

rodean su cama en la representación iconográfica), como el extradiagético, familiares y amigos que le atienden en los últimos momentos. La acción la desarrollan principalmente ángeles y diablos que, en una especie de renovada psicomaquia, se disputan el alma del agonizante, debatiendo sobre aquello que el pecador debe pensar o hacer en su lecho de muerte, desplegando toda su capacidad de seducción verbal para inclinarlo en su función definitiva (73). En un espacio y un tiempo ritualizados, el *Ars moriendi* se representa “como una suerte de teatro *predramático*” (80), donde el enfermo pasa a ser “el penúltimo espectador” antes de la mirada justiciera de Dios, a la vez que se erige en modelo edificante cuya agonía se aconsejaba presenciar. La angelomaquia particular a la que asiste (el combate entre las tentaciones diabólicas y los buenos consejos angélicos) le convierte en un amedrentado espectador, inmovilizado en su catre-tablado expositivo, situado en el umbral entre la vida y la muerte. El ceremonial performativo ayuda al *moriens* a conjurar la angustia del último momento de la vida y a tomar la decisión adecuada gracias a la repetición del rito prefijado. El *Ars moriendi* se convierte, en suma, en el guión o *canovaccio* para representar, ante familiares y seres sobrenaturales, una función, la última, que deberá ser impecable. Como impecable resulta el análisis de Rebeca Sanmartín.

Francesc MASSIP

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona/ Institut del Teatre, Barcelona

Levente SELÁF, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (Essai de contextualisation)*, Paris, Honoré Champion, 2008. 650 pp.

El libro que ahora se da a conocer es el resultado de un largo período de estudio que Levente Seláf, profesor de la Universidad Eötvös Loránd (*ELTE*) de Budapest, realizó para su tesis de doctorado y que ahora está al alcance de los estudiosos gracias a esta amplísima monografía articulada en once extensos capítulos (y dos apéndices) que giran en torno a tres ejes: la delimitación de un corpus que se demuestra tremendamente heterogéneo, la descripción y análisis de las familias de textos románicos que lo conforman, y el minucioso estudio de las interrelaciones entre estos y los modelos –latinos y/o romances– que han podido inspirarlos.

Una primera impresión, basada en una fugaz interpretación del título, nos llevaría a deducir que se va a estudiar un reducido número de textos, pues para los no particularmente interesados en

la cuestión, la poesía religiosa podría parecer un corpus relativamente bien delimitado frente al *maremagnum* de géneros que acogen los numerosísimos cancioneros que transmiten la poesía de carácter profano, sobre todo, si a estos les añadimos también la etiqueta “vernácula” que multiplica la variedad temática y formal en todas las lenguas romances. Sin embargo, L. Seláf ya nos deja claro desde las primeras páginas que esta impresión está muy lejos de ser cierta, pues el corpus de la poesía religiosa, en términos numéricos, es bastante más amplio que el de la poesía profana, aunque no ha llamado la atención de los estudiosos con la misma fuerza que han ejercido los versos que cantan amores menos divinos u otras cuestiones igualmente terrenales, al ser injustamente interpretados como meras adaptaciones de estos y, por tanto, carentes de toda originalidad. Con la intención de corregir esta desviada mirada, Seláf procede, desde una perspectiva comparatista, a la revisión de las diferentes tradiciones líricas románicas (francesa, occitana y gallega), para entresacar los representantes del género de la “canción religiosa” y demostrar que, aunque, en efecto, la mayoría de ellos son fruto de la imitación de sus congéneres profanos, el deseo de superación de estos en el ánimo de sus autores desemboca en la creación de poemas religiosos de gran perfección técnica gracias a la habilidad demostrada, precisamente, en la variación en los procedimientos de imitación de sus modelos.

El tercer capítulo gira en torno a una cuestión que subyace bajo cualquier obra medieval, pues trata de la problemática que suscita la definición del género. Señala L. Seláf que en la mayoría de las obras de conjunto relativas a una determinada escuela literaria, lo cómodo resultó encuadrar bajo la etiqueta global de “registro piadoso” o “canción religiosa” todas aquellas composiciones que tenían un destinatario divino (ya fuese la Virgen o el mismo Dios) y que compartían el denominador común de apartarse de la poesía lírica amorosa que producía la misma escuela estudiada; estudiosos de la talla de P. Bec¹ o de P. Zumthor² se limitan a definir estos textos como surgidos de la imitación de la poesía que canta el amor cortés, pero dirigidos a la Virgen María. Es cierto que ni los tratados poéticos relativos a la producción poética medieval, ni las rúbricas explicativas que acompañan a las composiciones ayudan a la hora de establecer el género de manera más precisa, pues no incluyen indicaciones en este sentido. Sin embargo, L. Seláf ha prestado atención tanto a estas rúbricas como a las indicaciones en el interior de los propios textos y se ha encontrado con treinta y ocho denominaciones diferentes para los textos religiosos escritos en *oïl* (p.

