



## Interferencias entre la lírica popular y la lírica mediolatina

---

**Alejandro Higashi**  
Universidad Autónoma Metropolitana

### Resumen

En este trabajo reviso una serie de pistas que podrían definir la función de la lírica mediolatina en la transmisión y adaptación de la lírica de tipo popular más temprana. Los resultados de este análisis indican que la interferencia de las producciones populares no fue tan importante como para cambiar las estrategias de composición concebidas desde la literatura latina, debido en gran parte a que los medios para su conservación documental parecen depender de comunidades religiosas.

**Palabras clave:** *lírica de tipo popular – lírica latina medieval – interferencia temática – interferencia métrica – interferencia estilística.*

### Abstract

In this article I study a set of guidelines in order to determine the Medieval Latin lyric role in the transmission and adaptation of particular themes, forms and meters of the early vernacular lyric poetry. The evaluation results indicate that vernacular poetry was not as important to change the compositional strategies forged in the writing tradition, due in part to the mediation of the clerical community.

**Keywords:** *early popular lyric poetry – medieval Latin lyric poetry – thematic interference – metric interference – stylistic interference.*

*Olivar* N° 18 (2012), 53-75.



## 1. Formas de interferencia entre la lírica latina y la lírica popular: los temas

Referirnos a las formas de apropiación de la lírica popular por parte de una lírica latina, prestigiosa y en cierta forma anquilosada por este mismo prestigio, no es un reto fácil. Lo primero que ha visto la crítica, por supuesto, han sido las *interferencias temáticas*, significativas sin duda para la historia literaria, pues demuestran, en palabras de Jan Ziolkowski, que “*un genere popolare si può ricostruire solo sulla base di contemporanei adattamenti latini o di posteriori testi in volgare*”, aunque sin llegar “*a restituire lo spirito delle disadornate forme popolari*” (1993:64).

Como observa Ziolkowski, los vínculos temáticos nos obligan a ser muy precavidos en cuanto a la inserción de temas populares y tradicionales en la lírica latina, pues su amplia capacidad de penetración dentro de comunidades clericales en el plano internacional convirtió al latín en receptáculo de muchos temas cuyas formas resultaban ajenas a la clerecía. Así, varios de los tópicos más importantes de la lírica popular y tradicional tienen cabida en la lírica latina de menos y más altos vuelos; ahí está el “*Si puer cum puellula / moraretur in cellula*” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 108) que recuerda temas de “El galán y la galana” (Frenk, 2003: núms. 1-12); el tema de la fuente y el amor (con cancioncillas del tipo “En la fuente del rosel / lavan la niña y el donzel”; Frenk, 2003: núm. 2) tienen su correspondencia en “*fons erat irriguus*”, donde una “virgo [...] sola” llega para bañar su “*ingenuum [...] corpus*” en el agua (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 130); el “*Stetit puella / rufa tunica; / si quis eam tetigit / tunica crepuit*” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 96) ofrece ecos tenues del “No me llegues al manto, / que me destoca” (Frenk, 2003: núm. 1686A); el “Entra mayo y sale abril” (Frenk, 2003: núms. 1270A y 1270B) recuerda las despedidas del invierno en la lírica latina, como “*Hyemale tempus, vale, / estas redit cum leticia*” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 67), y la llegada de mayo, como “*Vere dulci mediante, / non in Maio, paulo ante*” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 95) o “*Maio mense dum per pratum / pulchris floribus ornatum*” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm.118), aunque también hay ejemplos de amores desgraciados en mayo, lo que va contra el tópico “*Idibus his Mai miser exemplo Menelai / flebam nec noram, qui sustulerat mihi Floram*” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995:

núm. 50); los “*Verna feminae suspiria*” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 38) son un reflejo muy amplificado de las canciones de “Que me muero, madre, / con soledade” (Frenk, 2003: núms. 579-586). Por el contexto de difusión y conservación, mayormente clerical y masculino, resulta difícil encontrar quejas en voz femenina, pero no imposible; así, podemos topar con la queja de la monja malmaridada con Dios: “*Heu misella! / nihil est deterius / tali vita; / cum enim sim petulans / et lasciva*” y más adelante “*Heu misella! / pernoctando vigilo / cum non vellem: / iuvenem amplecterer / quam libenter!*” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 69); o con la confesión de la muerte por amor, al grito de “*Garīd vos, ay yermanēllas, / kóm contenēr-hé mew mā’lē, / sīn al-habīb non bibrē’yo: / ĵab ob l’iréy demandā’re?*” (García Gómez, 1965:383), seguido muy de cerca por el “*Ana soror / ut quid mori / tandem moror*” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 113). En esta lista habría que incluir, por supuesto, los temas presentes en la epigrafía más temprana, como la Pizarra de Carrio, inscripción asturiana del siglo VIII, cuyas implicaciones y derivaciones temáticas están bien estudiadas por José Manuel Pedrosa (1997 y 2000) y por Xulio Viejo Fernández también en un par de ocasiones (1998 y 2001).

Todos estos temas tienen una semejanza lejana o cercana con los del cancionero de tipo popular o tradicional; pero ninguno permite advertir un desarrollo popular desde la perspectiva formal. De hecho, varios de los temas latinos tienen antecedentes cultos en su misma tradición: la joven que llega a bañarse a la fuente y es contemplada por el yo lírico recuerda el episodio de Susana y los dos viejos (Daniel 13:13-16) y la mujer que se queja de amores con su hermana es Dido, padeciendo por el amor de Eneas, frente a Ana, tal como sucede en el célebre libro IV de la *Eneida*. Hay algunos temas cuyos desarrollos son engañosos: la joven evasiva del “*Stetit puella / rufa tunica; / si quis eam tetigit / tunica crepuit*” resulta próxima al “*Non me tankaš, yā habībī, / no kero dannošo!*” de las jarchas, incluso por los usos léxicos (*tetigit / tankaš*), pero al final se imponen las diferencias: los ejemplos mozárabes son quejas en primera persona, mientras en latín se narran en tercera persona (véase, sobre el tema en las jarchas y los villancicos, Armistead, 2003:9-10).

