

LA TÉCNICA COMPOSITIVA EN LAS CANTINELAS DE SANTA EULALIA EN LATÍN Y FRANCÉS: ESTUDIO COMPARATIVO

This essay presents a new view of the two poems by Saint Eulalia found in the famous Saint Amand manuscript, today in the collections of the Valenciennes Library. Both poems are of unusual interest: the first, written in French, constitutes the first vernacular poem conserved; the second, composed in Latin, raises questions about literary genre. The comparative study to follow emphasizes a similarity in the two poems' technique and determines their authorship. Assuming that the poems date from the last third of the ninth century, the essay establishes, in addition, a relationship between Saint Eulalia's writing and the larger poetical and musical revolution then taking place in the region of the old French kingdom delimited by the Jumièges, Réomé, and Saint Amand abbeys.

La colaboración e intercambio de conocimientos no sólo entre los distintos ámbitos de la Filología, sino también entre filólogos y otras áreas del saber medieval es más que un *desideratum*, es una necesidad y una obligación, como se viene reclamando desde hace tiempo. La realidad nos demuestra que, cuando se produce ese diálogo interdisciplinar, los resultados no pueden ser mejores; así sucede, por ejemplo, con los estudios en conjunto entre musicólogos, filólogos, liturgistas e historiadores del arte, realizados desde el año 1975 sobre los tropos litúrgicos (Björkvall *et al.*, 1983: 907-940), que permitieron, por fin, individualizar e incluso definir ese peculiar producto de la poesía litúrgica latina. Este diálogo interdisciplinar se presenta asimismo necesario con respecto a la relación entre la poesía medieval latina y

vernácula, tanto profana como religiosa, porque hay datos que apuntan que la vía de comunicación no tuvo una única dirección, latín > romance, sino que el influjo fue recíproco. Así, determinadas obras religiosas presentan *conductus*, que se sirvieron de melodías inspiradas en ritmos seculares y profanos, como sucede en el drama escolar del *Ludus Danielis* (Beck, 1910); del mismo modo, en los tópicos exordiales de la lírica secular latina se encuentran motivos poco desarrollados en la tradición clásica.

Es el caso, por ejemplo, del anuncio de la voz lírica “Voy a cantar al amor sin importarme la estación del año en la que me encuentre”, que convivió con otros de mayor éxito, como “Voy a cantar al amor porque es primavera” o “No puedo cantar porque es invierno”. El primer motivo mencionado, del que se encuentran ya ecos en los fragmentos de la lírica coral de Íbico (s. VI a.C.), el poeta del amor apasionado (PMG 286: “... pero el amor no duerme para mí en ninguna estación”), tuvo un extraordinario desarrollo en la lírica latina medieval a partir del siglo XII. Sin duda, este *tópos* se estaba haciendo eco de la polémica entre trovadores y juglares (Lorenzo, 1996). Aquéllos reprochaban a éstos que fueran meros técnicos, puesto que les acusaban de que no hubiera un auténtico sentimiento subyacente en sus canciones, y por esa razón recurrían a tópicos manidos y ya desvirtuados. Ante esta situación el trovador comenzó a modificar las fórmulas exordiales y a cantar a su amada sin importarle la estación del año. Dadas las conexiones entre la lírica de los trovadores y la latina -no olvidemos la tesis litúrgica en la génesis del arte trovadoresco, defendida entre otros por Jacques Chailley (1955: 219-239)-, no es de extrañar que los escritores en latín, que era la gran lengua de cultura de aquel momento, utilizaran innovaciones procedentes de la élite cultural en vernáculo. A nuestro juicio, esta hipótesis tiene mayores visos de verosimilitud que una pretendida poligénesis o un difícil reflejo de la recuperación de la lengua y los autores griegos en el Renacimiento latino del siglo XII.

Como de todos es bien sabido, son muchas las dudas planteadas y pocas, por el momento, las respuestas obtenidas sobre la auténtica dimensión de las relaciones literarias entre el latín y las lenguas vulgares. Funcionan, pues, como un acicate cuestiones relativas a la profundización en el análisis de la presencia de significativos rasgos comunes en ambos ámbitos y en el estudio de sus respectivas fuentes. Resultaría del máximo interés una comparación sistemática del trabajo de copistas y *scriptoria*, ya que en un mismo escritorio se pudo llevar a cabo no sólo la copia de canciones latinas religiosas y seculares, como

ponen de manifiesto las tempranas colecciones de los *Carmina Cantabrigiensia* (Cambridge, Univ.Libr. Gg 5.35, ff. 432-441) y los *Versaria* de Limoges (París, BN, *ms. lat.* 1139, 3549, 3719 y Longres (Brit.Libr., *Add* 36881), sino también de canciones latinas y romances, como sucede en el famoso códice del monasterio de San Amando de finales del siglo IX, y conservado hoy en la Biblioteca de Valenciennes. Dicho manuscrito contiene entre otros interesantes textos los poemas en latín y francés en honor de santa Eulalia. No menos atractivo resultaría saber cuáles fueron las conexiones entre la canción erudita y la folclórica tanto latina como romance, o qué sobrevive de aquella gran tradición no-escrita, es decir, del proceso de oralidad.

Cuando al latinista se le reclama una “política de puertas abiertas” y el desbloqueo de su compartimento estanco, éste ha de reconocer con naturalidad que tiene que empezar por poner en orden su propia casa. Aunque puede resultar paradójico, en el campo de la Filología Latina medieval nos encontramos con enormes y preocupantes carencias: al repertorio de canciones latinas medievales le falta todavía un estudio global, si bien existen útiles antologías (P. Dronke, 1965b; J. Oroz Reta-M. Marcos Casquero, 1995-1997); no disponemos aún de estudios particulares sobre diversos registros de la poesía lírica tanto sagrada como profana; necesitamos replantearnos la necesidad de cierta claridad terminológica con respecto al significado concedido a términos como *prosa* o *sequentia*, *conductus*, *uersus*, *cantio*, *planctus* o *lai* lírico latino. Necesitamos con urgencia una actualización de la lírica amorosa latina o de una, aunque sea rudimentaria, historia de la *prosa secular*; en fin, se impone el establecimiento de un objeto de estudio más coherente.

Tras este elenco de carencias y deseos vamos a introducirnos en el objeto del presente estudio, que no es otro que volver sobre la significación y trascendencia de los poemas en honor de santa Eulalia copiados en el códice de San Amando. Ambas composiciones son de extraordinario interés, porque el poema en vernáculo es el primer poema romance conservado, y porque el latino tiene una dudosa adscripción a un determinado código literario-musical. El análisis comparativo de las respectivas técnicas compositivas podrá dar alguna clave para determinar la autoría de las piezas; además, dado que ambas pueden fecharse en el último tercio del siglo IX, resulta atractivo ponerlas en relación con la revolución poético-musical acaecida durante ese siglo en una zona muy específica del antiguo reino franco, el triángulo formado por Jumièges, Reomé y San Amando.

