Ma viele*, más en particular. De hecho, esta cualidad directamente entronca en buena medida con las cuestiones planteadas al comienzo, y que ahora paso a formular como una sola: ¿es

propio de un abad hacer *chansons* y tocar la *viele*? Evidentemente, no. La doble faz que Gautier parece mostrar en su obra, el *jogleor/trouvère* [juglar/trovero] y el *noir moigne* [monje negro, es decir, regular benedictino], quizá tenga su último fundamento en la idea de impeler a dejar de cantar –sinónimo en este contexto de amar–⁵² a *Marot* [Marieta], uno de los emblemas de la amada en “el siecle” [el mundo], en favor de hacerlo a *Marie* [María], señora de toda cortesía. *Marot*, hipocorístico de *Marie*, en sus diferentes acepciones viene a denotar en los *Miracles* –y, por extensión, otros derivados habituales en el repertorio vernáculo como *Marion*, *Maret*, *Maroie*, *Mariette*– un sentido despectivo cercano al de joven bella, amable en apariencia, pero casquivana y frívola.⁵³ Un retrato más definido de lo que para Gautier pudiera haber significado *Marot*, probablemente, podríamos extraerlo del significado bíblico de este nombre: es la ciudad de la amargura (etimológicamente), donde todo habitante pierde en vacío cualquier conato de felicidad por el bien que no llega (Miq. 1, 12) Frente a esto, el misterioso nombre de *Marie*, con más de siete decenas de etimologías.⁵⁴ Aquí, al contrario de la amarga “pérdida” de *Marot*, *Marie* es tomada por Gautier como hallazgo inagotable:

Ma povre science espuisier
 et essorber assez tost puis
 se j'en son parfont puis ne puis
 qu'espuisier ne puet nus puisieres,
 tant soit espuisans espuisieres:
 c'est mers c'onques nus n'espuisa.
 Veez son nom: M et puis A,

guitarra y laúd /que a la delicia fueron tocados,/rubeba, corno y salterio/arpa, timbres de toda indole/con el canto coronado]. Paul MEYER (ed.): “La geste de Blancheflour et de Florence”, *Romania*, 37 (1908), pp. 221-235.

⁵² Véanse ZUMTHOR: “De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^e et XIII^e siècles)”, *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, 2 (1970), pp. 129-140; GUIRAUD: “Les structures etymologiques du «Trobar»”, *op. cit.*, pp. 417-426; y TELLO RUIZ-PÉREZ: “La mirada, la voz y el corazón: notas sobre las alusiones directas a la danza en la lírica *d'oïl* de los siglos XII y XIII” en Celsa ALONSO, Carmen Julia GUTIERREZ y Javier SUÁREZ-PAJARES (eds.): *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Ibero*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008, pp. 531-556.

⁵³ Véanse Walther von WARTBURG: *Französisches etymologisches Wörterbuch; eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 20 vols., Tübingen: J.C.B. Mohr, 1948, vol. 5, p. 180 y Anatole de MONTAIGLON y Gaston RAYNAUD (eds.): *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou inédits, publiés d'après les manuscrits*, 6 vols., Paris: Librairie des bibliophiles, 1872-90, vol. 6, p. 349 (glossaire-index)

⁵⁴ A manera de ejemplo, extraigo sólo dos títulos de la vasta literatura sobre el tema: Gregorio ALASTRUEY: *Tratado de la Virgen María*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos,

⁵⁰ “Je vic en men enfance festyer de chistolles/les clers parisyens revenant des escolles,/et que privèement on faisoit des karolles:/c'estoit trèstout reviaus, en riens n'estoient folles”. [Yo vi en mi infancia hacer festejos de citolas/a los estudiantes parisinos de vuelta de las escuelas,/y que privadamente se bailaban las carolas:/era todo divertimento, no eran en nada extravagantes] Joseph Marie Bruno Constantin Kervyn de LETTENHOVE (ed.): *Poésies de Gilles li Muisis*, 2 vols., Louvain: J. Lefever, 1882, vol. 1, p. 240.

⁵¹ “Delez en un gardin entroi,/d'amour estoit plein e de joye,/si come vous ert ja countée:/citole i ot e viele/e synphan, q'amour novele,/qe doucement i font menée;/tabours, trompe e la fletite/flour de lice, gitere e dewte/q'au delit furent sonée,/rubibe, qoor e sautrie/harpe, tymbre tot autresie,/of le chaunceon coronée” [Entré en un jardín cercano/estaba lleno de amor y de alegría,/tal como así os es contado:/allí había citola y vihuela/y sinfonía, que renueva el amor,/que suenan larga y suavemente; /tambores, trompa y la flauta, /el mejor de los instrumentos,

R et puis I, puis A, et puis
mers troverés, ne mie puis:
Marie est mers que nus n'espuise;
plus i trueve qui plus i puise.