Los aspectos formales de la lírica europea medieval; sin embargo, son difíciles de ceñir, al ser una lírica hermanada por sus notables coincidencias en el terreno de la interpretación musical. La Edad Media fue una

etapa de enorme brillo para la lírica monofónica en general, como consta en los nutridos repertorios de himnos, antifonarios y secuencias en latín; como muestran la lírica juglaresca, goliardesca, trovadoresca y las canciones de los Minnesängers y Meistersängers; las *chansons de toile* o la lírica galaico-portuguesa y la moaxaja hispano-árabe e hispano-hebrea. Todas estas composiciones, además del éxito en sus distintas geografías culturales y políticas, comparten un rasgo de identidad importantísimo del que pocas veces somos conscientes ante su enorme variedad temática y métrica: todas ellas fueron concebidas desde un principio como canciones monofónicas, en las que las letras resultaban impensables sin las melodías y viceversa (sigo, por supuesto, a Tischler, 1989:225). Pocas veces pensamos que la unidad temática resulta ilusoria si tenemos en cuenta su transmisión y conservación dependía de modelos monofónicos ciertamente estrechos y muy regulados, de modo que su unidad de fondo podría no ser estética, sino una mera casualidad reforzada por los criterios musicales de selección y conservación de la clerecía. El que la música litúrgica represente uno de los repertorios más influyentes de la monodia profana (en Inglaterra, por ejemplo, resulta incluso dominante por encima de la influencia de los trovadores; véase Willis Wager en Gustave Reese, 1989:291) no es un hecho accidental y sólo se explica por los juicios o los gustos seguidos en la conservación de los materiales.

En el rubro formal, la canción monofónica como soporte de mucha lírica popular en lengua romance y culta escrita en latín, podría ofrecer información relevante, pero no hay que perder de vista que dicha unidad puede llegar a deformar de cierto modo las manifestaciones. Higinio Anglés, a propósito del repertorio de los trovadores provenzales y franceses, advertía tres tradiciones melódicas según los siguientes grupos:

El primero está formado por melodías inspiradas en el canto litúrgico de la iglesia latina o que contienen ciertos elementos del mismo. El segundo lo integran melodías que se inspiran en las tonadas del folklore tradicional de los pueblos o que presentan analogías con la canción popular; incluso es posible que algunas de éstas no sean más que tonadas preexistentes provenientes de cantares antiguos. El tercer grupo comprende las tonadas nuevas, muy distintas de las de los dos grupos primeros con los cuales apenas presentan relación alguna (1975:405).

El breve inventario de formas melódicas expone la complejidad de las relaciones, en las que la música hegemónica y oficial de la iglesia, la manifestación de más prestigio y mejor organizada tanto disciplinaria como socialmente, tiene la misma influencia que la música tradicional y popular, en apariencia espontánea y ejecutada de oído, sin un acervo escrito detrás y apenas con alguna autoridad. El halo de estas influencias es tan importante que el mismo Higini Anglés no ha podido pasar por alto las interferencias de la canción popular medieval española en el repertorio gregoriano:

The greater proportion of chants which are akin to melodies of traditional folklore is to be found in the repertory of the Ordinarium Missae or Kyriale. This is natural since the congregation was wont to hear these liturgical melodies every Sunday at church. [...] Among the hymns we find many melodies akin to popular tunes, although it is difficult to connect with them any particular Spanish songs. We can say the same of the sequences, tropes, conductus, Mozarabic *preces*, and so on. In the sacred dramas and religious mysteries of the Middle Ages they always sang tunes of liturgical hymns applied to texts in the vernacular tongue of Catalonia and Castile (1975:106).

Estas interferencias resultan en extremo complejas por sus numerosos matices y distintas direcciones; desde la seductora sugerencia de Juan Carlos Asensio sobre una notación musical primitiva en una de las glosas del famoso Códice 60, lo que transforma una simple glosa en un himno interpretable desde la perspectiva *musical* (27-29), hasta las hipótesis sobre la interpretación aural de la épica hispánica, particularmente del *Cantar de mio Cid*, basadas también en las semejanzas con el salmodiado eclesiástico (puede verse un estado de la cuestión en Higashi, 2007:18-19). Los alumnos más jóvenes que hoy escuchan las interpretaciones de Antoni Rossell del *Cantar de mio Cid* no dan crédito a las semejanzas entre la música sacra y la música de la épica, pero hay que tener en cuenta que ambas persiguen una claridad expresiva y por ello recurren a la fórmula de acomodar una sílaba por nota y seguir una melodía que respeta la cadencia natural de la oración lingüística (también Higashi, 2007:25-26); por ello su vinculación al salmodiado. En fin, los ejemplos de estos intercambios podrían multiplicarse hasta llegar al siglo XXI, donde los coros de las iglesias aceptan instrumentos modernos

y melodías profanas y los grupos de música sacra adaptan repertorios de los Beatles (pienso en *The Beatles Gregorian Songbook*, 2001, de The Schola Musica) y los grupos de música electrónica incorporan *samples* de cantos gregorianos en latín, al estilo del influyente Michael Cretu en los primeros y exitosos discos de *Enigma*. Se trata, por supuesto, de un terreno en el que resulta prioritario ser cautelosos, pues los sentidos de las influencias pueden resultar confusos (Higini Inglés ya planteaba el problema en 1975:106) y muchas coincidencias que en principio parecen irrefutables, quizá no lo sean si se miran con más cuidado

## **2. ¿Un marco latino para la lírica popular?: entre la conservación culta y la restauración académica**

La confusión que pueden generar estas interferencias en el plano musical y temático se ven favorecidas por los canales de transmisión medievales y contemporáneos. Independientemente de cuál sea el género de música al que nos referimos, de forma indefectible, en el canal de conservación siempre hay una intervención identificable: la de un grupo social con una tradición documental previa capaz de poner por escrito las composiciones. No podemos olvidar que la mayor parte de las conservaciones medievales de textos populares son ejercicios de virtuosismo al unir por contraste tradiciones cultas como las moaxajas con segmentos tomados de la lírica popular (las jarchas o remates) o al zurcir en la trama de una pastorela o serranilla algunas canciones antiguas, como sucede con Airas Nunes o con el cantar “En una linda floresta”. de Santillana (Marino, 1987:29-31 y Menéndez Pidal, 1920:318-319). Otros ejemplos proceden del cancionero culto de Juan Ruiz (los tres zéjeles insertos en su *Libro de buen amor*, cc. 115-125,1650-1655,1656-1655), aunque ninguno me parece popular, salvo por la forma.