* * *

En el último cuarto del siglo IX se copió en el escritorio del monasterio de San Amando, cenobio ubicado en la zona picardovalona del norte del antiguo reino franco, un códice misceláneo plurilingüe. Este manuscrito, conservado hoy en la Biblioteca Municipal de Valenciennes con la cota Ms 150 (Winterfeld, 1901: 133-147), contiene entre otras composiciones un panegírico en alemán en honor del rey franco Ludovico III, muerto en el año 882, en el que se narra su victoria sobre los normandos alcanzada un año antes de su fallecimiento. La rúbrica en latín, *Rithmus teutonicus de piae memoriae Hluduico rege, filio Hluiduici aequae regis*, indica que la obra se compuso después de la muerte del rey y sirve para fijar el límite *post quem* en la datación del códice. Además el manuscrito contiene varias piezas latinas, que carecen de notación musical y son de dudosa identificación, ya que se han considerado bien prosas o bien *uersus*: *Dominus caeli rex* (f.140v) y *Cantica uirginis Eulalie* (f.141r). Por último, en el fol. 141v se transcribió el primer poema en francés, la famosa cantilena de Santa Eulalia, *Buona puella fut Eulalia*.

Hasta que no se copió este códice, se conocían sólo dos poemas, ambos de origen hispánico, en honor de Santa Eulalia de Mérida. El primero es el himno del cesaraugustano Prudencio (c.a. 348-405), *Germine nobilis Eulalia*, titulado *Hymnus in honorem passionis Eulaliae beatissimae martyris*, que pertenece a su colección *Peristephanon*¹. El segundo es el himno visigótico, *Laudem beatae Eulaliae*². Fuera del ámbito hispánico, los otros dos poemas conservados en alabanza de esta mártir hispana se encuentran en el mismo folio del manuscrito de San Amando, lo cual no parece fruto de la casualidad, a pesar de que hubieran sido copiados por distintas manos (M. Delouille, 1972: 562).

¹Prud., *Perist.* III; *Corpus Christianorum. Series Latina*, CXXVI, Turnhout 1976, pp. 278-285. Este poema consta de 225 tetrametros dactílicos hipercatalécticos o metros alcmánicos, dispuestos en estrofas de cinco versos. En él se narra la vida, pasión y glorificación de la santa emeritense, recurriendo en numerosas ocasiones al empleo del estilo directo para reproducir los diálogos entre la mártir y sus torturadores (Palmer, 1989: 239-241).

²Texto editado en AH, 27, nº 117, p. 169. Tanto el himno de Prudencio como el visigótico formaron parte de la liturgia de rito hispano, ya que fueron interpretados en los distintos oficios de la festividad de esta santa: el primero en el oficio de Vísperas y el segundo en Laudes. Véase Migne, PL 86, cols. 1274 y 1284 respectivamente. A estos textos ha de sumarse la *Passio* latina, *Passio sancte ac beatissime Eulalie uirginis et martyris Christ.* El texto, tal y como hoy lo conocemos, se data entre los siglos VII y VIII, si bien hay autores (Fábrega, 1953, VER), que señalan que pudo inspirarse en una versión anterior del siglo IV. Véase Riesco Chueca (1995, xii, 51, n.1).

El poema latino fue atribuido a Hucbaldo (m. 930), monje de San Amando, que tiene en su haber una importante colección poética en la que destacan las alabanzas a la calvicie, hechas en honor del emperador Carlos³. Debido a su fama y prestigio, Hucbaldo fue considerado equivocadamente autor no sólo del importante tratado musical *Musica Enchiridiadis* (c. 900), sino también de uno de los primeros Oficios rimados, el que celebra la solemnidad de la Trinidad (c. 920, obra en realidad de Esteban de Lieja); incluso se le atribuyó la invención de la polifonía. Con todo, sea o no cierta la influencia ejercida por nuestro monje, hay que reconocer que el cenobio de San Amando se convirtió en uno de los centros capitales de la música durante el Medievo (Paul, 1973, 127; Paul, 1988 tr., 197). De la composición que ahora nos ocupa, Peter Dronke (1968 tr.: 48) afirmó que “el poema en latín se sirve del nombre de santa Eulalia como un mero pretexto para darnos una oda sobre el poder de la música”; sin embargo, a nuestro juicio, la obra tiene otros niveles de significación que vamos a intentar desvelar. Seguimos la edición de Walther Bulst (1971: 208-209), si bien hemos modificado la disposición gráfica del texto⁴, de tal modo que se puede apreciar mejor que la pieza está formada por catorce unidades, siendo las trece primeras dobles, articuladas en estrofa y antístrofa, por así decirlo, y la última sencilla (Valenciennes, Bibl.Munic., Ms. 150, f. 141r):

1a. Cantica uirginis Eulalie	(10)*
1b. Concine suaui sona cithara,	(10)*
2a. Est opere quoniam precium	(10)*
2b. Clangere carmine martyrium.	(10)*
3a. Tuam ego / uoce sequar / melodiam	(12pp)
3b. Atque laudem / imitabor / ambrosiam.	(12pp)
4a. Fidibus / cane melos / eximium,	(11pp) I
4b. Vocibus / ministrabo / suffragium.	(11pp)

³La colección fue editada en MGH, *Poet.Lat.Aeu.Carol.*, IV, 1, pp. 265-275.

⁴Al final de cada unidad se indica el número de sílabas. Los asteriscos señalan el empleo de versos cuantitativos. Los trazos oblicuos establecen la separación de *cola* y *commata* en las unidades que se sirven de la prosa de arte rítmica. En estas unidades se especifica, después del número de sílabas, la cadencia final, que es siempre proparoxítona (pp).

- 5a. Sic pietatem,/ sic humanum / ingenium (13pp)
 5b. Fudisse fletum / conpellamus / ingenitum. (13pp)
- 6a. Hanc puellam / nam iuente / sub tempore, (12pp)
 6b. Nondum thoris / maritali-/ bus habilem, (12pp)
-
- 7a. Hostis equi / flammis ignis / implicuit, (12pp)
 7b. Mox columbe / euolatu / obstipuit. (12pp)
- =====
- 8a. Spiritus hic erat Eulalie (10)*
 8b. Lacteolus celer innocuus⁵. (10)*
- 9a. Nullis actis / regi regum / displicuit (12pp)
 9b. Ac idcirco / stellis celi / se miscuit. (12pp)
- 10a. Famulos / flagitemus / ut protegat, (11pp) II
 10b. Qui sibi / leti pangunt / armoniam. (11pp)
- 11a. Deuoto corde / modos demus / innocuos, (13pp)
 11b. Ut nobis pia / deum nostrum / conciliet (13pp)
- 12a. Eius nobis / ac adquirat / auxilium, (12pp)
 12b. Cuius sol et / luna tremunt / imperium, (12pp)
-
- 13a. Nos quoque mundet a criminibus (10)*
 13b. Inserat et bona sideribus (10)*
14. Stemmata luminis aureoli (10)*
 Deo famulantibus. (7pp)
- [1a-b: El canto de la virgen Eulalia interprétalo al unísono al son de la armoniosa cítara,
 2a-b: porque hablar oratoriamente a través del poema de los mártires es la recompensa a tu esfuerzo.
 3a-b: Yo seguiré con mi voz tu melodía e imitaré el himno de alabanza ambrosiano.
 4a-b: Interpreta con la lira la elegante música; ejecutaré el apoyo con la voz.

⁵La unidad 8a-b es una cita textual de Prudencio, *Perist.* III, vv. 164-165.

