

El tetrástico y las series monorrimas en la poesía occitano-catalana medieval

Joan Mahiques Climent

(Institut National d’Histoire de l’Art)

Abstract

The analysis of a large *corpus* of medieval Catalan poetry allows us to bind the use of tetrastich and some monorhyme series to the Occitan-Catalan post-troubadour poetry of thirteenth and fourteenth centuries. Catalan poetry of fifteenth and sixteenth centuries written in monorhythmic lines is smaller in proportion to that of previous centuries. Most of the works studied here are religious and anonymous. The manuscripts of these compositions are characterized by metrical irregularity, although some poems based in pre-existing melodies, such as *Veni, creator Spiritus*, which stands out because of its clear tendency to strophic regularity. In fact, some poems have musical notation or rubrics that indicate the tone in which they might be sung. Finally, it is emphasized the use of octosyllable and decasyllable verse with caesura; and anaphora and internal rhyme as some of the most common rhetorical devices, specially in long-line stanzas.

1. Cinco obras del repertorio de Parramon

Si consultamos el *Repertori mètric de la poesia catalana medieval de Jordi Parramon (1992)*, encontraremos cinco composiciones —todas ellas anónimas— escritas en tetrásticos monorrimos, clasificadas bajo los ítems 0.28a-b, 0.55, 0.56, 0.84 y 0.112 del *Repertori d’autors i obres (RAO)*. Solamente 0.84 está escrito en decasílabos, mientras que en el resto predomina el uso del octosílabo, aunque 0.28a-b y 0.112 utilizan sólo en parte las series monorrimas de cuatro versos.¹ Transcribimos a continuación el primer tetrástico de cada uno de estos cinco casos, juntamente con el *incipit* de las composiciones que integran otras estructuras métricas, más una breve reseña con diversos datos bibliográficos y textuales:²

0.28a-b. *Inc. Car no saps dir ne far.* “Deus, qui volguist per nós morir, | qui nos porà est vas obrir, | que no podem per nuy albir | la pera moura ne-l vas obrir | ...” (Gros 1999: 307–308). Fragmento dramático bilingüe —acéfalo y ápodo— sobre la *visitatio Sepulchri* que se conserva en dos folios manuscritos de la Biblioteca Episcopal de Vic (ms. 187). Esta obra también ha sido editada por Gudiol (1914: 239–240), Donovan (1958: 87–91), Cornagliotti (1980: 164–170) y Macdonald (1999: 266–274). Véase una descripción de este fragmento manuscrito en Gros (1999: 92–93) y *Biteca* (2011: manid 2138). Los vv. 41–44 son en latín y también fueron copiados al inicio de un drama litúrgico latino sobre las tres Marías, con notación musical, conservado en el *Troparium prosarium vicense I* (Archivo Capitular de Vic, ms.

¹ El RAO constituye el listado de autores y composiciones poéticas en catalán adjunto al final del volumen de Parramon (1992). Este listado remite al ítem correspondiente del repertorio métrico propiamente dicho: las composiciones 0.28a-b, 0.55 y 0.56, 0.84 y 0.112 del RAO se corresponden a los ítems 2:1 y 3:2, Da:1, Da:2, 3:3 y 3:1 del repertorio métrico. Advertimos que, especialmente en las piezas más extensas, variadas e irregulares, el repertorio de Parramon en ocasiones omite algunos de los esquemas métricos utilizados, como se da en el caso de 0.28a-b, donde, además, el RAO también olvida el *incipit* de la composición, *Car no saps dir ne far*, que tendría que aparecer bajo el ítem 0.28 y que alterna de manera muy irregular el tetrástico y el dístico monorrimo. Recordamos que para la métrica catalana el cómputo silábico termina en la última sílaba tónica de cada verso.

² Hemos seleccionado la mayor parte de la información bibliográfica a partir de Mahiques (2009), aunque también añadimos algunos datos de diversa procedencia, que señalaremos en el momento oportuno.

105). Este drama latino ha sido editado por Gros (1999: 216–218). Por otra parte, los vv. 68–71, 80–83, 84–87 y 60–63 de 0.28a-b se corresponden con los cuatro tetrásticos monorrimos de la obra anónima *Vós qui axí sospirats fortment*, también sobre la *visitatio Sepulchri*, copiada en el ms. 732 de la Biblioteca de Catalunya, clasificada en RAO bajo el ítem 0.151 (9:1 del repertorio métrico de Parramon), y editada por Aramon (1997: 152), Cornagliotti (1980: 171–172) y Spaggiari (1977: 308–310). Cada tetrástico de 0.151 va seguido por el estribillo “ay, ay, ay, Déus, tan gran és nostra dolor”.

0.55. “Sesta leyso que legirem | Dels faytz dels Apostols la trayrem | Lo dit San Luc recomtarem | De Sant Esteve parlarem | ...” (Spaggiari 1977: 240). Versión occitano-catalana de la epístola latina de san Esteban con paráfrasis en lengua vulgar. De esta composición se conservan diversos manuscritos e impresos catalanes, seis de ellos en la Biblioteca de Catalunya (mss. 308, 1000, 1504, M659, M911 y M1409/8). Villanueva (1821, VI: 258–260) y Romeu (1957, II: 5–10) editan el texto del ms. 1000, mientras que Anglès (1922: 71–75) se ocupa de la música y del texto del ms. M911. Ruiz de Lihory (1903: 57–58) y Ripollés (1925, 1946 y 1948–1949) han estudiado y editado otros dos testimonios, custodiados en la Biblioteca Capitular de Valencia (mss. 110 y 205), mientras que Delhoste (1886) da la noticia de dos testimonios ligados al Rosellón y los edita: una copia manuscrita que perteneció al Archivo Capitular de Perpiñán, pero actualmente en paradero desconocido, y una versión impresa en el *Missale secundum ritum Ecclesie Elnensis* (Barcelona, Joan Rosenbach, 1511). Romeu (1957, I: 20–23) presenta un listado de todas las fuentes catalanas, clasificadas cada una de ellas con una sigla diferente. Algunos de los testimonios catalanes son descritos en *Biteca* (2011: manid 1454, 1144, 1107, 1145, 1158, 2704 y 2705). Además de las fuentes catalanas, Saxer (1973) y Spaggiari (1977: 219–225) también inventarian los manuscritos occitanos, que son los siguientes: a) ms. 14 de la Bibliothèque Méjanès; b) un folio que perteneció a los Archives Départementales de l’Aude, cuya localización actual ignoramos; c) ms. 1 de la Bibliothèque Municipale de Fréjus; d) ms. 120 de la Bibliothèque Municipale de Montpellier; e) ms. F24954 de la Bibliothèque Nationale de France; f) ms. NAL754 de la Bibliothèque Nationale de France; g) ms. 927 de la Bibliothèque Municipale de Tours. En el mismo ms. 120 de la Bibliothèque Municipale de Montpellier, se ha copiado *Entendes tug cominalmen*, otra epístola de san Esteban con paráfrasis en lengua occitana que en realidad es una traducción de la versión francesa *Oués trestout communaument*. Como se puede observar en la edición sinóptica de Gaston Paris (1881), ambos textos están escritos en estrofas monorrimas de dimensiones muy dispares, hecho que contrasta con la regularidad estrófica de 0.55 en prácticamente todos sus testimonios. También debe señalarse un caso de intertextualidad entre 0.55 y *Entendes tug cominalmen*, más concretamente en “quelques vers de la troisième strophe qui sont absolument pareils” (Gaudin 1871: 134). Tal coincidencia se refiere a la paráfrasis del fragmento latino *In diebus illis*. Además, en el segundo tetrástico de la versión del ms. NAL754 de la Bibliothèque Nationale de France se leen unos versos que faltan en las demás versiones de 0.55 pero que coinciden con el inicio de *Entendes tug cominalmen*. De todos modos, la confrontación de las versiones editadas por Gaston Paris permite observar claramente que el texto occitano se limita a seleccionar algunos versos del modelo oitánico y traducirlos. Aunque las dos versiones occitanas se hayan conservado en el mismo manuscrito y eso nos induzca a considerar con suma cautela en qué sentido y cómo influye un texto sobre el otro, la comparación de las tres versiones nos hace pensar que 0.55 es posterior a *Entendes tug cominalmen* y en parte se inspira en este:

<i>Oués trestout communaument</i>	<i>Entendes tug cominalmen</i>	<i>Sesta leyso que legirem</i>
Oués trestout communaument: Mostrar vous veuil regnablement La passion et le tourment De saint Estienne apertement, Que il souffrit mout doucement. ...	Entendes tug cominalmen: Mostrar vos vuieil apertamen De sanc Esteva lo turmen, Ques el sofrí mont dousamen. ...	Entendet tot cuminalment, Mostrar vos volh apertament De Sant Esteve lo torment Que sufrít mort mot dosamen. (Bertoni 1913: 424)
So fu après que Dieu fu nez Et de Jordain regenerez, Et en la sainte crois penés, Et en sepulcre fu posés Et au tiers jor resuscités Et ens es haus sieges posés, Et vous meismes pas n’en doubttez, Fu saint Estienne lapidés:	Après que Jhesucrist fo naz E fo de mort resucitaz E pueis el cel sen fon poiataz, San Esteves fon lapidataz:	En aquel temps que Dieus fo natz, e fo de mort resucitatz, e puis al cel se·n fo poiataz,

Ja l'orreis bien se vous voulez.
(Paris 1881: 219–220)

Auiatz comen, si l'entendatz.
(Paris 1881: 219–220)

Sant Esteve fo lapidatz.
(Spaggiari 1977: 240)

0.56. “Esta lico qui legirem | del libre del savi trayrem, | lo dit sant nom recontarem, | de sent Johan vos parlarem. | ...” (Spaggiari 1977: 263). Versión occitano-catalana de la epístola latina de san Juan con paráfrasis en lengua vulgar. Conocemos dos copias catalanas manuscritas, una editada por Romeu (1957, II: 11–15) a partir del ms. 308 de la Biblioteca de Catalunya y otra editada por Delhoste (1886: 184–185) a partir de un manuscrito que perteneció al Archivo Capitular de Perpiñán, actualmente de paradero desconocido. Estos dos manuscritos, descritos en *Biteca* (2011: manid 1454 y 2705), también transmiten 0.55.

0.84. “[. . .] ne dix laltrir un dia | [. . .] falsa per ma follia | [. . .] t don cresut sia | [. . .] muyra de jelsia. | ...” (Riquer 1951–1952: 222). Poema amoroso formado por seis tetrásticos monorrimos; el primero de ellos sólo se ha conservado parcialmente a causa de la rotura del folio manuscrito, laguna que en la edición citada se corresponde a los fragmentos entre corchetes. Se trata de una composición copiada en el *Cançoner Estanislau Aguiló* (Societat Arqueològica Lul·liana, ms. 4), manuscrito estudiado, editado y reproducido en facsímil por Ensenyat, Mas y Matas (2000). Véase también la descripción de *Biteca* (2011: manid 1159).

0.112. *Inc. Pus mon cor hage rescatat.* “O, trist de mi, e[n] mal punt nat! | Tostemps he stat empresonat! | Ara tinch me per enganat | pus veig que no m’an pietat. | ...” (*Rialc* 2011: 0.112). Poema amoroso constituido por un pareado, dos tetrásticos monorrimos más otro pareado al final. El ms. 9 de la Biblioteca de Catalunya, donde se ha copiado este poema, ha sido editado en Torruella (1995) y descrito en *Biteca* (2011: manid 1334).

Antes de pasar al análisis métrico e histórico, quisiéramos destacar algunos aspectos que más adelante centrarán nuestra atención pero que conviene advertir previamente para clarificar los rasgos de los textos que estudiamos y sus posibles relaciones. Las tres primeras obras son todas ellas bilingües y se circunscriben al ámbito de la celebración litúrgica o paralitúrgica, como denotan no solamente sus afinidades temáticas (la resurrección de Cristo y las lecturas sagradas para las festividades de san Esteban y san Juan) sino también las vías de transmisión de sus fuentes manuscritas o impresas, muchas de ellas custodiadas todavía en bibliotecas o archivos eclesiásticos. Por otra parte, 0.84 y 0.112 comparten la temática amorosa y el hecho de haber sido copiados en cancioneros poéticos catalanes, aunque sean de épocas y características diferentes. 0.84 se incluye en el *Cançoner Estanislau Aguiló*, colección heterogénea que debe de haberse copiado hacia finales del siglo XIV y que transmite al mismo tiempo obras líricas y narrativas, de autores catalanes y de autores occitanos, algunas de ellas ligadas al *corpus* trovadoresco y otras totalmente al margen de esta tradición. En cambio, el ms. 9 de la Biblioteca de Catalunya registra en su mayor parte obras atribuidas a poetas catalanes del siglo XV como Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March o Joan Berenguer de Masdovelles, aunque también se copian unas pocas composiciones anónimas como *De gran dolor cruzel ab mortal pena*, de mediados del siglo XIV según la opinión de Aramon (1997: 135).

Nos parece muy significativo que, aunque la datación de las fuentes manuscritas e impresas se dilate incluso más allá del siglo XVI, cuatro de las cinco obras sean con toda seguridad del siglo XIV o anteriores. De hecho, como acabamos de insinuar, 0.112 es el único caso vinculado a las fuentes de difusión más importantes de la poesía catalana del siglo XV, mientras que las otras cuatro composiciones ponen de relieve el desarrollo de otras vías de transmisión textual que en su mayor parte son anteriores al siglo XV. Este marco literario denota un claro alejamiento en relación a la tradición trovadoresca, que, aunque no desaparece totalmente, se

disgrega y se diluye en una diversidad de compilaciones más o menos variadas, como de hecho lo es el *Cançonier Estanislau Aguiló*.