No es, sin embargo, el único tipo de interferencia al que nos enfrentamos. La labor de rescate y recontextualización de un acervo pequeño y resbaloso, a menudo nos enfrenta a una interferencia académica. Me refiero a los casos en los que la manifestación popular se saca de su contexto y se presenta enmarcada por un nuevo contexto académico que le sirve de vehículo y justificación. Pensemos, por ejemplo, en el conocido canto que nos conserva en “modo Yspanico” Lucas de Tuy en su *Chronicon mundi*, el famoso:

En Cañatañazor  
perdió Almanzor  
ell atamor  
(Menéndez Pidal, 1920:297).

Aunque estamos acostumbrados a pensar en este cantarillo como unidad autónoma, creo que valdría la pena revisar el marco con el que nos lo transmite Lucas de Tuy:

Mirabile est dictu quod ipsa die, qua in Canatanazor succubuit Almazor, quidam quasi piscator in ripa fluminis de Guadalquivir quasi plangens modo Caldayco sermone, modo Yspanico clamabat dicens: ‘En Canatanazor perdió Almazor el tambor’, id est, in Canatanazor perdidit Almazor timpanum siue sistrum, hoc est, leticiam suam. Veniebant ad eum barbari Cordubenses et cum appropinquarent ei, euanescebat ab oculis eorum et iterum in alio loco apparens eadem plangens repetebat. Hunc credimus diabolium fuisse, qui Sarracerorum plangebatur deiectionem (Lucas de Tuy, 2003: IV, 39,18-27).

Consideremos la información contextual que transmite Lucas de Tuy en este punto: en ningún momento se alude a una interpretación musical, sino al lamento (“*plangens*”), al reclamo (“*clamabat*”) o a la expresión prosaica (“*dicens*”); por “*Caldayco sermone*” también hemos de entender que se refiere al *sermo* en árabe, es decir, al habla diaria y no a una interpretación musical, por lo que hay que deducir que también se trata de un “Yspanico [sermone]”; a esto hay que agregar la naturaleza fantástica del personaje, que se presenta como “*quidam quasi piscator*” (lo que Menéndez Pidal, 1920:297 traduce como “un fantasma de pescador”), evasivo y fantasmagórico (pues aparece y desaparece), y al final se presenta como el Diablo que se lamenta por la salida de los sarracenos. La distancia que media entre el hecho narrado (1002) y la fecha de redacción del *Chronicon mundi* (probablemente completado en 1239) explica en parte la incorporación de leyendas como ésta a la crónica. En todo caso, Lucas de Tuy no piensa en un cantarillo popular, sino en una entidad diabólica que se lamenta por la muerte de uno de los caudillos del Islam en un ambiente tétrico y no festivo. Estas observaciones se suman, por supuesto, a las que ya había hecho Vicenç Beltrán sobre este cantar y el de Zorraquín Sancho conservado en la *Crónica de la población de*

*Ávila*: “se trata de canciones de tema épico, sin relación ni por su contenido ni por sus recursos estilísticos con lo que venimos considerando unánimemente la canción tradicional castellana” (1998:115).

La edición regularizada por Menéndez Pidal encubre, por otro lado, la transmisión accidentada que ha sufrido este cantarcillo, según se advierte en la edición crítica del *Chronicon* (las variantes proceden de las ediciones de Emma Falque y Olga Valdés, respectivamente en Lucas de Tuy, 2003 y 1999):

En Canatanazor perdió Almazor el tambor *Versión de Mariana, Falque, Valdés*

En Canatanazor perdió Almanzor el tambor id est *om. S*, BUSalamanca, ms. 2248, s. XIII.

natanazor *T*, BNE, ms. 10442, s. XIII.

Incanatanazor *I*, Real Colegiata de San Isidoro, León, ms. 20, s. XIII.

In Catanazor *B*, Biblioteca de Catalunya, ms. 1003, s. XIII / XIV.

In Canatanazor *M*, BNE, ms. 4338, s. XIV.

Canatanazor *P*, Leiden BU, Periz ol. 9, s. XIV.

In Canatanazor *A*, BRAH, ms. G-2, s. XV.

En Canatanazor *C*, Real Colegiata de San Isidoro, León, ms. 41, s. XV.

Entre las *lectiones* de las distintas ediciones y las de los testimonios conservados hay serias discrepancias que resultan significativas. La mayor parte de los manuscritos transmiten la primera mitad del cantarcillo latinizado (“*In Canatanazor* perdió *Almazor*”; hay que tener en cuenta que los dos nombres propios se presentan latinizados), lo que significa que los diferentes copistas de la tradición difícilmente reconocían una tradición hispánica o un canto popular hispánico sobre el tema (*S*, según la edición de Olga Valdés, prácticamente lo omite; 1999:320). En el caso del código B, recorta una sílaba al cantarcillo por una reinterpretación del topónimo (“En Catanazor”), de modo que tampoco se advierte el reconocimiento de una pauta melódica preexistente ligada al tema. Por último, las rimas principales dependen de un topónimo y de un nombre propio, por lo que en la traducción al latín también se repite cierta resonancia de cancioncilla *in ovo*. Por cierto, ninguno de los dos nombres, pese a su eufonía, pasó al acervo de topónimos o nombres famosos de la lírica tradicional o de tipo popular posterior. El canto popular, al final, se diluye entre todas estas disquisiciones, aunque en su conjunto



apuntan a una misma causa: los copistas no reconocían un canto popular particular detrás de la leyenda contada por Lucas de Tuy. No hay un afán conservador explícito y más bien se recoge y guarda de modo accidental, adaptado al esquema de la lengua más prestigiosa, en este caso, el latín.

Como se puede advertir, la lengua receptora termina por opacar el fenómeno lírico. Pueden extraerse conclusiones semejantes del trabajo del análisis de Guillermo E. Hernández de 1989 entre los textos líricos epigráficos de la tradición mediolatina y las jarchas. En los ejemplos que analiza, se advierten coincidencias en la métrica, de modo que resulta difícil decidirse si la verdadera fuente de inspiración de los textos ha sido un texto popular o simplemente se trata de una interferencia entre lenguas cultas como el árabe y el latín, o una contaminación entre mozárabe y formas del español. En el caso de “¿Ké faré, mamman? / Me-u l-habid est adyana” (García Gómez, 1965:388), la segunda parte del estribillo prácticamente puede leerse en latín, aunque con calcos léxicos que parecen bien aceptados: “Meus *l-habid* est ad janua (m)”. Las fronteras, pues, no son inamovibles.