- 5a-b: Impidamos que la piedad y el carácter natural del ser humano hagan derramar lógicas lágrimas⁶.
- 6a-b: A esta muchacha, siendo todavía muy joven y aún no en edad de conocer lecho conyugal,
- 7a-b: la rodeó con sus llamas la pasión de un pagano de su igual, pero enseguida quedó atónito ante el vuelo de una paloma.
- 8a-b: Ésta era el alma de Eulalia, pura, ligera, mansa.
- 9a-b: Ella con acto alguno enojó al Rey de reyes, y por eso se entremezcló con las estrellas del cielo.
- 10a-b: Solicitamos con vehemencia que Él proteja a sus siervos, que alegres le dedicamos esta armonía.
- 11a-b: Con corazón devoto demos estos tonos mansos, para que la santa nos reconcilie con nuestro Dios,
- 12a-b: ante cuyo poder tiemblan sol y luna, y consiga para nosotros su ayuda,
- 13a-b: nos purifique de nuestros pecados e introduzca nuestras buenas acciones entre los astros
- 14: con la corona de brillante luz de los que sirven a Dios.]

El poema desarrolla tres argumentos bien diferenciados. Las cuatro primeras unidades formales (estrofas dobles 1 a 4) son una declaración programática del autor, hecha en primera persona, en la que el poeta manifiesta que es consciente de las diferencias que existen entre su poema y el modelo del que se sirve. Este, al que sólo se alude implícitamente, no puede ser otro que el himno de Prudencio, al que le corresponde el *tú* de este hipotético diálogo con el pasado. El *yo* lírico reconoce la preeminencia de la poesía cuantitativa prudenciana, a la que se dirige en tono solemne con las expresiones *operae pretium* y *clangere carmine* (estr.2a-b), y de la que se declara imitador, *sequar e imitabor* (estr.3a-b). Esta imitación será principalmente de carácter rítmico; así se desprende no sólo de la distinción establecida entre el empleo de la voz de este poema frente a la música de su modelo, sino también del texto de la antístrofa 3, *Atque laudem imitabor ambrosiam*. Hay que destacar en esta última frase el uso de dos vocablos que llaman la atención. Por una parte se utiliza el sustantivo *laus* como

⁶El significado de esta unidad incide en que ante el martirio de una santa no se ha de llorar, sino sentir alegría cristiana por el testimonio de fe dado, que va a permitir al mártir alcanzar la gloria. De manera escueta este poema recoge el contenido de la estrofa 37 del himno prudenciano: *Cedat amor lacrimantum hominum, / qui celebrare suprema solent, / flebile cedat et officium; / ipsa elementa iubente deo / exequias tibi, uirgo, ferunt* (Perist. III, vv. 181-185).

sinónimo de himno, lo que implica ya una marca léxica sobre el contenido de la pieza. Este empleo tiene su origen precisamente en la definición de himno hecha por san Agustín en su obra *Enarrat. in Ps.* 148, 17, que tuvo una enorme fortuna a través del tiempo: *hymnus est cantus cum laude Dei*. Por otra parte, es de señalar el modificador *ambrosiam*, que está empleado aquí por antonomasia para referirse a la poesía rítmica, aun cuando san Ambrosio de Milán fue cultivador sólo de la poesía cuantitativa; de hecho la cuarteta en dímetros yámbicos fue conocida universalmente como estrofa ambrosiana. A pesar de ello, este Padre de la Iglesia se convirtió en *auctoritas*, es decir, en figura paradigmática de la himnica cristiana, ya fuera cuantitativa o rítmica; de hecho, pronto su cuarteta tuvo una forma rítmica, constituida por cuatro versos de ocho sílabas con cadencia esdrújula y, normalmente, con tres acentos de palabra por estiquio.

Los otros dos argumentos son más banales, puesto que remiten a motivos típicos de la himnica cristiana. Así las cinco unidades siguientes (estrofas dobles 5 a 9) describen de manera sucinta el martirio y muerte de santa Eulalia, que, siguiendo la tradición literaria del himno hagiográfico, no es un recuerdo luctuoso, sino una ocasión para cantar alegres alabanzas a la santa. Las cinco últimas unidades (estr.10 a 14) funcionan como epílogo, donde se contienen fervorosos ruegos a la santa para que interceda ante Dios y consiga el perdón de los pecados de los que cantan el poema.

Desde el punto de vista compositivo, llaman la atención cuatro rasgos: la variedad versificatoria, la función desempeñada por la rima, el empleo de figuras de pensamiento y la técnica de composición en anillo. El poema se sirve de dos tipos métricos: el primero es la versificación cuantitativa, que utiliza en las estrofas 1, 2, 8, 13 y primer elemento de la 14 (Bulst, 1971: 209-210). El verso empleado es el tetrametro dactílico hipercataléctico, es decir, el mismo utilizado por Prudencio en *Peristephanon* III. Hay que notar que en nuestro poema la fórmula está más constreñida, dado que, si el tetrametro es un verso que puede oscilar hipotéticamente entre las siete y diez sílabas, en éste sólo se utiliza el estiquio de diez sílabas. El segundo tipo es la poesía rítmica y rimada, que se expresa en frases que oscilan entre las 7 y 13 sílabas, siempre con cadencia proparoxítona⁷. La utilización de una u

⁷Hay que señalar que el acento de palabra de los ocho metros alcmánicos es asimismo proparoxítono: *Eulálie, cithara, prēcium, martyrium, innócius, crimínibus, sidéribus y auréoli*. Este hecho es motivo de reflexión acerca de la *performance* de la pieza. Si ésta fue cantada, la igualdad rítmica en los finales de línea del texto implica que todas las frases melódicas concluían con idéntica cadencia, ya estuviera el texto en prosa o en

otra versificación no se produce al azar, sino que la forma está subrayando el contenido. Los tetrámetros dactílicos se encuentran en el comienzo, en el medio y al final de la composición. Su función es la de intensificar la relación del poema con su modelo; así, por ejemplo, las dos primeras estrofas cuantitativas están dirigidas a Prudencio, como autor del himno, en el que se inspira nuestro autor; la unidad 8 por su parte es una cita textual de los versos 164 y 165 del *Germine nobilis Eulalia* prudenciano. En cambio, las unidades rítmicas son la expresión de la labor personal del poeta; de hecho, la primera unidad rítmica del poema, la 3, es donde el poeta se manifiesta por primera vez utilizando el pronombre personal *ego* (estr. 3a).

La rima consonante o asonante es regular entre estrofa y antístrofa, salvo en 1 y 11. Este recurso sirve para dar cohesión no sólo a los dos miembros de cada unidad doble, sino también a todo el poema, ya que existe homofonía entre distintas unidades, como sucede entre la 13 y el segundo verso de la 14, que riman en *-ibus*. El paralelismo antitético es la figura de pensamiento que se desarrolla a lo largo de las cuatro primeras unidades. La razón se debe a que esta figura permite destacar todavía más el diálogo entre el *tú*, referido al autor del poema que se sigue como modelo, y el *yo* del autor que escribe. El tropo, además, está subrayado léxicamente mediante la oposición *Tuam ego* con la que se inicia la unidad 3. La refinada técnica de la *Ringkomposition* se manifiesta en el empleo de la métrica cuantitativa de las dos primeras estrofas y la última del poema, que finaliza con un heptasílabo proparoxítono, verso muy utilizado en la poesía rítmica latina. Este artificio convierte al poema en un todo que pretende entroncar directamente con la tradición de la alabanza a Eulalia iniciada por Prudencio.

La habilidad de nuestro poeta se manifiesta asimismo en la disposición paralelística de la obra, en la que no sólo se recurre a la repetición progresiva entre estrofa y antístrofa, sino también a la repetición de módulos estróficos más amplios en el interior de la obra, según se desprende del esquema señalado más arriba al lado del texto. Así desde el punto de vista de la estructura, la pieza se organiza en dos grandes bloques que van precedidos y seguidos por sendas unidades de transición. Según esto, el poema consta de una introducción (unidad

verso. Por el contrario, si en contra de lo que fue la tradición hímica la pieza hubiera sido recitada, hay que suponer que en la lectura de los metros alcanmanianos primaría el acento de palabra sobre el ictus (elemento mecánico que señalaba los tiempos fuertes de cada pie).