En resumen, las cinco composiciones clasificadas por Parramon bajo el esquema de los tetrásticos monorrimos comparten todas ellas el hecho de ser anónimas, y se sitúan mayoritariamente en un marco común para Cataluña y Occitania. Este contexto literario ha sido descrito lúcidamente por Asperti (1985), que parte precisamente del ejemplo de un fragmento de *Flamenca* —roman escrito en versos occitanos— copiado en el *Cançonier Estanislau Aguiló*. A pesar de la marginalidad de sus vías de difusión (bastante diferente de lo que es la transmisión de lírica trovadoresca clásica o de la poesía catalana del siglo XV, con un considerable número de cancioneros poéticos), el recorrido por las diferentes compilaciones y obras occitano-catalanas vendría a demostrar que estas presentan una unidad tan remarcable que incluso se impone la necesidad de realizar no solamente un estudio conjunto de la poesía de ambas áreas lingüísticas sino también una edición crítica de los textos a partir de la confrontación de los testimonios occitanos y catalanes. Esta importante labor filológica ha sido emprendida por Spaggiari (1977), que ha estudiado un *corpus* muy notable de poesía religiosa anónima. El análisis métrico de todas estas composiciones también nos permite contextualizarlas en el mismo ámbito histórico y literario, que coincide cronológicamente con autores como Ramon Llull y que todavía manifiesta su vitalidad en algunas piezas de finales del siglo XIV, como es la representación asuncionista celebrada en Tarragona en el año 1388. Más allá de la Edad Media, la poesía occitano-catalana medieval perdura en la epístola de san Esteban o en el canto de la Sibila, que centrarán nuestra atención más adelante.

2. Música, *contrafacta* y estribillo

Del listado de las cinco piezas que hemos consignado arriba, tenemos pruebas de una antigua difusión impresa solamente para la epístola de san Esteban, correspondiente al ítem 0.55 del RAO. Esta obra y la epístola de san Juan (0.56) son las únicas composiciones conservadas en más de una fuente manuscrita. Además, constituyen los ejemplos más evidentes de la difusión conjunta de una misma obra en las áreas lingüísticas catalana y occitana. Ambas piezas pertenecen al género de las “epístolas farcidas; lecturas litúrgicas de la misa interpoladas con otros textos que, unas veces en la misma lengua oficial de la liturgia, y otras en lengua romance, amplificaban o simplemente traducían o exponían, a manera de glosa, paráfrasis o comentarios, el texto oficial autorizado” (Ripollés 1946: 135).

La extensión de estas dos epístolas varía según las fuentes. El ms. 1000 de la Biblioteca de Catalunya y el ms. NAL754 de la Bibliothèque Nationale de France transmiten las versiones más extensas de 0.55, con 18 tetrásticos monorrimos, mientras que la única copia íntegra de 0.56 llega a la cifra de 14 cuartetos. Algunos testimonios tienen más estrofas que otros, pero —insistimos— sorprende la gran unidad que emparenta textos de lugares y épocas diferentes. Es cierto que algunos manuscritos presentan lagunas que no pueden ser atribuidas a su mal estado de conservación sino simplemente a su proceso de transmisión textual o, dicho de otro modo, a la mano de los copistas; pero este tipo de lagunas afecta solamente a unos pocos testimonios en una parte mínima del texto, no más de un verso. Por eso debemos insistir en que todas las fuentes de 0.55 y 0.56 disponen los versos en series de tetrásticos monorrimos que tienden a mantener de manera muy regular la estructura estrófica, la rima consonante y el octosílabo.³ El carácter melódico de las piezas

³ Una de las estrofas de 0.55 en el ms. 308 de la Biblioteca de Catalunya tiene solamente tres versos, escritos a línea tirada: “Quant an ausida la rayson diran los emflan los polmons las dens cruxen cum aleons” (f. 52v). En la versión de Tours también encontramos una estrofa de tres versos: “Enco[n]tra luy coron e van | Li felon Elbertelianst | ... | E l'autret Alisandriant” (Delisle 1873: 95). En el

que ahora estudiamos también nos lleva a considerar el procedimiento de los *contrafacta*, muy empleado en los diferentes géneros poéticos y musicales medievales. Gérard Le Vot (1987: 73) comenta el caso de la epístola de san Esteban en la tradición oitánica, donde una melodía muy próxima a la entonación del *Te Deum* también era aprovechada en el comentario de la epístola de san Juan. El mismo estudioso señala que la tonada del *Veni, creator Spiritus* es utilizada no solamente para el canto de 0.55 y 0.56 sino también para el de otros textos en lengua vulgar circunscritos al área lingüística occitano-catalana:⁴

Ainsi dans les régions méridionales, d'Aix-en-Provence jusqu'à Valence en Espagne, la mélodie de l'hymne pour Pentecôte *Veni Creator Spiritus*, nonobstant quelques adaptations ornamentales, sert de support à la farciture en langue vernaculaire de l'épître de la Saint-Étienne, à celle aussi de l'épître de saint Jean-l'Évangéliste, de meme qu'au deux plaintes très fleuries du *Jeu de sainte Agnes* (Le Vot 1987: 68).

Todos estos casos se rigen por una métrica muy regular, en estrofas monorrimas de cuatro versos octosílabos. El drama occitano de santa Inés se ha conservado en el ms. Chigi 151 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, de mediados del siglo XIV. Se trata de una pieza de una gran diversidad métrica que aprovecha numerosas melodías preexistentes, tal como observan Jeanroy y Gérold (1931: XI–XIV y 58–77). El *Veni, creator Spiritus* se asigna a dos intervenciones del arcángel san Gabriel escritas en pareados octosilábicos, correspondientes a los vv. 769–776 y 1077–1084 de la obra. Las acotaciones que preceden a ambos fragmentos se refieren explícitamente a los modelos musicales, en el primero el *Veni, creator Spiritus* y en el segundo la epístola de san Esteban, que, como ya hemos visto, es un *contrafactum* del mismo himno: “Et angelus facit planctum in sonu VENI CREATOR SPIRITUS”, “Angelus vadit ad eam dicens et facit planctum in sonu illius romancii de sancto Stephano” (Jeanroy y Gérold 1931: 35 y 48).

Podemos añadir algunos ejemplos catalanes de apropiación de este himno y de otras melodías medievales. El misterio asuncionista que se representó en Tarragona en el año 1388 ha sido identificado con una obra dramática copiada en el ms. 193 (*olim* 60) del Archivo Histórico Archidiocesano de Tarragona. Del repertorio de melodías adaptadas a manera de *contrafacta*, es precisamente el *Veni, creator Spiritus* la que las acotaciones mencionan en más ocasiones, cinco

ms. 120 de la **Bibliothèque Municipale de Montpellier**, una estrofa de 0.55 tiene cinco versos en lugar de cuatro. Lo más sorprendente es que no se trata de un error, pues, según indica Gaudin (1871: 140), dicha interpolación va acompañada de notación musical. Ya hemos visto cómo el mismo manuscrito también transmite *Entendes tug cominalmen*, versión occitana de la epístola de san Esteban traducida del francés, que va acompañada de notación musical y, sin embargo, presenta notables irregularidades métricas y estrofas de diferentes dimensiones. En este caso, la traducción occitana también aprovecha la notación musical del original francés, como indica Gennrich (1928–1929: 279). Esto nos lleva a concluir que la melodía puede influir poderosamente en la composición y en la transmisión de un texto, pero no siempre impone una estructura métrica que tiende a la regularidad estrófica y silábica. Hemos consultado personalmente el original o una reproducción fotográfica de todos los testimonios catalanes, y también de los occitanos custodiados en la Bibliothèque Nationale de France. El texto de los demás manuscritos occitanos lo conocemos a través de las ediciones de la bibliografía citada, con la única excepción de la versión inédita copiada en el ms. 1 de la Bibliothèque Municipale de Fréjus. En todo caso, el estudio filológico y el aparato crítico de la edición de Spaggiari (1977: 228–231 y 242–246) permiten localizar no solamente las lagunas sino también los versos hipermétricos o hipométricos y el número de estrofas de la mayor parte de los testimonios.

⁴ El artículo de Gérard Le Vot va acompañado de una transcripción musical sinóptica con diferentes *contrafacta* del *Veni, creator Spiritus* y del *Te Deum*, muchos de ellos relativos a epístolas de san Esteban occitano-catalanas o francesas. Debemos destacar que la elección del *Veni, creator Spiritus* como soporte melódico de la epístola de san Esteban es un hecho común a casi todos los testimonios occitano-catalanes conocidos con notación musical. Solamente hemos documentado dos excepciones: el fragmento del ms. M1409/8 de la Biblioteca de Catalunya y *Entendes tug cominalmen* tal como ha sido copiado en el ms. 120 de la Bibliothèque Municipale de Montpellier. Aparte de Gérard Le Vot, también se han ocupado de este aspecto Ripollés (1925: 300–307), Gennrich (1928–1929: 280–281), Jeanroy y Gérold (1931: 69–71 y 74–75) y Gómez Muntané (2001: 84–85).

en total. Que más allá de la época medieval esta misma melodía era aprovechada en el drama religioso lo demuestran varias obras copiadas en el ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, de finales del siglo XVI.⁵ Entre todas ellas, nos centraremos en la *Consueta del Juy*, escrita predominantemente en octosílabos con las rimas *abba*. La melodía del himno de Pentecostés se asigna al personaje de mayor importancia y dignidad: “Comensa Jesucrist, cantant an to de ‘Veni Creator Spiritus’” (Rovira y Vila 1992–1993: 113). En la única copia manuscrita de esta obra se puede comprobar que el amanuense tiende a ampliar ligeramente la separación entre las líneas de escritura cada cuatro versos, hecho que nos permite deducir una secuenciación del texto en tetrásticos. Esta ligera separación no se percibe en la edición moderna, donde, de todos modos, el punto y aparte delimita de manera casi sistemática cada sucesión de cuatro versos.

Los testimonios que hemos citado ilustran claramente el gusto por acomodar este himno a diversos textos en lengua vulgar, hagiográficos o dramáticos, especialmente en las intervenciones de los personajes de mayor santidad y dignidad: san Esteban, san Juan, santa Inés, la Virgen María o el mismo Jesucristo. Por otra parte, la fórmula melódica del *Veni, creator Spiritus* está compuesta por cuatro frases extremadamente estables que, sin duda, determinan la regularidad métrica del texto cantado. Esta melodía podríamos representarla alfabéticamente, bajo el esquema *ABCD*.⁶ En cambio, la notación musical asociada a *Entendes tug cominalmen* presenta una fórmula melódica con tres partes diferenciadas que, a través de un rudimentario mecanismo de repeticiones e inversiones, se van adaptando a la extensión de la estrofa, por ejemplo *AAAABCA*, *AABCA* y *ABC* para las coplas de siete, cinco y tres versos respectivamente, aunque puntualmente tampoco faltan otras secuenciaciones que podrían parecer más insólitas, como *ABA* o *BA* para los correspondientes esquemas trísticos o dísticos.

En las epístolas de san Esteban y san Juan se da una estrecha correlación en la sucesión de formas lingüísticas, textuales y musicales: los versos en lengua vulgar no solamente significan un cambio lingüístico sino que también implican una transición en la progresión dramática, en el ritmo y en la melodía. Esta variabilidad está marcada por la alternancia: tras una secuencia en latín, sigue su respectivo pasaje en lengua vulgar, y así sucesivamente.⁷ Como indica Gómez Muntané: “La melodía que utiliza la parte en latín es semi-recitada con ligeros adornos, siguiendo las características de aquellas que son propias de las fiestas solemnes. En cambio para el texto catalán se utiliza la melodía del himno *Veni Creator Spiritus*” (Gómez Muntané 2001:

⁵ El excelente trabajo de Massip (1987) ofrece un listado con los títulos de las melodías utilizadas a manera de *contrafacta* en el teatro religioso, con la indicación de los versos y de los personajes a los que se asocia tal melodía. La representación de Tarragona aplica la tonada del *Veni, creator Spiritus* al ángel (vv. 84–91), a Jesús (vv. 319–322 y 505–508), a los santos (vv. 325–328) y a María (vv. 329–332). Debe advertirse que la actuación del ángel está escrita en dos tetrásticos monorrimos, de los cuales solamente citaremos el primero: “Mare de Déu, del món confort, | del teu car Fill saluts t’aport, | d’est setgle deus exir per mort; | l’ànima vindrà a bon port” (Soberanas 1983: 17, vv. 84–87). Las demás intervenciones también se componen de estrofas de cuatro octosílabos, con las rimas *aabb*. El *Veni, creator Spiritus* es aprovechado en muchas de las piezas del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, no solamente la *Consueta del Juy*, de la cual hablaremos más adelante, sino también en la *Consueta del sacrifici d’Isaac*, la *Consueta de sant Jordi*, la *Consueta del gloriós sant Cristòfol*, la *Consueta de sant Crespi i sant Crespinià* y la *Consueta de la temptació*. Sobre el *Veni, creator Spiritus* y otras melodías aprovechadas en el teatro medieval, aparte de Massip (1987), véase también Gómez Muntané (2001: 88–91) y Soberanas (1986: 96).

⁶ Claro está que una misma frase melódica, como podría ser A, a veces se repite con ligeras variaciones en la ornamentación musical, de tal manera que podríamos distinguir A de su gemelo A’. De todos modos, debemos advertir que, en nuestro trabajo, no hacemos tal distinción, de tal manera que bajo las letras A, B, C o D aludimos tanto a la frase como a las variantes de la misma frase.

