

JOHN HAINES, *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, xi+304 pp., 16 ill., ISBN: 978-0-521-76574-9.

En las últimas décadas viene haciéndose especial hincapié en la necesidad de reescribir la Historia de la música de Occidente desde planteamientos menos selectivos que los que tradicionalmente se han tenido en cuenta. No se trata ni de rebajar la consideración que merecen los grandes compositores ni de restar importancia a determinados repertorios; lo que se pretende es dar un enfoque no excluyente que se aproxime a la realidad de cada momento y lugar, en vez de limitarse a lo que es una manifestación artística única o excepcional. Frente a Historias de la música que abarcan épocas enteras, surgen otras que se limitan a estudiar la vida musical de una ciudad, de las que constituyen magníficos ejemplos los libros de Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505* (Oxford, 1984) y Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges* (Oxford, 1985). Frente a la consideración de un universo musical protagonizado casi en exclusiva por el género masculino, se abre paso otro en el que tiene cabida el femenino, que invita a necesarias revisiones. Ahí está el caso, por ejemplo, de Walter Salmen, que años después de haber publicado *Der Spielmann im Mittelalter* (Innsbruck, 1983), juzgó oportuno ampliar este volumen con otro, *Spielfrauen im Mittelalter* (Hildesheim-Zürich-New York, 2000), en el que incluye información antes omitida en parte.

John Haines, profesor del Centro de Estudios Medievales y de la Facultad de Música de la Universidad de Toronto, aborda en su libro un tema que la musicología habría considerado marginal hasta hace poco: el del repertorio con letra en romance anterior al corpus trovadoresco, entendiendo por romance cualquiera de las lenguas vernáculas evolucionadas del latín que hablaba la gente común de los siglos vi al xii. El tema se entrelaza con el del protagonismo de la mujer en la música y el de la puesta en valor de lo efímero, lo que aumenta si cabe su interés. El repertorio en cuestión se reduce a doce fragmentos o lo que queda de ellos, que sin embargo resultan ser fundamentales para la comprensión de un universo musical al que apenas se le ha prestado atención porque pertenece antes a la cultura de transmisión oral que a la escrita; por lo mismo, no ha hallado hasta ahora cabida en las Historias de la música al uso.

Los géneros literario-musicales a los que pertenecen los fragmentos sometidos a examen y, en general, un repertorio que apenas si ha dejado huella, son cuatro. El primero es el lamento, versión en lengua vernácula del *planctus* latino, cuyo testimonio escrito se limita a un mínimo fragmento, [...] *te portai nillu meu ventre* —apenas si son legibles quince palabras y cinco neumas—, que forma parte de la llamada Pasión de Montecassino (fines del siglo xii). De la existencia y difusión del género brinda amplio testimonio la sistemática condena de la Iglesia a quienes

solían ser sus intérpretes, las *lamentatrices* o plañideras, con su singular capacidad para conmover a todo aquel que las oyese llorar en las exequias de un ser querido. Su canto era directo, sin el artificio propio del *planctus*, y con una neta melodía alejada por completo del recitado salmódico según insinúa el brevísimo ejemplo conservado.

Si la canción de amor fue el género por excelencia del repertorio trovadoresco, tampoco faltó en épocas anteriores, sólo que con música sobreviven dos únicos ejemplos y además muy fragmentarios, ambos de fines del siglo xi: *Las! Qui ne sun sparvir* y *Sacramento non valent*. A ellos se suma la más antigua de las canciones de alba, *Phebi claro / L'alba par um et mar*, casi un siglo anterior, que aunque aparenta estar completa no permite ser transcrita con exactitud. De nuevo las mujeres afloran como las intérpretes preferentes de este tipo de canciones, frente a lo que será habitual en épocas posteriores; en su mayoría debieron ser danzas cantadas de tipo circular. Abundan los anatemas contra las intérpretes de canciones amatorias, repertorio que solía amenizar las celebraciones populares al aire libre por lo que su carácter andaría lejos de la sofisticación propia de aquel otro de trovadores y troveros, contra el que nunca parece haberse alzado la voz de la Iglesia. Y es que frente a la espontaneidad de un repertorio eminentemente festivo —lujurioso y diabólico, según la autoridad eclesiástica medieval—, surge aquel otro destinado a la élite, protegida en sus residencias de los peligros que acechan al mundo a imagen de lo que era y significaba la vida monástica. Según Haines, la canción de amor cortés sitúa a su autor y su experiencia en un elevado pedestal espiritual. Se trata, históricamente, de una manifestación artística de muy limitado alcance, si se la compara con aquella otra de amplia resonancia social como fue la canción festiva. Marginada de los cancioneros “oficiales”, lo sigue estando en las Historias de la música del Medioevo, que sin embargo dedican un amplio espacio al mundo trovadoresco.