### **3. La métrica popular, ¿en latín o en vulgar?**

En muchas ocasiones, resulta difícil decidir si el rasgo popular tiene un origen netamente latino o contribuye el mundo popular romance con el que está en contacto, puesto que también puede tratarse de un rasgo poligenético. Por supuesto que hay textos muy *populares* en latín, por lo menos entre ciertos sectores de la clerecía; pero esto no quiere decir que tengan trascendencia en la lírica tradicional en lengua vulgar o que se hayan originado desde ahí mismo. Hay que considerar que para la Edad Media, la dicotomía culto / popular, no necesariamente tiene su equivalencia exacta en la fórmula latín / lengua vulgar. El éxito de la estrofa ambrosiana (el tetrástico formado por dímetros yámbicos acatalécticos), tanto en el terreno cualitativo como en el rítmico, sin duda, le otorga un lugar entre las formas exitosas de la lírica sacra, de modo que volvemos a verla usada por Prudencio en su *Cathemerinon* y por otros autores en himnos destinados a la liturgia de las horas, hasta llegar a la himnodia gótica y mozárabe.

Esta estrofa de métrica cualitativa era fácil de memorizar por la extensión breve de sus versos y su ritmo repetitivo, aunque muestra otras marcas que quizá sólo se expliquen por su ejecución musical, como la terminación proparoxítona de cada verso y la consecuente tendencia a esquivar palabras bisílabas finales a lo largo de la Edad Media (Norberg, 2004:63-64); no hay que descartar, por supuesto, la imitación ciega del modelo ambrosiano por parte de los epígonos. En todo caso, su composición: x – c – \* x – c x, se refleja así:

Gállō cānēntē spēs rēdīt,  
aēgrīs sālūs rēfūndītūr,  
mūcrō lātrōnīs cōndītūs,  
lāpsīs fīdēs rēvērtītūr.

Esta estrofa métrica, bien conocida, tuvo muy pronto una variante rítmica, hacia 475, mejor adaptada a los esquemas de una poesía popular en la que el dímeter yámbico se aproxima al octosílabo, con tres acentos principales por verso (características y un elenco de ejemplos en Eva Castro Caridad, 1997:101-103), aunque sigue manteniendo los proparoxítonos finales:

Praécelso ét spectábili  
hīs Arbógasti cómiti  
Áuspiciús qui díligo  
salútem díco plúrimam.

Mágnus caelésti Dómino  
repéndo córde grátias,  
quód te Tullénsi próxime  
mágnum in úrbe vídimus.

Hay versiones, por supuesto, que se vislumbran como supervivencias todavía más populares bajo un esquema similar, con algunas diferencias, como sucede con el conjuro de Carrio (s. VIII), cuyas líneas en prosa ha ordenado su editor como si fuera una estrofa ambrosiana con rima asonante del tipo abab y una estructura paralelística:

Ubi ne (que) galus canta  
Ne (que) galina cacena

Ubi ne (que) aratore [ara]  
Ne (que) seminator semina  
Ubui ne (que) nula nominare sun  
(Xulio Viejo Fernández, 2001:143).

La estrofa ambrosiana rítmica parece ser, por lo menos para una parte de la crítica (Eva Castro Caridad, 1997:103), el modelo del que se deriva la cuarteta octosílaba, como la de la *Passio* de Clermont-Ferrand o la canción “Pos de chantar m’es pres talenz” (1111-1112) de Guillermo IX de Aquitania (Riquer, 1975: t. 1, núm. 8), aunque los finales de verso son agudos y nunca proparoxítonos. Sin duda hay coincidencias, como el hecho de tener cuatro versos por bloque y ocho sílabas por verso, pero con cambios importantes en otros aspectos. Comparemos la estrofa ambrosiana con la cuarteta que puede rescatarse de las *probationes calami* del códice 46 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, probablemente del siglo xv (se trata de una inscripción posterior, pues el códice fue terminado en 946; véase Claudio García Turza y Javier García Turza, 1997:114-115):

Nota completa:  
dios te salue pāde vida q del cielo deçediste  
& por nos muerte sofriste muy cruel &  
dolorida creo vdadera mēte q tu eres dios  
& òme heres vista heçlere [?] de sã cõseçraçiõ  
q nos traxo salvaçiõ pa siēpre infinita  
Reuerēdis yn Xpo patribus  
(f. 76r-b).

Redondilla: Dios te salue, *pan* de vida,  
*que* del cielo deçendiste  
*e* por nos muerte sofriste  
muy cruel *e* dolorida.

Las semejanzas son de apariencia más que de fondo; aunque en el caso de la cuarteta hispánica se reproduce el esquema de cuatro versos octosílabos, hay que advertir el cuidado ritmo de cada verso, por el cual el octosílabo en romance reproduce indefectiblemente el ritmo yámbico del latín, aunque con una lectura un poco afectada (latinizante diríamos) hacia el final, donde hay que leer “cru-el” (probablemente por asociación con “crudelis”) y “muerte” se pronuncia con un acento extravagante:

Diós-te-sál-ve-pán-de-vi-da  
quē-del-cié-lo-dé-çen-dís-te  
é-por-nós-muer-té-so-frís-te  
múy-cru-él-e-dó-lo-rí-da

Este patrón rítmico con cuatro acentos por verso no es accidental; si revisamos las redondillas de un poema del siglo anterior (1348), el *Poema de Alfonso XI*, encontraremos ya que se trata de un patrón común en la redondilla castellana más temprana; debido a su extensión, por supuesto, el *Poema* es un catálogo extenso de múltiples combinaciones, pero no es extraño encontrar octosílabos con cuatro acentos, como la siguiente serie:

A los moros pazes dio á-los-mó-ros-pá-zes-dio  
que les non feziense guerra; qué-les-nón-fe-zié-se-gué-rra;  
a Castiella se bolvió á-Cas-tié-lla-sè-bol-vio  
por asosegar la tierra. pór-a-sò-se-gár-la-tié-rra.

Los infantes se [parti] eron, lós-in-fán-tes-sè- [par-ti] é-ron,  
plógo al gran sennor, pló-go-al-grán-se-nnór, (?)  
e entre ambos posieron é-én-tre-ám-bos-po-sié-ron (?)  
avenençia e amor. à-ve-nén-çia-é-a-mór.