⁷ A la hora de estudiar la epístola de san Esteban, Le Vot (1987: 78) se ha fijado en estas alternancias y en su función. En esta misma línea, Cazal (1998) y Frank-Job (2009) analizan desde un punto de vista más amplio algunas composiciones litúrgicas o paralitúrgicas bilingües. De gran interés es el estudio de Avalor (1962: 144–151), donde se documenta el fenómeno de la *farcitura* en composiciones escritas en tetrásticos octosilábicos.

84). También en el drama litúrgico las intervenciones de los personajes van asociadas a otros cambios no solamente melódicos sino también lingüísticos desde el momento que entra en juego el latín. Ya hemos indicado que 0.28a-b constituye un fragmento dramático bilingüe, que aprovecha versos de otras dos piezas que están claramente emparentadas, una en latín (*Eamus mirram emere*) y otra en catalán (*Vós qui axí sospirats fortment*). Comparemos en ambos casos el uso del estribillo:

Omnipotens pater altissime,
angelorum rector mitissima,
quid facient iste miserime!
{Dixcit angelus:}
Heu, quantus est noster dolor!

(Gros 1999: 216)

Vós qui axí sospirats fortment
e mostrats gran dol ab mariment
a quy portats ayce e gent
ho cuy querets al monument
ay, ay, ay, Déus, tan gran és nostra dolor.

(Aramon 1997: 152)

De la triple comparación entre *Car no saps dir ne far* (0.28a-b), *Vós qui axí sospirats fortment* (0.151) y *Eamus mirram emere*, podemos suponer que todas ellas se enmarcaban en un contexto dramático con acompañamiento melódico. Así nos lo sugiere, por una parte, la similitud del estribillo “ay, ay, ay, Déus, tan gran és nostra dolor” con “Heu, quantus est noster dolor!”, este último perteneciente a texto con notación musical (Anglès 1935: 275–278). Por otra parte, podemos suponer que 0.28a-b sería cantado totalmente o parcialmente por los personajes, no sólo por la evidente relación que presenta con el drama latino de las tres Marías (*Eamus mirram emere*), sino también por las indicaciones de algunas de las acotaciones latinas que señalan la intervención de algunos personajes “ad eundem sonum”. Sea como sea, hay una estrecha relación entre el contexto melódico-dramático y el recurso del estribillo. En esta misma línea, quisiéramos comentar otra obra donde se da la alternancia de tetrásticos monorrimos con otras formas métricas a manera de estribillo. Se trata de *Lo concili* de Ramon Llull, donde predominan los **dos siguientes esquemas estrófcos, el primero en los vv. 1–700 y el segundo en los vv. 701–809**:

8a 8a 8a 8a 4b 8b 4b: “Un concili vull començar | en mon coratge, e xantar | per ço que faça enamorar | tots cells qui ho poden far | per Déus servir | e lo Sepulcre conquerir. | Molt ho desir!” (Romeu 1988: 142, vv. 1–7).

8a 8a 8a 8a 4b 4b 4b: “Senyor, tal pluja donats, | que enamor Papa, prelats, | e-l Sepulcre sia cobrats | e lo gran nom vostre honrats. | ¡Senyor Déus: pluja, | perquè-l mal fuja, | car pecat puja!” (Romeu 1988: 183, vv. 704–710).

Que este poema deba vincularse a la tradición musical lo demuestra el hecho de que el mismo autor manifieste en el segundo verso su propósito de “xantar”. Además, el estribillo del segundo esquema estrófcico se asemeja sobremanera a un canto suplicatorio de lluvia que fue impreso por primera vez en el *Ordinarium Urgellinum* (1548), y más tarde en el *Ordinarium sacramentorum secundum laudabilem dioecesis Gerundensis* (1550) y en el *Ordinarium Barcinonense* (1569). Este canto, que en más de una ocasión se ha relacionado con *Lo concili* (Romeu 1988: 13), va acompañado de notación musical en los tres impresos. Nosotros lo transcribiremos según una edición que toma como base el texto de 1548:

9a 10a 6b 6b 6b: “O tu, Senyor, qui mort volgués pendre | alt en la creu per nosaltres a rembre! | Senyor ver Déu, ajuda! | Dóna’ns la pau y pluja | y sanitat comuna!” (Romeu 1993: 23).

A la luz del siguiente ejemplo es evidente que el estribillo usado por Ramon Llull se inscribe en la tradición de los cantos petitorios de carácter religioso. También llama mucho la atención que, como ya sucedía en *Lo concili*, el canto anónimo que acabamos de transcribir superponga

dos esquemas estróficos monorrimos, el segundo de los cuales utiliza un verso más corto.⁸ Por todas estas razones, y por otras de carácter lingüístico, creemos que este canto suplicatorio es medieval a pesar de haberse conservado solamente en algunos impresos del siglo XVI, y parte de un modelo precedente que sin duda se inscribía en el mismo contexto en el que situamos la vida y la obra de Ramon Llull. Que algunas de las piezas mencionadas hasta ahora hayan pervivido hasta el siglo XVI o incluso más allá, como sucede de hecho en la misma epístola de san Esteban, no nos impide situar su origen en el contexto literario occitano-catalán de los siglos XIII–XIV.⁹ Se trata de un *corpus* de obras en gran parte anónimas, aunque no siempre, como acabamos de ver en *Lo concili* de Ramon Llull. También hemos comprobado cómo estas composiciones combinan elementos líricos y dramáticos, y suelen estar regidas por un juego de alternancias que afecta tanto a la métrica como a la melodía. En efecto, el tetrástico puede glosar un texto preexistente, como sucede con las epístolas latinas con paráfrasis, o bien puede ir seguido de un estribillo que, desde el punto de vista métrico, se construye a partir de un abanico diverso de posibilidades que contrasta claramente con la rigidez de la estrofa monorríma, compuesta preferentemente en octosílabos masculinos. Claro está que esta familia de textos se distingue con bastante nitidez —también en lo relativo a la métrica— de la tradición literaria que se ha transmitido a través de algunos cancioneros poéticos catalanes desde mediados del siglo XV hasta principios del siglo XVI, como podrían ser el *Cançoner dels Masdovelles*, el *Cançoner d'obres enamorades*, el *Jardinet d'orats*, el *Cançoner de l'Ateneu*, o los diversos cancioneros con la obra de Ausiàs March.¹⁰

3. Recursos expresivos: *cobles capdenals* y *bordons enpeutats*

El poema 0.84 va precedido en el *Cançoner* Estanislau Aguiló por una rúbrica que adscribe la composición al género trovadoresco del *escondit*, en el cual no es extraño documentar el procedimiento anafórico de las *cobles capdenals*, es decir, la reiteración de la misma palabra o locución al inicio de cada estrofa o bien al inicio de todos o de algunos versos de una estrofa determinada. Como veremos más adelante, a veces se pueden combinar ambas modalidades.¹¹ En el caso de 0.84, el hemistiquio inicial de todas las

⁸ Por la métrica y por el tono, este canto se asemeja a un poema castellano que podría datar del siglo XIII y que comienza de la siguiente manera: “¡Ay Iherusalem || A los que adoran en la vera cruz, | salud e gracia de la vera luz, | que enbió syn arte | el mestre d’Acre | a Iherusalem || Bien querría más convusco plañir, | llorar noches e días, gemir e non dormir, | que contarvos prosas | de nuevas llorosas | de Iherusalem” (Pescador del Hoyo 1960: 244).

⁹ Véase el siguiente ejemplo sobre la pervivencia de esta poesía a lo largo de la edad moderna: “César Nostradamus nous apprend-il dans son *Histoire et chronique de Provence* éditée en 1614 que, de son temps, à Aix-en-Provence, l’on entendait chanter par les pauvres demandant l’aumône ‘Le martyre de Sainct Etienne, quand les felons lou lapidavan...’ ... Enfin, au sujet des survivances d’un tel répertoire, ... l’usage de farcitures est encore signalé à la fin du XVII^e siècle en France et en Occitanie. Par exemple, le texte des *Planchs de Sant Esteve* qui se trouve encore sur des feuillets datés de cette époque et placés à la fin du manuscrit fr. 24954 de la Bibliothèque Nationale, écrit à Fréjus, y est précédé d’un avertissement parfaitement explicites sur ce point” (Le Vot 1987: 80–81). A la pervivencia de la epístola de san Esteban en las áreas francesa y occitana a lo largo de la edad moderna deberíamos añadir el canto de la Sibila, que en el ámbito catalán se puede documentar históricamente desde la época medieval hasta la actualidad, como se deduce de los artículos de Aebischer (1949–1950) y Massot (1962–1967, 1976).

¹⁰ Véase un breve listado de los principales cancioneros catalanes con poesía de los siglos XIV–XV en Parramon (1992: 321–322), que, retomando el sistema de clasificación de Massó (1907: 418–420), asigna a cada manuscrito una letra en mayúscula. Los cancioneros catalanes con poesía de autores cuya vida se inscribe plenamente en el siglo XV están clasificados entre las iniciales J e Y.

¹¹ Sobre el *escondit* y sobre las *cobles capdenals*, véanse *Las flors del gay saber* de Guilhem Molinier (Anglade 1926: 42 y 63) y el *Torcimany* de Lluís Averçó (Casas Homs 1956, I: 95–96 y 279–282). Según

estrofas conservadas íntegramente —pues se han perdido todos los inicios de verso del primer tetrástico— reitera siempre la locución *Seu ho dixo*. Tal procedimiento es usual en las tradiciones poéticas románicas medievales. En realidad, lo que más nos sorprende es el uso del tetrástico monorrimo en una composición de temática amorosa que, aunque no pertenezca al *corpus* de los trovadores, sí que se inscribe en un contexto de formas y manifestaciones literarias derivadas de la poesía trovadoresca. Gracias a la consulta de la *Bibliografia Elettronica del Trovatori (BEtT 2008)*, hemos podido revisar el esquema métrico de un amplio *corpus* de poesía occitana trovadoresca y post-trovadoresca. Es escaso el número de poemas escritos en estrofas de cuatro versos decasílabos, aunque nos parece revelador que, entre los casos localizados, algunos de los más significativos se encuentran en dos cancioneros de origen catalán: el *Cançoner Gil* y el fragmento de dos folios conocido como el *Cançoner* de Sant Joan de les Abadesses. Ambos están custodiados en la Biblioteca de Catalunya bajo las signaturas 146 y 3871 (*Biteca* 2011: manid 1332 y 2772). Los dos folios del ms. 3871 suelen datarse a finales del siglo XIII o a principios del XIV y presentan los textos acompañados de notación musical. Una de las composiciones, *S'anc vos ame era-us vau desaman* (Riquer y Gómez Muntané 2003: 38–43), está formada por un dístico más tres tetrásticos con un claro predominio de los versos decasílabos con cesura y según las siguientes rimas: *aa bbba ccca ddda*. Nos encontramos ante una poesía de desamor todavía ligada a los tópicos trovadorescos, pero con un tono y una métrica que delatan una cercanía más estrecha con algunos géneros tradicionales del área lingüística románica. A unas conclusiones semejantes nos llevaría el análisis de una poesía que el *Cançoner Gil* atribuye a Raimbaut de Vaqueiras,¹² formada por tres estrofas que combinan dos series monorrimas: a) un tetrástico con una clara preferencia por el decasílabo, b) un estribillo que según el esquema más divulgado está compuesto por un pentasílabo más un alejandrino, aunque Tavani (2008: 22) propone la separación del alejandrino en dos hexasílabos. La edición de Massó (1907: 424) dispone el estribillo según la primera propuesta. Nosotros citaremos la estrofa inicial según el segundo esquema:

el *Torcimany*, “escondig es de tal natura que, con algú hom serà acusat o difamat, encolpat o legotajat per qualque altra persona, pot fer aquest dictat, en lo qual deu metre paraules d’escondiment ab les quals elh se deu desencolpar” (Casas Homs 1956, I: 96). El *escondit* ha sido estudiado por Riquer (1951–1952) y por Torró (1996: 177–180), donde se pueden encontrar diversos ejemplos que ponen en evidencia la preferencia que este género manifiesta por el uso de recursos anafóricos, como sucede en la canción de Petrarca *S’i’ l’ dissì mai, ch’i’ venga in odio a quella* y también en diversas poesías catalanas del siglo XV. En relación con las *cobles capdenals*, tanto *Las flors del gay saber* como el *Torcimany* citan el siguiente caso donde la anáfora no solamente afecta al inicio del verso sino a cada hemistiquio: “Dieus nos creet, Dieus nos da vida, | Dieus nos rieig tots, Dieus nos da vida, | Dieus benesisch, Dieus santifica, | Dieus viure fay, Dieus fructifica” (Anglade 1926: 63, vv. 550–554). La anáfora y los *bordons enpeutats* son estudiados por Smith (1976: 78–93 y 253–255) en el ámbito de la poesía trovadoresca clásica. Seláf (2008: 454–461) también se ocupa de las “structures hyperstrophiques (les *coblas capdenals*)” y menciona al respecto numerosos ejemplos en diferentes lenguas románicas.

¹² Esta atribución ha sido cuestionada en diversas ocasiones. Incluso algunos estudiosos como Vincenzo de Bartholomaeis la consideran una pieza de autor catalán no demasiado anterior a la escritura del *Cançoner Gil*, de mediados del siglo XIV, en el cual se transmite. Giuseppe Tavani recoge las conclusiones, en ocasiones opuestas, de los diversos investigadores que se han centrado en el estudio de este poema, y después retoma, profundiza y matiza algunas de las conclusiones de Bartholomaeis: “L’autore di *Altas undas*, nonostante i tentativi spiritali per farne provenzale doc, potrebbe a questo punto essere molto più agevolmente inserito in una tradizione collaterale e finitima a quella propriamente occitanica, cioè nell’area catalana, da sempre aperta alla cultura oltrepirenaica, e anzi sua erede epigonica ... Questa ipotesi potrebbe convivere senza problema con il rapporto —che indubbiamente esiste— con la tradizione galega, rapporto di dipendenza da un genere ampiamente documentato e non suo modello, come ripetutamente asserito nonostante le difficoltà insite in distorsioni cronologiche scarsamente credibili” (Tavani 2008: 29).