El tercer género del que se trata es la canción épica, de no menor importancia que el anterior y del que sin embargo no queda rastro musical alguno. A diferencia del lamento y la canción de amor, que entroncan con el pasado clásico, aquí sus precedentes hay que buscarlos en la épica germánica de tradición oral. El primer testimonio del género en lengua romance no es otro que la *Chanson de Roland* (c.1100), y sin embargo tuvo que haberlos muy anteriores, a lo que apuntan múltiples referencias documentales. Cómo se interpretaba la épica es cuestión que siempre ha intrigado al investigador, y a este respecto Haines llama la atención sobre una pasaje del *Ars musicae* de Johannes de Grocheo (c.1255-c.1320) que incluye, dentro de las canciones de gesta (*cantus gestuales*), tanto a las canciones épicas como aquellas otras que narran las vidas de santos; señala Grocheo como ejemplos al respecto la historia de Carlomagno, por un lado, y la vida de San Esteban, por

otro. Si es así, y teniendo en cuenta que la épica no parece haber recibido nunca ni la más mínima condena por parte de la Iglesia, pudiera ser que una conocida pieza del repertorio del canto llano, la Epístola tropada —“farsa”— de San Esteban, aportase una importante pista respecto a cómo interpretarla. Frente al tono de recitación de la parte en latín de la Epístola, la melodía de aquellas secciones que corresponden al tropo recuerda a la música de corte trovadoresco, y ello le confiere un interés, incluso un potencial dramatismo que muy bien pudo derivar de la forma en que los juglares solían interpretar la canción de gesta, en su sentido más amplio. Haines da cinco versiones de la Epístola farsa de San Esteban, todos en francés —el más antiguo data de fines del siglo XII y el más reciente de principios del XV—, siendo especialmente ilustrativo cuanto se deriva del análisis de su escueto material melódico (pp. 108 ss.). En su opinión, su origen se remonta a las primeras canciones épicas en romance y, más allá, a sus ancestros germánicos.

El repertorio sacro en latín domina nuestra visión de la música medieval al ser prácticamente el único recogido por escrito hasta los albores del siglo XIII, por lo que apenas cabe decir nada de aquel otro en romance de tema piadoso (“devotional song”), ausente en los manuscritos y que sin embargo tuvo que influir en el repertorio oficial de la Iglesia. Ello explicaría el origen de determinados himnos como el *Vexilla regis* de Venantius Fortunatus (c.540-c.600) o el *Gloria, laus, et honor* de Teodulfo de Orleans (†821), que exaltan la imagen heroica de Cristo a la manera de los antiguos himnos paganos en honor de algunos héroes-semidioses. Por otra parte las danzas cantadas en honor de la Virgen fueron una constante a lo largo del Medioevo, y gracias a ellas sobrevivieron antiguos rituales relacionados con la fertilidad. No admitidas, por supuesto, en la práctica litúrgica, el primer corpus conocido de canciones marianas en lengua vernácula es el de los *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy (1177/8-1236), aunque también en este caso se conserva con música algún ejemplo anterior con letra en romance. Haines señala dos en particular, que son de fines del siglo XI: *In hoc anni / mei amic e mei fiel*, bilingüe y de temática navideña, y *O Maire Deu maire*, cuya música se relaciona con la del himno mariano por excelencia, *Ave maris stella*. Ambas piezas las lleva un manuscrito de Limoges, que incluye una tercera pieza sacra, *Be deu hoy mais finir*, que es un tropo del *Té Deum*.

No importa el género al que pertenezcan, en la alta Edad Media las canciones en romance fueron creaciones efímeras, faltas de la “autoridad” que otorga la escritura. Antes que obras únicas o innovadoras se trata de obras genéricas, destinadas a un amplio público y no a un exclusivo círculo de oyentes. Sus intérpretes fueron preferentemente mujeres —sobre todo si se trata de lamentos, canciones de amor o canciones marianas—, que hicieron oír su voz antes en espacios abiertos que de muros adentro y ello a diferencia del repertorio litúrgico y el trovadoresco. La

razón por la que apenas si queda rastro de este repertorio es sencilla: jamás fue pensado para transmitirse de otra forma que no fuese la oral, pero ello no autoriza ni a ignorarlo ni a minusvalorarlo, punto en el que insiste Haines a lo largo de toda la primera parte de su libro.

A los argumentos siguen los ejemplos, que ocupan la segunda parte. Haines edita íntegro el exiguo repertorio musical en romance del que es cuestión —añade cuatro versiones extra del tropo de la Epístola de San Esteban—, acompañado de su reproducción facsímil. Lo hace con una extraordinaria meticulosidad, adjuntando en cada caso la información bibliográfica disponible y una traducción al inglés de la letra que acompaña a la música.