Don Pedro a grand pessar dón-Pé-dro-a-gránd-pe-ssár  
con la su mesnada, cón-la-sú-mes-ná-da, (?)

por las pases que fue a dar pór-las-pá-ses-qué-fue a-dár  
al rey moro de granada ál-rey-mó-ro-dè-gra-ná-da  
(estrs. 2-4).

Si el ritmo nos permite advertir diferencias importantes, ¿qué diremos de la rima? Mientras que la estrofa ambrosiana, cualitativa y rítmica, resulta ajena al fenómeno de la rima, los ejemplos en lenguas vulgares siempre dan muestra de su interés en explicitar ciertas relaciones eufónicas con las últimas sílabas de cada verso, sin rastro de los finales proparoxítonos.

Como ha notado Dag Norberg (2004:63-65), la estrofa latina se popularizó rápidamente, pero sufrió pocos cambios durante la Edad Media, como una fuerte tendencia al uso de palabras disílabas al final de verso o al uso de cesura, pero sin que se modifiquen sustancialmente el

sistema de rimas asonantes, irregular y esporádico desde san Ambrosio. El éxito y el simultáneo estatismo pueden parecer paradójicos si no se tiene en cuenta el contexto de interpretación y de producción del género: por un lado, la existencia de melodías preexistentes que garantizarían la conservación de ciertas formas (como la construcción rítmica del verso y los acentos principales); por el otro, su rango de “popularidad” es muy relativo, pues se trata de himnos relacionados con el Oficio y con las horas canónicas y eran los monjes quienes de forma exclusiva entonaban maitines y laudes; como señala John Stevens, “*the hymn during the Middle Ages was not congregational. It has its minor importance for vernacular literature and vernacular song chiefly because clerks were familiar with it and had uses for it outside the liturgy*” (1986:53, nota 16). Su influencia estaba limitada al ámbito de alta especialización de los monjes más que de los clérigos, con poca o escasa exposición ante un público laico y sin posibilidades de nutrirse de la música profana o de aportar algo. Pese a las enormes semejanzas, las posibilidades reales de interferencia de una en otra parecen escasas. Un último argumento que demuestra la falta de contacto entre la cuarteta latina y la redondilla romance es que en la estrofa latina nunca se desarrollaron combinaciones para las rimas, así que resulta más que obvio que se trata de semejanzas casuales más que de interferencias entre ellas.

En ambos casos se trata de estrofas de cuatro versos y ocho sílabas por verso; pero cuando atendemos detalles como el ritmo o las rimas posibles, el panorama se aclara, porque cada una de las manifestaciones muestra su propia especificidad; en el caso de la cuarteta, incluso resulta difícil proponer una interferencia por el aprovechamiento de melodías preexistentes, puesto que las diferencias rítmicas entre los textos en lenguas vulgares y en latín pocas veces permitirían estas adaptaciones.

#### **4. ¿Y el estilo popular?**

Qué decir de composiciones en latín que, por su tema pero también por su estilo, sencillo y popular en apariencia, parecen inspiradas por la lírica popular en romance. Pienso en composiciones como la conocida pastorela inserta en los *Carmina Burana*:

Exiit diluculo  
rustica puella,  
cum grege, cum baculo,  
cum lana novella.

Sunt in grege parvulo  
ovis et asella,  
vitula cum vitulo,  
caper et capella.

Conspexit in cespite  
scholarem sedere:  
“quid tu facis, domine?  
veni mecum ludere”.  
(Hilka y Schumann, 1930 y 1941: núm. 90).

El tratamiento sencillo del tema, la sintaxis transparente y casi coloquial, la simpleza métrica y su llamativa polimetría con versos de 6 y 7 sílabas, la apelación espontánea en estilo directo (“*quid tu facis, domine?*”), el marco completo de la vivencia inmediata del pastor y la dama, resultan engañosos. Por supuesto que no podemos evitar pensar en referentes del romancero tradicional, tanto por el tema como por el desarrollo narrativo (me refiero al romane de “*Gentil dona, gentil dona*” copiado por Jaume d’Olesa en 1421; Diego Catalán, 1978: I, 23-25), pero nos engañaríamos si atribuyéramos su naturaleza textual exclusivamente a las interferencias con una lírica popular o tradicional que siguió viviendo en el Romancero. La crítica más generosa, por supuesto, ha visto sendas influencias de la lírica popular o tradicional en las pastorelas latinas<sup>1</sup>.

Como no sea por el tema, la interferencia popular es pobre. Si nos fijamos en los aspectos léxicos, hay que aceptar que la selección no sigue

<sup>1</sup>Raby opinaba que “*the popular origin of the Pastourelle and of most of the themes in the Mediaeval Latin love and nature lyric can hardly be doubted*” (1933:207), aunque veía cierto rasgo de originalidad en la iniciativa de la pastora que la apartaba del género (208); W. Powell Jones recriminaba a Faral, Delbouille y Brinkmann, quienes apoyaban los orígenes cultos, haber coincidido “*in ignoring completely the possible popular origin of the genre, a theory which has held the field since Gaston Paris’ famous review of Jeanroy’s work on the origins of lyric poetry in the Middle Ages*” (1930:213) y Edgar Piguet comparaba las versiones latinas del siglo XII con las canciones folclóricas recogidas modernamente en Francia e Italia y encontraba más similitudes que diferencias, en una publicación de la Société Suisse des Traditions Populaires (1927).