¹ P. Bec, *Lyrique française au Moyen Age (XIIe et XIIIe siècles)*. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, Paris, Pickard, 1977.

² P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

108) y con trece para aquellos pertenecientes a la escuela trovadoresca occitana (p. 153). Cada una de estas etiquetas es susceptible de ser agrupada en familias, según que hagan referencia a aspectos genéricos (*cant, chanson, son*), formales (*rondeau, lai, reverdie*), de contenido (*Ave Maria, prière, oroison*), sin que ello signifique que se trata de compartimentos estancos entre los que no puede haber interferencias; al contrario, muchas de estas etiquetas aparecerán acompañadas de otros elementos que ayudan a especificar su categoría (por ejemplo, *Chanson de joie, novel son*, etc.). Después de este minucioso trabajo de recopilación, su autor sólo puede concluir que es probable que sólo *pregueyra, ourison* y *antifena* sean exclusivos del poema religioso, pues lo habitual es que los textos pertenecientes a este registro compartan denominación con la poesía de carácter profano, lo cual indica, por otro lado, que la materia religiosa podía expresarse en cualquier molde poético. La esclarecedora conclusión de este estudio (pp. 157-165) permite la identificación de ciertos modos de dicción de la poesía medieval en general a partir de los ejemplos de la poesía religiosa examinados, que vendrían a confirmar la tendencia a la especialización de ciertos modelos para determinadas funciones literarias. Este primer intento de sistematización de un corpus tan variado se verá mejor perfilado páginas después, en el octavo capítulo, en el que el autor recoge los motivos métricos y textuales que ha ido identificando a lo largo del análisis de las diferentes muestras del género (287 composiciones en francés, a los que habrá que añadir otro buen puñado en occitano), con la intención de señalar los elementos comunes que le dan unidad genérica a tanta variedad formal. Estos motivos son, básicamente, el del "pécheur repentí", pues muchos poemas se presentan como un deseo de cambio de rumbo en la destinataria de las composiciones amorosas (lo que coincide con la postura del trovador que compone una "chanson de change"), confrontando amor terrenal y amor celestial; la "canción de cruzada religiosa", compuesta sobre el modelo de la *chanson de croisade* tradicional; y la propia *cansó* trovadoresca, de la que toma las propuestas métricas, así como un vocabulario específico que en el registro religioso se tiñe con reminiscencias divinas.

El cuarto capítulo está dedicado al análisis de la poesía de carácter religioso cultivada en la escuela que ha visto nacer la *fin'Amors*. Como siempre, la primera cuestión que destaca el autor es la dificultad de individualizar géneros precisos entre la extensa etiqueta que da título a toda la monografía y que obliga a corregir la selección hecha en su momento por Oroz Arizcuren³, que, no obstante, sigue siendo el punto de partida para cualquier estudio sobre el registro religioso en esta área literaria. De este

³ Oroz Arizcuren, F.J., *La lírica religiosa en la poesía provenzal antigua*, Pamplona, 1972.

modo, Seláf repasa la producción de tono religioso de los diferentes trovadores, empezando por el primero de todos ellos, Guillem de Peitieu, para describir una a una las composiciones, de modo que del análisis resulten los datos para poder adscribir las con mayor seguridad a un género determinado, o incluso ajustar algo la autoría en casos en los que la composición es atribuida a diferentes autores según los cancioneros que la transmitan⁴. En la sección dedicada a “Alba religiosa”, después de un detenido examen de los seis textos que normalmente se barajan como adscribibles al género, se confirma, una vez más, lo que se podía deducir de las páginas inmediatamente anteriores: la importancia de la variación entre los principios de la creación lírica que permite obtener productos que poco tienen en común ni a nivel textual ni estructural y que, sin embargo, mantienen las señas de identidad necesarias para poder ser agrupados bajo una misma etiqueta. Se cierra el capítulo con el examen de la obra de los últimos trovadores notables de la escuela, Guiraut Riquier, Folquet de Lunel, Lanfranc Cigala o Cerverí de Girona para estudiar la evolución espiritual que ha podido producirse en cada uno de ellos, lo que ha originado una evolución del canto de amor profano hacia el canto al amor divino, bien evidente (y muy estudiado) en el caso del primero, pero que también ha podido tener lugar en los demás, si nos detenemos a analizar sus composiciones.