(I Pr 1, vv. 40-50)⁵⁵

[Mi pobre ciencia puede languidecer
y consumirse antes que yo pueda
de su profundo pozo sacar
lo que ningún pocero puede nunca vaciar,
aunque sean escudriñadas sus

[profundidades:

es mar que nunca nadie agotó.
Mirad su nombre: M y después A,
R y después I, después A y, tras ello,
encontrarás mar, en absoluto pozo:
María es mar que nunca se agota;
aquí (en ella), más se encuentra cuanto
[más se busca.

¿Qué tiene que ver esto con la *vïele*? Todo. La vihuela –en realidad, el instrumento de cuerda– es la representación más fehaciente, en lo práctico y en lo simbólico, del reactivo alquímico que Gautier realiza a partir de los precipitados extraídos, de un lado, de la espiritualidad mariana latina y, de otro, del mundo de la cortesía. Se trata del foco de esta confluencia en tanto que es “catecumenizada” de nuevo en aras de tomar partido por la verdad en el amor, de resolver la mohina falsedad de los *trouvères* coetáneos. Así Gautier emplea melodías de *chansons*, *pastourelles* y *refrains* de éstos para demostrar y subsanar lo que tienen de “mentira”, aunque también toma melodías del ámbito sacro y litúrgico –como *O Maria o felix puerpera* para *Ma vïele*–, de forma que queden embardnadas con una mano de mundanidad y cercanía a través, justamente, de elementos como el instrumento, anagrama ahora de un corazón sincero. Del mismo modo, con el simple hecho de ser *Ma vïele* un *contrafactum*, se empanza una dimensión –digamos– “palimpséslica” con respecto a la imaginería del texto del *conductus*, es decir, lo que dice uno se filtra en lo que dice el otro; factor éste que, creo, no debe ser desatendido en el seno de la dinámica en la que un monje se presenta a sí mismo como un trovero.

Amar a *Marot*, por tanto, es la mentira maqui-llada retóricamente por las *verba polita* [pala-

1945 y Richard KUGELMAN (trad. María Ángeles G. CAREAGA): “El santo nombre de María”, en Juniper B. CAROL: *Mariología*, 2 vols., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964, vol. 1, pp. 386-398.

⁵⁵ KOENIG (ed.): *Les Miracles de Nostre Dame...*, op. cit., vol. 1, pp. 3-4.

bras pulidas];⁵⁶ amar a *Marie* en los *Miracles* representa un *speculum* [espejo] de servicio amoroso enjugado de toda pose artificiosa e infame. De forma que si la voz en el cantar puede ser juzgada en sinonimia con el amor del amar –así ha de tomarse por ejemplo *Esforcier m'estuet ma voiz* (I Ch 7)–, a expensas, eso sí, de que éste pueda ser sincero o no, el sonido en el “vihuelar” enfatiza y asegura por analogía la unión íntima con el corazón (lo entendido por “mon prael”, mi prado) del que, sea clérigo o laico, cortesano o regular, milita devotamente en la “caballería de María” –¿por qué no llamarla así? En virtud de ello, dentro de la idiosincrasia de los *Miracles*, “vihuelar” adecuadamente es una tarea no circunscrita de modo exclusivo a unas cualidades y conocimientos técnicos, sino que comprende un adentramiento amoroso de índole votiva. Es más, se perfeccionan los unos en tanto que se perfecciona lo otro.

Esta moción que recorre la obra, por supuesto, sólo tiene validez efectiva en la crasitud del intérprete que, con la autoridad de su presencia –ademán, gesto y voz– en la interpretación, asienta y queda invitado, como todos los asistentes, a alimentar el calado de un mensaje así. El envite de Gautier ya lo hemos citado, que rueguen por su alma los que lean (naturalmente, entiéndase los que lo canten y reciten) y oigan leer su libro, esto es, su obra. En nuestra contemporaneidad, sí se debiera, al menos, tener conciencia de que este mensaje está ahí. ¡Qué cosas tan maravillosas tiene la Edad Media!