un paradigma romance en casi ningún caso; con excepción de “*exiit*” (que da “exir” en español medieval), “*rustica*” (que da “rustique” y “rústica”), “*lana*” (que en francés da “*laine*” y en español da “lana”), “*capere*” (que da “*chèvre*” y “cabra”) o alguna otra palabra, un alto porcentaje de las palabras latinas no pasaron a las lenguas romances o pasaron como cultismos (el caso de “báculo”). En general, se trata de préstamos léxicos proparoxítonos tomados del Antiguo y del Nuevo Testamento: “*diluculo*” (Job 7:18 y 8:5; Ps. 45:6,56:9, 77:34, 118:148, 138:9; Prov. 11:27; Eccli 39:6; Lam. 3,23); “*baculo*” (Gen. 38:25; Ps. 22:4; Isai. 10:5 y 10:15; Jer. 48:17), “*vitulus*” (Isai 11:6 y 11:7; Exod. 32:35 y 32:8; Ps. 21:13,68:32,103:19,105:20), etc. Los versos breves facilitan una sintaxis sin complicaciones y eso da una falsa apariencia de sencillez sintáctica, pero hay que apreciar algunos primores gramaticales: cada estrofa inicia con el verbo (“*exiit*”, “*sunt*”, “*conspexit*”) y se abusa de formas en ablativo en coincidencia con nominativos, de modo que pudo servir también como una *trivia* gramatical para que los estudiantes distinguieran entre una y otra formas. Por el lado del discurso en estilo directo, tampoco puede advertirse un perfil netamente popular: el “*Quid tu facis*” también es bíblico (Ezch. 12:9) y se encuentra fácilmente en autores posteriores, especialmente en la homilética o en la hagiografía; la invitación al juego amoroso (“*veni mecum ludere*”) existe en un texto posterior de tono también escolar, el *Pamphilus de amore*, cuando la vieja invita a Galatea a divertirse con ella ahora que está sola, sin el sentido erótico que tiene en el himno: “*et modo sola ueni paulisper ludere mecum*” (1977:647). Por supuesto, la invitación de amor se encuentra también en las jarchas y en la lírica epigráfica<sup>2</sup>.

En aspectos más sutiles, la métrica también es escolar. Como ha señalado Peter Dronke, en el *Codex Buranensis* el texto se transcribe en prosa, con letras rubricadas al principio del quinto y noveno verso para indicar que se trata de un cantar con tres estrofas. Los primeros ocho versos se conocen en otra fuente, un manuscrito de Diessen del siglo XIV, con notación musical, lo que hizo pensar a Schumann que los últimos cuatro versos eran espurios por el cambio de ritmo y rimas que puede

<sup>2</sup> *Jarchas*: “*ben?aindī habībī*” (ven a mi lado, amigo; XVI, 1); “*ben sidi, beni*” (ven, señor, ven; XXX, 1); “*fente mib*” (ven a mí; XI, 3). *Inscripciones*: “*veni ad me amica*” (Dessau, núm. 8608b); “*veni omnia parata sunt ad me*” (Dessau, núm. 8148); “*manduca, bibe, lude et veni ad me*” (Lattimore 258; núm. 338); referencias en Guillermo Hernández 1989:195.

apreciarse y los relegó al aparato crítico; Dronke, y con él la gran mayoría de los traductores posteriores de esta pastorela, están en desacuerdo con esta supresión (Dronke, 1984:251-254). Sin tomar partido en la polémica, diría que desde una perspectiva métrica ambas partes tienen razón. Si nos limitamos a los primeros ocho versos del cantarcillo, como hace el códice de Diessen, reconocemos la unidad estrófica del texto, pero no con la disposición en versos cortos que suele tener, sino como una estrofa goliárdica de versos leoninos, cuyo esquema métrico cumple con rigor (como había notado, con poca fortuna crítica, Sedgwick, 1932:104):

Exiit diluculo / rustica puella,  
cum grege, cum baculo, / cum lana novella.

Sunt in grege parvulo / ovis et asella,  
vitula cum vitulo, / caper et capella.

Como sospechaba Schumann, el cuarteto tendría cierta unidad y los últimos cuatro versos no harían sino continuar un texto que sin clausura, claramente quedaba en suspenso. En principio, la división en versos cortos resulta arbitraria, pues hay elementos suficientes para considerar que se trata de una sola estrofa, correspondiente a una estrofa culta, la *Vagantenstrophe* de los goliardos, caracterizada por una combinación 7pp+6p, con cesura proparoxítona en cuartetos con rima bisilábica, pero el agregado espurio da cierre al texto y una unidad de intención que transforma la descripción de un *locus amoenus* en un texto narrativo. En todo caso, en la primera estrofa goliárdica todavía no se distingue un plan para la obra y difícilmente puede adelantarse un desarrollo mejor que la espontánea invitación de la pastora añadida por algún clérigo ocurrente.

Otro aspecto que subraya el tono escolapio de la composición es la prosodia: si no se silabifica correctamente, se rompe el esquema métrico y la interpretación musical padece, como pasa con la última estrofa. En el primer verso, por ejemplo, hay que marcar el hiato en “e-xi-it” y “pu-e-lla”, tal como se haría en la poesía culta.

Sobre el desenlace del “*Exiit diluculo*”, vuelve a comprenderse su vena culta cuando lo comparamos con “*Gentil dona, gentil dona*”; mientras en el romance de 1421 el personaje masculino es efectivamente un pastor, en el texto latino se trata de un “*scholar*” requerido de amores, al



estilo de los *Carmina Riuipullensia*. La estrofa nada dice del final, pero la invitación, ese “*veni mecum ludere*” tiene una fuerte carga erótica que se corresponde con otras pastorelas de estilo más culto: mientras el personaje de Gualterio de Chatillon declara haber poseído a la pastora sin resistencia (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 58, v. 52), el anónimo de “*Lucis orto sidere*”. salva la oveja del lobo después de que la pastora ofrece a quien le devuelva su oveja “*me gaudeat uxore*”, de modo que la unión también parece garantizada (Oroz Reta y Marcos Casquero, 1995: núm. 94, vv. 26-35). Y ¿qué hay de popular en todo esto? Quizá en este punto tendríamos que considerar que la pastorela tuvo un desarrollo culto por un lado y otro popular, porque aquí la evidencia apunta más bien a un público culto.

Respecto a los rasgos no textuales, si la lírica popular y la lírica mediolatina coincidieron en algo fue justamente en su interpretación musical frente a un público compartido, de modo que deberíamos pensar que las líneas principales de influencia han de buscarse en la música y en su impronta métrica, rímica y rítmica en el texto. Aunque con un propósito distinto, Peter Dronke se ha dado a la tarea de identificar un himno cuya construcción formal (métrica y rimas) comprueba que la música con la que se acompañaron ambas versiones era bien conocida en una escala internacional:

Surrexit de tumulo  
fulgens plus quam stella

frangit in diluculo  
hostis dira bella.

Vitam dedit seculo  
celi prebens mella  
da [t] cruoris rivulo  
gaudia novella.

Dulce leta concio  
pangat  
Alleluia  
Alleluia!