1), un primer módulo de cinco unidades (2-6), una transición (unidad 7), un segundo bloque, idéntico en su estructura al primero (unidades 8-12) y un epílogo (unidades 13-14). De manera gráfica, el resultado es el siguiente⁸:

1-AA // 2-AA 3-BB 4-CC 5-DD 6-BB // 7-BB

8-AA 9-BB 10-CC 11-DD 12-BB // 13-AA 14-A+7pp

La pieza latina, en suma, es obra de un autor erudito que conjugó las dos grandes tradiciones de la poesía religiosa de las que él era conocedor: la poesía cuantitativa, iniciada por san Ambrosio y continuada por Prudencio, su modelo, y la poesía rítmica ensalzada por Beda en el siglo VII en el capítulo *De rithmo* contenido en su tratado *De arte metrica*. Las obras técnicas de este humilde monje inglés sobre versificación se convertirán en los manuales en los que aprendieron a componer los autores de la época carolingia (Wright-Sinclair, 1969: 127-133; Murphy, 1978: 145-184). En realidad, como ya se ha señalado, el poeta de San Amando recurre a la *auctoritas* de san Ambrosio para justificar su composición fundamentalmente rítmica, en la que destaca sobre todo el uso de la repetición progresiva. Tanto la prosa rítmica y rimada, como la repetición progresiva entre unidades dobles son recursos que estaban siendo utilizados por Notker en su colección de prosas litúrgicas. Este monje del monasterio suizo de San Galo fue consolidando este tipo de composiciones a lo largo de unos treinta años (c.a. 850-880; véase Crocker, 1977: 4). Su producción dio lugar a un volumen titulado *Liber Hymnorum*, en el cual se incluye una carta de dedicación al obispo Liutvardo de Vercelli, donde se explica la génesis de la obra y en la que se emplea el sintagma de *versus cum sequentia*, para designar lo que hoy conocemos como prosa litúrgica, una de las grandes innovaciones poético-musicales que revolucionó la creación medieval y sobre la que volveremos más adelante.

Pasemos ahora al texto en francés que fue copiado a continuación del poema latino que acabamos de analizar. La pieza consta de diecisiete unidades, de las cuales la 6, 7, 13, 14, 15 y 17 son simples, en tanto que las demás son dobles. Seguimos las lecturas propuestas en la edición de Bulst (1971: 214-215), si bien hemos variado la disposición gráfica de la pieza (Valenciennes, Bibl.Munic., Ms. 150, f. 141v):

⁸Las letras en capitales indican cada una de las estructuras métrica o rítmica, y son dobles para señalar que la unidad está compuesta por "estrofa" y "antístrofa".

- 1a. Buona pulcella fut Eulalia (10pp)
 1b. Bel auret corps, bellezour anima (10pp)

- 2a. Uoldrent la ueintre li deo inimi
 2b. Uoldrent la faire diaule servir.

- 3a. Elle nont eskoltet les mals conselliers,
 3b. Quelle deo raneiet chi maent sus en ciel,

- 4a. Ne por or ned argent ne paramenz,
 4b. Por manatce regiel ne preiement.

I

- 5a. Niule cose non la pouret omque pleier,
 5b. La polle sempre non mast lo deo menestrier.

6. E por o fut presentede Maximiiën,

7. Chi rex eret a cels dis soure pagiens.

=====

- 8a. Il li enortet, dont lei nonque chielt, (10)
 8b. Qued elle fuiet lo nom chrestien. (10)

- 9a. Ell ent aduret lo suon element,
 9b. Melz sostendreiet les empedementz,

- 10a. Quelle perdesee sa uirginitet.
 10b. Por os furet morte a grand honestet.

- 11a. Enz enl for lo getterent, com arde tost.
 11b. Elle colpes non auret, por o nos coist.

II

- 12a. A czo nos uoldret concreide li rex pagiens,
 12b. Ad une spede li roueret tolir lo chief.

13. La domnizelle celle kose non contredist,

14. Uolt lo seule lazsier, si ruouet Krist.

=====

15. In figure de colomb uolat a ciel.

16a. Tuit oram que por nos degnet preier,
 16b. Qued auuisset de nos Christus mercit

17. Post la mort et alui nos laist uenir
 Par souue cleméntia. (7pp)

[1a-b: Hermosa doncella fue Eulalia; hermoso cuerpo tenía, más hermosa el alma.

2a-b: La quisieron vencer los enemigos de Dios; la quisieron hacer servir al diablo.

3a-b: Ella no escucho a los malos consejeros, para que renegase de Dios que está en el cielo,

4a-b: ni por oro, ni plata, ni adornos, ni por amenaza regia, ni súplicas.

5a-b: Ninguna cosa podía doblegarla, de modo que la doncella no amase siempre el servicio a Dios.

6: Y por esta razón fue presentada a Maximiano,
 7: que en aquellos días era el rey de los paganos.

8a-b: Él la exhortó, aunque ella no aceptó, a que renegase del nombre de cristiana,

9a-b: a que adorase su ídolo; pero ella soportaría mejor los suplicios

10a-b: antes que perder su virginidad. Por esto sería condenada a muerte con gran honestidad.

11a-b: Al fuego la arrojaron, para que ardiera pronto. Ella, como pecados no tenía, por eso no se quema.

12a-b: A esto no quería dar crédito el rey pagano; con una espada ordenó cortarle la cabeza.

13: La doncella esta orden no contradice;

14: quiere abandonar la tierra, si Cristo así lo dispone.

15: En forma de paloma voló al cielo.

16a-b: Todos oramos para que se digne a interceder por nosotros, para que Cristo tenga piedad de nosotros

17: después de la muerte y nos deje llegar hasta Él por su clemencia.]

La cantilena en romance articula su contenido en dos secciones diferentes. Las unidades 1 a 15 relatan de manera amplia y en tonos más conmovedores, que el poema latino que le precede el martirio de santa Eulalia. Es posible que el poeta conociese la *Passio* de los siglos VII-VIII, que contiene una larga enumeración de suplicios a los que fue sometida la doncella emeritense (Riesco Chueca, 1995: 51-69). Con

todo, el texto en francés trata el material literario del que se nutre con libertad, puesto que incluye algunas novedades. Así, se señala por una parte que el torturador fue el propio emperador Maximiano, en lugar del gobernador, según la tradición. Por otra, se indica que la muerte de Eulalia fue por decapitación, si bien en los testimonios precedentes (Prudencio, *Perist.* III, vv. 9-15; el himno hispánico, AH 27, n.º 117, estr. VI; la *Passio* y el poema latino del monasterio de San Amando) coinciden en señalar que la muerte fue en la hoguera, aunque en esta última pieza se expresa de manera metafórica (estr. 7a-b). Sin embargo, la decapitación se apunta en el poema prudenciano (*Perist.* III, vv. 116-120: *Aut gladio ferire caput / aut laniabere membra feris / aut facibus data fumificis / flebiliterque ululanda tuis / in cineres resoluta flues*).