Hasta aquí estos breves bagajes. Como decía al principio, espero que puedan servir de ayuda interpretativa, si no como modelo –nada más lejos de mi intención– quizá, en algo, como acicate inquisitivo sobre qué puntos se pueden tener en consideración al encarar una obra de época medieval. Naturalmente, la mayoría de las cosas aquí esgrimidas son válidas única y exclusivamente para los *Miracles* y, si apuramos, incluso sólo para *Ma vïele*; otras, en cambio, pudieran ser extrapoladas a obras y contextos distintos. Obsérvese que, pocas veces como en casos semejantes a éste, despunta tan dramáticamente la plétora relativa a que el método lo impone el objeto. Dejo todo ello al buen juicio del “lector”.

⁵⁶ Véase Roger DRAGONETTI: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Ginebra-París: Slatkine Reprints, 1979, pp. 30-31.

Apéndice



Ilustración 5. Ma viele (II Ch 8) París, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 24541, f. 118r (ca. 1329)

Transcripción

Ma vièle le vièle ler veut un biau son
 de la bele qui seur toutes a biau non
 en cui diex de-ve-nir hom vout ia-dis dont chan-tant en pa-ra-dis
 angre et ar-change a haut ton

Ma vièle
 vieler veut un biau son
 de la bele
 qui seur toutes a biau non,
 en cui Diex devenir hom
 vout jadis,
 dont chantent en paradis
 angle et arcange a haut ton.

Qui de s'ame
 vieut oster le fiel amer
 Nostre Dame
 doit jour et nuit reclamer.
 Fole amor, por li amer,
 jetons puer.
 Qui ne l'aimme de douz cuer
 bien se puet chetif clamer.

Cil et celle
 qui sert par devocion
 la pucele
 ou prist incarnation
 por nostre redemption
 li douz Diex
 sen lit a ja fait es ciex;
 chambre i a et manssion.

Fresche rose,
 fleur de lis, fleur d'esglentier,
 qui t'alose,
 aimme et sert de cuer entier
 bien a trouvé le sentier
 de lasus,
 mais loinz en sont et ensus
 cil qui ne sont ti rentier.

Mi vihuela
 quiere "vihuelar" un bello son
 de la bella
 que tiene un bello nombre sobre todos,
 aquella en quien hacerse hombre Dios
 una vez quiso,
 y para quien cantan en el Paraíso
 ángeles y arcángeles a plena voz.

Quien de su alma
 quiera quitar la amarga hiel,
 a Nuestra Señora
 debe recordar noche y día.
 Para amarla, abandonad
 el amor loco.
 El que no la ame con dulce corazón
 bien se pude llamar desgraciado.

Aquellos y aquellas
 que sirven con devoción
 a la doncella
 donde tomó encarnación
 para nuestra redención
 el dulce Dios,
 su cama tienen ya hecha en los cielos;
 allí tienen cámara y mansión.

Fresca rosa,
 flor de lis, rosa silvestre,
 el que te alaba,
 ama y sirve con todo el corazón,
 bien ha encontrado la senda
 de lo alto;
 mas lejos y apartados de ello están
 los que a ti no se deben.