(Codex Las Huelgas, s. XIII; cito por Dronke, 1984:254-255).

Si aceptamos que el “*Exiit diluculo*”. tiene un origen francés y que el códice de las Huelgas tiene un interés local, podemos comprobar el éxito de la fórmula. Independientemente de cuál de las composiciones haya influido a la otra,<sup>3</sup> en su conjunto, ambas demuestran que la melodía era bien conocida como para servir de soporte transmisor tanto para una pastorela como para un canto procesional; como recuerda John Stevens, el *conductus* era una canción procesional que podía adaptarse a distintas circunstancias de la vida monacal, como demuestran los Oficios de la Circuncisión de Sens, Laon y Beuvais (identificados por etiquetas como “*ad tabulam*”, “*ad bacularium*”, “*ad poculum*”), y encabezaban, en general, desplazamientos grupales, como puede deducirse de su inclusión en dramas litúrgicos, como en el *Danielis ludus*, del siglo XII, en el que tenemos un “*Conductus Regine venientis ad Regem*” (vv. 54-67), un “*Conductus Danielis venientis ad Regem*” (vv. 85-96) y un “*Conductus referentium vasa ante Danielem*” (vv. 136-152) (John Stevens, 1986:58-59). Se trata, por supuesto, de canciones con ritmos alegres que, generalmente, sirvieron para acompañar los festejos de la liturgia de Navidad (1986:60). Ni la pastorela “*Exiit diluculo*” ni el *conductus* “*Surrexit de tumulo*” ofrecen indicios seguros de anterioridad, pues en sus respectivos contextos de ejecución cumplen con funciones análogas: tan alegre sería una pastorela latinizada como el *conductus* donde se celebra el “*non est hic, surrexit*” evangélico. Tampoco ninguna de las dos composiciones da muestras de una intervención popular por el lado de la música, de modo que nada en el “*Exiit diluculo*” parece familiar con un estilo popular hurtado a las lenguas romances, como se ha pensado muchas veces. Quizá no sea una música eminentemente popular, puesto que alcanza para una pastorela escolar y también para un *conductus*, pero sí apunta a la hegemonía que tendrá la música por encima de las letras. Este ejemplo nos enfrenta a un universo muy rico de los *contrafacta* musicales, previos incluso a la con-

<sup>3</sup>No habría que olvidar, sin embargo, que el convento de Las Huelgas, cerca de Burgos, era una parada importante en el camino a Santiago de Compostela. Este *contrafactum* musical ofrece información importante sobre la difusión que tuvo la melodía de la pastorela, pero no concluyente. Aunque Peter Dronke piensa que la melodía de la pastorela sirvió de modelo al *conductus* de las Huelgas, en tanto el texto de la pastorela sigue con más cercanía la notación musical que el *conductus* (Dronke, 1984:255-256), el hecho de que la tercera estrofa de la pastorela sea un añadido reduce el éxito de la hipótesis.

trahechura poética, en la que una misma melodía sirve para canciones a lo divino, como sabemos que sucedía frecuentemente (por ejemplo, Ma. Carmen Gómez i Muntané, 2000:19 y John Crosbie, 1989:64).

## **5. ¿Hay marcas eficaces de la interferencia de lo popular en la lírica latina?**

¿En qué sentido propongo referirnos a una interferencia popular, cuando me refiero a la lírica latina? Tampoco es una decisión fácil. Si seguimos a la sociolingüística, el sustrato puede definirse como “las situaciones en que una lengua ha desaparecido de un territorio, no sin dejar a cambio algunos restos en la lengua que ha ocupado su lugar” (Blas Arroyo, 2005:540, nota 1), aunque en últimas fechas se ha abandonado esta terminología convencional en favor de conceptos más complejos, como el de *interferencia*, en el que se atiende “a la circunstancia de que un rasgo marcadamente ajeno se introduce en un código o en el uso que se hace de ese código” (Paryató citado por Blas Arroyo, 2005:542). Sin duda, son de más auxilio para entender las relaciones entre una lírica popular apenas conservada en sus vestigios y la lírica latina conceptos como el de *interferencia*, que hoy por hoy resulta más interesante para los lingüistas que estudian lenguas en contacto por sus matices, pues permite hablar de *subestimación*, *sobreestimación*, *reinterpretación*, *sustitución*, *importación*, *pérdida* y *mantenimiento* de estructuras de una lengua en otra (Blas Arroyo, 2005:550-559). Aunque los mecanismos de la interferencia lingüística ofrecen una perspectiva útil para la canción monofónica no pueden, por supuesto, tomarse acríticamente y sin cierta licencia poética.

Una visión panorámica, desde varias perspectivas, nos permite apreciar mejor el valor de las excepciones. El prestigio formal que había alcanzado el latín tras siglos de tradición literaria nos conduce hacia su aplastante victoria sobre las formas de la lírica popular (aunque, como sabemos, no sobre sus temas). Ello no sorprende cuando consideramos que, para incorporarse a las formas de la lírica en lengua romance hay que esperar también un buen número de siglos desde las primeras glosas y hasta la consolidación de una lírica cortesana. Parece que las formas de la lírica popular y tradicional no tuvieron la fuerza necesaria para modi-

ficar con su interferencia los hábitos de composición de clérigos y maestros de coro. Si esto pasó, tocó más de cerca la música que propiamente el registro escrito, y la conservación de una notación musical por autores cultos termina alejándonos del espíritu de la composición popular. En resumen, la evidencia de ver y tocar se limita a aspectos temáticos (y los temas, como sabemos, van de un lado para otro) o a aspectos musicales (siempre pasados por el filtro culto del oído de un clérigo y su pluma), y ahí habría que hablar de la naturaleza meramente auxiliar de la notación neumática temprana, presente para recordar tonadas conocidas y no para conservar tonadas interpretables sin un conocimiento previo de la canción. En fin, de lírica popular o tradicional en la Edad Media, parece quedar muy poco.