Las dos últimas unidades desarrollan el lugar común himnico de la petición de la intercesión de la santa para obtener el perdón de los pecados. Desde el punto de vista lingüístico, el texto, además de los rasgos dialectales picardo-valones, propios de la región norte del reino franco donde se ubica el monasterio de San Amando -y que por lo tanto permiten determinar el origen lingüístico de su autor-, contiene numerosos latinismos léxicos y morfológicos bien conocidos como son el empleo de *buona*, *pulcella*, *anima*, *rex*, *Christus*, *post*, *clementia* o el comparativo sintético *bellezour*. Ahora interesa llamar la atención sobre un aspecto que no ha sido suficientemente destacado hasta el presente; es decir, que el poema también tiene latinismos rítmicos, prosódicos y compositivos, que permiten conjeturar no sólo que el poema tuvo como modelo el texto latino que le precedió en la copia del código, sino también que ambas piezas pudieron ser obra del mismo autor⁹.

De acuerdo con la edición de Bulst (1971), la cantilena, cuyo cómputo silábico a veces es complicado, tiene una estructura compleja en la que se combinan unidades formales dobles y simples, y en la que además se recurre a la repetición de grupos estróficos en el interior del poema. Los dos primeros módulos (unidades 1-7 y 8-14) se articulan en torno a cinco unidades dobles iniciales, seguidas por dos simples. El poema finaliza con un epílogo de tres unidades, donde la primera y última son simples. Parece, pues, evidente, que la estructura compositiva empleada por el autor en vernáculo fue fundamentalmente

⁹Consideramos que este estudio comparativo es más productivo que los análisis sobre la hipotética melodía común a ambos poemas, dado que no se conserva. Nuestra propuesta de autoría vuelve a fijarse en Huchbaldo, a pesar de haber sido desestimada por otros autores. La lectura de los trabajos de M. Delbouille (1972: 562-564; 607-610) resulta muy productiva para establecer el estado de la cuestión.

la repetición progresiva tanto de unidades como de módulos, como en las prosas litúrgicas y en el himno latino de santa Eulalia.

La homofonía en rima consonante y asonante tiene una función aglutinadora, como en el caso del poema en latín que le precede en la copia del manuscrito, dado que se encuentra entre estrofa y antístrofa, pero también entre diversas unidades: por ejemplo, la unidad 15 rima con la estrofa 16 en *-ie*, y la antístrofa 16 con el primer verso de la estrofa 17 en *-i*; se emplea, pues, el mismo procedimiento que en el texto latino que hacía rimar en *-ibus* la unidad 13 y el último elemento de la 14. El texto en francés utiliza asimismo la composición en anillo por lo que se refiere al esquema rítmico seguido. Los dos primeros versos y el último destacan entre los demás por ser versos cuya lectura fue, posiblemente, “a la latina”; entendidos así, nos hallaríamos ante decasílabos proparoxítonos (los dos primeros) y un heptasílabo, también proparoxítono (el último). Esta cadencia final fue la empleada en el poema latino, como se ha señalado más arriba. Además, esos tres versos en francés finalizan con vocablos latinos que emplean la rima asonante en *-ia*: *Eulália*, *ánima*, *cleméntia*.

Todo parece indicar que la utilización de estos procedimientos compositivos tiene una función idéntica a la del poema anterior, dado que, de la misma forma que el texto en latín emplea el verso cuantitativo para fijar una tradición literaria con el poema prudenciano, el poema en francés se sirve de versos rítmicos proparoxítonos que remiten al texto latino precedente. Si estas observaciones son correctas, en la cantilena se recurriría a la variedad versificatoria, ya que además de versos medidos y leídos a la latina, nos hallaríamos ante versos a la francesa, entre los que destacan los decasílabos cesurados en 6+4 (por ejemplo, en la unidad 4), que es la forma derivada o secundaria del decasílabo románico. De este modo, desde el texto de Prudencio, pasando por el poema latino, hasta la cantilena francesa se crea una tradición literaria ininterrumpida. Hay que señalar que tanto en la pieza latina como en la vernácula está actuando como architexto el poema de Prudencio, que es el que nutre de imágenes y contenidos a ambas composiciones de San Amando. Ahora bien, cada una de ellas expresa su deuda de manera diferente, si bien se mantiene como denominador común el elemento externo de la versificación. El poema latino manifiesta su reconocimiento explícito en las primeras estrofas, mediante ese diálogo poético entre *tú-yo*. El poema francés, por su parte, lo hace aludiendo a su predecesor a través del recurso de la figura etimológica *bel / belle*, que reproduce la *annominatio* prudenciana: *Germine nobilis Eulalia / mortis et indole nobilior* (*Perist.*

III, vv. 1-2). De este modo, desde el punto de vista de la versificación y de la composición, los dos poemas de San Amando emplean las mismas técnicas, lo que nos lleva a concluir que ambas piezas son obra de un mismo autor, posiblemente Huchaldo.

* * *

Resulta del máximo interés poner en relación los dos poemas analizados con otras obras y autores contemporáneos, cuya ubicación geográfica se sitúa en la misma región, el norte del reino franco. Hay que destacar que ambas composiciones, que nos han llegado sin notación musical, sin embargo no están lejos de las grandes innovaciones acaecidas durante el siglo IX con respecto a los textos escritos para ser cantados.

El primero de ellos es indirecto, ya que procede de la referencia hecha por Notker Balbulus, monje de San Galo, en el proemio de su *Liber Hymnorum*. Como ya se ha indicado más arriba, ésta fue la primera colección de prosas litúrgicas; es decir, aquellas composiciones escritas para ser cantadas tras el Aleluya de la misa, que se caracterizan porque sobre una melodía preexistente, denominada *sequentia* y desarrollada a partir de la sílaba final *-a* del sustantivo *Alleluia*¹⁰, se agregó posteriormente un texto de tal forma que a cada nota musical le correspondiese una sílaba del discurso literario. En otras palabras, se compuso una pieza de tipo silábico. Este texto recibió el nombre de *ymnus* o *uersus ad sequentias* en la zona este del imperio franco, y de *prosa*¹¹ en la zona oeste. Esta última denominación deriva del hecho de que el texto se sirvió fundamentalmente de la prosa rítmica y rimada, y no del verso. La técnica literario-musical, desarrollada y madurada por Notker siguiendo los consejos de sus maestros, no fue una idea original suya, sino que, como él mismo afirma (Steinen, 1948: II, 8-10), se inspiró en ciertas composiciones copiadas en un antifonario que había

¹⁰Este hecho no implica necesariamente que todas las melodías de las prosas litúrgicas hubieran tenido una relación genealógica con las melodías del Aleluya gregoriano, dado que muchas de las músicas conservadas no tienen relación clara y determinada con el canto oficial de la Iglesia (Crocker, 1977: 12-13). Por este, motivo no pueden forzarse conexiones que en realidad no están testimoniadas.

¹¹En la actualidad se ha establecido una diferencia terminológica por razones de claridad expositiva; así, el sustantivo *prosa* se reserva para designar las composiciones que constan de texto y melodía o bien sólo de texto, porque se haya perdido su notación musical, en tanto que *secuencia* se utiliza para las piezas que se componen únicamente de melodía.

sido llevado hasta San Galo por un presbítero procedente de Jumièges, el cual estaba huyendo del saqueo normando al que había sido sometida su abadía en el año 851. El monasterio de Jumièges, fundado en el año 654 por san Filiberto, fue restaurado en el siglo X; durante los dos siglos siguientes fue célebre por sus escuelas y por su magnífica biblioteca (Paul, 1973: 120). Cuando comenzó su decadencia, los fondos manuscritos pasaron a engrosar los de la catedral de Ruán. Lo que interesa destacar ahora es, pues, que durante el siglo IX esta abadía franca, situada en el valle del Sena en el departamento francés actual de Seine-Maritime, tuvo una gran vitalidad artística y creadora que inspiró una de las grandes revoluciones literarias del Medievo.