Quienquiera que en el futuro se proponga escribir una Historia musical del Medioevo queda obligado a hacer referencia al repertorio que estudia Haines. Sin embargo hay algún que otro punto débil en sus planteamientos, y el más importante es justamente el que tiene que ver con ese repertorio “efímero” en romance cuya existencia queda demostrada, al olvidar que su historia no se acaba ni mucho menos en los albores del siglo XIII antes al contrario. Es evidente que a partir del momento en que el fenómeno trovadoresco hace acto de presencia, el repertorio musical con letra en lengua vernácula conquista un espacio cada vez más amplio en la cultura de transmisión escrita, pero eso no significa en absoluto que el repertorio festivo, el piadoso o cualquier otro que no sea el que surge en función del culto litúrgico o del entretenimiento de una élite se escriba. Los testimonios respecto a la existencia de ese repertorio se hallan por doquier, un repertorio oral que no es hasta principios del siglo XXI cuando puede darse prácticamente por extinguido en la cultura de Occidente.

Luego está la cuestión de las mujeres, que por si hubiese alguna duda de que fueron las principales intérpretes de canciones festivas y lamentos, ahí están las condenas directas o indirectas que merecieron por parte de la autoridad eclesiástica, de las que Haines brinda una ilustrativa antología: “*Cantus et chores mulierum et ludos jocularioris, et cantiones in ecclesia et in atrio fieri prohibite*”, escribe el papa Eutichiano a fines del siglo III; “...quam multae mulieres rusticanae cantica diabolica amatoria et turpia memoriter et ore decantant!”, señala Cesareo de Arlés tres siglos después, etcétera. Sin embargo, olvida incorporar a su discurso aquellas mujeres que en Al-Andalus fueron las principales intérpretes de un repertorio lírico, ciertamente no en romance pero sí en una lengua hablada entre los siglos VIII y XV en determinados enclaves del Occidente europeo como es el árabe. Un repertorio de tradición oral en lo que se refiere a la música, que no pudo pasar desapercibido en el entorno de aquellas casas de la nobleza europea que recibieron como obsequio de los califas musulmanes, y en particular del de Córdoba, esclavas cantoras.

Otro tema es el de la Epístola farsa de San Esteban. La evidencia que aporta Haines pone de manifiesto el que sus ejemplos más antiguos van en lengua de oíl, pero puesto que el último que edita es de principios del siglo xv, tal vez hubiese valido la pena dar en lugar suyo alguno del siglo xiv con letra en catalán y no en francés antiguo, como es el caso. Hubiese sido una forma de enriquecer el marco lingüístico de esta curiosa pieza del repertorio musical sacro.

Todo lo cual no resta ni un ápice al valor de un trabajo erudito, riguroso y cuidado al detalle que aboga por la no discriminación de un repertorio de tradición oral que si apenas dejó huella no por ello merece ser olvidado. Si en el futuro se rompe lo que hasta ahora ha sido la tendencia general, buena parte del mérito le habrá correspondido a John Haines.

Maricarmen Gómez Muntané
Universitat Autònoma de Barcelona
 Carmen.Gomez@uab.cat



HARVEY J. HAMES (ed.), *Ha-Melacha ha-Ketzara, A Hebrew Translation of Ramon Llull's Ars brevis*, Corpus Christianorum. Continuatio medievalis 247. Raimundi Lulli Opera Latina. Supplementum Lullianum, Tomus III, Turnhout: Brepols, 2012, LIII+193 pp., ISBN: 978-2-503-54198-3.

It is well known that since Picco della Mirandola wrote his *Apology* Ramon Llull's relationship with the Jewish World acquired a particular turn. Since then the, so to speak, kabbalistic dimension within the Lullian heritage has been the object of extensive discussion yet a ghostly matter whose positive evidence remained for centuries as next to nothing.

Astonishing as it may appear the only witness to this cultural and religious meeting, *Ha-Melacha ha-Ketzara*, has been known to the researchers for more than a century yet it has been kept untouched. The history tells a lot about the intricate labyrinth these sort of studies has come to be sometimes. That's why it is really good news finally to see that an end is put to this sad delay. Great homage is then due to the great scholar Moritz Steinschneider (†1907) and to all those who have taken pains to make the survival of this great manuscript possible and come to light today.

These initial words were absolutely necessary to introduce in a proper way a publication which appears to our eyes as an event. The *Ars brevis* Hebraized as *Ha-Melacha ha-Ketzara* is a translation but also in a sense a new book as the