## Bibliografía

- ANGLÉS, HIGINI, 1975. *Scripta musicologica*, t. I, cura et studio Ioseph López-Calo, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- ANÓNIMO, 1977. *Pamphilus de Amore*, texto, introd., trad. aparto crítico y notas de L. Rubio y T. González Rolán, Barcelona: Bosch.
- ARMISTEAD, SAMUEL G., 1987. “A Brief History of Kharja Studies”, *Hispania*, 70,8-15.
- , 2003. “Kharjas and villancicos”, *Journal of Arabic Literature*, 34,3-19.
- ASENSIO, JUAN CARLOS, 2009. “Los manuscritos visigóticos con notación musical: de la cantilación al melisma”, en Pedro Cátedra (dir.), *Los códices literarios de la Edad Media, Interpretación, Historia, técnicas y catalogación*, Salamanca: CiLengua – Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 17-29.
- BELTRÁN, VICENÇ, 1998. “Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria”. En *Lírica popular / Lírica tradicional, Lecciones en Homenaje a don Emilio García Gómez*, Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), Madrid: Universidad de Sevilla – Fundación Machado, 113-135.
- CASTRO CARIDAD, EVA, 1997. “De san Agustín a Beda: la estética de la poesía rítmica”, *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 13,91-106.
- CATALÁN, DIEGO (ed.), 1978. *La dama y el pastor, Romance, villancico, glosas*, 2 ts., edición dirigida por Diego Catalán, preparada por Kathleen Lamb

- y Etienne Phipps, con la colaboración previa de Joseph Snow y Beatriz Mariscal de Rhett, revisión Jesús Antonio Cid, Madrid: Gredos.
- CROSBIE, JOHN, 1989. “Medieval *Contrafacta*: a Spanish Anomaly Reconsidered”, *The Modern Language Review*, 78,1,61-67.
- DRONKE, PETER, 1984. “Poetic Meaning in the *Carmina Burana*”. En *The Medieval Poet and his World*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 249-279.
- FRENK, MARGIT, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI a XVII)*, 2 ts., México: Universidad Nacional Autónoma de México – El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica.
- , 2006. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO, 1965. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid: Sociedad de Estudios y Ediciones.
- GARCÍA TURZA, CLAUDIO y JAVIER GARCÍA TURZA, 1997. *El código emilianense 46 de la Real Academia de la Historia, primer diccionario enciclopédico de la Península Ibérica, edición y estudio*, Logroño: Fundación Caja Rioja – Real Academia de la Historia.
- GÓMEZ I MUNTANÉ, MA. CARMEN, 2000. *El Llibre Vermell de Montserrat, Cants i Danses*, Sant Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera.
- HERNÁNDEZ, GUILLERMO E., 1989. “Some Jarcha Antecedents in Latin Inscriptions”, *Hispanic Review*, 57,189-202.
- HIGASHI, ALEJANDRO, 2007. “La *mise en voix* del Cantar del mio Cid y el Código de Vivar”, *Olivar*, 10,17-35.
- HILKA, ALFONS y OTTO SCHUMANN (eds.), 1930 y 1941. *Carmina Burana, I Band: Text, 1 Die moralisch-satirischen Dichtungen y 2 Die Liebeslieder*, kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann, Heidelberg: Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung.
- LUCAS DE TUY, 2003. *Chronicon Mundi*, cura et studio Emma Falque, Turnhout: Brepols.
- , 1999. *El Chronicon Mundi de Lucas de Tuy* [microforma, tesis doctoral], edición crítica y estudio de Olga Valdés García, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MARINO, NANCY F., 1987. *La serranilla española: notas para su estudio e interpretación*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica.

- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1920. “La primitiva poesía lírica española”. En *Estudios literarios*, Madrid: Atenea, 251-344.
- NORBERG, DAN, 2004. *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, translated by Grant C. Roti y Jacqueline de La Chapelle Skubly, with an Introduction by Jan Ziolkovski, Washington: The Catholic University of America.
- OROZ RETA, JOSÉ y MANUEL-A. MARCOS CASQUERO, 1995. *Lírica latina medieval, I, Poesía profana*, edición bilingüe preparada por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, 1997. “La pizarra latina de Carrio (siglo VIII) y la cuestión de orígenes de la poesía tradicional románica y europea”. En *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, t. II, 1147-1158.
- , 2000. “Un conjuro latino (siglo VIII) contra la tormenta y la cuestión de los orígenes de la poesía tradicional románica y europea”. En *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Gipuskoa: Sendoa.
- PIGUET, EDGAR, 1927. *L'évolution de la Pastourelle du XII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Basel: Société Suisse des Traditions Populaires.
- POWELL JONES, W., 1930. “Some Recent Studies on the Pastourelle”, *Speculum*, 5,207-215.
- RABY, F.J.E., 1933. ““Surgens manerius summo diluculo... ””, *Speculum*, 8,204-208.
- REESE, GUSTAVE, 1989. *La música en la Edad Media*, versión española de José María Martín Triana, Madrid: Alianza.
- RIQUER, MARTÍN DE, 1975. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 ts., Barcelona: Planeta.
- SEDGWICK, W.B., 1932. “The Throcaic Tetrameter and the ‘Versus Popularis’ in Latin”, *Greece and Rome*, 1,96-106.
- STEVENS, JOHN, 1986. *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance, and Drama 1050-1350*, Cambridge: Cambridge University Press.
- STOWE, JOHN, 1880. “Brief Notes of Occurrences under Henry VI and Edward IV from ms. Lambert 448”. En *Three Fifteenth-Century Chronicles with*

*Historical Memoranda*, ed. by James Gairdner, Westminster: Camden Society, 148-163.

TISCHLER, HANS, 1989. "The Performance of Medieval Song", *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 43,225-242.

VIEJO FERNÁNDEZ, XULIO, 1998. "La pizarra de Carrio. Estudio mitográfico y literario". En *Actas del II Congreso Hispánico de Latín Medieval*, Maurilio Pérez González (coord.), León: Universidad de León, vol. 2,895-902.

———, 2001. "El carácter poético de la Pizarra de Carrio. Nuevas reflexiones en torno a los orígenes de la literatura popular románica", *Revista de Literatura Medieval*, 13,2,135-156.

WEBER-GRYSON, 2007. *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*, recensuit et brevi apparatus critico instruxit Robert Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

YÁÑEZ, RODRIGO, 1956. *Poema de Alfonso XI*, ed.Y.T. Cate, Madrid: CSIC.

ZIOLKOWSKI, JAN M., 1993. "La poesia d'amore". En *Lo spazio letterario del Medioevo, I. Il Medioevo latino, vol. I, La produzione del testo*, ed. de Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi y Enrico Menestò, Roma: Salerno Editrice, 43-71.