El segundo testimonio procede de la abadía de Réomé, en la actual diócesis francesa de Langres en el Alto Marne, ubicada a unos trescientos kilómetros de Jumièges. Allí vivió en torno al año 850 el monje benedictino Aurelianus Reomensis. Entre sus obras destaca el trabajo titulado *De Musica disciplina*, cuyo capítulo IV aborda el análisis de las tres categorías de la música humana, es decir, la *armónica*, que se ocupa de la estructura de la melodía, la *métrica*, que se centra en el análisis métrico de los textos, y la *rítmica*, que analiza la relación entre melodía y texto literario. Más adelante, en el capítulo VI Aureliano afirma *In rhytmica autem prouisio manet, tu cum uerbis modulatio aperte concurrat: en scilicet contra rationem uerborum cantilenae uox inepte formetur*¹² [‘En la rítmica es necesario prestar atención para que la modulación se ajuste adecuadamente a las palabras, para que las notas de la canción no se compongan de manera inadecuada sin tener en cuenta la estructura de las palabras’]. Su expresión *ratio uerborum*, traducida por “estructura de las palabras”, es un tanto ambigua, ya que puede hacer referencia a tres circunstancias distintas: por una parte, que el músico disponga de tantas notas como sílabas tenga el texto literario; por otra, que el músico distribuya los tiempos fuertes y débiles en la melodía ajustándolos a los acentos de palabra; y, por último, que el músico dé a su melodía el tono adecuado al contenido del poema. Si tenemos en cuenta que el último de los supuestos es ineludible en toda buena composición, y que con respecto al segundo, ya desde Quintiliano se había admitido como lugar común que en poesía no había obligación de mantener los

¹²Aurelianus Reomensis, *De musica disciplina*, en M. Gerberto, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, vol. I, St. Blasien 1784, pp. 35 (reimpr. Hildesheim 1963).

acentos de palabra tal y como se pronuncian en prosa¹³, sólo queda suponer que Aureliano está haciendo referencia a la naturaleza silábica de la melodía. Esto implica que la mélica, o textos escritos para ser cantados, estaba siendo objeto de enorme interés por parte de los teóricos y compositores de aquella época, ya que no se puede olvidar que Aureliano es contemporáneo a Notker y que vivió en un monasterio relativamente próximo a Jumièges, donde estuvo en uso el antifonario del que se sirvió el monje sangalense.

El tercer testimonio procede asimismo de mediados del siglo IX, precisamente del monasterio de San Amando, región equidistante de Jumièges y Réomé. En aquel tiempo vivió en dicho monasterio un hábil y prolífico poeta, Milón de San Amando (c.a. 809- c.a. 872), que destacó por el cultivo de la poesía rítmica. De entre todos sus poemas sobresale el titulado *De sobrietate*, dedicado a su discípulo y nieto Hucbaldo de San Amando, el posible autor de los *cantica* latino y francés en honor de santa Eulalia. *De sobrietate* consta de dos libros y

13 Quint., *Inst. orat.* I, 5, 28: *Euenit ut metri quoque condicio mutet accentum: pecudes pictaeque uolucres* (Verg. *Georg.* III, 243; *Aen.* IV, 525). *Nam uolucres media acuta legam, quia, etsi natura breuis, tamen positione longa est, ne faciat iambum, quem non recipit uersus herous.* [‘Sucede que en la condición del metro cambia el acento: *Pecudes pictaeque uolucres*. Así, pues, leeré *uolúcrs* con acento en la sílaba media, porque, aunque es de naturaleza breue, sin embargo es larga por posición para que no forme un yambo, que no cabe en el verso heroico (hexámetro dactílico)’. De hecho, en prosa se leía siempre *uólucres* con acento en la antepenúltima. En la misma línea de argumentación señala Sacerdos (Keil, GL, VI, 448, 20): *Hoc tamen scire debemus, quod uersus percutiens (id est scandentes) interdum accentus alios pronuntiamus, quam per singula uerba ponentes. Toro et pater, acutum accentum in to ponimus et in pa; scandendo uero inde toro pater Aeneas* (Verg., *Aen.* II, 2) *in ro et in ter.* [‘Debemos darnos cuenta que al medir los versos a veces ponemos acentos distintos que al pronunciar las palabras una a una’...]. Esta idea fue retomada a mediados del siglo XII por Pedro Elías, maestro de retórica de origen bretón asentado en París, el cual indicó que *accentus* es la modulación de la voz en el discurso común y en la dicción: *Accentus est modulatio uocis in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicitur propter cantilenas, ubi accentus non seruamus.* Dicha precisión venía al caso, porque en las canciones no se tenía necesariamente en cuenta el acento de palabra tal y como se pronunciaba en prosa. El tratado de Pedro Elías sirvió de fuente no sólo para el *Speculum Doctrinale* de Vicente de Brauvais, sino para el estudio de retórica *Leys d’Amors*, realizado en la primera mitad del siglo XIV por un grupo de eruditos a instancias del Consistorio del Gai Saber de Tolosa (Avalle, 1992: 427-428). No estamos de acuerdo con este estudioso italiano, que considera que las opiniones expresadas tanto por Aureliano de Réomé a mediados del siglo IX, como por Pedro Elías en el XII se oponen a la preceptiva clásica. Este autor pasó por alto las observaciones de Quintiliano y de Sacerdos. La incongruencia entre el acento del discurso en prosa y en las piezas destinadas a ser cantadas sigue estando presente en las letras de las canciones actuales, donde el acento de palabra se altera con frecuencia por imposición de la melodía.

un total de unos dos mil versos. Casi al final de la obra Milón señala que, si bien su texto no puede ser considerado métrico, debido a los numerosos errores de prosodia, al menos podrá ser tenido por rítmico (*Milonis Carmina*, MGH, *Poet.Lat.Aev.Carol.*, III, p. 674):

Tu potui, caui, en mens errore sinistra
 Deuia tractaret; salua uirtute fidei
 Posthabui leges, ferulas et munia
 Metri: Non puto grande scelus, si sillaba longa breuisque
 Altera in alterius dubia statione locetur;
 Quodsi, tu credo, nequit carmen iam iure uocari
 Sit satis huic saltem censeri nomini *rithmi*.
 (*De sobrietate* II, vv. 1031-1037)

De acuerdo con los tres testimonios analizados, se puede concluir que los dos poemas en honor de santa Eulalia, copiados en el monasterio de San Amando, surgieron en un ambiente propicio, en el que se estaba indagando las posibilidades de las nuevas fórmulas de composición. Así, por lo que respecta al texto latino hay que destacar que hasta el presente se siguen sucediendo distintas opiniones sobre el código literario al que pertenece. Como se ha podido comprobar más arriba, dicho poema se caracteriza por la repetición progresiva. Las prosas litúrgicas conservadas se sirven de ella también, pero sólo entre la "estrofa" y "antístrofa" de cada unidad doble. Es asimismo cierto que las primeras prosas litúrgicas presentan como rasgo de estilo la combinación de unidades simples (sobre todo al comienzo, en el medio o al final de la pieza) con otras dobles. Cada unidad tiene una estructura léxica y melódica distinta de las unidades que le preceden o siguen, de tal modo que desde el punto de vista compositivo no existen dos prosas idénticas en aquellos primeros tiempos. Estas composiciones, cuya función era embellecer la liturgia de la misa, no utilizaron el discurso en verso, ni tampoco la repetición de grupos estróficos en el interior de la composición, como se ha comprobado que sucedía en los dos poemas de santa Eulalia.