10a 10a 10a 10a 5b 12b: “Altas undas que venez suz la mar, | que fai lo vent çay e lay demenar, | de mun amic say me novas comtar | qui lay passet? No lo vei retornar! | Et oi Deu, d’amor! | ad hora·m dona joi | et ad hora dolor!” (Tavani 2008: 33).

Aunque en este poema no se utiliza el procedimiento de las *cobles* capdenals ni tampoco la justa matemática del *leixa-prén*, su estructura anafórica salta a la vista. En las tres estrofas aparece el apelativo *mun* amic, y en las dos primeras el apóstrofe en el que la voz femenina invoca a los elementos de la naturaleza —las *altas* undas y el *aura* dulza—. Todos estos elementos son característicos del género galaico-portugués de la *cantiga* d’amigo, con la cual nuestro poema también comparte el gusto por la aliteración, como demuestra el uso de las palabras *fai*, *çay*, *lay*, *say* y *lay* en el interior de los vv. 2–4.¹³ Las rimas internas, coincidiendo o no con la cesura, eran llamadas por la preceptiva poética con el nombre de *rimas* enpeutats. Seláf (2008: 457–458) ha notado que el procedimiento de las *cobles* capdenals en ocasiones permite equiparar la disposición de una estrofa de ocho versos con la de un tetrástico monorrimo con rimas internas o, dicho de otro modo, con *bordons* enpeutats.¹⁴ El mismo investigador edita como botón de muestra un poema en francés que transcribiremos a continuación, tomándonos la libertad de ubicar dos versos en cada línea, como si fuesen hemistiquios:

I
Amour ne veult ameir | ou pechiez puist antreir,
Amors ne veult ameir | au il ait k’amandeir,
Amours ne veul ameir | ou il ait riens d’ameir,
Amors ne volt ameir | ke toz ne welt ameir.

II
Amours a fins amans | est et pais et confors,
Amours a fins amans | vit ensi k’airme a cors,
Amors a fins amans | est plus fors ke la mors,
Amours a fins amans | est des desirriers pors.

(Seláf 2008: 601)

Como indica Seláf, esta poesía es una imitación de *Qui bien vuet Amors descrivre* de Robert de Reims. Ambas composiciones reiteran los tópicos de la definición de amor, unos tópicos que se fundamentan en una concatenación anafórica que determina la estructura del poema. Lo que quisiéramos remarcar es que *Amour ne veult ameir* está condicionado al mismo tiempo por la

¹³ Este poema atribuido a Raimbaut de Vaqueiras se caracteriza por pertenecer “a un genere —la canzone di donna— estraneo al contesto culturale provenzale, ma che potrebbe essere collegato sia alla *cantiga d’amigo* galega che alla *chanson de toile* o, più genericamente, a una *chanson de femme* oitanica” (Tavani 2008: 1). En diversas ocasiones se ha señalado la semejanza de este poema con *Ondas do mar de Vigo* de Martín Codax y otras cantigas de este o de otros autores, aunque no es menos cierto que en *Altas undas que venez suz la mar* también confluyen elementos de procedencia trovadoresca. A este respecto remitimos al análisis de Romeu (1993: 48–59).

¹⁴ Remitimos de nuevo a *Las flors del gay saber* (Anglade 1926: 23) y al *Torcimany* de Averçó (Casas Homs 1956, I: 105–107). El procedimiento de la rima interna es común en muchas tradiciones literarias, no solamente románicas sino también semíticas; y al presentar las *Coplas de Yóçef*, Gómez Redondo habla de “una nueva propuesta métrica, en la que se mezcla el sistema estrófico de la cuaderna vía (cuatro versos con dos hemistiquios) con técnicas procedentes de los himnos religiosos hebreos: se utiliza, así, una rima interna muy eficaz, a la vez que se rompe el esquema de los cuatro versos monorrimos, puesto que el último de cada estrofa repite, epifóricamente y en un verdadero alarde de ingenio verbal, la palabra ‘Yóçef’, forzando a construir unos versos cuyo sentido encaje en esta dificultad formal” (Gómez Redondo 1996: 539). En un estudio sobre la cuaderna vía, González-Blanco (2010: 267–279) se ocupa de este poema y de otros escritos igualmente por judíos, donde es muy frecuente el recurso de la rima interna.

temática y por la estructura retórica de su modelo, que citamos parcialmente a continuación, también ubicando dos versos en cada línea:

Qui bien vuet Amors descrivre, | Amors est et male et bone;
Le plus mesurable enyvre, | Et le plus sage enbricone;
Les emprisonnez delivre | Les delivrez emprisone;
Chascun fet morir et vivre | Et a chacun tout et done.
Et fole et sage est Amours, | Vie et morz, joie et dolors.

Amors est large et avere | S'est qui le voir en retraie;
Amors est dulce et amere | A celui qui bien l'essaie;
Amors est marratre et mere, | Primes bat et puis rapaie;
Et cil qui plus la compere | Et cil qui mains s'en esmaie.
Et fole et sage est Amours, | Vie et morz, joie et dolors.

(Jeanroy y Långfors 1921: 29)

Como vemos, esta composición de Robert de Reims también podría considerarse un tetrástico monorrímo con rimas internas y con una estructura anafórica muy semejante a *Amour ne veult ameir*. La combinación estrófica de las rimas *abababab* en versos heptasílabos o más cortos es muy común entre los *trouvères*, pero no tanto entre los trovadores. Es verdad que hay en el *Cançoner Gil* dos poemas que responden a esta estructura: por una parte, el conocido *descort* plurilingüe *Eras can vey verdeyar* de Raimbaut de Vaqueiras (Massó 1907: 442–443); por otra parte, el sirventés *Trop m'enug de cortz anar* de Cerverí de Girona (Riquer 1947: 85–88). Mientras que el poema de Raimbaut de Vaqueiras nos ha llegado a través de diversos testimonios, el de Cerverí lo conocemos sólo a través del *Cançoner Gil*. Debemos insistir en la importancia que tiene este manuscrito —estudiado por Ventura (2001, 2006)— **para el conocimiento de las vías de difusión, la pervivencia y la evolución de la poesía trovadoresca en contexto catalán del siglo XIV. Además, el *Cançoner Gil* tiene el interés de copiar muchos testimonios únicos de autores prolíficos como Cerverí de Girona, que retoma diversas estructuras métricas y géneros poéticos a imitación de la lírica tradicional. No se trata, evidentemente, de un caso aislado, pues Ramon Llull se acomoda en *Lo concili* al modelo tradicional del canto suplicatorio de lluvia; y podrían ofrecernos ejemplos no menos elocuentes otras compilaciones del siglo XIV o poco anteriores, como el *Cançoneret* de Ripoll editado por Badia (1983) y el *Cançoner* de Sant Joan de les Abadesses. En este último encontramos un poema con dos rimas alternas. Lo citaremos colocando en cada línea dos versos:**

Amors, merce no sia | no t'i abandonases,
qe lo meu cor desia | nembrando me..tasses.
E no ne crederia | qe t'amor me falsasses
ne a la vita mia | per altre me camjasses.

(Riquer y Gómez Muntané 2001: 45)

Es verdad que esta alternancia de dos rimas conlleva en muchas ocasiones el uso de los *rims derivatius*, eso es la construcción de las rimas a partir de la derivación morfológica efectuada sobre el lexema, como sucede en el anónimo *Le guay dolç cors a quuy s'es junct* o en *Li fayt Dieu son escur del capellán de Bolquera*, ambos copiados en el *Cançoneret* de Ripoll (Badia 1983: 237–245 y 271–279).¹⁵ Todos estos ejemplos nos llevan a plantearnos las características de un buen número de poesías cuya disposición podría variar entre el

¹⁵ Véase Anglade (1926: 30), Casas Homs (1956, II: 4–5 y 22), Smith (1976: 174–182) y Badia (1983: 69–70 y 118).

verso largo con cesura y el verso corto, según los criterios establecidos. En la mayor parte de los casos, la opción por el verso largo da como resultado una estrofa monorrima, o con una combinación de rimas muy simple, donde los recursos anafóricos saltan a la vista. El dilema de los versos cortos o los versos largos ha motivado la reflexión de diversos estudiosos a la hora de analizar poemas medievales adscritos a diferentes áreas lingüísticas europeas. Ya hemos mencionado la pieza en francés editada por Seláf, a la cual podrían añadirse diversas obras castellanas escritas en verso, como los *Proverbios* morales de Sem Tob de Carrión:

El poema que venimos analizando se compone de más de 700 estrofas escritas en pareados alejandrinos con rima interna, también considerados como cuartetos heptasilábicos con rima alterna. Los diferentes editores lo entienden de una forma o de otra y ofrecen sus razones para ello. Este tipo de métrica, familiar en la Castilla de su tiempo, ha provocado reflexiones no poco numerosas entre los investigadores acerca de si realmente se trata de alejandrinos o de cuartetos heptasilábicos con rima consonante en los versos pares, como aparecen representados en la mayoría de los manuscritos. A nuestro juicio, la solución más acertada es la de considerarlos pareados de alejandrinos con rima interna de los hemistiquios al modo de homoioteleuton (González-Blanco 2010: 271).

Una de las literaturas medievales en las que mejor se puede observar este dilema es la galaico-portuguesa, donde abundan las composiciones poéticas de estructura paralelística que combinan los recursos retóricos que hasta ahora hemos mencionado.¹⁶ En el caso de la poesía catalana, la mayor parte de los ejemplos localizados son de temática mariana. Bajo los ítems 0.1a y 0.1h (76:1), Parramon (1992) clasifica dos fragmentos con rima alterna engastados en la representación asuncionista del Archivo Histórico Archidocesano de Tarragona. De todos modos, la edición moderna no dispone los dos fragmentos en versos de rimas alternas sino en largos versos monorrimos con rima interna. Citaremos el inicio de cada uno de ellos:

Mon fill Jesús, [] lo qual yo é portat:
no siau [] en est món tribulat;
puja-m lexús [] e da-m la eretat.
Ja no t'escús [] no aver pietat.

(Soberanas 1983: 13, vv. 35–38)

Verge plasent, [] qui est tan exalçada
d'aquesta gent, [] qui és tan exarada,
pren te-n esment [] que no sia dampnada;
curossament [] sies lur advocada.

(Soberanas 1983: 59, vv. 567–570)

Utiliza también este procedimiento otro poema anónimo que por vez primera editaremos al final de este trabajo. Se trata de una glosa del avemaría escrita predominantemente en versos de dos hemistiquios heptasilábicos. Comienza con el verso *Ave, mara de Jhesús, regina coronada* y ocupa los ff. 24–26v del ms. 854 de la Biblioteca de Catalunya (*Biteca* 2011: manid 1268). El manuscrito debe ser de finales del siglo XV, pero creemos que el poema es anterior, quizás del siglo XIV, entre otras razones porque presenta una lengua híbrida todavía muy ligada al occitano. En todo caso, el amanuense que copió este poema lo dispuso en tetrásticos monorrimos con rima interna de tal manera que se puede visualizar claramente el uso de *cobles capdenals* según la modalidad que afecta a todos los versos de la estrofa. En efecto, cada secuencia del texto latino glosado se reitera anafóricamente cuatro veces, en cada verso de la estrofa. Algo similar sucede con una glosa de la *Salve Regina* escrita por Pere Vilaspinosa, cuya combinación de las rimas (*ababcdc*) no nos permite disponer la estrofa como si se tratase de un tetrástico monorrimo. Para visualizar más claramente el procedimiento de las *cobles capdenals* tal como aparece en la anónima glosa del

¹⁶ La poesía galaico-portuguesa y sus diferentes mecanismos de *repetitio* son estudiados por Gerardo Pérez Barcala (2006) a la luz del dilema entre versos cortos o versos largos con cesura.

avemaría, también nos tomaremos la libertad de transcribir en cada línea dos versos de la *Salve Regina*:

¡Salve tu, immaculada, | verge pura sens peccat!
¡Salve tu, qui·ns has portada | la divinal majestat!
¡Salve tu, goig de l'Altisme | hon prés carn lo Fill de Deu!
¡Salve tu, puix El te féu | advocada del prohisme!

(Ferrando 1983: 350)

Este poema de Pere Vilaspinoso se asemeja a *Ave, mara de Jhesús, regina coronada* no solamente por la reiteración del texto glosado al inicio de cada línea sino también por la correlación entre los períodos sintácticos y prosódicos, que ocupan o bien el espacio de dos versos cortos o bien el espacio de un verso largo con dos hemistiquios. Por otra parte, deben destacarse también las afinidades temáticas y retóricas que comparten estos dos poemas, pues ambos hacen gala de una buena diversidad de apelativos para referirse a la Virgen María. Todas estas características son bastante comunes en la poesía mariana de los siglos XIII–XV. De hecho, a la hora de estudiar las *cobles capdenals*, Seláf localiza estos mismos elementos en poemas franceses y occitanos, también de temática mariana, y llega a unas conclusiones que podrían aplicarse plenamente a la poesía catalana medieval:¹⁷

L'usage des débuts analogues est un trait stylistique qui évoque généralement la poésie hymnique et la prière. Les structures anaphoriques ont souvent une importance considérable dans la poésie non-rimée. Les poèmes en *coblas capdenals*, par la répétition des appellatifs et des prières adressées surtout à la Vierge, rapprochent principalement cette forme de poésie religieuse de la tradition des hymnes chrétiens, et ils constituent un type particulier de poèmes pieux (Seláf 2008: 456).