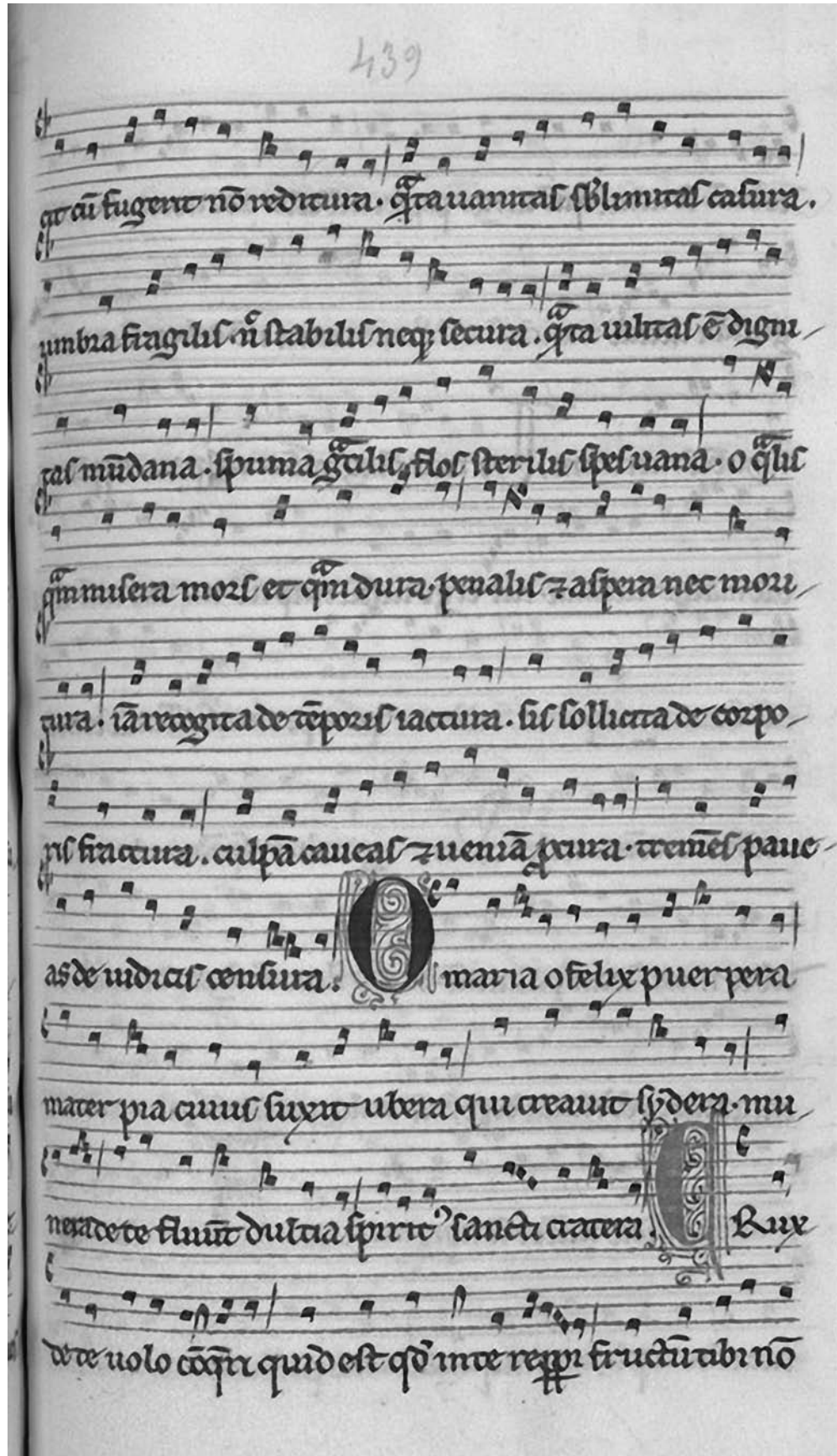


Ilustración 6. O Maria o felix puerpera. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Codice Pluteo 29.1, f. 439r (1245-1255)

Transcripción



O María,
o felix puerpera,
mater pia,
cuius suxit ubera,
qui creavit sidera;
munera
de te fluunt dulcia,
Spiritus Sancti cratera.

Aqua viva,
clausa semper ianua
progressiva,
stella non occidua,
ficus sed non fatua,
rigua
Paradisi pascua,
balsamus, myrtus, oliva.

Ioseph spica,
humus de qua vipera,
per quam sicca
Iona perit hedera,
sanans anguis vulnera
pertica,
funda tu Davitica,
parens cedrum mirica.

Salomonis
thronus es eburneus,
visionis
electrinus urceus,
David sitim satians
puteus,
tu septenus cereus
radians septenis donis.

Iacob scala,
fac me caelum scandere,
mundi mala,
carnem, Satan fugere,

tollens Evae miserae
scandala,
pietatis ubere
gratiae fove sub ala

Oh María,
oh feliz parturienta,
madre santa,
en cuyo pecho fue amamantado
el que creó las estrellas;
dulces
obsequios fluyen de ti,
crátera del Espíritu Santo.

Agua viva,
que pasa por la puerta
siempre cerrada,
estrella sin ocaso,
higuera pero no estéril,
regado
prado del Paraíso,
bálsamo, mirto, oliva.

Espiga de José,
tierra de donde salió la víbora
por la que la hiedra
de Jonás se secó,
sanadora de las heridas de la
[serpiente,
vara,
tú, honda davídica,
tamarisco que produce un
[cedro.

De Salomón
eres el trono de marfil,
de la visión
el aguamanil de ámbar,
eres pozo que sacia

la sed de David,
tú, septenario de cera,
irradias con los siete dones.

Escala de Jacob,
hazme subir a los cielos,
huir de los males del mundo,
de la carne y de Satán,
quitando los obstáculos
de la mísera Eva
cobíjanos en tu pecho de piedad
bajo el ala de la gracia.⁵⁷

⁵⁷ El texto de a partir de la estrofa segunda está tomado de Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 521, f. 246^r. Friedrich BLUME, Guido Maria DREVES y Henry Marriot BANNISTER (eds.): *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols., Leipzig: O. R. Reisland, 1886-1922, vol. 45b, n. 65, pp. 52-53.