El primer estudioso que identificó un grupo de piezas semejantes a la de santa Eulalia del monasterio de San Amando -que se diferencian de las prosas litúrgicas de la primera época (las de Notker y las aquitanas) en los dos rasgos que se acaban de apuntar- fue Paul von Winterfeld (1901). Este autor localizó un total de cinco obras a las que denominó bien *sequentiae* -siguiendo los usos de la escuela germana-, o bien prosas. Este elenco se incrementó hasta un total de ocho: *Dominus caeli rex et conditor*, *Cantica uirginis Eulaliae*, *Psalle symphonizando*, *Virginis uirginum cantica*, *Rex caeli Domine*

squalidique, Pangat simul eja praesens, Sancte Paule, pastor bone y Dulce carmen et melodum (Phillips- Huglo, 1982: 37). Las dos primeras, *Dominus caeli* y *Cantica uirginis*, se encuentran en el manuscrito de San Amando conservado en Valenciennes y son las dos únicas que carecen de notación musical. A este reducido grupo de piezas, todas datables en el siglo IX, se las denominó de tipo "arcaico" o *da capo*, porque se repite un grupo estrófico amplio en el interior del poema. Peter Dronke (1965: 43-73) estudió una de estas piezas, en concreto *Rex caeli Domine squalidique*, conservada en la Biblioteca de Bamberg, *Varia* 1, f. 64. Dado el virtuosismo formal de la composición y su alto grado de armonía entre forma y significado, la obra no podía ser considerada a juicio del filólogo británico el inicio, sino la culminación de una técnica compositiva. La comparación con otras fórmulas literarias del mundo hispano-visigodo, del germánico y otros llevó a Dronke a proponer por una parte que el origen de la *prosa* tenía que situarse en los siglos VI y VII, siendo el siglo VIII el momento de su total consolidación, y, por otra, que este proceso compositivo procedía de la canción tanto secular como latina, ya fuera en latín o en vernáculo.

Casi veinte años después, Dronke siguió manteniendo su hipótesis en una ponencia presentada en el año 1983 en Munich durante el primer Simposio del *Corpus Troporum* (Dronke, 1985: 1-2). El autor reconocía que no disponía de nuevos argumentos con los que rebatir las críticas recibidas, pero seguía dando por buenas sus propuestas que en última instancia dependían de una noción intuitiva del modo en que fueron avanzando las técnicas poéticas medievales y se fueron sucediendo las innovaciones. Dronke concluyó afirmando que en teoría siempre es posible un gran salto milagroso hacia adelante que suponga la creación de un nuevo género en un instante; así sucede, por ejemplo, cuando se revisan formas poéticas y géneros cuyas primeras etapas están todavía menos documentadas que las de la *prosa* -y *tropos*-; tal es el caso en literatura latina medieval, por ejemplo, con los poemas escritos en hexámetros leoninos o estrofas sáficas rítmicas, o en las literaturas vernáculas con la *canzone* o el soneto.

Las réplicas recibidas por Dronke procedían del ámbito de la musicología y no de la filología. La *communis opinio* de los musicólogos se asentaba en los trabajos de Wolfram von den Steinen de los años 1946 y 1947, según los cuales el nacimiento de la *prosa* tuvo sus orígenes a mediados, o si se quiere a comienzos, del siglo IX. Así, Richard Crocker (1977: 3ss.) en uno de los estudios de mayor impacto sobre la *prosa* de las primeras épocas, indicó que nada impide

suponer que todas las prosas conservadas en manuscritos del siglo X en adelante pudieron estar ya en uso en los siglos IX, VIII o VII; pero él pone en duda tal cosa, porque el único dato constatable es que las melodías usadas por Notker Balbulus son del siglo IX. Otra crítica, en apariencia demoledora contra la hipótesis defendida por Dronke, fue formulada por Nancy Phillips y Michel Huglo (1982). Según el trabajo de estos dos musicólogos, ni la composición *Rex caeli*, estudiada por Dronke, ni las otras siete piezas consideradas prosas de tipo arcaico son en realidad prosas, sino *versus*. De este modo introdujeron un nuevo concepto, el “*versus* de doble *cursus*”, en el que estarían englobadas esas polémicas ocho composiciones. Por otra parte, los autores sostienen que tales piezas no son textos litúrgicos, conectados, pues, con el Aleluya de la misa, sino canciones de arte tanto religiosas como seculares.

El nuevo concepto acuñado en el sintagma “*versus* de doble *cursus*” incide en el empleo de un grupo estrófico amplio en el interior de cada poema; sin embargo, hay que tener en cuenta que el vocablo *versus* encerró una gran polisemia durante el Medievo, ya que, a parte de su significado métrico para designar una línea o estiquio en un poema, no sólo fue utilizado por el propio Notker, *uersus ad sequentias*, en el prólogo de su *Liber Hymnorum*, sino que hasta el año 1200 se empleó para denominar un nuevo estilo de canciones, principalmente en latín, pero también en provenzal, basadas en el número de sílabas y la rima, como sucede en los *Versaria* de Limoges. La respuesta de Dronke en la ponencia de Munich de año 1983 fue enérgica y contundente al afirmar que no le convencían las nuevas hipótesis presentadas y que además existía una enorme y preocupante confusión entre los propios musicólogos; sin ir mas lejos, en la nueva enciclopedia musicológica *The New Grove*, publicada en Londres en el año 1980, Richard Crocker afirmaba que *Rex caeli* no era una prosa (p. 149), sin embargo, dos páginas más adelante J. Caldwell habla de la “prosa” *Rex caeli* (p. 151). “¿En qué quedamos?” se preguntaba atónito Peter Dronke. El trabajo más reciente que vuelve a abordar esta polémica es el de Nicole Sevestre (1993), una musicóloga francesa, que al estudiar nuevamente las melodías de las seis piezas problemáticas y los textos de las dos obras del manuscrito de San Amado, concluye que estamos, en realidad, ante prosas. Así, desde la musicología se eleva una voz que da la razón a los estudios filológicos.

Vistas las dificultades para determinar cuál es el género poético del poema latino en honor de santa Eulalia, hay que concluir, que fuera concebido por su autor como prosa o como poema rítmico o *versus*, lo

cierto es que es una pieza que surge en un momento en el que se están sucediendo grandes cambios y se están buscando nuevas fórmulas expresivas; baste con recordar los testimonios de Notker, de Aureliano de Réomé o de Milón de San Amando. El siglo IX es una época que se caracteriza porque la restauración cultural llevada a cabo por el Renacimiento carolingio está dando sus mejores frutos. Una vez alcanzada la madurez, se busca ahora la expansión y la innovación, que van a implicar sin duda un enorme progreso. No hay que olvidar que uno de los afanes de aquella restauración fue la recuperación del “buen latín” como lengua de cultura; ahora bien, no se puede olvidar que dicha recuperación no fue universal, sino que estuvo restringida a una élite que se sirvió de esa lengua aprendida en la escuela palatina como vehículo de comunicación y de creación artística.