Como hemos **observado en la glosa de la *Salve Regina*, no siempre estos recursos implican el uso de tetrásticos monorrimos; aunque sí que predominan claramente los versos largos con cesura, organizados en estrofas de diferente extensión:** *Vierge de les viergens, flor de les flors* (Spaggiari 1977: 303–307) reitera la palabra *Vierges* al inicio de todos los tetrásticos con la única excepción del primero. El tetrástico también es utilizado en *Mayre de Diu, stiell de l'albe pura* (Spaggiari 1977: 311–313) y en el poema que citamos a continuación, que tiene el interés de combinar los *rims enpeutats* con un juego de rimas (*aaab aaab*) que, sin serlo, se aproxima a la serie monorrima:

Rosa **plasant**, **soleyl de resplendor**
Stela **lusement**, **yohel de sanct'amor**,
Topazis **cast**, **diamant de vigor**,
Rubis **millor**, **carboncle relusement**.

Lir **trascendent** **sobran tot'altra flor**,
Alba **jausement**, **claredat sens fosc**,
En **tot contrast** **ausits li pecador**:
A **gran maror** **est port de salvament**.

(Spaggiari 1977: 298)

Otra conocida fuente del siglo XIV circunscrita a la tradición occitano-catalana, el *Manuscrit Didot* (Bibliothèque Nationale de France, ms. NAF4232), transmite una copia de *Lo*

¹⁷ La temática **mariana** es muy recurrente entre los poemas medievales en francés, italiano y castellano escritos en tetrásticos monorrimos de versos alejandrinos, como indica González-Blanco (2010: 303–304).

tractat dels noms de la mayre de Dieu (Meyer 1880: C–CVIII). En su mayor parte, este poema occitano reproduce una serie de versos alejandrinos dispuestos en tetrásticos monorrimos tanto al final de verso como en la cesura medial. No en todos los casos, pero sí en la mayoría de las estrofas, se utiliza el recurso de los *rims enpeutats* y, en menor grado, también encontramos algunas *coples capdenals*:

Tu hiest nivol pluyosa e f..... engent,
La calor engoysoza que l'enemic hufent;
Tu, verges amoroza, hist nostre salvament,
Ab aygua abondoza tum baya don soven.

Tu hist comensamen de la nostra salut,
E hist deliurament de la gran sirvitut;
Tu, alba resplendent, as lo mon expandut
De nostre salvament, que tut eram perdut.

(Meyer 1880: CV)

Las piezas que hemos analizado están constituidas por estrofas de ocho partes que, por sus características y por su disposición formal, podrían considerarse o bien versos o bien hemistiquios: en el primer caso, estaríamos ante una octava, mientras que en el segundo se trataría de un tetrástico con rimas internas. Por otra parte, creemos que el uso que la poesía mariana hace de las *cobles capdenals* y de los *bordons enpeutats* es una prueba de la pervivencia de la retórica fijada en la poesía de los trovadores, que eran capaces de componer sus versos ciñéndose a unas reglas formales muy estrechas. Es curioso constatar cómo el trovador Aimeric de Peguilhan escribe también en *bordons enpeutats* y *rims derivatius* cuando se representa a sí mismo como un artesano que va limando las palabras del poema. Citaremos la primera estrofa de esta poesía:¹⁸

Ses mon apleich non vau ni ses ma lima,
Ab que fabreich motz et aplan e lim,
Car ieu non veich d'obra sotil e prima
De nuilla leich plus sotil ni plus prim,
Ni plus adreich obrier en cara rima
Ni plus pesseich sos digz ni mieills los rim.
Mas el destreich d'Amor, tant no m'escrim
Sui, fe que-us deich, e no m'en val escrima.

(Shepard y Chambers 1950: 222)

Como indica Chambers (1985: 184), estos versos de Aimeric de Peguilhan, cuyas imágenes retomaban el modelo establecido ya en el poema *En cest sonet coind' e leri* de Arnaut Daniel, entran de lleno en la poética y la retórica del *trobar ric*, que a su vez influyó notablemente en la preceptiva y la poesía occitano-catalanas. De hecho, esta huella es visible todavía en la poesía catalana del siglo XV.¹⁹ No debe extrañarnos, pues, que incluso en la poesía religiosa anónima

¹⁸ La rima interna también es utilizada en otros poemas de este trovador, tal como indican sus editores en Shepard y Chambers (1950: 30).

¹⁹ En el ms. 239 de la Biblioteca de Catalunya se copian diversos tratados de preceptiva poética del siglo XIV, entre los cuales se hallan las *Flors del gay saber* de Guilhem Molinier o el *Mirall de trobar* de Berenguer d'Anoia. Este último se inicia con un poema parcialmente escrito en acrósticos y telésticos, con rima interna: *Bé volgra quE Bon exemple* (Vidal 1984: 72–78). Algunas de las huellas del *trobar ric* pueden encontrarse en la poesía de Andreu Febrer (Riquer 1951: 44–45 y 93–97) o en el uso de los *estramps*, modalidad métrica estudiada por Pujol (1988–1989). Al *trobar ric* debe asociarse la figura de Arnaut Daniel, cuya influencia se deja notar en Dante, en Petrarca y en la lírica catalana medieval

encontremos el léxico y los recursos retóricos y métricos más característicos del *trobar ric*. Y esto es especialmente palpable en las composiciones marianas, donde la riqueza expresiva vendría a materializarse en una profusión de atributos, imágenes y recursos formales destinados a ensalzar la dignidad de la Virgen María.

La mayor parte de los poemas occitano-catalanes estudiados en este apartado optan por el verso con cesura, a diferencia de las piezas señaladas al inicio de este trabajo, escritas preferentemente en estrofas octosilábicas. También hemos observado cómo el tetrástico en octosílabos era especialmente apto para la escritura de poemas hagiográficos o de fragmentos dramáticos de temática religiosa que se cantaban al tono de algunas melodías preexistentes, como es el *Veni, creator Spiritus*. En cambio, cuando los versos largos se disponen en tetrásticos monorrimos, ya sean decasílabos o alejandrinos,²⁰ encontramos otros recursos retóricos como las *cobles capdenals* o los *bordons empeutats*, que se adecuan no solamente al amor profano sino también a la devoción mariana. Las cantigas de Alfonso el Sabio son también

(Lavaud 1973: 132–137; Riquer 1994: 49–61). El gusto por la dificultad formal todavía se documenta a finales del siglo XV. Pensemos, por ejemplo, en las *esparsas* escritas por dos poetas valencianos, Joan Roís de Corella y Bernat Fenollar, copiadas en el ms. 728 de la Biblioteca de la Universidad de Valencia: *De béns e plaer – tostemps abundós* y *Un altre sent Pau – no sou vós, mossènyer* (Miquel i Planas 1913: 425 y 431). Se trata de dos composiciones con rima interna, de doble sentido, pues si se leen todos los versos de principio a final significan una cosa y si se lee solamente el primer hemistiquio de cada verso significan justo lo contrario. Tal como ha estudiado Mahiques (2011: 38), en este mismo contexto valenciano también prolifera el cultivo de la poesía religiosa adornada retóricamente con el recurso de las *cobles capdenals*, especialmente apto para la composición de los *goigs*.

²⁰ Del análisis métrico de Parramon (1992: 19–22) se deduce claramente que el decasílabo es el verso con cesura más utilizado en la poesía catalana medieval, mientras que el alejandrino lo encontramos tan sólo en unas pocas composiciones, entre las cuales destacan tres de Ramon Llull y una de Ramon Muntaner. González-Blanco (2010: 289–291) ya ha notado la escasez de testimonios occitanos y catalanes escritos en series monorrimas de versos alejandrinos, pero la información que suministra es incompleta y no está exenta de errores, como lo es la afirmación según la cual las *epístoles* farcides están compuestas “en estrofa de verso largo (y a veces asimilable al alejandrino)” (González-Blanco 2010: 291). Pero el alejandrino monorrimo se puede documentar no solamente en Llull o en Muntaner, sino también en Cerveri de Girona y otros autores catalanes de los siglos XIII–XIV. Además, el estudio de este verso exige también el análisis de las composiciones escritas en hexasílabos. Al editar una glosa del avemaría, iniciada *En nom de uostre Fiyl, verge que tots bens guia*, Llabrés (1886–1889) distribuye el texto en series de hexasílabos arromanzados con rima consonante. Aunque su fuente primaria —el ms. 1031 de la Biblioteca de Catalunya, de principios del siglo XV— disponga el poema en alejandrinos monorrimos, la caja de escritura a doble columna obliga al copista a ocupar dos líneas para cada verso, encabalgando el segundo hemistiquio de la primera a la segunda línea. Ya hemos aludido al poema *Amors merce no sia*, copiado en el *Cançoner de sant Joan de la Abadesses*. Curiosamente, en otro de los manuscritos que estamos mencionando continuamente, el ms. 193 del Archivo Histórico Archidocesano de Tarragona, nos ha llegado un poema hexasilábico de rima alterna que podría equipararse con el tetrástico monorrimo en versos alejandrinos con rima interna: se trata de *Verge humil, Maria*, editado por Pié (1896–1898: 741–744). Como veremos más adelante, el drama asuncionista copiado en el mismo manuscrito también utiliza el hexasílabo con rima alterna. Y este mismo esquema métrico todavía se documenta a principios del siglo XVI en un poema narrativo que comienza de la siguiente manera: “Sobra al presepe sanct | ajonollada stava | la Verge, contemplant, | qui Jesús adorava. | Està-li demenant | per què axí plorava. | O, com és gran spant!: | sobra la terra stava” (Romeu 1949: 95). En el ms. 111 de la Biblioteca de Catalunya, cuya copia data del año 1508, este poema está dispuesto en siete estrofas de cuatro hexasílabos más una de seis hexasílabos, todas con la rima alterna *abab(ab)*; pero según una disposición formal distinta podría considerarse como una serie monorrima de versos alejandrinos con rima interna. Nótese que en la mayor parte de los poemas del ms. 111, de temática navideña, hay una clara preferencia o bien por el verso monorrimo más estribillo o verso de vuelta (por ejemplo, *aaab cccb...*) o bien por la rima alterna (*ababab...*) que podría equipararse al verso monorrimo con cesura (especialmente el decasílabo pero en algún caso también el alejandrino). Los poemas del ms. 111 son editados por Romeu (1949). Compárese también la métrica y la disposición estrófica de *Sobra al presepe sanct* con una recreación popularizante de mediados del siglo XVI, *Qui vol oyr la gesta* de Pere Serafi (Romeu 2001: 172–175).

una poderosa prueba que vendría a confirmar que el verso largo con cesura, a ser posible con algún procedimiento anafórico o con rimas internas, es más apto para cantar los loores de la Virgen María. A este respecto nos parecen especialmente ilustrativas las diferencias existentes entre las versiones occitano-catalana y castellana del canto de la Sibila en relación a la cantiga gallego-portuguesa “de como Santa María rogue por nos a seu Fillo eno dia do Juyzio”. Las tradiciones occitano-catalana y castellana, que centrarán nuestra atención más adelante, presentan diversas versiones, todas ellas desvinculadas de la advocación mariana y escritas predominantemente en tetrásticos octosilábicos. En cambio, el texto galaico-portugués, que sin duda es más antiguo que las otras versiones hispánicas en lengua vulgar, da un gran protagonismo a la Virgen María al mismo tiempo que utiliza el verso con cesura, sin olvidar los recursos anafóricos y la rima interna en el estribillo. Es verdad que, desde el punto de vista formal, la cantiga galaico-portuguesa también se asemeja notablemente a un patrón común de las versiones latinas de la Sibila, formadas preferentemente por un largo dístico más estribillo, aunque el tono cambia significativamente con el nuevo matiz de la súplica directa a la Virgen María.²¹

U verrá na carne que quis fillar de ty, Madre,
joyga-lo mundo cono poder de seu Padre.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill'essa ora.

(Gómez Muntané 1996: 32)

4. Diversidad métrica, irregularidades e inserciones

Nuestro discurso se ha centrado hasta ahora en el uso del tetrástico y su repercusión en la difusión de las series monorrimas. Hemos insinuado en más de una ocasión que algunas obras solamente usan el tetrástico en parte, ya sea porque alternan de manera más o menos ordenada diversas formas métricas, ya sea porque se caracterizan por su métrica irregular y vacilante, tanto en lo referente a la estrofa como al verso y a la rima. En cambio, otras obras que hemos comentado son regulares o tienden claramente hacia la regularidad. Es el caso de los testimonios catalanes de las epístolas de san Esteban o san Juan, o de *Lo concili* de Ramon Llull. De **todos modos, también hemos podido observar contrastes evidentes que afectan a una misma obra o a una misma tradición. En la breve síntesis bibliográfica y textual de 0.55 señalábamos la existencia de dos versiones occitanas de la epístola de san Esteban, una que también se difundió en el área lingüística catalana y otra que traduce un texto francés, iniciada *Entendes* tug cominalmen. Las diferentes fuentes que transmiten 0.55 se valen del tetrástico monorrímo con suma regularidad, mientras que la tradición oitánica y *Entendes* tug cominalmen recurren a la misma estrofa de manera muy parcial y aleatoria. Las versiones francesas sobre san Esteban son en su conjunto anteriores a las occitanas, pues estas se documentan en el siglo XIII mientras que aquellas en el siglo XII.**²²

¿Podemos deducir un proceso evolutivo que parte de una tradición textual y melódica con numerosas variaciones e irregularidades y que culmina en las series sumamente regulares como es el tetrástico? El examen de las epístolas de san Esteban nos induce a creerlo así, pero esta cuestión es mucho más compleja de lo que parece a simple vista. A partir del análisis métrico de diversas obras francesas de los siglos XI–XIII, la mayoría de ellas pertenecientes al género de la narrativa religiosa, Cingolani (1985: 38) observa el “frecuente fenómeno del progressivo accrecersi della lunghezza media della lassa con

²¹ Compárese el estrofismo de esta versión galaico-portuguesa con los testimonios latinos del *Iudicii signum* editados por Gómez Muntané (1996: 30–31; 1997: 42–43).

²² Sobre la difusión de la epístola de san Esteban en francés, aparte del artículo de Paris (1881), véase también Meyer (1887), Le Vot (1987) y Cazal (1998: 57–148).

l'avvicinarsi alla fine dell'opera" y deduce que la *laisse* deriva del alargamiento de la estrofa. En cierta medida, Cingolani apunta un proceso evolutivo inverso al que nosotros observamos en las diferentes versiones de la epístola de san Esteban, hecho que vendría a mostrar la complejidad y la amplitud de la materia que ahora estamos abordando.

Como ya sucedía en la epístola de san Esteban, el canto de la Sibila también llama la atención por las afinidades que presentan los testimonios occitano-catalanes. Es verdad que el número de estrofas varía notablemente de una versión a otra, pero no es menos cierto el uso generalizado del tetrástico compuesto por dos pareados octosilábicos. Además, se trata de una composición con soporte melódico y con estribillo. De todos modos, algunas de las fuentes se caracterizan por el claro predominio de algunas rimas, a veces incluso en la misma estrofa. Como botón de muestra, analizaremos solamente las estrofas cuarta, quinta y sexta del texto conservado en el Archivo Capítular de Barcelona (ms. 184b, ff. 2v–5r).²³

aaaa Un corn adesús sonarà | qui tot lo món despertarà; | la luna e lo sol s'escurirà,
: | nulla stella no luyrà.
bbaa Foch del cell avallarà ardent | e sofre qui és molt pudent; | cel e terra e mar
: tot perirà | e tot quant és destruhirà.
bbcc: Lladonchs no·y haurà hom talent | de riquesa ne d'aur ne d'argent, | sinó
 solamén de murir | e dels peccats penedir.

(Gómez Muntané 2001: 77)

Da la impresión de que hay una intención deliberada de repetir continuamente las mismas rimas con ligeras variaciones, no solamente en las estrofas citadas sino a lo largo de toda la composición y hasta tal extremo de que no podemos dejar de vincular tales procedimientos con la tradición de las series monorrimas. Este hecho es especialmente visible en la primera de las estrofas citadas. La vinculación que tiene el canto de la Sibila con las series monorrimas es todavía más patente en la versión castellana copiada en un manuscrito extraviado que perteneció al Monasterio de Silos. Citaremos las tres primeras estrofas:

abab Quantos aquí estades | por servir aquesta fiesta, | ruego vos que me
: entendades | cómo se Dios manifiesta.
xccc: Si oyédeses lo que dixo Sibila, | no se tal que no espantase, | ni coraçón que no
 quebrase | porque el mundo amase.
dddd El rey de los cielos verná | que todos tiempos reinará | en carne se demostrará | y
: el siglo juzgará.

(Gómez Muntané 1996: 33–34)

En esta versión, el tetrástico monorrímo debe considerarse como la estructura métrica predominante y característica del poema, pero no la única. En el ms. 93 de la Biblioteca de Catalunya, posiblemente de la primera mitad del siglo XV, nos ha llegado un poema religioso dedicado a san Nicolás, que comienza con un refrán monorrímo de tres versos: "Sen Nicholau, | mans he suau, | da'ns la tua amor, si·t plau" (Grapi y La Marnierre 2001: 244). Al estribillo inicial siguen cinco tetrásticos, el segundo y el cuarto monorrimos

²³ En las literaturas francesa y occitana son abundantes las composiciones escritas en estrofas de cuatro octosílabos con las rimas *aabb*. Remitimos al inventario de Cingolani, que advierte que nos encontramos ante una de las dos estructuras estróficas "dei più antichi poemetti agiografici: *8aabb* della *Passion* e *8aabbcc* del Saint Léger" (Cingolani 1985: 25). El tetrástico se utiliza, pues, en la primera de las dos obras, eso es, la *Passion* de Clermont-Ferrand (*inc. Hora vos dic vera raizun*), que debe datarse hacia finales del siglo X.

mientras que el quinto hace rimar las terminaciones *-or* y *-ors* según la misma combinación de los tetrásticos primero y tercero, es decir, *aabb*. Predomina claramente el octosílabo, aunque también encontramos heptasílabos y eneasílabos. Además, a diferencia del resto del poema, las rimas del primer tetrástico son asonantes. Algunas de las obras mencionadas a lo largo de estas páginas también insertan algún tetrástico monorrímo en un contexto métrico sumamente irregular. Es el caso del drama asuncionista del Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona, donde hemos observado cómo un ángel canta en dos tetrásticos monorrímos según el tono del *Veni, creator Spiritus*. Esta pieza teatral presenta unas irregularidades tan notables que nos hacen pensar en ello más bien como una característica propia de su composición y de su dramatización. El hecho de que el único manuscrito que conservamos de esta obra esté ligado a Tarragona, el lugar de su representación, nos podría llevar a suponer que su transmisión no sobrepasa el ámbito local.²⁴ Si volvemos a *Verge plasent, qui est tan exalçada*, poesía integrada en este drama, debemos observar que se trata de un fragmento que, a pesar de la unidad compositiva asegurada por la rima interna y la tendencia al isosilabismo, combina tetrástico y trístico monorrímos. Veamos el siguiente fragmento:

aaaa: Tu qu'al ... [] as obtengut repayre, | e aba dolçor [] estats en tan gran ayre, | del bon Senyor [] est preçiosa mayre, | qui per amor [] és nostre carn e frayre. |
bbb: Est poble cuyt [] per foch de mal·spina | no vischa buyt [] de gran devina. | Ajuda tuyt, [] estela matutina. |
cccc: Si bé·ns falim [] e fem de grans errades | e·ns esmonyin [] per diverses marades, | a tu venim [] en estes encontrades | e com fogim [] trau·nos de les parades |
bbb: que l'enamich [] para e·n lo breguina | que no·ns destrich [] lo peccat qui·ns tragina. | Donques, abrich- [] nos a tu'amor fina.
bbb: Est món pus dur [] que maça de savina, | axí, segur [] com la onda marina, | que no·ns atur [] preguam·te·n plasentina.

(Soberanas 1983: 61, vv. 581–597)

Notemos que el último verso con la rima *c* se encabalga con el siguiente, de tal manera que, aunque ambos versos se circunscriban a series monorrímas diferentes, en realidad ponen en evidencia que los cambios en períodos sintácticos y prosódicos no concuerdan plenamente con las variaciones métricas. De hecho, la reconstrucción métrica más plausible de esta composición quizás sería la sucesión de estrofas constituidas cada una por un tetrástico y un trístico monorrímos. El trístico reiteraría siempre la rima *b* al final de cada verso (*aaaabbb ccccbbb*), aunque no la rima interna. Fijémonos ahora en otro pasaje del mismo drama asuncionista, ahora en hexasílabos:

abba || abba: Gran pietat doia | com se féu nostre frayre, | doctor e preycayre | la gent hi enduya. || Glòria, honor sia | a Jesús e sa mayre | donada pel comfrayre | en esta confraria.

(Soberanas 1983: 65, vv. 640–647).²⁵

acac || dede: Tu, Verge, los envia | algun refreschament, | com en tu fort se fia | tota aquesta gent. || A tu volem servir | e al teu Fiyl molt car, | que pusquen obtenir | vules·nos ajudar.

afaf || afaf: Que res que en est món sia | no·ls d[...] enpatxament, | estan en companyia | qui d'açò an talent. || Glòria e honor sia | a Déu e lausament; | e goyg e alegria | a tot

²⁴ A este respecto, véase el excelente estudio codicológico e histórico que Beltran (2006: 23–28) dedica al ms. 193 del Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona.

²⁵ Entre este fragmento y el siguiente hay tres estrofas que no citamos, porque presentan lagunas que afectan a las rimas.

aquest covent.

(Soberanas 1983: 67, vv. 660–675)

De nuevo constatamos en estrofas diferentes la reiteración de una rima, que identificamos con la letra *a*. Si no hubiéramos encontrado previamente la combinación *abba*, podríamos haber considerado que las demás series consignadas en realidad son versos con rima interna, como hemos visto que sucede en otros versos de la misma obra. De todos modos, el manuscrito copia los vv. 640–647 a línea tirada, como si se tratase de un texto en prosa, mientras que los vv. 660–675 están dispuestos de tal manera que una línea manuscrita corresponde a dos de los versos editados por Amadeu-J. Soberanas. A diferencia de lo que sucede en otros fragmentos donde la edición tiende a respetar la disposición de los versos tal como aparecen en el manuscrito, ahora el editor impone la rima como criterio de separación de los versos, aunque el manuscrito tienda a agrupar los vv. 660–675 en tetrásticos de alejandrinos con rima interna. Debe destacarse que este manuscrito se caracteriza no solamente por la diversidad métrica de las obras que transmite sino también por las variaciones a la hora de disponer los versos: encontramos versos largos con rima interna o sin ella, o bien versos cortos sin cesura; pero tampoco faltan fragmentos dispuestos a línea tirada como si se tratase de un texto en prosa. Esto nos lleva a considerar, sobre todo en el caso de las composiciones formalmente diversas, la necesidad de un estudio no ya a partir de las ediciones modernas —que con frecuencia alteran la disposición del original— sino a través de las fuentes primarias. La diversidad formal de las obras extensas también es un indicio apto para localizar las poesías preexistentes que han sido integradas en una estructura textual más compleja. Entre los diversos casos del drama asuncionista de Tarragona, podemos mencionar “el poema *Verge Sancta Maria*, una cançó de segur del segle XIII encastada en l’obra dramática” (Soberanas 1986: 96–97).

Estos ejemplos demuestran la gran diversidad métrica de algunas de las composiciones en las que hemos localizado tetrásticos monorrimos. Nos parece muy significativo que las irregularidades en lo referente al estrofismo sean más frecuentes en las representaciones dramáticas que en la epístola de san Esteban, el canto de la Sibila o *Lo concili* de Ramon Llull. Hemos tomado como botón de muestra algunos fragmentos del drama asuncionista conservado en Tarragona, aunque tampoco hemos aludido a todos los casos que en esta obra son susceptibles de ser analizados. Esta pieza teatral merecería un análisis métrico e histórico más detallado, que aportaría datos muy relevantes para el estudio de la poesía occitano-catalana.²⁶

Otras obras son igualmente significativas en lo referente a la diversidad métrica y al uso de las series monorrimas. Al inicio de este trabajo presentábamos cinco composiciones escritas total o parcialmente en tetrásticos monorrimos. Una de ellas, catalogada por el RAO bajo el ítem 0.28a-b, es una pieza dramática custodiada en la Biblioteca Episcopal de Vic, que incluye sin orden aparente dísticos, trísticos y tetrásticos monorrimos, con una clara tendencia a reiterar la misma rima en estrofas diferentes. Lo curioso es que, como ya hemos remarcado, este drama inserta las cuatro estrofas (sin el estribillo) de *Vós qui axí sospirats fortment*, poema copiado en el ms. 732 de la Biblioteca de Catalunya. El teatro religioso también acoge con mayor facilidad una buena diversidad de melodías y de formas métricas, aunque las intervenciones de los personajes que actúan no siempre se pueden reducir a un sistema de secuencias alternadas. Precisamente por eso en el teatro medieval puede diluirse la secuenciación estrófica, aunque esta no desaparezca totalmente. Retomando algunos de los aspectos estudiados por Cingolani (1985), la sucesión de series de versos que por su extensión coinciden unas veces, y otras veces varían, nos lleva a reconsiderar la complejidad de las composiciones de métrica irregular. El recorrido que Elena González-Blanco hace por la poesía de diferentes tradiciones románicas también nos permite observar que un esquema métrico tan rígido y regular como la cuaderna vía puede localizarse en obras que destacan precisamente por la irregularidad métrica. Sólo por citar algunos de los ejemplos señalados por dicha investigadora, apuntaremos el caso de una

²⁶ Se han ocupado de la métrica de esta obra Soberanas (1986: 96) y Parramon (1987).

composición castellana sobre los doce gozos de la Virgen María, o bien *La nobla leyczon*, obra occitana de versos alejandrinos que riman en grupos de dos, tres o cuatro versos (González-Blanco 2010: 249–250 y 289).

5. Conclusiones

El estudio del tetrástico nos sitúa en los límites que distinguen lo lírico, lo dramático y lo narrativo. Se trata de un espacio híbrido cuyo análisis métrico es altamente revelador. Las composiciones que hemos estudiado responden a un juego de alternancias donde el cambio de las estructuras métricas puede implicar a su vez otros cambios lingüísticos, melódicos o textuales. De hecho, el tetrástico monorrímo, que puede dar la impresión de una gran monotonía, se suele combinar con otras formas que otorgan una cierta variabilidad a la rigidez de la estrofa. Algunas composiciones marianas o profanas coinciden en el uso de recursos retóricos comunes a diversas tradiciones literarias, aunque en el ámbito occitano-catalán deben atribuirse a la influencia de la tradición trovadoresca. Hemos visto de qué manera se pueden combinar las *cobles capdenals*, los *bordons enpeutats* y los *rims derivatius*, aunque el uso de estos recursos propios del *trobar ric* no siempre implica una estructura métrica regular y estable. El estudio del tetrástico también nos ha permitido observar de manera indirecta que los grupos de tres, cinco, seis o más versos monorrímos también son característicos en la poesía occitano-catalana de los siglos XIII–XV. Pensemos, por ejemplo, en *Augats, seyós, qui credets Dèu lo Payre, cuyos testimonios manuscritos tienden a disponer el texto en series monorrímas de cuatro a siete versos más el estribillo*.²⁷

Este trabajo nos ha llevado a comparar textos poéticos de diferentes áreas lingüísticas románicas. Hemos aludido a las tradiciones francesa, occitana, catalana, castellana y galaico-portuguesa. En realidad, el ámbito de análisis se hubiese podido ampliar a otras tradiciones literarias medievales, como es la italiana, a propósito de la cual nos hemos limitado a señalar la relación del *escondit* trovadoresco con la poesía de Petrarca. El análisis comparativo —histórico y métrico— de la poesía medieval ya ha suscitado algunos estudios filológicos citados a lo largo de estas páginas, como los de Cingolani (1985), Seláf (2008) o González-Blanco (2010). De nuestro análisis, confrontado con la información suministrada por estos estudios, podemos extraer dos conclusiones. Por una parte, es evidente la consolidación de una tradición literaria común para toda Europa, que va más allá de los límites lingüísticos y que se sustenta en una notable diversidad de modelos, entre los cuales destacan por su importancia los himnos religiosos latinos y la lírica en lengua vulgar. Por otra parte, hemos observado cómo la mayor parte de las obras catalanas en versos monorrímos se enmarca en el contexto occitano-catalán posterior a la época de los trovadores. Aunque algunas composiciones se hayan conservado a través de testimonios tardíos, de los siglos XV o XVI, creemos que sus características métricas y lingüísticas se acoplan mejor al contexto literario del siglo XIV. Es el caso de prácticamente toda la poesía copiada en el ms. 193 del Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona. Al mismo archivo tarraconense perteneció otro manuscrito, actualmente en

²⁷ Dos de los manuscritos catalanes en los que se copia *Augats, seyós, qui credets Dèu lo Payre* ya han sido mencionados en nuestro trabajo: el ms. 193 del Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona y el ms. 1000 de la Biblioteca de Catalunya. Ambos casos transcriben el texto a línea tirada. La consulta de las ediciones de Soberanas (1962–1967) y de Villanueva y Astengo (1821, IX: 281–283), que parten respectivamente de los mss. 193 y 1000, son suficientes para constatar que en ambos casos hay estrofas que responden al esquema del tetrástico monorrímo. Muy diferente es el ensayo de edición crítica de Aramon (1997: 47–78), que toma como base el ms. 1000 y a partir de la colación de diferentes testimonios presenta una reconstrucción más hipotética que real, con tendencia a la regularidad métrica —cinco versos monorrímos por estrofa— pero con notables divergencias en relación a todas las versiones manuscritas conocidas.

paradero desconocido, que podría ser de principios del siglo XV o quizás anterior. Este manuscrito desaparecido, dado a conocer por Capdevila (1928), incluía el poema *Més mi mandava Moÿsès faser, cantado* “En so de la cansó Més mi mandava” y formado por un dístico a manera de estribillo más cinco tetrásticos monorrimos, el primero de los cuales es como sigue:

Moysès mi mandava no menjàs porcell,
ni de carn de truga ni peu de vedel;
venguda és la Verge ab son fill tan bel,
qui tot ho remogua ab novela ley.

(Romeu 1949: 65)

Esta composición mariana vinculada al ciclo de la Navidad, que ahora añadimos a todos los ejemplos anteriores, se adscribe plenamente en el ámbito de la poesía religiosa occitano-catalana de autor anónimo. En este mismo contexto debemos incluir también una buena parte de la lírica que transmite el ms. 854 de la Biblioteca de Catalunya, no solamente *Ave, mara de Jhesús, regina coronada* sino también *Regina exçel·lent, Verge de pietat* (Grapí y La Marnierre 2001: 232–40), copiada también en un manuscrito extraviado que perteneció al convento dominico de San Onofre, en los extramuros de la ciudad de Valencia. Dio la noticia de este manuscrito Justo Pastor Fuster (1827: 284–293), que lo dató a finales del siglo XIII o principios del XIV. El poema que ahora nos ocupa está escrito predominantemente en alejandrinos dispuestos en series monorrimas de diez versos. Spaggiari (1977: 272–275) edita otro poema métricamente irregular pero con una clara tendencia al uso del tetrástico monorrimo con cesura, acompañado de notación musical en el único testimonio conocido, del siglo XIV: el ms. 105 de la Biblioteca Nacional de España. **Nos referimos al poema *Quant ay lo mon consirat*.**

Es cierto que otros textos catalanes posteriores no están vinculados a la tradición occitana. Este parece ser el caso de *Pus mon cor hage rescatat* (0.112), al cual hemos aludido en el inicio de este trabajo. Muy probablemente es del año 1492 el poema profético *Despertar-s'à la àguila que-n l'ayre va volant*, conservado en el ms. 216 de la Biblioteca de la Universidad de Valencia. Aunque en el manuscrito se ha copiado a línea tirada, este poema, tal como lo editan Duran y Requesens (1997: 395–401), está compuesto por diferentes series monorrimas de estructura simétrica: cuatro tetrásticos al inicio, un dístico en el centro y cuatro tetrásticos al final. Los versos son largos, con cesura, y cada hemistiquio oscila entre seis, siete y ocho sílabas, aunque predomina claramente el hemistiquio heptasilábico. Que el verso monorrimo era apto para los textos proféticos ya lo demostró Salimbene de Parma en el siglo XIII al copiar en su crónica dos versos alejandrinos con rima interna, donde se alude no al águila sino al león: “Venuto è il liono de terra fiorentina | Per tenere raxone in la città regina” (González-Blanco 2010: 160). **Por otra parte, el poema *Qui vol oyr la gesta* de Pere Serafi da constancia de la pervivencia del alejandrino monorrimo todavía a mediados del siglo XVI.**

Nuestro estudio sobre el tetrástico y las series monorrimas también pone en evidencia los límites del repertorio métrico de Parramon (1992), que cuenta con un *corpus* bastante completo de la poesía catalana medieval pero que después de dos décadas de aportaciones merece ser ampliado y mejorado con los potentes recursos de las nuevas tecnologías. Por otra parte, el hecho de que algunas de las composiciones occitano-catalanas aducidas en nuestro trabajo hayan sido encasilladas en diferentes repertorios bibliográficos es un síntoma de las dificultades casi insalvables que supone la fijación de unos criterios para delimitar un *corpus* cerrado donde las tradiciones literarias occitana y catalana se excluyan mutuamente. En efecto, hemos hablado de algunos poemas de Cerveri de Girona, o de *Altas undas que venez suz la mar, composiciones que, al considerarse occitanas, son tradicionalmente discriminadas del corpus de la poesía catalana medieval, pero que, sin embargo, tienen muchos puntos en común* —formales, textuales, lingüísticos y cronológicos— con otras obras que sí que han entrado dentro del *corpus* catalán.

Ofrecemos, a continuació, la edició de *Ave, mara de Jhesús, regina coronada*. Transcribimos el texto de los ff. 24–26v del ms. 854 de la Biblioteca de Catalunya según los criterios más usuales entre los editores de textos catalanes medievales. Resolvemos las abreviaturas y regularizamos el texto —según los usos modernos— en las alternancias entre *i/j* y *u/v*, en la separación de las palabras y en el uso de mayúsculas y minúsculas, utilizando las normas ortográficas catalanas actuales de acentuación, diéresis, guiones y apóstrofes. Marcamos con un punto volado las elisiones que hoy no tienen representación gráfica. Salvo en contadas ocasiones, no corregimos el texto del manuscrito, de tal manera que se pueden localizar algunas anomalías evidentes, por ejemplo la ruptura de la anáfora al inicio de los vv. 31–32. Colocamos entre corchetes las letras que no han sido copiadas o que no son visibles en el manuscrito. Omitimos la referencia a la foliación manuscrita, pero señalamos los saltos de página con el signo |.

Assí comença la oració de la Ave Maria dient a cada mot una cobla. És molt devota, apropiada

Ave, mara de Jhesús, regina coronada;
Ave, no t sé lausar pus que dir beneuyrada;
Ave, est mara de Déu per tot lo món honrada;
Ave, tots a una veu, siau nostra advocada.

·C·

Maria fou lo teu nom, meraxent l'altesa. 5
Maria, per tot lo món ta virtut s'és stesa;
Maria, en ton repòs la Deïtat s'és mesa;
Maria, pregau per nós, car lo peccat nos pesa.

·C·

Gracia tu meresquist quant fuist per Déu eleta;
Gracia aconsaguist que ffuist pura e neta; 10
Gracia tu aportist, ver Déu en ta claustrata;
Gracia per nós aguist: en paradís nos meta.

·C·|

Plena fuist sens faliment de tota benauyrança,
Plena de amor ardent ab gran perseverança,
Plena del fruyt increat qui és nostra sperança, 15
Plena de tota bondat, ajau-nos perdonança.

·C·

Dominus se volc ahunir a humana natura.
Dominus volc elegir verge neta e pura.
Dominus vos inffantàs sens nulla corruptura.
Dominus, Verge, pregau per tanta creatura. 20

·C·

Tecum fou lo fill de Déu qui s volc tant humili[ar].
Tecum, en lo ventre teu, se volgué Él incarna[r].
Tecum fou lo qui morir volc per nós a restaura[r].
Tecum vos plaurà oyr ell nos vulla perdon[ar].

·C·

Benedicta ffuist per Déu e après per tot lo món; 25
Benedicta en lo çell e en la terra cascun jorn.
Benedicta tu és dita per qualsevoll naçio[n].
Benedicta, per nós prega Jhesuchrist Él nos perdon. |

·C·

Tu es soll se sanctadat e mara dells christians.
Tu es soll de humilitat qui il·lumina los nevegans. 30
 Guarda nostros peccats grans
 E tu prega Déu que·ns perdon e·ns meta entre los sants.

·C·

In mulieribus fuist eleta, neta, pura de peccat.
In mulieribus fuist naveta: Déu e hom as aportat.
In mulieribus fuist stela: tot lo món às il·luminat. 35
In mulieribus per nós prega e fé·ns aver pietat.

·C·

Et benedictus fou l'anyell que portist per oferir;
Et benedictus Gabriell del novel que us féu²⁸ sentir;
Et benedictus Manuell qui mara vos va elegir;
Et benedictus és alçell lo qui volc²⁹ per nós morir. 40

·C·

Ffructus fou de gran sabor quant l'àngel vos saludà.
Ffructus fou de gran calor quant l'altisma us aombrà.
Ffructus fou de gran verdor quant Jhesús pura us lexà.
Ffructus per la gran amor per vós nos perdonarà.

·C|

Ventris tui aportà tots los goigs dels trespasats. 45
Ventris tui recorra lo[s] que som deliurats.
Ventris tui condampnà los demonis infernats.
Ventris tui recorra los perills predestinats.

·C·

Jhesus ffou l'àngel promès per nostre pare Adam.
Jhesus fou lo qui promès, que d'Él profetàs Abraam. 50
Jhesus fou lo qui atès lo per què tots nos salvam.
Jhesus vostre ffill car és a qui merçè reclamam.

·C·

Virgo sens corrupiment e sens tot peccat mort[al];
Virgo pura e plasant, e sens peccat venial;
Virgo sens null dubtament del peccat original; 55
Virgo, dau-nos sentiment d'aquell goig çeestial.

·C·

Mater és del fill de Déu per ta gran humilitat
Mater, tots a una veu suplicam ta magestat.
Mater, reclama ton Ffil que nos age pietat.
Mater, membre-us del perill que lo món és tribulat. 60

·C|

Dei és un soll estar qui no pot esser comprès.
Dei és vostre fill car qui creà al món de no-res.
Dei és qui jutjarà al judici tot quant és.
Dei és qui·ns portarà si li plau al loch promès.

·C·

Ora per los peccadors, Regina celestiall, 65

²⁸ Corregimos la lección del ms.: *fou*.

²⁹ En el ms.: *volç*.

Ora per los servidors e per tots en general.
Ora per compassió per lo teu poble, terra, vassall.³⁰
Ora a Déu que ns perdó e ns quart del foch infernall.

·C·

Pro nobis, tan turmentats per lo món enganador;
Pro nobis, Jhesús increats, Jhesuchrist nostro senyor; 70
Pro nobis, passà turments per salvar los peccadós.
Pro nobis, alls arguments siau vós intercessor.

·C·

Peccatoribus a Déu, per nostres grans malvestats;
Peccatoribus tan greu que Déu nos ha airats;
Peccatoribus tan leu que passam plagas assats; 75
Peccatoribus en breu, Verge, vós nos ajudats.

·C·

Amen fou la Deïtat sens nangun començament.
Amen ffou la Trinitat tres persones clarament.
Amen ffou un ssoll tot Déu e serà sens falime[nt].
Amen Regina del çell, de Déu mara eternalment. 80

Ffi de la dita oració

Bibliografia

- Aebischer, Paul
1949–1950 *Le Cant de la Sibilla* en la cathédrale d'Alghero la veillée de Noël. *Estudis Romànics* 2: 173–174.
- Anglade, Joseph
1926 *Las flors del gay saber*. (Memòries, 1) Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Anglès, Higini
1922 Epístola farcida del martiri de Sant Esteve. *Vida Cristiana* 10: 69–75.
1935 *La música a Catalunya fins al segle XIII*. (Publicacions del Departament de Música, 10) Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Aramon i Serra, Ramon
1997 *Estudis de llengua i literatura*. Presentació de Joan A. Argenté, prefaci i edició a cura de Jordi Carbonell. (Biblioteca filològica, 33) Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Asperti, Stefano
1985 *Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo. *Cultura Neolatina* 45: 59–103.
- Avalle, Silvio d'Arco
1962 **Le origini della quartina monorima di alessandrini. In *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, vol. I, 119–160.** (Bolletino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 6–8) Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- Badia, Lola
1983 *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BEdT = Stefano Asperti (dir.)
2008 *Bibliografia Elettronica del Trovatori*. [Aggiornamento dati: 01/09/2008]. Roma: Università di Roma Sapienza. [[HTTP://w3.uniroma1.it/bedt/BEDT_03_20/index.aspx](http://w3.uniroma1.it/bedt/BEDT_03_20/index.aspx)]
- Beltran, Vicenç
2006 *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. (Col·lecció Germà Colón d'estudis filològics, 3) Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech, Abadia de Montserrat.
- Bertoni, Giulio

³⁰ En el ms.: *vossall*.

- 1913 Noterelle provenzali. *Revue des Langues Romanes* 56: 413–424.
Biteca = Vicenç Beltran, Gemma Avenoza y Lourdes Soriano (dirs.)
2011 *Bibliografia de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears*. In *Philobiblon*, Berkeley: Bancroft Library. [[HTTP://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhmbi.html](http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhmbi.html)]
- Capdevila, Sanç
1928 Cançons de Nadal de primers del segle XV. *Arxiu de Tradicions Populars* 1 (5): 263–264.
- Casas Homs, José María
1956 “*Torcimany*” de Luis de Averçó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas. Siglos XIV–XV*. Nota preliminar por Jorge Rubió Balaguer. 2 vols. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes.
- Cazal, Yvonne
1998 *Les voix du peuple, Verbum Dei. Le bilingüisme latin-langue vulgaire au Moyen Âge*. (Publications romanes et françaises, 223) Genève: Droz.
- Chambers, Frank M.
1985 *An introduction to old Provençal versification*. (Memoirs of the American Philosophical Society, 167) Philadelphia: American Philosophical Society.
- Cingolani, Stefano Maria
1985 Conservazione di forme, adattamento e innovazione. Note preliminari sulla metrica della letteratura religiosa fra XI e XIII secolo. *Cultura neolatina* 45: 23–44.
- Cornagliotti, Anna
1980 Sobre un fragment teatral català de l’Edat mitjana. In *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes I [Homenatge a Josep M. de Casacuberta I]*, 163–174. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Delhoste, Julien
1886 Noël catalans. *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales* 14: 174–185.
- Delisle, Léopold
1873 Note sur le manuscrit de Tours renfermant des drames liturgiques et des légendes pieuses en vers français. *Romania* 2: 91–95.
- Donovan, Richard
1958 *The liturgical drama in medieval Spain*. (Studies and texts, 4) Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies.
- Duran, Eulàlia y Joan Requesens
1997 *Profecia i poder al Renaixement. Texts profètics catalans favorables a Ferran el Catòlic*. (Tres i quatre, 157) València: Eliseu Climent.
- Ensenyat i Pujol, Gabriel, Joan Mas i Vives y Joana M. Matas i Alomar
2000 *Cançoners Aguiló. Edició facsímil, transcripció i comentaris. Estudi codicològic*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana.
- Ferrando, Antoni
1983 *Els certàmens poètics valencians dels segles XIV al XIX*. València: Institut de Literatura i Estudis Filològics, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València.
- Frank-Job, Barbara
2009 Les traditions des textes paraliturgiques et le passage à l’écrit du vernaculaire. In *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, Dorothea Kullmann (ed.), 35–59. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Fuster, Justo Pastor
1827 *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. I. Contiene los autores hasta el año 1700*. Valencia: Imprenta y Librería de José Ximeno.
- Gaudin, Léon
1871 Épitres farcies inédites de la Saint-Étienne en langue romane. *Revue des Langues Romanes* 2: 133–142.
- Gennrich, Friedrich
1928–1829 Internationale mittelalterliche Melodien. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11: 259–296. 321–348.
- Gómez Muntané, Maricarmen
1996 *El Canto de la Sibila. I. León y Castilla*. Madrid: Alpuerto.
1997 *El Canto de la Sibila. II. Cataluña y Baleares*. Madrid: Alpuerto.
2001 *La música medieval en España*. (DeMusica, 6) Kassel: Reichenberger.

- Gómez Redondo, Fernando
1996 *Poesía española. I. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*. Barcelona: Crítica.
- González-Blanco, Elena
2010 *La cuaderna vía española en su marco panrománico*. (Tesis doctorales “cum laude”, Serie L, Literatura, 58) Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Grapí, Orland y Edith de La Marnierre
2001 Al marge dels cançoners (1): Alguns textos poètics catalans inèdits o poc coneguts. In *Canzonieri iberici*, Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), vol. I, 219–265. Noia/Padova/A Coruña: Toxosoutos/Università di Padova/Universidade da Coruña.
- Gros i Pujol, Miquel S.
1999 *Els trovers prozers de la catedral de Vic. Estudi i edició*. (Biblioteca Litúrgica Catalana, 2) Barcelona: Institut d’Estudis Catalans.
- Gudiol, Josep
1914 Els entremesos o oratoris pasquals. *Vida Cristiana* 1: 237–240.
- Jeanroy, Alfred y Théodore Gérold
1931 *Le jeu de sainte Agnès. Drame provençal du XIV^e siècle*. (Les Classiques Français du Moyen Age, 68) Paris: Édouard Champion.
- Jeanroy, Alfred y Arthur Långfors
1921 *Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*. (Les Classiques Français du Moyen Age, 23) Paris: Honoré Champion.
- Lavaud, René
1973 *Les Poésies d’Arnaut Daniel. Réédition critique d’après Canello avec traduction française et notes, suivie d’éclaircissements et d’un fac-similé musical transcrit en notation moderne*. Genève: Slatkine Reprints.
- Le Vot, Gérard
1987 La tradition musicale des épîtres farcies de la Saint-Étienne en langues romanes. *Revue de musicologie* 73 (1): 61–82.
- Llabrés, Gabriel
1886–1889 Oraciones catalanas antiguas. *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* 2 (29): 1–3; 2 (40): 5–7; 4 (92): 368–370; 5 (93): 4–5; 5 (94): 11–13.
- Macdonald, Aileen Ann
1999 *Passion catalane-occitane*. (Textes littéraires français, 518) Genève: Droz.
- Mahiques Climent, Joan
2009 Repertori d’Obres en Vers. Una aportació a la “Bibliografia de Textos Catalans Antics”. Tesi Doctoral, Departament de Filologia Catalana, Universitat de Barcelona.
2011 “Lo Credo in Deum aplicat per sos articles a la Mare de Déu d’Esperança”: un imprès amb obres de Narcís Vinyoles. In *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes LXIII [Miscel·lània Albert Hauf 2]*, 31–54. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Massip, Jesús-Francesc
1987 El repertorio musical en el teatro medieval. *Revista de musicología* 10 (3): 721–752.
- Massó i Torrents, Jaume
1907 Riambau de Vaqueres en els cançoners catalans. In *Anuari. Institut d’Estudis Catalans*, 414–462. Barcelona: Palau de la Diputació.
- Massot i Muntaner, Josep
1962–1967 Notes sobre la supervivència del teatre català antic. *Estudis Romànics* 11 (*Estudis de literatura catalana oferts a Jordi Rubió i Balaguer*): 49–101.
1976 La literatura religiosa de l’edat mitjana en la tradició oral d’avui. In *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, celebrat a Cambridge del 9 al 14 d’abril de 1973*, Robert Brian Tate y Alan Yates (coords.), 271–282. Oxford: The Dolphin Book.
- Meyer, Paul
1880 **Daurel et Beton. Chanson de geste provençale. Publiée pour la première fois d’après le manuscrit unique appartenant à M. A. Didot. Paris: Librairie de Firmin Didot.**
1887 Rapport de M. Paul Meyer sur une communication de M. L. Guibert relative a un graduel appartenant a la Bibliothèque de Limoges (rapport lu à la séance du 4 juillet 1887). *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* 4: 315–323.
- Miquel i Planas, Ramon

- 1913 *Obres de J. Roiç de Corella*. Barcelona: Casa Miquel-Rius.
- Paris, Gaston
1881 Une épître française de saint-Étienne copiée en Languedoc au XIII^e siècle. *Romania* 10: 218–223.
- Parramon i Blasco, Jordi
1987 Les primeres estrofes sàfiques en llengua vulgar (Representació de l'Assumpció del segle XIV). In *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes XV [Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit 7]*, 5–11. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
1992 *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. (Textos i estudis de cultura catalana, 27) Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- Pérez Barcala, Gerardo
2006 *Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa. *Revista de Filología Española* 86: 161–208.
- Pescador del Hoyo, María del Carmen
1960 Tres nuevos poemas medievales. *Nueva revista de filología hispánica* 14 (2–3): 242–250.
- Pié, Joan
1896–1898 Autos sacramentals del segle XIV. *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* 1: 673–686, 726–744.
- Pujol, Josep
1988–1989 Els versos estramps a la lírica catalana medieval. *Llengua & Literatura* 3: 41–87.
- Rialc = Costanzo Di Girolamo (dir.).
2011 *Repertorio informatizzato della antica letteratura catalana*. [<[HTTP://www.riale.unina.it](http://www.riale.unina.it)>]
- Ripollés, Vicente
1925 Breves anotaciones a la Epistola Farçida de San Esteban. In *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel. Vom 26 bis 29 September 1924*, 293–309. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1946 Epistola farcida de Navidad. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 22: 127–166.
1948–1949 Epistola farcida de San Esteban. *Planchs de Sent Esteve. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 24: 234–244; 25: 130–148.
- Riquer, Isabel de y Maricarmen Gómez Muntané
2003 *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses. Estudio y edición filológica y musical*. Barcelona: Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona.
- Riquer, Martí de
1947 *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
1951–1952 El *escondit* provenzal y su pervivencia en la lírica románica. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 24: 201–224.
1951 Andreu Febrer. *Poesies*. (Els nostres clàssics. Col·lecció A, 68) Barcelona: Barcino.
1994 Arnaut Daniel. *Poesías*. (El festín de Esopo, 5) Barcelona: Quaderns Crema.
- Romeu i Figueras, Josep
1949 *Cançons nadalenques del segle XV*. Barcelona: Barcino.
1957 *Teatre hagiogràfic*. 3 vols. Barcelona: Barcino.
1988 Ramon Llull. *Poesies*. 2^a ed. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
1993 *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
2001 Pere Serafi. *Poesies catalanes*. (Els nostres clàssics, 21) Barcelona: Barcino.
- Rovira, Silvia y Pep Vila
1992–1993 *Consueta del juý* (manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya): transcripció, notes i estudi. *Llengua & Literatura* 5: 103–145.
- Ruiz de Lihory, José
1903 *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento Tipografico Domenech.
- Saxer, Victor
1973 L'épître farcie de la Saint-Étienne. "Sesta Lesson": Inventaire bibliographique. *Provence Historique* 23 (93–94): 318–326.
- Sephard, William P. y Frank M. Chambers
1950 *The poems of Aimerich de Peguilhan*. Evanston: Northwestern University Press.
- Seláf, Levente

- 2008 *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*. Paris: Honoré Champion.
- Smith, Nathaniel B.
1976 ***Figures of repetition in the old provençal lyric. A study in the style of the troubadours. North Carolina: Chapel Hill.***
- Soberanas, Amadeu-J.
1962–1967 Una versió desconeguda d'*Augats, seyós qui credets Déu lo Payre*. *Estudis Romànics* 10: 147–154.
1983 *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria, text anònim del XIV^è segle*. Montblanc: Patronat de la Representació de la Selva del Camp.
1986 El drama Assumpcionista de Tarragona del segle XIV. In *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement. Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre (Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983)*, Jesús Francesc Massip (ed.), 93–97. Barcelona: Universitat.
- Spaggiari, Barbara
1977 La poesia religiosa anonima catalana o occitanica. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 7 (1): 117–350.
- Tavani, Giuseppe
2008 Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez suz la mar (BdT 392.5a). Lecturae tropatorum* 1: 1–33. [[HTTP://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf](http://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf)]
- Torró Torrent, Jaume
1996 *Romeu Llull. Obra completa*. (Els Nostres clàssics. Col·lecció A, 135) Barcelona: Barcino.
- Torruella, Joan
1996 *Cançoners L. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 9*. Bellaterra: Seminari de Filologia i Informàtica de Universitat Autònoma de Barcelona, Fundació “La Caixa”.
- Ventura, Simone
2001 Le scelte d'autore operate dal compilatore del ms. Sg. In *Canzonieri iberici*, Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), vol. I, 271–282. Noia/Padova/A Coruña: Toxosoutos/Università di Padova/Universidade da Coruña.
2006 Prime note intorno alla sezione di Giraut de Borneil nel canzoniere Sg. (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 146). In *Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Vicenç Beltran, Meritxell Simó y Elena Roig (eds.), 383–403. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Vidal i Alcover, Jaume
1984 Berenguer d'Anoia. *Mirall de trobar*. (Biblioteca Maria Aguiló, 7) Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Villanueva y Astengo, Jaime
1821 *Viage literario a las iglesias de España*, VI [*Viage a la iglesia de Vique. Año 1806*] y IX [*Viage a Solsona, Ager y Urgel. 1806 y 1807*]. Valencia: Imprenta de Oliveres.