En el capítulo siguiente se produce un salto geográfico notable, pues se centra en el análisis de las *Cantigas de Santa Maria* del rey Alfonso X. Naturalmente, en un estudio de la poesía religiosa románica, los magnos cancioneros del Sabio no podían quedar excluidos. Se comienza por una descripción general del ambiente de producción de la obra, tanto desde el punto de vista intelectual como material, así como de la mención a los contenedores de estas *cantigas* y a las diferentes hipótesis que han intentado explicar el cambio de orientación en la composición poética alfonsí. Seguidamente se describen los géneros principales de las CSM, no sólo los dos de *cantigas de milagro* y *cantigas de loor* que suelen manejarse, sino el menos conocido de las *cantigas das festas* y se señalan los otros repertorios romances que suelen tenerse presentes cuando se habla de las cantigas marianas, el de Gonzalo de Berceo y el del prior francés Gautier de Coinci. Pero lo más interesante es la observación de determinadas composiciones alfonsinas que

⁴ Completa este apartado el análisis de ciertas composiciones de tres trovadores de los que sólo se conserva una única composición y ésta es de carácter religioso. El establecimiento de correspondencias con otros textos de autores más conocidos permitiría datar los textos y sus autores e incluso tratar de identificar al incógnito “Fraire Menor”, del que nada se conoce excepto una de estas composiciones. A la revisión de estos se le dedica un apartado propio (pp. 206-213) dentro de este capítulo, que se completa con la mención a los textos anónimos (pp. 214-217).

hallan su modelo en tierras galas, ya sea en provenzal o en francés, tal como ha sido demostrado por la más famosa de todas ellas en este sentido, la conocida como “alba alfonsina”, que no es otra que la cantiga 340. Además de una detallada comparación entre ésta y el modelo proporcionado por Cadenet, otras cantigas del Sabio son confrontadas con sus posibles modelos. Con todo, L. Seláf aún señala otra obra que suele pasar desapercibida a los estudiosos del marial alfonsino como un repertorio que muy bien ha podido servir de algo más que de fuente de inspiración a Alfonso X: se trata de los salmos del rey David, personaje con el que el propio monarca castellano gustaría de ser comparado.

Este capítulo sirve de *introito* para los dos siguientes, que constituyen, en mi opinión, el plato fuerte de la monografía. En ellos, su autor, se detiene en el análisis de un buen número de canciones de carácter piadoso para rastrear las composiciones que soportan la construcción de las nuevas, sobre todo a nivel formal, pues es la melodía o una determinada estructura métrica lo que el autor de las canciones religiosas tomaba prestado de otras canciones preexistentes, generalmente, en ámbito profano o de entre los himnos latinos; pero el contenido y diferentes fórmulas textuales son indicios de la existencia de un modelo inspirador. Nos recuerda, no obstante, el estudioso húngaro que el procedimiento de la imitación era algo relativamente habitual en la Edad Media y que, precisamente, el hecho de retomar una determinada melodía ya conocida no iba en descrédito del trovador que lo hiciese, aunque sean muchos más los que han recurrido a esta técnica que los que admiten abiertamente haberlo hecho. Los tratados de poética ya mencionan esta posibilidad y las denominan *mutuario*, *mutatio* según el tipo de elementos tomados y nuevamente utilizados, y señalan, además, las posibilidades que se ofrecen según que el orden en la disposición de estos elementos sea también alterado para su reutilización.

Guiándose por las conclusiones obtenidas a partir del cuidadoso análisis de los textos de Gautier de Coinci, quien, por cierto, se declaraba orgulloso imitador de sus predecesores y contemporáneos profanos a quienes se propone superar con el valor añadido de la calidad moral de sus poemas, pasa Seláf al examen de las relaciones modelo/producto imitado en un cancionero religioso anónimo que le permitió establecer un catálogo del tipo de imitaciones posibles y deducir que en el registro religioso, ni la imitación métrica ni la falta de originalidad en la composición eran considerados un defecto grave que hubiese que evitar. A partir de ese catálogo, pudo estudiar el papel de la imitación en otros dos cancioneros piadosos franceses y en la producción religiosa de los trovadores occitanos, más preocupados éstos por la originalidad de sus composiciones y por la variedad formal que sus colegas del norte. Entre los miembros de esta

escuela cabe destacar a Jacques de Cambrai y a Thibaut de Champagne, cuya habilidad poética les permite adoptar un procedimiento de imitación completamente particular.

El séptimo capítulo de este interesante volumen complementa, en cierta medida, el anterior por cuanto vuelve la mirada hacia las fuentes donde han bebido unos y otros para la creación de la "chanson pieuse" en general, pues si se está hablando de imitadores, parece lógico buscar el espejo en que estos se miraban, al tiempo que se intenta dar con los primeros ejemplos de canciones religiosas en lengua romance, con la intención de dibujar, aunque sea con trazos necesariamente gruesos, el nacimiento del género. Las hipótesis se apoyan en Bernardo d'Angers, en Pierre Ivern de Siegelar, en el propio Gace Brulé, aunque ninguno de ellos se erige con la autoridad con que lo hace el prior de Vic-sur-Aisne como inventor de la canción a la Virgen.

El capítulo noveno parte de la hipótesis de que un género tan determinado como la poesía de carácter religioso tal vez podría estar compuesto por un tipo particular de trovador, que debería ser un buen conocedor de los textos bíblicos y teológicos, y la capacidad de poder transportarlos a modelos alejados de sus fuentes, a la vez que el público a quien se dirigirían sus creaciones debía ser un receptor que gustase de la poesía religiosa y moral tanto —si no la prefería— como de la profana. Además de los monasterios y círculos eclesiásticos donde esta circunstancia parece la más favorable, se trata de observar si en determinados ambientes burgueses y cortesanos también se observa esta preferencia.

El punto final a este interesantísimo trabajo de conjunto se marca, como no podía ser de otro modo, con el repaso de la transmisión manuscrita de los textos que se encuadran dentro del registro religioso. Así se describen los diferentes modelos de manuscritos que contienen las canciones piadosas y se examina el orden y el lugar que ocupan dentro de las compilaciones que los recogen, ya sean estos manuscritos litúrgicos, ya cancioneros profanos. Entre los primeros, los textos religiosos en lengua romance se copian al lado de sus homólogos latinos, que son los verdaderamente importantes a juicio del compilador. Entre los segundos se aprecia gran diversidad en la categoría conferida a la canción religiosa, según el tipo de manuscrito en que se haya copiado. El cancionero tradicional reserva un espacio propio al género religioso, tal como lo hace con los demás géneros que incluya, pero en otros manuscritos un texto religioso puede aparecer copiado al final o en medio de los textos principales que acogen sus páginas o, cuando se trata de obras narrativas con inserciones líricas, se dan detalles de las técnicas de inserción. En este sentido, el capítulo décimo primero podría ser complementario a este análisis, pues se dedica a la *raza* (o, mejor dicho, a su casi

total ausencia) en la canción piadosa. Seláf supone que el hecho de que la destinataria de estas canciones amorosas sea la Virgen María no precisa de mayor explicación que pudiese justificar la *razo* de muchas canciones profanas. Sin embargo, esta ausencia en los cancioneros franceses y occitanos se ve largamente compensada con las prosificaciones castellanas de 24 cantigas de Santa María que aparecen copiadas en los folios iniciales del Códice Rico de El Escorial, un poema provenzal (glosado por Raimon de Cornet) y otro catalán (de Arnaud de Vilanova) que, aunque no se corresponden exactamente con las *razos* occitanas, no dejan de ser comentarios a los textos que acompañan.

Esta extensa monografía que repasa todos los aspectos de un género tan heterogéneo se cierra con una densísima conclusión que pretende reunir todos los temas tratados por extenso en los capítulos precedentes y, sobre todo, enmarcar el trabajo realizado (y el que queda por hacer, pero del que ya se vislumbra el camino que ha de seguir) dentro de un ambicioso proyecto que se lleva a cabo en el *Centre de Hautes Études de la Renaissance* en Budapest.

Elvira FIDALGO

Universidade de Santiago de Compostela