Por su parte, la cantilena francesa nos pone en contacto con otra realidad paralela que convivió con la que se acababa de apuntar y que es la base de ese constante reflujo que habrá entre latín-romance y romance-latín. El propio Carlomagno empleaba con frecuencia su lengua materna en lugar del latín o del griego, como recuerda su biógrafo Eginardo¹⁴. Poco después, en el año 813, el concilio de Tours recomienda utilizar la *lingua* en los sermones destinados a los laicos, puesto que ya no comprendían el latín empleado en los ritos litúrgicos. En febrero del año 842 tiene lugar el Juramento de Estrasburgo entre Carlos el Calvo, al que alabó Huchbaldo en sus poemas, y Luis el Germánico; cada uno lo hizo en su propia lengua para que sus respectivas tropas pudieran comprender lo que allí se estaba pactando, según recuerda Nitardo¹⁵. Este hecho pone de manifiesto las irreductibles diferencias que existían ya a mediados del siglo IX entre las lenguas vernáculas habladas en la zona oriental y occidental del Imperio carolingio. El poema analizado en este trabajo nos sitúa ante

¹⁴Eginardus, *Vie de Charlemagne*, L. Halphen (ed), Les Belles Lettres, París 19674, p. 74, párr. 25: “Erat eloquentia copiosus et exuberans, poteratque quicquid uellet apertissime exprimere. Nec patrio tantum sermone contentus, etiam peregrinis linguis ediscendis operam inpendit; in quibus latinam ita didicit ut aeque illa ac patria lingua orare sit solitus, graecam uero melius intellegere quam pronuntiare poterat. Adeo quidem facundus erat ut etiam didaculus appareret”.

¹⁵Nithardus, *Histoire des fils de Louis le pieux*, Ph. Lauer (ed), Les Belles Lettres, París 19642, pp. 100 ss., párr. 5: “Ergo XVI kal. marci Lodhuuicus et Karolus in ciuitate que olim Argentaria uocabatur, nunc autem Strazburg uulgo dicitur, conuenerunt et sacramenta que subter notata sunt, Lodhuuicus romana, Karolus uero teudisca lingua, iurauerunt. Ac sic, ante sacramentum, circumfusam plebem, alter teudisca, alter romana lingua, alloquuti sunt”. La edición contiene además tres facsímiles de los Juramentos de Estrasburgo (París, BN, *ms. lat.* 9768, ff. 3r-v).

una lengua que da sus primeros balbuceos para convertirse en vehículo de cultura; sin embargo, su autor no fue un poeta inhábil o poco experimentado, sino todo lo contrario. El análisis realizado pone de manifiesto el empleo de una serie de recursos técnicos y estilísticos aprendidos en la escuela -donde se hablaba latín-, que nos sitúan ante un escritor avezado como Hucbaldo. A nuestro juicio son tres los factores que se conjugan en estas dos excepcionales piezas religiosas de San Amando: el respeto al pasado y a la tradición literaria latina; la búsqueda y desarrollo de nuevas fórmulas expresivas; y, por último, la conciencia lingüística de las lenguas vernáculas. Para finalizar, resulta estimulante combinar estos datos sobre la ebullición cultural del reino franco durante el siglo IX con otro acontecimiento contemporáneo. La lírica árabe, en la que sobresalía la intensidad de los sentimientos personales del poeta, estaba alcanzando en esos momentos su *acmé*. Es posible que esta poesía fuera conocida pronto en Italia; de hecho algunos estudios apuntan que las primeras composiciones de la lírica amorosa latina tiene su origen en la Península Itálica. Por aquel tiempo el reino franco mantenía intensos contactos con eruditos italianos. Sin ir más lejos, durante el siglo X Guillermo Volpiano, originario de Lombardía y que gozó de un enorme prestigio entre las comunidades monásticas del norte de Italia, fue el personaje al que se le encomendó la reforma monástica de los cenobios francos de la zona de Jumièges, Ruán y Fécamp.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AH. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 27. *Hymnodia Gotica*, eds. Cl. Blume- G. M. Dreves, Leipzig, 1897.
- Avalle, D'A.S. (1992) "Dalla metrica alla ritmica", *Lo spazio letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino*. 1. *La produzione del testo*, eds. G. Cavallo *et alii*, Roma: 391-478.
- Beck, J. (1910) *La musique des troubadours*, París.
- Björkvall, G., Jonsson, R. y Iversen, G. (1983) "Le *Corpus Troporum*: Une équipe de recherche sur les tropes liturgiques du Mogen Age", *Studi Medievali* 24/2: 907-940.
- Bulst, W. (1971) "*Buona pulcella fut Eulalia*", *Fs. Bernhard Bischoff*, eds. J. Autenrieth y F. Brünhölzl, Stuttgart: 207-214.
- Chailley, J. (1955) "Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine", *Romania* 76: 212-239.
- Crocker, R. (1997) *The Early Medieval Sequence*, Berkeley.
- Delbouille, S. (1972) "Les plus anciens textes et la formation des

- langues littéraires" y "Les plus anciens textes romans", *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. I, Heidelberg: 559-584 y 605-622.
- Dronke, P. (1965) "The Beginnings of the Sequence", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 87: 43-73 (art.rev. en (1984) *The Medieval Poet and his World*, Roma:115-144).
- Dronke, P. (1965a) *Medieval latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. II, Oxford.
- Dronke, P. (1968) *La lírica en la Edad Media*, Barcelona [1978].
- Dronke, P. (1985) "Types of poetic Art in Tropes", *Liturgische Tropen*, G. Silagi (de), Munich: 1-23 (art. rev. en (1991) *Latin and Vernacular Poets of the Middle Ages*, Norfolk nº VII).
- Fábrega Grau, A. (1953) *Pasionario Hispánico (siglos VII-XI)*, vol. I, Madrid-Barcelona.
- Keil, H. (1857) *Grammatici Latini*, 7 vols., Leipzig [1961].
- Lorenzo, P. (1996) "Exordio y dialéctica en los provenzales", *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X symposio de la SELGyC*, Santiago de Compostela vol. I: 367-381.
- MGH, *Monumenta Germaniae Historica. Poetae Latini Aevi Carolini*, 4 vols., eds. E. Dümmler et alii, Berlín 1881-1896 [1964].
- Migne, PL. (1995-1996) *Patrologia Latina Database*, Chadwyck-Healey Inc.
- Murphy, J.J. (1978) *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, California.
- Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M. (1995-1997) *Lírica latina medieval*, 2 vols., Madrid.
- Palmer, A. M. (1989) *Prudentius on the Martyrs*, Oxford.
- Phillips, N. y Huglo, M. (1982) "The versus *Rex caeli* -another look at the so-called archaic sequence", *Journal of the Plainsong & Medieval Music Society* 5: 36-43.
- Riesco Chueca, P. (1995) *Pasionario Hispánico*, Sevilla.
- Sevestre, N. (1993) "Prose ou Vers?", *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, eds. W. Arlt y G. Björkvall (eds.), Estocolmo: 429-435.
- Steinen, W. von (1946-1947) "Die Anfänge der Sequenzdichtung", *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte* 40: 190-212, y 41: 122-162.
- Steinen, W. von (1948) *Notker der Dichter und seine Geistigewelt*, 2 vols., Berna.
- Winterfeld, P. von (1901) "Rhythmen- und Sequenzstudien I, Die lateinische Eulaliensequenz und ihre Sippe", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 45: 133-147.

Wright, F. y Sinclair, T. (1969) *A History of later latin Literature from the Middle of Fourth to the End of the Seventeenth Century*, Londres.

EVA CASTRO

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA