

ISABEL DE RIQUER

con la colaboración de  
MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

# LAS CANCIONES DE SANT JOAN DE LES ABADESSES

ESTUDIO Y EDICIÓN FILOLÓGICA Y MUSICAL

*Series Minor 8*

REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES

Barcelona, 2003

Un hecho en principio tan poco llamativo como el que alguien a mediados del siglo XIII anotase en un par de folios de papel cuatro canciones, hoy en día resulta de un interés excepcional dado que se trata de ejemplos poco frecuentes del repertorio trovadoresco, los únicos que se conservan con música en toda España. La reciente localización del manuscrito, dado por perdido durante muchos años, ha hecho posible el estudio y edición de su repertorio con el rigor y precisión que merece.

SERIES MINOR

Núm. 8

Las canciones de Sant Joan  
de les Abadesses. Estudio y  
edición filológica y musical

ISABEL DE RIQUER

con la colaboración de  
MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

Las canciones de Sant Joan  
de les Abadesses. Estudio y  
edición filológica y musical

REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES DE BARCELONA  
Barcelona, 2003

La investigación para esta publicación forma parte del proyecto «Los trovadores de la Península Ibérica» (BFF2002-04403-CO2-02) con financiación del Ministerio de Educación y Cultura.

© del texto: Isabel de Riquer

© de la música: Maricarmen Gómez Muntané

© de la edición: Reial Acadèmia de Bones Lletres

C/ Bisbe Caçador, 3.- 08002 Barcelona

Diseño tipográfico: Albert Corbeto

ISBN: 84-933284-0-5

Depósito legal: L-1049-2003

Impreso en Arts Gràfiques Bobalà, S.L.

C/ Sant Salvador, 8.- 25005 Lérida

## ÍNDICE

Las canciones de <i>dansa</i> en la lírica trovadoresca	17
La notación	33
Las canciones de Sant Joan de les Abadesses	
1. <i>S'anc vos ame</i>	38
2. <i>Amors, merce no sia</i>	44
3. <i>Ara lausetz</i>	49
4. <i>Era us preg</i>	73
Edición musical	75
Bibliografía	84

**H**ace más de medio siglo que Monseñor Higiní Anglès tuvo entre sus manos dos folios que pertenecían a un documento notarial que le había entregado el archivero del Monasterio de Sant Joan de les Abadesses, el reverendo Josep Masdeu. En dichos folios se habían copiado cuatro canciones con la música. En su monumental obra *La música a Catalunya fins al segle XIII* del año 1935, Monseñor Anglès daba la transcripción filológica y musical de la primera estrofa de tres de las canciones y hacía el siguiente comentario:

En les tapes d'un registre notarial d'aquell arxiu, fa anys que es trobaren dos fulls solters del segle XIII, en els quals es conserven quatre melodies trobadoresques desconegudes fins ara. Es tracta de dos fulls en paper, de 19,7 x 13,7 cm, i 17,5 x 12,7 cm de caixa. Sembla clar que ambdós fulls no provenen de cap cançoner; seria més aviat un llibre notarial amb documents de tota mena copiat el segle XIII; en els espais blancs hom hauria escrit, d'una altra mà i uns anys més tard —encara al segle XIII— aquestes quatre cançons. Les tals melodies

arriben copiades amb notació mesina. El fet d'una notació així, que tan s'assembla al Chansonnier de St. Germain, servat avui a París, BNF 20050, editat en facsimil per P. Meyer i G. Raynaud, és una cosa excepcional a Catalunya; a primera vista hom podria dir que els tals fulls provenen de terres estrangeres, atenent, però, que els documents que contenen fan referència a pobles catalans, com són Sant Joan de les Abadesses, Sant Feliu, etc., i són escrits a Catalunya uns anys abans de les cançons citades, hem d'admetre que la tal notació fou també copiada al nostre país. Conté les següents peces que transcrivim a les pàg. 406 i s. (pp. 182 y 184).

Y, más adelante, en el apartado «Els cants profans i religiosos en català, d'autor anònim», Monseñor Anglès aňadía un breve comentario a cada una de las canciones (pp. 405-407).

1. *S'anc vos ame era'us vau desaman.* «És de les més simples del repertori trobadoresc».
2. *Amors merce no sia.* «Text molt italianitzat; l'autor no seria pas català».
3. *Ara lauzetz, lauset, lauset.* «Recorda el fons musical del nostre folklore musical. D'entre el repertori dels trobadors, és una de les poques que arriben amb un refrany [...] el text és d'un mal gust i d'un realisme repugnant. La melodia bonica [...] mereixia [...] que hagués cantat un text més decent i més respectuós».
4. *[Pos?] era-us preg qe-m aujatz bela mia.* No la transcribe porque «duu només la música al començament».

Hasta el año 1985 los estudiosos, filólogos, musicólogos, historiadores de la literatura, autores de repertorios de manuscritos y de esquemas métricos, al aludir a estas can-



ciones lo hacían siempre a través de la transcripción y los comentarios de Anglès y de dos fotografías conservadas en el Arxiu Mas de Barcelona (clichés 3086 y 3087), ya que todos creían que los dos folios estaban extraviados.

R. Aramon [1947-1948] daba cuenta de «l'existència, en alguns indrets de Catalunya, de poesies italianes de tradició o escola popular, bé que amb destacada influència provençal, atribuïble de segur al transcriptor. Una d'elles, que comença *Amors merce no sia*, fou trobada [...] junt amb altres composicions populars provençals; el text hi va acompanyat d'una música interessant, transcrita amb la notació de l' escola de Metz» (p. 163).

I. Frank [1953-1957] incluyó las canciones 1, 3 y 4 en su *Répertoire métrique*, en la *Liste des dansas* del vol. I y, también, en el *Index bibliographique* del vol. II, entre las obras anónimas, desarrollando el esquema métrico. No lo hizo con la canción 2 a causa de la lengua, «italien, catalanisé par le scribe (sic)» I, p. XXVIII, n. 3.

1. *S'anc vos amei, era- us vau desaman*. 461,215c; 44:3. Dansa. (2) 3 s  
4. a: -en, -or, -er. b: -an. 10 aaab

3. *Ar lauset, lauset, lauset*. 461,27b; 791bis:1. Dansa parodique. (2) 5 s 9,  
1-7. a7 b7 c7' b7 d7' b7 e4 e7 e7. Da las rimas y relaciona el esquema  
con la «Chanson satirique contre un habitant de Marseille», n° 885.

4. *...era- us preg [?] que- m aujatz, bel'amia*. 461, 251b; 44:5. Dansa  
fragm. (2) 1 c 4. ia, ensa. 10'aaab.

F. Gennrich [1958] localizó el manuscrito en «Barcelo-  
na. Bibl. de Sant Joan de les Abadesses», y lo fechó en el

siglo xiv. No obstante no parece que lo viese nunca, puesto que en la edición de tres de sus canciones (núms. 246, 255, y 258) se sirve del facsímil y de la edición de Anglès.

D. S. Avallé [1961, 1992 2ª ed.] repertoriaba nuestro manuscrito, «ora perduto», p. 24, y le daba el número 238 en el «Índice topográfico» del apartado «Manoscritti perduti o distrutti».

E. Junyent [1976] conocía dónde se guardaba el manuscrito, ya que en su monografía *El Monestir de Sant Joan de les Abadesses*, afirmaba que «actualment és a la Biblioteca de Catalunya». No obstante no debió localizarlo y se vio obligado a reproducir una fotografía del Archivo Mas.

I. Fernández de la Cuesta y R. Lafont [1979] editaron las cuatro canciones entre las que pertenecían al repertorio anónimo trovadoresco. En las tres primeras, siguieron la lectura melódica de Anglès y transcribieron la cuarta por primera vez, quizá basándose en la reproducción fotográfica de Anglès, puesto que, en su catálogo de los manuscritos españoles de la Edad Media, [1980] Fernández de la Cuesta da por «extraviado» el de Sant Joan de les Abadesses (p. 169).

Mª C. Gómez [1980, 1983, 1998 3ª ed.] lo daba también por perdido, aunque gracias a la existencia de dos fotografías antiguas que había en la Biblioteca de Catalunya y las indicaciones de algunos expertos a los que consultó, aquel mismo año (1980), pudo comprobar que el manuscrito se conservaba en dicha Biblioteca, al parecer desde mitad de los años 30, sin que nadie le hubiera puesto hasta

entonces signatura. En la 2ª edición del libro dio la transcripción musical de toda la primera estrofa de *S'anc vos arnei* (1983, pp. 79-80),

H. van der Werf [1984] no incluyó las canciones en su repertorio de «The extant troubadour melodies», al juzgar que su lugar estaba entre los estudios dedicados a la canción profana del siglo XIV (p. 24).

P. Bec [1984], que conocía la existencia de la canción 3 *Ara lausetz*, a través de Anglès y Fernández de la Cuesta, lamentaba no poder incluir toda la «Chanson des moines paillards» en su libro *Burlesque et obscenité chez les troubadours*, porque «le manuscrit a été perdu pendant la guerre d'Espagne et l'on n'en possède qu'une photographie très difficilement lisible». Reproducía sólo la primera estrofa traduciéndola al francés (p. 10, n. 2).

V. Beltrán [1984] trabajó sobre el facsímil de Anglès en su monografía sobre las *dansas*, porque «el original fue extraviado durante la guerra civil, según información de D. R. Aramon i Serra del Institut d'Estudis Catalans» (p. 249, n. 51).

S. Asperti [1985] al hablar de los numerosos manuscritos provenzales de todo tipo transcritos en Cataluña y que se consignan en la *Bibliographie* de Clovis Brunel consideraba que debía integrarse, entre otros, «il registro notariale duecentesco» publicado por Anglès (p. 77, n. 41).

El año 1985 en la revista norteamericana *Speculum* y con el título «The Last Unpublished Troubadour Songs»,

Gerald A. Bond realizó la primera edición crítica filológica y musical de las cuatro canciones de Sant Joan de les Abadesses, a través de Anglès y de las fotografías del Archivo Mas de Barcelona, pues continuaba convencido de que los originales se habían perdido. Midió los dos folios y describió el deterioro del lado derecho del primero y del lado izquierdo del segundo. Para fijar lo más concretamente posible la fecha, transcribió primero el documento notarial en latín sobre la herencia de unas tierras, para identificar los topónimos y los firmantes, que eran personajes vinculados con la comarca del Ripollés. Al confrontar la letra de los dos textos, el latino y el provenzal u occitano, llegó a la conclusión de que la tinta era la misma, así como la letra, cursiva de inspiración francesa muy empleada en Cataluña, por lo que ambos textos, el documento notarial y las canciones, procedían de la misma mano. La lengua de las canciones era el provenzal trovadoresco con algunos galicismos y catalanismos fonéticos y léxicos, mientras que en la canción 2 dominaba la lengua italiana.

En cuanto al género de las canciones, Bond creía, aunque con ciertas reservas, que eran *dansas*, forma característica de la lírica cortesana de finales de la Edad Media, sobre todo en el norte de Francia, y le sorprendía el contenido tan variado. En cuanto a la fecha afirmaba que «these songs most likely were written on the sheets sometime in the third quarter of the thirteenth century», y que podrían haber sido transcritas por el notario-escri-

bano, acostumbrado a tomar notas de discursos, durante la actuación de un artista profesional. Nada, según Bond, indicaba la existencia de una fuente escrita. Modificó la numeración y el esquema de Frank de la canción 3, *Ara lauset*, error que ya había advertido V. Beltrán en su artículo de 1984, y destacaba en ella ciertas semejanzas métricas con algunas canciones del ciclo de los *Companhos* de Guilhem de Peitieu. Finalizaba con la transcripción musical y filológica de las cuatro canciones, acompañadas de notas críticas y de comentarios sobre el contenido de cada una. La canción 2, la «italiana», rechazada por Frank, Bond la registró como 461, 2ob.

J. Parramon [1992] en su *Repertori* consideró *dansas* las canciones 1 y 3, y la 2 como *descord?* (el interrogante es de Parramon).

S. Asperti [1995] en sus libro *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, dedicaba unos párrafos al ms. de Sant Joan de les Abadesses «caso a sé del tutto particolare», señalando que la forma de *dansa* con métrica muy sencilla se encuentra también en algunos de los poemas de Cerverí de Girona. Destaca que «la 'stranezza' della notazione si accompagna strettamente alla 'stranezza' linguistica dei testi; non si può escludere che a un musico di passaggio tra le montagne di San Joan de les Abadesses sia stato chiesto di fissare per iscritto le melodie che accompagnavano canzoncine del suo repertorio, o comunque da lui conosciute» (pp. 108-109; 113).

Los dos folios que todos los estudiosos interesados creían definitivamente extraviados se expusieron al públi-

co, por primera vez, en 1993 con ocasión del Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo *Corte y Mecenazgo*, realizado en Barcelona.

El Cancionero de Sant Joan de les Abadesses se conserva actualmente en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca de Cataluña con el nº 3871, y en 1996 se encuadernó. Como la restauración tiene algunas deficiencias, para esta edición se ha tenido que recurrir además a las fotografías de Anglès y del Archivo Mas, más claras que el original.

La descripción codicológica es la siguiente: manuscrito encuadernado en un volumen en tela y pergamino (17 x 20, 7 cm). Tiene tres folios de guarda al principio y al final. Entre el segundo y el tercer folio del principio se ha añadido otro folio mecanografiado que da la siguiente información:

3871. Cançons trobadoresques de sant Joan de les Abadesses, s. XIII, segona meitat. 2 folis. (Cf. Higiní Anglès, *La música a Catalunya fins el segle XIII*, Barcelona, 1935, pp. 185-187; 405-407. Gerald A. Bond, «The last un published Trobadour Song's», *Speculum*, 60, 4 1985, 827-849).

El texto manuscrito ocupa dos folios de pergamino, numerados 1 y 2 a lápiz en el ángulo superior derecho del recto, y estampados con el sello de la Biblioteca de Catalunya en el ángulo inferior derecho del recto del primer folio y en el verso del segundo. Debajo del sello del verso del segundo folio se ha anotado en tinta: Ms. 3871.

El primero de los folios de pergamino mide 14,7 x 19,6 cm en su parte más ancha y 13,2 x 19,5 cm el segundo, también en su parte más ancha. El primero tiene tres agujeros de 1 mm de diámetro cada uno que no impiden la lectura por ninguna de las dos caras; y el segundo tiene también un agujero de 1 mm y otro de 1/2 mm, que tampoco impiden la lectura. A este segundo folio le falta 1 cm en la parte superior derecha del recto, que no impide la lectura por las dos caras; en cambio la destrucción de la parte inferior del recto afecta al tetragrama, aunque no tiene consecuencias para la legibilidad. Todo el folio tiene manchas de humedad.

#### LAS CANCIONES DE «DANSA» EN LA LÍRICA TROVADORESCA

Monseñor Anglès no hizo ningún comentario acerca del género de las cuatro canciones; y Frank las incluyó en su *Répertoire* entre las *dansas*.

Bond, como ya hemos visto, las consideró *dansas*, aunque con ciertas reservas al advertir que, aunque no coincidían exactamente con lo prescrito en los tratados, se parecían mucho, por lo que la denominación podría ser considerada en un sentido genérico y no específico (pp. 108-109).

V. Beltrán [1984], incluyó las canciones de Sant Joan de les Abadesses entre los ejemplos, propios de la Romania, de «esquema zejelesco con trístico monorrímo en la mudanza y vuelta más breve que el estribillo», del

que «cinco casos se ajustan al modelo más sencillo (AA//bbb/a)». Rectificó el esquema estrófico de Frank de la canción 3, *Ara lausetz*, ya que «justificado por la métrica y la fraseología musical, enmascara su carácter zejelesco, transparente si eliminamos la rima de los versos impares (aaabBB, o sea AA/bbb/a si disponemos el estribillo en posición inicial)» (p. 249, n. 53).

D. Billy [1989] discute el análisis de Bond para 461,20b, poema que considera como uno de los dos casos de «variation modulaire» (pp. 20 y 30).

En el *Grundriss* [1990], vol. II, t. I, fasc. 7, «Les genres lyriques. 13. *La chanson de danse*, se registran tres de las cuatro canciones. La 1, *S'anc vos amai*; de la 3 se indica que el esquema métrico se parece al de la *cansó-sirventés* de Giraut de Boneilh, 242,57 y al de la «Chanson satirique contre un habitant de Marseille»; y la 4 aparece como *Vos, dosne, ab un dolz regart* (inc.: [pos?] *er·us preg que·m aujatz bela mia*). Como vemos no se tiene en consideración la 2, quizá por considerarla escrita «italiano». En la bibliografía se cita a Anglès, Frank, Gennrich y Fernández de la Cuesta).<sup>1</sup>

S. Asperti [1995], además de lo que ya hemos comentado, trató ampliamente de estas canciones, considerándolas *dansas*, en su libro *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, como veremos más adelante.

1. Se dan las diferentes lecturas del primer verso de las canciones tal como aparecen en las diferentes ediciones: *ame, amai, amei; Ar, Ara; lausetz, lauset, etc.*



La primera impresión, pues, de los críticos es que nuestros poemas son *dansas*, aunque no sigan estrictamente las normas con que los preceptistas intentaron ceñir una forma con tanta movilidad.<sup>2</sup>

La *dansa* es un género eminentemente musical y relativamente tardío respecto a la actividad de los trovadores provenzales, porque las conservadas de autor conocido pertenecen a la segunda mitad del siglo XIII. Parece que

2. En la *dansa* el *respós* y las estrofas no se mezclan. El *respós* suele estar formado por cuatro versos y las estrofas pueden constar de ocho, los cuatro primeros de rima diversa a la del *respós* o *refranh*, los últimos consonando con él. Para los tratados seguimos la edición de J.H. MARSHALL, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford, University Press, 1972.

*Regles de trobar*, «si faç canço o dança d'amor, no-s tayn que-y mescles fayt d'armes ne maldit de gens», ll. 35-36.

*Doctrina de compondre dictatz*: «Si vols far dança, deus parlar d'amor be e plamentent, en qualque estament ne sies. E deus li fer dedents .iij. cobles e no pus, e respost, una o dues tornadas, qual te vullés; totes vegades so novell. E potz fer, si-t vols, totes les fins de les cobles en refrany semblan. E aquella raho de que la començaras deu[s] continuar e be servir al començament, al mig, e a la fi.», ll. 51-56.

*Ripoll*: «Dança ha un refrany e .iij. cobles e una tornada o .ij. tornades. E es tostemps de materia d'amor o de lahor de dona, axi que no ha diferencia en materia ab canço mas en la forma», ll. 44-47.

*Las leys d'amor*, más tardías, también definen la *dansa* como: «Dansa es us dictatz gracios que conte un refranh, so que es un respos, solamen, e tres coblas semblans en la fi al respos en compas et en acordansa; e la tornada deu esser semblans al respos», ed. J. Anglade, Toulouse, Bibliothèque Méridionale, 1919, reprint 1971. Véase, también S. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, Ravenna, A. Longo editore, 1995, el capítulo 5.3 «Digressione strutturale: per una morfologia storica della "dansa" provenzale».

la primera muestra explícita de danza trovadoresca como composición poética es la de Uc de Saint Circ, *Una danseta voil far*, 457,41, aunque es más parecida a una *cansó ab refranb*, pues no tiene tornada.<sup>3</sup> Esto no quiere decir categóricamente que antes no hubiera *dansas*. En las *Vidas* y *razos* de algunos trovadores se afirma que componían 'dansas', quizá en el sentido de danzas o de canciones de danza, aunque no se han conservado.

De Caudairenca, la mujer del trovador Raimon de Miraval, se dice que «sabia ben trobar coblas e dansas» y, además, «se entendia en un cavaler, qui avia non Guillem Bremon, don ella fazia sas dansas». El trovador catalán Guillem de Cabestany en un determinado momento «comencet de trobar cobletas avinenz e gaias, e dansas e cansós d'avinent cantar».<sup>4</sup> En un partimen entre Raimbaut de Vaqueiras, Ademar de Poitiers y Perdigon, compuesto hacia 1295, se dice que «e:n Perdigos viule descortz o dansas»; y el trovador Aimeric de Peguilhan dice en una canción «M'an e mon cor bastida una dansa».<sup>5</sup>

La *dansa*, como la *balada*, el *descort*, la *estampida* o la *retroencha* son géneros condicionados por la versificación,

3. V. BELTRÁN, «De zéjeles y dansas: los orígenes de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, LXIV (1984), pp. 248-249 y S. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, pp. 104-130, sobre todo pp. 105, 108-109.
4. Véase, M. de RIQUEUR, *Vidas y retratos de trovadores*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1995, Caudairenca en las pp. 202 y 211 y Guillem de Cabestany en la p. 206.
5. 392,15 = 4,1 = 370,12a; 10,4 v. 21

aunque no de manera rígida,<sup>6</sup> y con una temática amorosa amplia, que recoge desde las situaciones y expresiones de la cansó cortesana en su manera más ortodoxa hasta otras más sencillas o popularizantes. Pero el contenido de la *dansa* no fue exclusivamente el amor sino que fue derivando hacia otros temas, tanto religiosos, sobre todo marianos, como satíricos y paródicos. Desde las primeras manifestaciones de autores conocidos la *dansa* mostró tendencia al hibridismo; véase como ejemplo de la elasticidad de este género, tanto en la forma como en el contenido, el *sirventés-dança* (434,14a), la *peguesca* (434,4a), la *dansa-balada* (434,9c), la *gelozesca* (434a,1a) y la *espingadura* (434a,1a) compuestas por Cerverí de Girona antes de julio de 1276, fecha de la muerte del rey Jaime I; o la *cansó e dansa mesclat* de Uc del Valat;<sup>7</sup> y, ya en el siglo xv, la *dansa e scondit* de Jordi de Sant Jordi.

En la última etapa de la actividad trovadoresca se percibe el esfuerzo de los trovadores por renovarse, toman-

6. Véase, M. de RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, 1975, pp. 46 y 47; C. LEUBE, «Tanzelied und estampida» in *Grundriss*, 2/1B, fasc.5, Band 3, Heidelberg, 1979, pp. 60-66; V. BELTRÁN, *ob. cit.*; y P. CANETTIERI, «I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema», en el *XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Zurich, 6-II avril 1992), Tubinga, 1993, t. V, section VII, pp. 75-88, cita p. 86, n. 2.
7. Frank la registra dos veces: 520 y 655a; F. ZUFFEREY, *Bibliographie des poètes provençaux des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles*, Ginebra, Droz, 1981, le da el número 567,1, que adopta D. BILLY, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1989, pp. 106-107 y 257.

do formas y géneros que, al principio, habían desdeñado por parecerles demasiado populares, creando nuevas combinaciones estróficas, mezclando varias lenguas románicas y cantando a una nueva *domna*, la Virgen. En el *partimen* se reúnen tres o cuatro trovadores para proporcionar un espectáculo a la corte que los acoge, mientras que en sus sirventeses critican duramente la avaricia de algunos reyes o el relajamiento moral de determinadas instituciones religiosas. Después de la cruzada albigense algunos trovadores salieron de los señoríos del sur de Francia y buscaron en la corte castellana, en la catalana o en las del norte de Italia el ambiente propicio para ejercer su profesión. Fueron unas décadas de actividad *intensa*, componiendo y trasladándose de un lugar a otro, y reivindicando, en todo momento, su saber y su categoría profesional.

En esta segunda mitad del XIII, más concretamente entre 1250 y 1260, y en el entorno de Carlos de Anjou, en Provenza y en Nápoles, surge una tendencia poética entre los *trouvères* franceses que subraya y destaca el componente musical de los poemas, y que influye en la tradición provenzal tan necesitada de una renovación: la *dansa*. El cultivo de la *dansa* se extenderá a lo largo de todo el siglo en todos los ambientes literarios de la Romania.

De este ambiente angevino proceden las diez dansas que el cancionero E agrupó en su sección final sin darles atribución, aunque tradicionalmente se han adjudicado a

Guiraut d'Espanha, y que, según Asperti,<sup>8</sup> constituyen los testimonios más antiguos de dansas y baladas en la lírica provenzal; siete de ellas están dedicadas a Beatriz de Provenza, mujer de Carlos de Anjou. De esta influyente «presenza angioina» procederán las canciones de algunos de «les derniers troubadours de la Provence», como las dansas anónimas del cancionero f,<sup>9</sup> y las insertadas en la sección provenzal, W, del *Chansonnier du Roi*,<sup>10</sup> que tienen una estrecha analogía formal con las *dansas* del cancionero E.

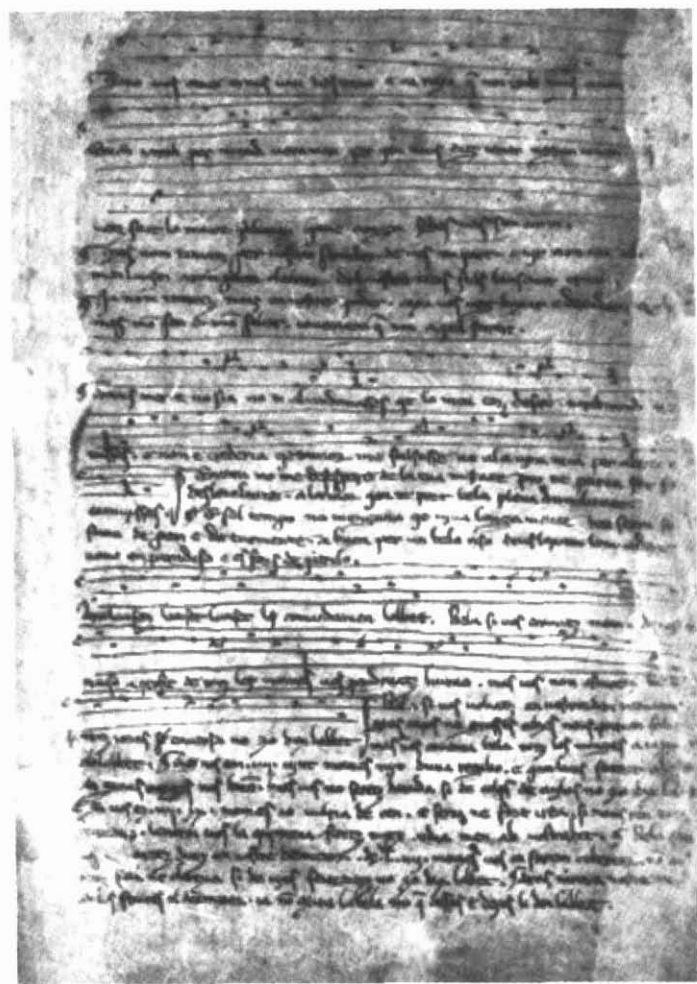
En Cataluña la aceptación y el éxito de estas formas francesas, que ya habían empleado algunos trovadores provenzales que frecuentaron la corte catalana,<sup>11</sup> se hace patente en las cinco *dansas*, citadas arriba, compuestas por Cerverí de Girona.<sup>12</sup> Y en el mismo entorno geográfico,

8. S. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, pp. 97-104.
9. *Chansonnier Giraud*, (Paris B.N. f.fr. 12472); véase, P. MEYER, *Les derniers troubadours de la Provence*, París, 1871, reimp. 1973, pp. 114-117: *Si tot chantar no m'enansa*, 461,224 y *Pos la doussor del temps gay*, 461,195.
10. París, B.N. fr. 844, *Domna pois vos ai*, 461,92; *Pois qu'ieu vei*, 461,196; *Tant es gaia*, 461,230; *Amors m'art*, 461,20a; *Be volgra*, 244,1a; véase, C. Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1980 [rep., Wiesbaden, 1967] y S. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 125.
11. Paulet de Marselha, que compuso varios poemas en la corte de Pere el Gran, tiene dos canciones de clara influencia francesa: una *retroencha*, 319,2 y una *dansa*, 319,4; véase, I. de RIQUER, *Paulet de Marselha, un provençal a la cort del reis d'Aragó*, Barcelona, Columna, La flor inversa 2, 1996.
12. M. de RIQUER, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Texto, traducción y comentarios*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.

lingüístico y cultural en que se desarrolló la actividad de este trovador catalán [...1259-1285...] parece que fueron compuestas otras dansas con el sencillo estrofismo, AA/ /bbb/a,<sup>13</sup> que también utilizó Cerverí de Girona en su *dança-balada* 434,9c.

Estas *dansas* copiadas en códices catalanes son: las tres anónimas del cancionero de Sant Joan de les Abadesses: *S'anc vos ame*; *Ara lausetz*; *Era-us preg ge m'ametz*; y otra, también anónima, *Plazens plazers*, insertada entre las *Razós de trobar* y la *Doctrina de compondre dictats*.<sup>14</sup> Que estas *dansas* no estén copiadas en grandes cancioneros como el E, el *Chansonnier du Roi* o el Sg, antes citados, no es algo demasiado insólito. Dansas, baladas, pastorelas, coblas y «canzoncine di donna», completas o fragmentadas, se copian en espacios en blanco y en márgenes de códices que contienen *romans*, registros notaria-

13. Es el número 44 en el *Rèpertoire* de Frank, aaab. El testimonio más antiguo trovadoresco es la canción de «arrepentimiento» de Guilhem de Peitieu, 183, 10, de estructura similar a la canción de Navidad de San Marcial de Limoges *In hoc anni circulo*. También tienen este esquema dos dansas más: el alba anónima *En un vergier sotz fuella d'albespi*, 461,113, *unicum* del cancionero C y *Lo fin cor qu'ie-us ai*, 'baladeta' v. 15, atribuida a Giraut d'Esanha, 244,4, ambas compuestas en versos decasílabos.
14. *Plazens, plazers* está compuesta en versos decasílabos, como *S'anc vos ame*, con alguna verso hipométrico, y combinando formas catalanas y occitanas no siempre correctas. Que el último editor H. Field la atribuya a Ramon Vidal de Besalú es una hipótesis no compartida unánimemente por la crítica, H. FIELD, *Ramon Vidal de Besalú. Obra poètica*, 2 vols. Barcelona, Curial, 1989-1991.



Folio I que copia *S'anc vos ame, Amors, merce no sia y Ara lausetz.*

les, memoriales, ordenanzas u otro tipo de documentación, sobre todo en Italia septentrional.<sup>15</sup>

La copia de las canciones de Sant Joan de les Abadesses es cuidadosa y legible; y es lástima que el deterioro de ambos lados del folio 1 y de la parte inferior del 2, impidan leer algunas palabras. La intención del copista parece que era la de conservar íntegras las cuatro canciones; pero sólo lo están la 1 y la 3 y, quizá, la 4. Una misma mano escribió con la letra cursiva francesa, que también se utilizaba en Cataluña desde mediados del siglo XIII hasta finales del XIV,<sup>16</sup> el documento notarial, los poemas y las melodías. La división de las estrofas se señala con un calderón y por la mayúscula de la primera letra. Algunas veces los versos están separados por medio de un punto que, por ejemplo en la canción 3, coincide con la cesura que

15. Véanse los ejemplos que aporta ASPERTI en *Carlo I d'Angiò*, pp. 109-III, y, además, S. ORLANDO, *Rime dei Memoriali bolognesi, 1279-1300*, Turín, 1981 y F. BRUGNOLO, «Due "canzoncine di dona" alto italiane dell'inizio del Trecento», *Il miglior fabbro. Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, U. de Poitiers-CESCM, 1991, pp. 85-94. En Cataluña, tres poesías, una de las cuales es un *virelai* y otra una *dansa*, están copiadas en un manual de un notario de Besalú que contiene escrituras datadas entre 1348 y 1371; véase, J. ROMEU I FIGUERAS, *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 135-143; y también J.M. LLOBET I PORTELLA, «Aparició de dos poemes de mitjan del segle XV en manuals noterials certerins», en *Palestra Universitaria*, 5, UNED, Cervera, 1991, pp. 143-149.
16. J. ALTURO y A. M. MUNDÓ, «Problemàtica de les escriptures del període de transició i de les marginals», *Cultura Neolatina* LVIII, 1-2, 1998, pp. 121-148.



separa los dos hemistiquios de los largos versos de catorce sílabas, aunque no siempre correctamente (por ejemplo en el v. 4 el punto aparece después de *vos* cuando lo correcto sería después de la palabra anterior, *moines*).

El copista se corrige y tacha, añade o sustituye alguna letra o palabra que se da cuenta de que ha copiado mal. Por ejemplo, en la canción 2, v. 20, tacha la *m* de *laxam*; en la 3, v. 1 parece haber escrito *lo* y se corrige en *ly*; en el v. 5, la palabra *si* y el neuma se han añadido fuera del margen, y antes de *enversa* ha tachado dos letras; en la expresión *mas a vos* del v. 9 la *a* se ha añadido en la interlínea. Alguna vez, ante palabras poco comunes se salta una letra, 3, v. 4 *liurao*; o invierte sílabas, v. 11 *regilio*, o separa una palabra *ardia men*. Donde parece haber mayor número de posibles errores es en la 2, la canción «italiana», pues la mezcla de lenguas empleadas con escasa corrección no permite discernir si éstos son atribuibles al copista de Sant Joan de les Abadesses o no, como vemos en algunas *s* finales añadidas.

En cuanto a la lengua, además de los comentarios particulares que se harán en cada canción, son evidentes algunos catalanismos léxicos y gráficos, y galicismos, aunque éstos en menor grado que los de algunas canciones copiadas en la sección provenzal del *Chansonnier du Roi*.<sup>17</sup>

17. M. y M. RAUPACH, *Französische Trobadoryrik*, Tübinga, 1979 («Beihefte z. Zeitschr. f. roman. Philol.», 171); véanse para estos aspectos las canciones anónimas de W, *Quan vei les praz verdesir*, ed. de U. MÖLK, en *Il miglior fabbro...*, pp. 377-384; *L'altrier cuidai aber*

Algunas soluciones lingüísticas coinciden con las del cancionero f, es decir que son provenzales.<sup>18</sup>

Ninguno de los cancioneros medievales profanos copiados en Cataluña, el V, el Sg, el Cançoneret de Ripoll y el Vega-Aguiló van acompañados de la notación musical; las canciones de Sant Joan de les Abadesses son, pues, las únicas, lo que las valora en gran manera y las hacen muy semejantes, incluso en la notación musical, a algunas de las canciones antes aludidas, que se encuentran en las secciones provenzales de grandes cancioneros franceses. Las dansas del cancionero E; las veintiocho canciones de la sección provenzal del *Chansonnier de Saint-Germain-des-Près*, que copia la canción anónima *A l'entrada del tens clar* (461,12) con notación mesina o lorena; la sección provenzal del *Chansonnier du Roi*, que procede de la Lorena, donde se copian, entre otras, *L'altrier cuidei aber druda*, *Donna pos vos ay chausida* y *Tant es gaia*, las tres con la música; o la sección del cancionero Q, copiado en Italia, en donde se encuentran *Coindeta sui*, *Quant lo gilós*, etc. Todas ellas son canciones provenzales, anónimas, popularizantes, con galicismos, en copia única, de finales del

---

*druda*, ed. de D. BILLY, en *Revue des Langues Romanes*, XCI, 1987, 1, pp. 109-120; Marie-Claire GÉRARD-ZAI, «Edition d'une romance parodique occitane: *L'autrier cuidai aber druda*», en *Studia Occitanica, in memoriam Paul Rémi*, 2 vols., Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, 1986, vol. II, pp. 53-63, que también edita la melodía.

18. F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Ginebra, Droz, 1987, pp. 207-226.

siglo XIII y algunas de ellas con la melodía anotada. Las investigaciones sobre este tipo de canciones realizadas por P. Bec, J.H. Marshall y S. Asperti, entre otros, las consideran, respectivamente, «popularisants», «jonglaresques» y «faux-naïfs» o «bassi», y coinciden en subrayar que, aunque se pueden advertir irregularidades, en la práctica, es decir, en el momento de ser cantadas (y, seguramente, de bailarlas) los errores no se percibirían.<sup>19</sup>

Exceptuando el cancionero E, los otros tres mencionados más arriba no fueron copiados en Provenza, «ce qui démontre clairement que les pièces lyriques du registre popularisant n'ont été très appréciées ni des troubadours ni de leur public ni des copistes provençaux des générations postérieures».<sup>20</sup> Esta conclusión de Ulrich Mölk a propósito de cuatro «chansons de femme», con estribillo, provenzales y anónimas, podemos aprovecharla para lo que hemos visto hasta ahora. Además, el romanista alemán añade a los cancioneros Q y M, copiados en Italia y en el norte de Francia respectivamente, el catalán Sg, que copia *Oy, altas undas*, «chanson de femme», y que tam-

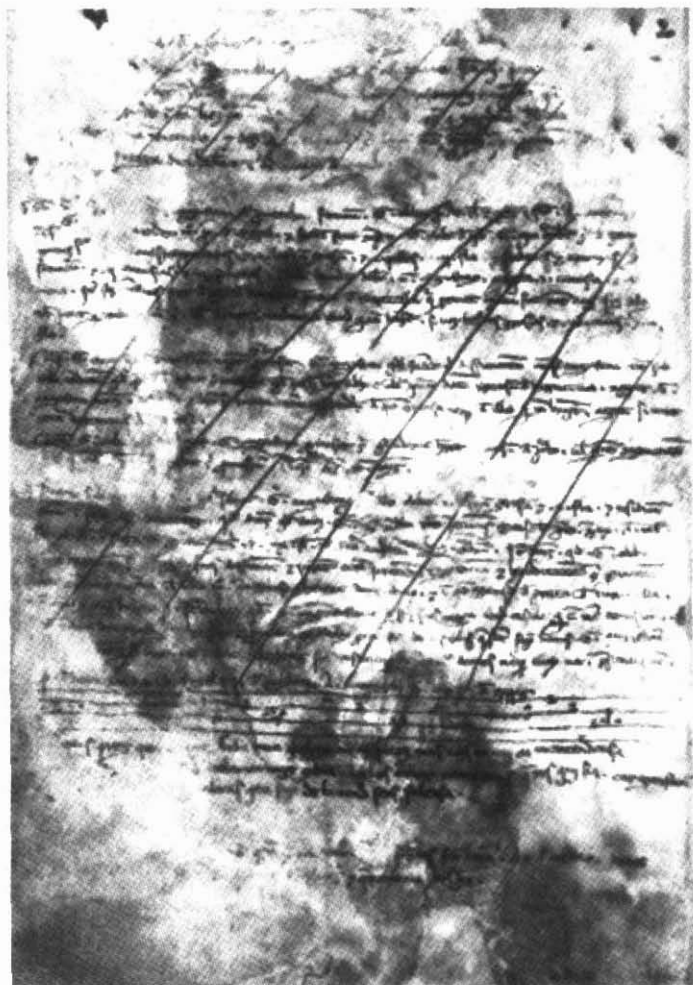
19. P. BEC, *La lyrique française au moyen-âge. XII-XIII siècles*, 2 vols., París, 1977 y 1978; J. H. MARSHALL, «Une versification lyrique popularisante en ancien provençal», *Actes du premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Londres, Westfield College, 1977, pp. 35-66; S. ASPERTI, «La sezione di balletes del canzoniere francese di Oxford», *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Zurich, 6-11 avril 1992), Tübinga, 1993, t. V, section VII, pp. 13-27.

20. U. MÖLK, *Quan vei les praz verdesir*, p. 384.

bién contiene todas las canciones de danza y otras popularizantes de Cerverí de Girona.

Nuestras canciones de Sant Joan de les Abadesses constituyen, pues, un modesto repertorio literario y musical de *dansas*, procedentes de Francia, posiblemente también de la Lorena, pues la notación musical lo corrobora, y que pueden unirse al florilegio precioso y disperso de obras anónimas que, tanto en grandes cancioneros como en otra clase de códices, convive con el *grand chant courtois* y con los otros géneros aristocráticos de los trovadores. Si las comparamos con el estado en que nos han llegado algunas de las piezas antes nombradas, como *L'autrei cuidei aver druda* o *A l'entrada del tems clar*, nuestras canciones no fueron compuestas ni se copiaron con torpeza ni descuido, sólo hay que ver la regularidad en los esquemas métricos de las canciones 1 y 3. En cuanto al contenido de los poemas, las cuatro canciones de Sant Joan de les Abadesses presentan una interesante diversidad de temas, que de ningún modo pueden ser considerados popularizantes, «bassi» o «jonglaresques», ni por la forma, ni por el léxico, ni por el tono: los reproches a la amada ingrata (1 y 2), la canción de amor (4) y la parodia grosera de la vida monacal (3).

No es de extrañar que se encontraran estas canciones en el archivo del monasterio de Sant Joan de les Abadesses si consideramos su proximidad y estrecha vinculación con Ripoll. El *escriptorium* del monasterio de Ripoll, juntamente con el de la catedral de Vic, se convirtió en el cen-



Folio en el que se copia, en la parte inferior, la canción 4  
*...era-us preg qe-m aujatz bela mia.*

tro de cultura occidental más importante de Cataluña, y también de la Península Ibérica, durante la Edad Media. Sus relaciones con otros centros monásticos transpirenáticos se hacen patentes, entre otros aspectos, en las manifestaciones literarias que se conservan. Aquí nos interesa destacar los himnos en honor de San Pedro, San Pablo y San Miguel, compuestos en el siglo XI, de reminiscencias goliardescas y con la melodía en neumas de tipo catalán, y los excepcionales poemas de sus *Carmina* de autor anónimo, del último tercio el siglo XII, que revelan la influencia poética de San Marcial de Limoges y de Fleury.<sup>21</sup>

En la primera mitad del XIV, quizá después de nuestras canciones, los poemas del *Cançoneret de Ripoll*, fuera ya de la influencia monástica, presentan algunas analogías autóctonas, por ejemplo, con Cerverí de Girona, pero también francesas y provenzales; y si la lengua que predomina es la catalana, se observan algunos occitanismos. De los diez y ocho poemas del *Cançoneret*, de autores catalanes conocidos o anónimos, doce son dansas, con gran variedad de temas: de amor en tono goliardesco, navideños, de voz femenina y religiosos, estos últimos tanto en tono serio como distendido. En el mismo manuscrito de las canciones se transcriben las *Regles de trobar* de Jofre de Foixà y un breve tratado anónimo, el *Tractat de Ripoll*, sobre los géneros poéticos y las rimas, con

21. J.L. MORALES, *Carmina Rivi-pulliensa. Cancionero de Ripoll*, texto, introducción, traducción y notas, Barcelona, Bosch, 1986.

autoridades de trovadores clásicos y de poetas catalanes contemporáneos.<sup>22</sup>

Estas consideraciones nos confirman el interés en el área de Ripoll, durante siglos, por todo tipo de manifestación poética y que personas cultivadas fuera ya del ambiente monástico continuaron con la tarea conservadora de los monjes de siglos atrás.

#### LA NOTACIÓN

Como se ha dicho anteriormente el autor de la copia de la música de las cuatro canciones de Sant Joan de les Abadesses debió ser el mismo que copió el texto. La tinta no cambia y, por otra parte, se observa que, quienquiera que fuese el copista, prestó especial atención a la correspondencia sílaba-neuma, a pesar de la impresión de cierto descuido que produce el manuscrito en su conjunto. La notación es neumática sobre tetragramas trazados a mano y con claves. Los neumas son propios de la notación mesina, que actualmente los expertos prefieren denominar lorena, al no existir ninguna razón que ligue sus orígenes a Metz, según se había creído. Este tipo de no-

22. Para el tratado, véase la n. 1 y para el *Cançoneret*, L. BADIA, *Poesia catalana del segle XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Barcelona, Quaderns Crema, 1983. Véase, J. PARRAMON I BLASCO, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, que da una lista de 91 *dansas* compuestas entre los siglos XIV y XV.

tación se caracteriza por la elegancia de su trazo ondulado, que recuerda la silueta de una golondrina, que el copista de Sant Joan de les Abadesses tan sólo insinúa con unos signos ligeramente curvos, dibujados con poco esmero.

Una explicación posible de la falta de agilidad en reproducir los trazos de la notación lorena puede ser la de que el copista en cuestión en modo alguno estaba familiarizado con esta notación, que, no obstante, trató de reproducir con mayor o menor fortuna, siguiendo un modelo. Desde el punto de vista de la música, parece también bastante claro que su trabajo es el resultado de una copia y no de una transmisión oral, como sugería Bond. En primer lugar, el copista tacha a veces un neuma y lo sustituye por otro, se supone que para corregir un error; en caso de haber reproducido la melodía de memoria o al dictado, la corrección sería más difícil de explicar. Además, deja libre el último tetragrama que había preparado para copiar el final de la primera melodía, al comprobar que ese final coincidía con el principio; y esto lo hubiese sabido de antemano si conociera la canción de memoria. También es posible que, por las mismas causas, ese tetragrama ya estuviera libre en su modelo y que él se hubiera limitado a reproducirlo de forma mecánica.

No consta que en ninguna parte de España se utilizase nunca la notación lorena, localizada geográficamente al noreste de Francia y que se extendió, por un lado, a aquellas regiones que hoy en día conforman Bélgica y, por otro, a aquellas otras que unen la Lorena con el valle del



Loira, donde se encuentra, entre otras, la ciudad de Nevers. El repertorio musical del célebre *Codex Calixtinus* de Santiago de Compostela fue escrito en notación mesina o lorena, del tipo que caracteriza a Nevers.<sup>23</sup> Pero se trata de un manuscrito importado, cuyo repertorio no figura recogido en ningún manuscrito de origen español. Sólo el monje de Ripoll Arnaldus del Monte, que en 1172-1173 estuvo en Compostela, reprodujo algunos de sus cantos en la copia que extrajo del *Codex* (Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 99).<sup>24</sup> Al hacerlo, en lugar de reproducir su notación original utilizó otra que le resultaba mucho más familiar, la notación aquitana de puntos, ampliamente conocida y practicada en el sur de Francia y en el área de Cataluña, de donde él procedía. A esta misma área geográfica pertenece Sant Joan de les Abadesses, a tan sólo 8 kms de Ripoll, en donde la notación practicada no podía ser otra que la aquitana y también, por supuesto, la catalana, una notación híbrida que combina trazos de notación hispana con otros de la aquitana. En la segunda mitad del siglo XIII ambos tipos de notación fueron poco a poco sustituidos por la notación cuadrada gregoriana, que a principios del siglo XIV ya estaba ampliamente arraigada en Cataluña. Esto no significa que todavía en aquella época,

23. M. HUGLO, «Les pièces notées du Codex Calixtinus», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. de J. Williams & A. Stones, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 106.

24. A. MOISAN, *Le livre de saint Jacques ou 'Codex Calixtinus' de Compostelle*, Paris, Champion, 1992, cap. III.

en determinados enclaves de la zona, se siguiera practicando, de forma excepcional, la notación neumática.

Que en el último tercio o en el último cuarto del siglo XIII hubiese alguien en Sant Joan de les Abadesses que emplease notación neumática no es excepcional, pero sí el hecho de que el tipo elegido fuese la notación lorena, y no la aquitana o la catalana, como cabría de esperar. Teniendo en cuenta que el que copió el documento notarial parece que fue el mismo que copió las canciones, sería difícil ver en él un músico de paso. Incluso admitiendo este supuesto, y por tanto negando que el tipo de letra del documento notarial coincidiera con la del texto de las canciones, tal como creyeron Anglès y otros estudiosos, habría que admitir que el músico de paso copió las canciones sirviéndose de algún otro manuscrito, y no de memoria, porque de otra forma no se explica el tetragrama libre de la primera canción. Además dos de las canciones que copió, la 1 y la 3, no le eran del todo familiares, porque al copiarlas cometió equivocaciones (ver las notas a la música), a no ser que decidiese cambiar una nota por otra sobre la marcha, la cual resulta cuanto menos chocante.

Si en lugar de considerar que fue un músico ambulante quien copió las canciones pensamos que fue el mismo autor del documento notarial, o cualquier otro individuo quien las copió, desaparecen las dificultades. Se trataría de alguien a cuyas manos, y por las circunstancias que fuere, habría llegado un manuscrito en el que figuraban las canciones: uno de estos cancioneros utilitarios, o parte de él,

o la copia del repertorio de un intérprete, o también parte de él. A pesar de que su notación no le resultaba familiar, decidió copiarlas junto con la música, cometiendo algunas equivocaciones que subsanó de inmediato. El manuscrito a partir del cual extrajo su copia pudo ser parecido al conocido como *Chansonnier de Saint-Germain-des-Près* (París, B.N. fr. 20050), de pequeñas dimensiones —18 x 20 cms— y fechado en la segunda mitad del siglo XIII.<sup>25</sup> Este cancionero incluye más de trescientas canciones anónimas del repertorio de los *trouvères*, y, como se ha dicho antes, veintiocho canciones provenzales, varias de ellas con música, anotada con neumas mesinos o lorenos sobre tetragrama. La ornamentación del cancionero es muy pobre y el pergamino tiene poca calidad. La copia es apaisada y no en columnas, lo mismo que en el manuscrito de Sant Joan de les Abadesses.

25. Reproducido en facsímil por P. MEYER & G. RAYNAUD, *Le chansonnier de Saint-Germain-des-Près*, Paris, S.A.T.F. XXXI, 1892; véase también, M. y M. RAUPACH, *Französische Trobadordlyric...*, pp. 74-79 y M. TVSSENS, «Les copistes du chansonnier français U», *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Lieja, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 379-395 que da la correcta disposición de los cuadernos que conforman el manuscrito.

LAS CANCIONES DE SANT JOAN DE LES ABADESSES

I. *S'anc vos ame*

Biblioteca de Catalunya 3871, fol. 1

461,215c

Frank, 44:3. Dansa. 10aaab

Parramon, 0,125 = 15:1. Dansa

Edicions:

Anglès [1935], fasc. 54, p. 406, 1<sup>a</sup> estrofa

Gennrich [1958], p. 229

Fdez. de la Cuesta [1979], p. 809

Bond [1985], pp. 840-843

Gómez Muntané [1998], p. 80

Archer-Riquer [1998] (sin la melodía), pp. 59-60

Gómez-Riquer [2001], pp. 389-402

Discografia:

Amors, mercé

*Amors, merce; S'anc vos ame*

Menestrils

Alberri ALS-10124 (València, 1995)

El cançoner trobadoresc de Sant Joan de les Abadeses  
(Anònim, s. XIII) i altres cançons de trobadors

*Ara lausetz; Era us preg;*

*Amors, merce; S'anc vos ame*

Menestrils

Caixa d'Estalvis d'Ontinyent CAO-0005-CD (València,  
1998)

## Trobadors

*Amors, merce; S'anc vos ame*

Capella de Ministrers

Auvidis Iberica AVI 8016 (2000)

10 AA// bbb/a

a: -an; b: -en; -or; -er

*Dansa. Respós* de dos versos y tres *coblas singulars*, el último verso rima con el *respós*. Cesura después de la 4ª sílaba de cada verso; vv. 6 y 14 cesura lírica.

S'anc vos ame, era·us vau desaman,  
e ai razo, que no·i trob mas enjan.

I Enjan i trob per mitad veramen  
per q'eu no·us deg tener negun coven,  
vos avetz fait lo major falimen 5  
q'anc amiga fedes vas son aman.

II Mas no·m tiniatz per vostre servidor:  
de vos mi part e vir mon cor ailor;  
s'anc m'en lausei, ara·n porti clamor  
del vostre cors fals, lausenjer, truan. 10

III Ja no·m tenretz mais en vostre poder,  
c'axi vos veg baxar e decader;  
en altr'ai mes mon sen e mon saber:  
joveneta qe non a pel ferran.

1 ame] amei Bond. 3 per mitad] per mi tan Anglès. 5 vos  
avetz] vos...vetz. 8 ailor] ailo. 9 s'anc] ...13 en altr' ai] en  
alt...i Ms. [altr' a] i Bond.

Si antes os amé, ahora ya no os amo;  
y tengo motivos pues no encuentro más que engaño.

- I. Encuentro engaño, en verdad, por [vuestra] parte,  
por lo que no os debo mantener ninguna promesa;  
vos habéis cometido la mayor falta  
que jamás una amiga cometió con su enamorado.
- II. No me tengáis más por servidor vuestro,  
me alejo de vos y me dirijo hacia otro lugar;  
si antes me sentía contento, ahora denuncio  
vuestro corazón falso, envidioso y traidor.
- III. Ya no me tendréis más en vuestro poder,  
pues veo que os rebajáis y os destruíis;  
he puesto mi juicio y mi saber en otra:  
una jovencita que no tiene el pelo gris.

No hay en rima ninguna palabra que no sea provenzal.

3. *Per mitad*. Es una locución adverbial que no he podido documentar en provenzal. En sentido jurídico se puede relacionar con «*medietas* 3. aliquem ad medietatem colligere, recipere: contracter un pariage avec qq'un[...], *Ordonn.*, XI, p. 203 (a. 1155)», véase, J. F. NIERMEYER, *Mediae latinitatis lexicon minus*. 2 vols., Leiden: 1976, p.

667; y con *a moitié*, «en partageant par la moitié ce dont il s'agit, *Ait donet a mouteit*», 1232, F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1892, vol. X, p. 137.

4. *deg*. Presenta analogía con *veg* (v. 12), 1<sup>a</sup> pers. del singular y es una grafía bastante frecuente; véase C. APPEL, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig [1896]; 6<sup>a</sup> ed. 1932 y reimp. los textos en 3,624; 7,165; 120,13; J. ANGLADE, *Grammaire de l'Ancien Provençal ou ancienne langue d'oc*, Paris, Editions Klincksieck, 1921, pp. 328 y 352. *Coven*, también puede leerse *conven*.

5. *falimen* y 8 *ailor*. Para el tratamiento de [l] intervocálica, véase ZUFFEREY, *Recherches*, p. 180.

6. *fedes*. Como *decader*, v. 12, en vez de *fezes* y *decazer*, véase, V. CRESCINI, *Manuale per l'avviamento agli Studi Provenzali*, 3<sup>a</sup> edizione migliorata, Milán, U. Hoepli, 1926; reimp. Roma, Gela editrice, 1988, pp. 41-42 y ZUFFEREY, *Recherches*, pp. 118-119, n. 55.

9. La reconstrucción *S'anc...* se hace por analogía con el primer verso *S'anc...ara*.

12. *axi* y *baxar*. Soluciones catalanas.

14. *joveneta*. Son poco frecuentes los diminutivos en las canciones trovadorescas: *bella dona e plazens / joveneta ab avinens faissos* (bella y agradable señora / jovencita de bello rostro), en la versión del cancionero H de *Ar agues eu mil marcs de fin argen* del trovador Pistoleta (372,3, vv. 17-18); y *qar pauca son, joveneta e tosa* (porque soy pequeña, jovencita y moza), en el v. 5 de *Coindeta sui*, 461,69.

*pel ferran*, como alusión a las canas y no a las crines de los caballos, se encuentra en Raimon de Miraval (406,32=1,1, vv. 15-21, *Miraval, molt m'es estragna / Dompna pos ha·l pel ferran; / Per q'eu lau q'ab vos remagna / Q'ambedui seran d'un semblar. / Veils e veilla s'acompana, / E joves ab joves van; / Per q'eu veill domnei desman* (Miraval, mucho me desagrada/ la señora que tiene el pelo gris;/ por lo que decido que se quede con vos/ pues ambos pareceréis iguales./ El viejo se une con la vieja/ y el joven va con la joven; / por lo que no quiero cortejar a viejas).

Por su aspecto formal, *S'anc vos ame* puede ser considerada una *dansa*; y aunque «sólo tiene dos frases en la mudanza y una vuelta simétrica al estribillo»,<sup>26</sup> sigue relativamente lo que expone la *Doctrina de compondre dictats*, el *Tractat de Ripoll* y las *Leys d'amors*, aunque estas preceptivas no aceptan el verso decasílabo. Como ya hemos visto *Plazens plazers*, la *dansa* 244,4 y la XIV y la XV del *Cançoneret de Ripoll* también fueron compuestas con versos de diez sílabas.

Por el contrario, su contenido se aparta radicalmente de la definición de *dansa* en los tratados nombrados, ya que, en la *dansa* «no·s tain que·y mescles fayt d'armes ne maldit de gens» (*Regles de trobar*); pues, por el contrario, ha de «parlar d'amor be e plament» (*Doctrina*), o «es tostemps de materia d'amor o de lahor de dona» (*Ripoll*). En nuestra *dansa* su anónimo autor, utilizando lenguaje

26. V. BELTRÁN, «De zéjeles y dansas», p. 249, n. 55.



jurídico feudal convertido en lenguaje de la relación amorosa, rechaza a la dama antes amada, y se despide de ella con palabras duras e hirientes, advirtiéndole que ha encontrado otra mujer más joven; es decir que expresa lo contrario de la *dansa*.<sup>27</sup>

La *desdansa*, considerada por algún crítico «un genere fantasma»,<sup>28</sup> podría dejar de serlo, puesto que *S'anc vos ame* nos proporciona un ejemplo (quizá el único conservado) de lo que el *Tractat de Ripoll* define de la siguiente manera:

Desdança, seguons que par en lo vocable, *es contrari a dança, no en la forma, mas en la materia*; car axí con dança se fa per amor o per manera qu'om humilment pregua o loha la dona, axí *desdança se fa per despler e per malsaber o per gran ira*. E encara que no loha en res la dona, *ans es per manera de clam*, ll. 67-71.<sup>29</sup>

27. Estos motivos, el del *comiat* y la *chanson de change*, son propios de las *malas cansós* trovadorescas y continuarán repitiéndose en los *maldits* catalanes. En esta danza, la despedida y el rechazo a la dama (vv. 1-2, 7-8, 11) a causa de su infidelidad (vv. 3-6); la denuncia pública de su infamia (vv. 9-10) y su degradación (v. 12), y, finalmente, el humillante «cambio» (vv. 13-14) nos ha llevado a considerar *S'anc vos ame* como una *mala cansó*; véase, R. ARCHER e I. de RIQUER, *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, estudio y edición, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 59-60, en donde aparece el texto de *S'anc vos ame*, sin la música.

28. P. CANETTIERI, «I generi trobadorici», p. 85, n. 7.

29. La cursiva es nuestra. El *Tractat de Ripoll* pone como ejemplo «aquella desdança qui comença: *Pus que tot hom s'anança*, etc.», ll. 72-73, que no se conserva. Menos explícitas, *Las Leyes d'amors* también aluden a la *desdansa*: «Er alqu fan desdansa e desdans, per pauzar e descantar lo contrari, e degus no-s varia del compas de dansa», I 342. Publicamos por primera vez *S'anc vos ame* en «La *desdansa* de Sant

2. *Amors, merce no sia*

Biblioteca de Catalunya 3871, fol. 1

Bond, 461,20b

Parramon, o,12 = 72:6. Descord?

Ediciones:

Anglès [1935], p. 406. fasc. 54. 1<sup>a</sup> estrofa

Gennrich [1958], p. 223

La Cuesta [1979], p. 728

Bond [1985], pp. 842-844

Discografía:

Música en la Corte de Jaime I (1209-1276)

*Amors, merce; Ara lausetz*

Ars Musicae

MEC 1013-CD (Madrid, 1990, 1<sup>a</sup> ed. 1976)

*Amors, mercé*

*Amors, merce; S'anc vos ame*

Menestrils

Alberri ALS-10124 (València, 1995)

El cançoner trobadoresc de Sant Joan de les Abadesses  
(Anònim, s. XIII) i altres cançons de trobadors

*Ara lausetz; Era us preg;*

*Amors, merce; S'anc vos ame*

---

Joan de les Abadesses; édition philologique et musicale»,  
*Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à  
Madeleine Tyssens*, N. HENRARD, P. MORENO, R. THIRY-STASSIN  
(Éds.), De Boeck université, Bruselas, 2001, pp. 389-401.

Menestrils

Caixa d'Estalvis d'Ontinyent CAO-0005-CD (València,  
1998)

Trobadors

*Amors, merce; S'anc vos ame*

Capella de Ministrers

Auvidis Iberica AVI 8016 (2000)

I	6'a	b	a	b	a	b	a	b
II	6'a	6'b	[6'a]	[6'b]	7c	6'b	6d	8'b
III	7'a	6'b	6'a	6'b	8'c	6'd	6'c	6'e

a: -ia; -ere; -ana

b: -asses; -ate; -ente

c: -ar

d: -iso

e: -ilo

*Tres coblas singulars*

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

5

- II Encara no·m despere  
de la tu'amistate, 10  
pro no te poiria far  
falsa desleialtate  
a l'amor q·eu te port,  
bela, plena d'umilitate.
- III E se·l tempo no m'engana 15  
qe viva longamente  
ben serai fors d'afana,  
de pen'e de turmente.  
A buca per un belo riso  
Deus laxa lo'm vedere, 20  
qe vauc en paradiso  
e eis fors de perilo.

2 ti] t'i Anglès y Bond. 3 desia] desire Ms. y Anglès. 4 me...tasses] [ma]tasses Anglès. 5 E no ne] e non e Ms. y Anglès. 6 falsasses] falsasse Ms. 7 altre me]altres Ms. [me]altres Anglès. 9 No·m despere] no me desespere Ms. 10 tu' amistate] tua mistate Ms. 13 pro no te poiria far] pro te poiria far Ms. Pro no te poiria far Bond. 14 falsa] fa Ms. fa[Isa] Bond. 19 fors d'afana] f...fana Ms. y Bond. 22 vedere] edere Ms. [cr]edere Bond. 23 que vauc] ...vauc Ms. 24 e eis] e es Ms. e eis Bond.

- I. Amor, no sería compasivo  
que no te entregaras,  
pues mi corazón desea,

recordando [...].

Y no creería que tu amor me fuera falso  
y que mientras viviera  
me cambiaras por otro.

II. No pierdo la esperanza aún  
de tu amistad,

... ..

...

no te sería provechosa  
falsa deslealtad,  
al amor que siento por ti,  
bella, llena de humildad.

III. Y si el tiempo no me engaña

para vivir largamente,  
quedaré libre de preocupaciones,  
de penas y de tormento.

Por una bella sonrisa de (su) boca,  
¡qué Dios me permita verla!,  
pues voy al paraíso y quedo fuera de peligros.

Monseñor Anglès y Ramon Aramon coincidieron al afirmar que el texto de esta canción estaba muy italianizado, e I. Frank y el *Grundriss* la excluyeron por este motivo de sus repertorios.

Bond editó los cuatro primeros versos de esta canción como un *refranh*; la estrofa I también tendría cuatro versos, la II, 6, la III, 4 y la IV también 4. En cuanto al gé-

nero, la consideró una *balada* (p. 836, n. 25). Parramon sólo hizo el esquema de la primera cobla, que consideró de 8 versos, advirtiendo: «Segueixen dues cobles amb diferents esquemes i barreja lingüística» (p. 84).

Hemos considerado la primera estrofa de ocho versos, como aparece en Parramon y porque esta estrofa es la única del poema que está completa y la disposición de las rimas y el cómputo silábico son exactos, si los comparamos con las dos siguientes.

Es evidente que *Amors, merce no sia* tiene unas características lingüísticas muy diferentes a las de las otras canciones. Podría haber sido compuesta en provenzal por algún poeta no muy hábil del norte de Italia; aunque también podría haber sido compuesta en algún dialecto italiano o en Italia, según Asperti, dándole una pátina provenzal, que se podría reducir a añadir alguna -s final, como en *Amors* v. 1; -asses vv. 2,4,6,8; *fors* v. 22; la grafía *canjasses* por *cangiasse* v. 8; *Encara* v. 9; *vauc* v. 21, y poca cosa más; y, hasta llegar al copista de Sant Joan de les Abadesses, sufrir muchas alteraciones y perder algunos versos.

1. El empleo del presente de subjuntivo *sia*, en vez del presente condicional *seria* no es gramaticalmente correcto, a pesar de que convenga desde un punto de vista métrico; ZUFFEREY, *Recherches*, pp. 203-204.

4. *nembrando* per *membrando*. Véase P. MEYER, *Les dernières*, p. 25; ZUFFEREY, *Recherches*, p. 304; y en el SW, V, se tienen en cuenta las dos formas.

9. Para intentar ajustar la métrica hemos optado por *Encara no-m despere*.

13. Aunque al añadir *no* el verso se convierte en hipermétrico, queda justificado por el contenido.

16. Se podría hipotizar *bela, plen' d'umiltate* para corregir la métrica.

21. *La boca avete doce col bello riso*. La misma frase aparece en una de las *Rime* editadas per S. Orlando en el «Appendice e», v. 15, poema en que también están en rima *riso* y *paradiso*.

24. *eis*. De «eissir»; adoptamos la enmienda de Bond para dar un cierto sentido a la frase. *perilo*: lo hemos considerado como rima nueva, aunque podría tratarse de una asonancia con *-iso*.

### 3. *Ara lausetz*

Biblioteca de Catalunya 3871, fol. 1

461,24a

Frank, 461, 27b; 791 *bis*: 1. Danse parodique. 7a 7b 7'c  
7b 7'd 7b 4e 7e 74

Bond, 8B7B (7+7)a (7'+7)a (7'+7)a 4b

Parramon, O,14 = 36:1. a14 a14 b14 b7

Ediciones:

Anglès [1935], fasc. 54, pp. 185 y 406-407. Primera cobla

Gennrich [1958], p. 231

Fdez. de la Cuesta [1979], p. 730

Bond [1985], pp. 845-848

- Discografia:  
Música en la Corte de Jaime I (1209-1276)  
*Amors, merce; Ara lausetz*  
Ars Musicae  
MEC 1013-CD (Madrid, 1990, 1<sup>a</sup> ed. 1976)
- Música Medieval a Girona  
*Ara lausetz*  
La cantoria & Turba Musici  
Ajuntament de Girona AYG 010 (Girona, 1986)
- Et ades sera l'alba  
*Ara lausetz*  
Els Trobadors  
Soniflok CDF-1016 (Madrid, 1991)
- Dized, ay trobadores. Monofonías medievales  
*Ara lausetz*  
Saga RPDF-10914 (Madrid, 1994)
- Forgotten Provence. Music-making in the south of  
France 1150-1550  
*Ara lausetz*  
The Martin Best Consort  
Nimbus NI-5455 (1995)
- El cançoner trobadoresc de Sant Joan de les Abadesses  
(Anònim, s. XIII) i altres cançons de trobadors  
*Ara lausetz; Era· us preg;*  
*Amors, merce; S'anc vos ame*  
Menestrils



Caixa d'Estalvis d'Ontinyent CAO-0005-CD (València, 1998)

*Dansa dialogada. Respós* de dos versos 8+7, cinco *coblas singulars* de tres versos de catorce sílabas con cesura, 7' + 7, una tornada de tres versos y *refranh* variable de 4 sílabas en el último verso de cada cobla. Asonancias en los vv. 16 y 21. La cobla III repite la rima de la I.

8A7A

14b 14b 14b 4a

A,a: -et

b: -o; -ir; -o; -en; -or;

Ara lausetz, lauset, lauset  
li comandamen l'abbet.

- I Bela, si vos eravatz moina de nostra maiso,  
a profit de totz los moines vos pendriatz liuraso;  
mas vos non estaretz, bela, si totz jorns enversa no; 5  
zo dix l'abbet.
- II Bela, si vos voliatz en nostr'orden remanir,  
gras capos ne grosses oches no-us poirian falir;  
mas a vos coventra, bela, ab totz los monges jazir  
ez ab l'abbet. 10
- III Er nos em .iiii. vint moines tuit d'una religio,  
e qan l'uns fa tort a l'altre ab grans verges nos baton;  
mas vos no sretz batuda si de colps de cuilos no;  
zo dix l'abet.

IV Si vos ez .iiii.xx. moines jo vulria mais de cen, 15  
e serai ne fort irea si no-us ren totz recreenz;  
levarai vos la quintena, firetz tuitx ardiamen  
ab vostr'abet.

V Bela, anuit intraretz dinz en nostre dormitor,  
de .l.iiii. moines vos en farem cobedor; 20  
non ausirez sein ne clotxa si de vits sejouratz no;  
zo dix l'abbet.

VI Aras n'intra nostr'amia ab los fraires el dormitor  
ja non exira la bela tro qe dessus e desor  
li don l'abbet.

4 pendriatz liuraso] pendraitz liurao Ms; pendriatz liurao  
Anglés; pendriatz liuraso Bond. 8 no us] no vos Bond;  
poirian] poirion Ms. 9 ab totz los monges jazir] totz los  
monges a iazir Ms. ab totz los monges a iazir Bond. 10  
ez]... Ms [e] Bond. 11 religio] regilio Ms. 15 jo vulria mais  
de cen] io uulria de cen Ms; lo vulria mais de cen Bond.  
16 totz recreenz] ren totz tantz Bond. 21 sein] 24 dessus  
e desor]dessus e dejus Ms.

Ahora load, load, load, las órdenes del abad.

#### EL ABAD

I Bella, si fuérais monja de nuestra casa  
en beneficio de todos los monjes tendríais vuestra ración;  
y siempre estaríais boca abajo, bella:  
esto dice el abad.

- II Bella, si os quisierais quedar en nuestra orden  
no os faltarían capones gordos ni gordas ocas;  
pero tendréis que acostaros con todos los monjes  
y con el abad.
- III Somos ochenta monjes del mismo convento  
y cuando uno fastidia al otro nos golpeamos con  
grandes ramas;  
pero vos no seréis golpeada más que a golpes de cojones:  
esto dice el abad.

LA BELLA

- IV. Si sois ochenta monjes yo querría más de cien  
y me enfadaré mucho si no os deajo a todos rendidos;  
os montaré la quintana y golpearéis valientemente,  
con vuestro abad.

EL ABAD

- V. Bella, entraréis esta noche en nuestro dormitorio  
y cincuenta y cuatro monjes os cubriremos;  
no oiréis campanillas ni campanadas sino únicamente  
penes complacidos:  
esto dijo el abad.
- VI Ahora entra nuestra amiga con los frailes en el  
dormitorio,  
ya no saldrá de allí la bella hasta que por delante y  
por detrás  
le dé el abad.

El texto presenta galicismos, algunos muy importantes al estar en rima, como *lauset* y *abbet*; otros dentro del texto: *moines*, *grosses oches*, *cuilo*, *irea*, *vits*, *sein*, *quintena*. Catalanismos gráficos como *clotxa*, *exira*, *dix*, *profit* por *profieg*, y la terminación *-etz* por *-atz*.

La canción *Ara lausetz* fue considerada *dansa* por Frank; por el contrario, Bond la creía parecida a la *balada*.<sup>30</sup> Ambos estudiosos tenían razón pues la forma de nuestra canción 3 es muy similar a la *dança balada* de Cerverí (434,9c) y a otras canciones popularizantes de este trovador, aunque la nuestra no repite el estribillo, o no se indica, como sucede en algunas baladas provenzales (434a,65; 461,69; 461,73 y 461,201).

Algunas de las particularidades léxicas, fonéticas y morfológicas francesas que aparecen en *Ara lausetz*, se encuentran en el cantar de gesta provenzal *Girart de Roussillon* y en el cancionero de Guilhem de Peitieu que, com es sabido, tienen un alto porcentaje de soluciones septentrionales.<sup>31</sup>

30. La balada, definida en *Las Leys d'amors* como *bals* (II, p. 185), está compuesta, en su esquema más corriente, por un *refranh* pareado, AA, y tres versos que constituyen la estrofa del solista, y que forman un pareado de rima diferente a la del *refranh*, seguidos de un tercero con rima consonante, es decir, bba; finalmente se repite el *refranh*.

31. M. PFISTER, «La langue de Guilhem IX, comte de Poitiers», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 74, XIX<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 2, avril-juin 1976, pp. 91-113.

Lo más significativo de esta composición en cuanto a la forma, son los largos versos de catorce sílabas divididos en dos heptasílabos. En la lírica trovadoresca sólo los emplea el primer trovador conocido, Guillem de Peitieu (1071-1126), en tres poemas (I, II y III: 11a 11a 14a); y una sola vez, imitándole, Marcabré (293, 24). De este esquema Frank no da ningún otro ejemplo; y es bien cierto, porque aunque hay algún otro parecido ninguno es idéntico.

Al verso de catorce sílabas se le considera como la imitación en lengua vulgar del septenario trocaico, que consiste en la repetición del segundo hemistiquio.<sup>32</sup> Este tipo de verso, frecuente en la poesía de los goliardos, procedía de los cantos litúrgicos. El primero de los dos hemistiquios estaba constituido por un heptasílabo esdrújulo y el segundo por un heptasílabo agudo que eran susceptibles de formar dos versos separados y de crear estructuras estróficas diversas, terminadas, en algún caso, en estribillo.<sup>33</sup> Era, pues, un verso arcaico, casi épico para algunos críticos, y poco apropiado para la refinada lírica trovadoresca, que sólo lo utilizaba raramente y como «couplets septénaires».

32. U. MÖLK en «Les vers longs de Guillaume d'Aquitaine», *Studia Occitanica. In memoriam Paul Rémy*, 2 vols., Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1986, vol. II, pp. 131-142, insiste en la cesura épica del primer hemistiquio de los versos de catorce sílabas de este trovador.

33. *Carmina Burana*, ed. bilingüe de P. Rossi, Milà, Bompiani Classici, 1991, p. LI.

1. *lausetz*. En provenzal el imperativo de *lauzar* es *lausatz*; *lausetz* es, pues, un galicismo. La construcción de la frase —adverbio de tiempo más imperativo— es muy frecuente en francés medieval, véase, G. MOIGNET, *Grammaire de l'ancien français*, p. 290.

2. *abbet*. En provenzal *abbat* o *abat*. En *Girart de Roussillon* aparece una vez la forma *abes*.

3. *eravatz*. Esta forma particular de la conjugación del verbo *esser* se encuentra también en el *roman* provenzal *Jaufre*, vv. 9013, 9332, 10435. *Moina*, *moines*. Aunque en provenzal es más frecuente *morga*, *monja*, *monge*, esta solución también se encuentra en el P.D. *Maison*. En el s. XII «convento».

4. *profit*. Prov. *profech*; aunque en *Girart de Roussillon* también aparece *profit*. *Liuraso* o *liurazon*, *livrazon*, de *liberationem* «livraison, ration»; en una *razó* del trovador Bertran de Born encontramos *e-l paire li dava certa liurazon de deniers par vianda e per so que besoigna l'era* (y el padre le daba cierto subsidio en dinero para su alimentación y para sus necesidades), 80, 13; LR 4:67. Tiene el significado de «ración».

8. *grosses*. También en *Girart de Roussillon*.

II. *religio*. PSW, 7:204 «orden», «Kloster»; P.D. «religion, couvent».

12. *batons*, *batud*. Para el significado sexual del verbo *battre*, véase P. BEC, *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Le contra-texte au Moyen Age*, Paris: Stock, 1984, p. 181.

16. *irea*. Interferencia del participio pasado provenzal *irada* con *iree* en francés medieval; véase Raupach, *Französierte*, pp. 113-158, y el comentario de U. Mölk de la canción *Quan vei les praz verdesir*, en su artículo de 1991. En el margen izquierdo del folio se intuyen unas letras confusas que Bond sugiere leer: *si no lo-us ren totz [...] tanz*.

17. *quintena*. La palabra no consta en ninguno de los diccionarios de Levy. *Quintaine* y *quintane* en francés medieval se encuentran en *Girart de Roussillon* en expresiones similares a la de nuestro poema: *Bastissent fors quintanes* (v. 37) y *Quintane i ont bastie* (v. 3417) (Montan fuertes quintanas y Han montado una quintana). La quintana, según el DCVB, III, ant., era un «joc cavalleresc en qué es posava dreita una figura de guerrer, sovint sarraí, pintada a una post i a la qual els cavallers corrent a cavall havien de ferir enmig del pit, i si la ferien en un altre lloc, la figura, girant sobre un eix, els feria a ells». La expresión *Fierent en la quintaine cil legier bacheler* (Golpean en la quintana los ágiles caballeros) del cantar de gesta *Le Siège de Barbastre* permite apreciar la parodia obscena de *Ara lausetz*. Véase también en P. BEC, *Burlesque*.

20. *faire cobertor*. P.D. «couvrir, cacher».

21. *sein*. De *signum*, P.D. *senh*, ‘appel de cloche’ y en LR 5:226, *senh*, *sen*, *cen* «cloche». Así llamaban a las campanas que «señalaban» las *horae* y las prácticas del culto en los monasterios.

24. El galicismo *dejus* estropea la rima, por lo que hemos aceptado la reconstrucción de Bond *desor*. La alternanza

«devant/derrier» en un contexto erótico es muy frecuente; véanse en Bec, *Burlesque*, los ejemplos de Raimon Durfort y de Montan.

En cuanto al contenido, *Ara lausetz* es una sátira obscena de la vida monástica, en un tono y un lenguaje parecido al que dirige Guillem de Berguedà al obispo de Urgel y que también utilizaron otros trovadores (véanse los ejemplos de Bec en *Burlesque*), aunque ninguno con tanta insistencia y claridad como el trovador catalán.

Parece, además, que en la primera estrofa de la canción, cuando se dice *Bela, si vos eravatz moina de nostra maiso*, se hace alusión a aquellos monasterios y conventos mixtos o dobles, como la abadía de Fontevrault fundada en 1099 por Robert Abrissel, que tanto preocuparon a algunos papas y fundadores, y de los que se burla el duque de Aquitania, en una composición perdida y que glosaron sus biógrafos:

Finalmente, al construirse cerca de un castillo, en Niort, unos habitáculos a la manera de pequeños monasterios, [Guilhem de Peitieu] soñaba que fundaría allí una abadía de prostitutas y que, en sus canciones, nombraría a esta y aquella, la que perteneciera al prostíbulo más famoso, abadesa o priora, y a las restantes las nombraría oficianes.<sup>34</sup>

34. *Denique apud castellum quoddam, Niort, habitacula quaedam, quasi monasteriola, construens, abbatiam pellicum ibi se positurum delirabat: nuncupatim illam et illam, quaecumque famosioris prostibuli esset, abatissam vel priorem, ceterasve officiales, institutorum cantitans. Willelmi Malmesbiriensis Monachi, De gestis regum Anglorum. l. V.,*



Pocos años después de la muerte de Guilhem de Peitieu, una bula del papa Eugenio III, el año 1151, instaba a los obispos de Colonia y de Tréveris a proceder contra la *conversatio carnalis* de les monjas del monasterio de Remiremont, en la Lorena. El eco que tuvo este hecho escandaloso fue plasmado literariamente en un poema paródico en latín que fue muy conocido, el *Concilio de amor o Concilio de Remiremont*, en el que las monjas más jóvenes del monasterio discutían sobre el amor de los clérigos. Pero antes de hacerse tan famosas las monjas lorensas, hacia el año 1017 la abadesa Ingilberga del monasterio de Sant Joan, en Ripoll, había sido acusada de depravación, y el papa Benito VIII, a pesar de las disculpas del conde Bernat I de Besalú y del abat Oliba de Ripoll, ordenó en una bula que como «nefandísimas meretrices de Venus» las monjas fuesen expulsadas de la abadía y que en su lugar se instalaran monjes. La conducta de Ingilberga y sus

---

ed. W. STUBBS, vol. II, Londres, 1889, p. 510. Este mismo trovador en una de sus más célebres canciones, la del «gato rojo», dice que, *Donna non fai pechat mortaul que ama chevaler leau; mas s'ama monje o clergaul non au raizo: per dreg la deuria hom cremar ab un tezo. Farai un vers, pos mi sonelh*, vv. 7-12 («La señora que ama a un leal caballero no comete pecado mortal; pero si ama a un monje o a un cleriquillo se equivoca: con justicia se la debería quemar con un tizón»). Según P. Dronke «aunque es el primer intento de *fabliaux* en lengua vernácula, supone una tradición», y cree que este poema alude a la condesa de Monteforte que fue quemada en Milán por hereje; P. DRONKE, «Profane elements in Literature», *Renaissance and Renewal in the twelfth Century*, Harvard University Press, 1982, pp. 569-592.

monjas no se olvidó; al contrario, el recuerdo se mantuvo en aquel lugar durante mucho tiempo. Inspiró leyendas como la del conde Arnau<sup>35</sup> y, posiblemente, un poema del monje de Ripoll autor del *Cancionero*, que hace alusión a *Guilibergis o Guilibertis*.<sup>36</sup> Y, todavía en el siglo XIX, P. Parassols, archivero del monasterio de Sant Joan, ya llamado «de les Abadesses», tuvo la necesidad de coger la pluma para defender el buen nombre de las monjas ante las constantes repeticiones del escandaloso episodio por parte de los escritores de la época.<sup>37</sup>

Bond, al comentar la expresión del v. 20, *faire cober-tor*, citaba unos versos del trovador Peire Cardenal que acusaban de lúbricos a los «monjes negros» (benedictinos): *Si avetz bela femna o es homs molheratz, | El seran cober-tor* (Si tenéis una bella esposa o estáis casado, ellos la cubrirán, vv. 26-27). Todo este poema, un *estribot* compuesto entre 1216-1228, es un largo *vituperium* feroz, sa-

35. J. ROMEU FIGUERAS, *El mito de «El Comte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona, CSIC, 1948.
36. Poema nº 12 según la ordenación de los poemas de J.L. MORALEJO, *Carmina Ripulliensia. Cancionero de Ripoll*, texto, introducción, traducción y notas, Barcelona, Bosch, 1986; véase también, P.J. QUETGLAS, «The Muses of the “Cançoner Eròtic” of Ripoll», *Mittelaltinisches Jahrbuch*, Band 26 (1991), pp. 133-139, traducido en «Ficció i realitat en el cançoner eròtic de Ripoll», *Treballs en honor de Virgilio Bejarano. Actes del IXè Simposi de la secció catalana de la SEEC*, ed. L. Ferreres, Barcelona, 1991, pp. 445-450.
37. «Reseñas, aclaraciones y documentos notables pertenecientes a la historia del Principado de Cataluña, Montgrony, Gombreny y Mataplana», *Revista histórica latina* I, 1874, pp. 23-28.

tírico y obsceno contra algunos miembros de órdenes monásticas con propósito moralizador, con unas críticas muy concretas a la corrupción y a la lujuria de algunos religiosos que Peire Cardenal, «il primo vero volgarizzatore della satira mediolatina»,<sup>38</sup> vuelve a repetir en el sirventés *Ab vutz d'angel*, 335, I, estr. VII.

Un estribot farai, que er mot maistratz  
de motz novels, e d'al e de divinitatz,  
qu'eu ai en Dieu crezensa que fon de maire natz, vv. 1-3

.....

Mas so non crezon clerge que fan las falcetatz,  
que son larc d'aver penre ez escas de bontatz, vv. 15-16

.....

e en loc de matinas an us ordes trobatz  
que iazon ab putanas tro-l solelhs es levatz;  
enans canton baladas e prozels trasgitatz:  
abans conquerran Dieu Cayfas o Pilatz.

38. 335,64. R. LAVAUD, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, Tolosa: 1957, pp.206 y ss.; y S. VATTERONI, «Peire Cardenal e l'estribot nella poesia provenzale», *Medioevo Romanzo* XV, 1990, pp. 61-91. El *estribot* es considerado entre los géneros *no principals* por *Las leys d'amors*: «Autres dictatz pot hom far, los quals pot nomnar ayssi co's vodra cel que'ls dictara, mas que lor do nom apropiat e consonan, coma somis, cossirs, contemplaciós, reversaris, enuegz, desplaizers, plazers, conortz, desconortz, recortz, descugs, rebecz et estribortz, et ayssi de lors semblans.», Anglade, II, pp. 31 y 184-185. Por las escasas muestras conservadas parece que el *estribot* tenía una forma parecida a la de los versos y estrofas épicas, por lo que en su representación ante el público, el juglar le podría dar un cierto tono «heroico» muy efectivo para satirizar conductas reprensibles.

Monge solon estar dins los mostiers serratz,  
 on adzoravon Dieu denan las magestatz,  
 e can son en las vilas on an lurs poestatz,  
 si avetz bela femna o es homs molheratz,  
 els seran cobertor, sie-us peza o sie-us platz;  
 e cant el son desus e-ls con son sagelatz  
 ab las bolas redondas que pendon als matratz,  
 com las letras son clauzas e lo traucs es serratz,  
 d'aqui eyson l'iretge e li essabatatz,  
 que iuron e renegon e jogon a tres datz:  
 aiso fan mônge negre en loc de caritatz.

vv. 19-33

[Trad.]: «Compondré un estribote que será magistral con palabras nuevas, con otras cosas y con teología, porque creo en Dios que nació de madre [1-3]. Pero en esto no creen los sacerdotes que son falsos, generosos en recibir bienes y avaros en buenas obras [15-15]..., y que en lugar de maitines se han inventado una orden en la que se acuestan con putas hasta la salida del sol y cantan baladas y prosas cómicas: antes que ellos Caifás y Pilatos ganarán el cielo. Antes, los monjes se encerraban en los *monasterios* y alababan a Dios ante las imágenes; y [ahora] cuando van a las ciudades donde tienen poder, si tenéis una bella esposa o estáis casado, ellos las cubrirán, tanto si os gusta como si no. Y cuando están encima de ellas y la vagina queda sellada con las bolas redondas que les cuelgan del matraz, cuando las cartas se cierran y se tapa el agujero, de allí salen los herejes (los cátaros) y los

descalzos (los valdenses) que juran, reniegan y juegan con tres dados: esto es lo que hacen los monjes negros en vez de obras de caridad.»

También el trovador Palais, antes de 1235, compuso otro *estribot*, 315,5, de estrofismo, argumento y lenguaje similar al de Peire Cardenal sobre un monje que abusa de una dama hasta tal punto que *ac vos la domna morta e l morgues perduz*, v. 9, «he aquí la dama muerta y al monje desvanecido». <sup>39</sup> Tampoco se quedaron cortos en sus acusaciones a los monjes y a «la clerzia» en general los trovadores Aimeric de Peguilhan, Bertran Carbonel, Guilhem Figueira, Matfre Ermengaud y Raimon de Castelnou. <sup>40</sup>

Sin creer en ningún momento que la canción 3 puede tener influencias directas de estos poemas trovadorescos o de otros que veremos a continuación, *Ara lausetz* participa de una moda literaria anticlerical en lengua vulgar y en latín. El clero secular, frailes, abades y abadesas, sacerdotes, obispos, papas, la Iglesia como institución y, sobre todo, los monjes blancos o negros (cistercienses y benedictinos) fueron duramente denigrados. A partir del siglo

39. P. T. RICKETTS, «Le troubadour Palais: édition critique, traduction et commentaire», *Studia Occitanica, in memoriam Paul Rémy*, 2 vols., Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1986, vol. II, pp. 227-240 y en S. VATTERONI, «P. Cardenal e l'estribot», p. 91.

40. Aimeric de Peguilhan en el debate *Bertran d'Anel, se moria*, 10, 13; y Raimon de Caastelnou en *Mon sirventes tramet al cominal*, ed. de V. BELTRÁN en *Poesía española. 2 Edad Media: lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 121 y ss.

XIII se extendió por toda Europa una «monacofobia» literaria muy intensa que nunca dejó de actualizarse. Las malas costumbres de aquellos que debían dar ejemplo a la sociedad se ponían de relieve y se exageraban, sobre todo en los poemas satíricos de los goliardos, pero también, como hemos visto, en canciones de trovadores, en novelitas en verso y en prosa y en proverbios.<sup>41</sup> En estos poemas se mezclan las expresiones tomadas de la actividad religiosa, de la caballeresca y de la más cotidiana, tanto en su recto sentido como por medio de juegos de palabras e ingeniosas metáforas, con frecuencia obscenas. Esta actitud, que no fue únicamente literaria, tuvo una impresionante representación iconográfica en las sillas de coro de muchas catedrales e iglesias góticas.<sup>42</sup>

Las artes retóricas aprendidas en las escuelas, junto con los Evangelios, las encíclicas, las bulas, los sermones, el catecismo y, sobre todo, las oraciones más comunes, fueron utilizadas por escritores, que hicieron «ús i abús...dels textos litúrgics que frares, monjos i clerics laics sabien de

41. *Qui de moine fait son compere | Le cul sa femme le compeire*, («Quien se hace compañero de un monje comparte el culo de su mujer»), J. MORAWSKI, *Proverbes français antérieurs au xve siècle*, Paris, Champion, CFMA 47, 1925, nº 1901; y el que aporta R. MENÉNDEZ PIDAL, tomado de Quevedo y del *Quijote* de Avellaneda: «El mal para la manceba del abad, frío y calentura para la amiga del cura, dolor de costado para el alma del vicario», *Elena y Marta*, en *Tres poemas primitivos*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral 800, 1968, 3ª ed., cita en la p. 32.

42. I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillas de coro*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1979.

memòria per crear un llenguatge eròtic, secret, però també intel·ligible als profans». <sup>43</sup>

Refiriéndonos sólo a los monjes, es decir, dejando de lado otros estamentos religiosos, cada una de las desviaciones de la vida monástica, falta de humildad, de pobreza o de castidad, provocaron gran indignación, quizá más hipócrita que sincera, y ofreció a los poetas goliardos un terreno favorable para una abundante cosecha. No dieron a conocer nada nuevo los *Carmina satirica in monachos*, pues, desde los papas que tantas veces lanzaron duras condenas, todo el mundo estaba al corriente de lo que pasaba en algunos monasterios de monjes o de monjas.

Y si hemos tenido en cuenta dos o tres poemas de trovadores de los siglos XII y XIII que parecen surgir de una actitud satírica anticlerical similar al de nuestra danza *Ara lausetz*, los testimonios de los goliardos se multiplican. Estos poetas, clérigos refinados, instruídos y libres de todo compromiso, expresaron en sus poemas su menosprecio hacia las autoridades eclesiásticas sobre todo, pero también contra la *gens cucullata*.<sup>44</sup>

43. A.-G. HAUF I VALLS, «*Manus habent*: entorn als eufemismes amorosos de tipus militar en el *Tirant lo Blanc*», *Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanc*. Estudis crítics sobre *Tirant lo Blanc* i el seu context a cura de Jean Marie Barberà, Ais-de-Provença, 21-22 d'octubre de 1994, Centre Aixois de Recherches Hispaniques / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 145-185, cita p. 165.

44. Si nos limitamos a esta época, véanse las páginas que dedica a las bromas y los excesos de los monjes R.E. CURTIUS, *Literatura europea*

– *Scire cupis quid sit monachus, tam nobile vulgus?*

In omnem terram exivit sonus eorum.

En mox post primam veniunt offare coquinam.

Sepulchrum patens est guttur eorum.

Vix Psalmos dicunt et mox concumbere discunt

sicut equus et mulus, quibus non est intellectus,

*Omnia consumunt, saturos nec reddere possunt. vv. 1-7*

*¿Quieres saber quiénes son los monjes, una gente tan noble?*

Sus voces se esparcen por toda la tierra.

Así que suena la prima corren a presentarse en la cocina.

Su garganta es un sepulcro abierto.

Al acabar de leer los salmos se instruyen en el concubinato,

como el caballo y el mulo que no tienen inteligencia

y se lo acaban todo sin hartarse nunca.

– *Cum «In orbem universum» decantatur «ite»*

.....

Monachum recipimus cum rasa corona,

et si venit presbiter cum sua matrona, vv. 13-14

*Cuando se canta «Id por todo el mundo»*

.....

Acojemos al monje tonsurado

y, si viene, al sacerdote con su mujer.

---

y *edad media latina*, 2 vols., México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 181-184, 616-618; P. LEHMAN, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart, 1963, pp. 68-75, 192-195; y en el artículo de P. DRONKE, «Profane elements...», antes citado.



– *Estuans intrinsecus, ira vehementi* Archipoeta de Colonia

.....

meum pectus sauciat . puellarum decor,  
et quas tactu nequeo, saltem corde mechor. VI

*Ardiendo por dentro de cólera impetuosa.*

.....

me ha atravesado el corazón la belleza de las jóvenes  
y peco con el pensamiento con las que no puedo poseer.

– *De Monachis*

.... ..

Versus: In monachi cella | residens contrita puella | fit  
crimine pura | monachi per verbera dura.

*Sobre los monjes*

.... ..

Verso: En la celda de un monje  
está encerrada una joven triste  
a la que se le reprocha ser pura  
con fuertes golpes del monje.

Algunas palabras y expresiones caballerescas de *Ara lausetz* fueron compuestas en clave evidentemente erótica, como también hicieron los goliardos:

– *Grates ago Veneri*, Pedro de Blois

....

Dudum militaveram  
nec poteram

hoc frui stipendio;  
nunc sentio  
me beari,  
serenari  
vultum Dioneum.

*Gracias doy a Venus*

.....

Hace tiempo que era soldado  
sin conseguir  
la soldada;  
ahora me siento  
feliz  
y sereno  
por el rostro de Venus.

— *Congaudentes ludite,*  
*Audi, bel'amia,*  
mille modos Veneris! *habi zevaleria!*

*¡Gozad todos, burlad!*

Escucha, *amiga bella,*  
las mil melodías de Venus!; *ésta es la caballería!*

Pero entre los ejemplos que hemos tenido en cuenta, y otros similares que hemos dejado de lado, lo que nos parece más evidente es que en *Ara lausetz* se parodian groseramente algunos capítulos y algunas frases de la *Sancta Regula* o Regla de San Benito, que también fue adoptada en

muchos monasterios no estrictamente benedictinos. No sólo el escenario del poema es un convento y sus estancias y los protagonistas, los monjes (v. 3. *nostra maiso*; 7 *nostr'orden*; 19 *dormitor*; 4 *moines*; 23 *fraires*), sino que incluso podríamos aventurar que la forma equivocada *regilio* que copia el manuscrito (enmendada en *religio*, v. 11) está influenciada por la palabra *regula*, cuya abreviatura era *rgla*; y que *liuraso* (v. 4) se refiere a la «ración», *annonam*, que era la asignación de alimentos y de dinero establecida para cada monje, como se consigna en la Regla benedictina, XXXI, 16.<sup>45</sup>

Ya el primer verso, *Ara lausetz, lauset, lauset*, parece aludir a los salmos 148-150 que empiezan con la palabra *Laudate* y que se entonaban al amanecer, como indica San Benito en el capítulo XII, por lo que este oficio recibe el nombre de *Laudes*. *Li comandamen l'abbet*, v. 2, es el equivalente en lengua vulgar de los *praecepta magistri*, «los preceptos o las órdenes del abad», las primeras palabras de la *Regula*. No es, pues, muy arriesgado continuar comparando nuestra canción 3 con algunos términos, versos o incluso estrofas enteras de nuestra canción para constatar que la Regla de San Benito fue tenida en cuenta al componerla.

45. *San Benito, su vida y su Regla*. Dirección e introducciones del Padre D. García M. COLOMBAS; versiones del Padre D. León M. SANSEGUNDO; comentarios y notas del Padre D. Odilón M. CUNILL, Madrid, B.A.C., 1968. También se ha tenido en cuenta, Benet de Núrsia, *La Regla dels Monjos*, text revisat, introducció, traducció i notes per V. SELLA, Barcelona, Fundació Bernat Metge, Escriptors cristians, 1997.

El estribillo *zo dix l'abbet* parece parodiar el tono de exhortación paternal del prólogo de la Regla, así como los capítulos dedicados a la obediencia al abad por encima de todo, «...conviene que los discípulos obedezcan al maestro...», III, 6.<sup>46</sup>

Los versos

*Bela, si vos eravatz moina de nostra maiso,  
a profit de totz los moines vos pendriatz liuraso* (3-4)

parecen referirse, indudablemente con otra intención, a la insistencia en la práctica del *zelo bono* «celo bueno... [que] ejerciten los monjes ... con la más acendrada caridad».<sup>47</sup> La obligación de repartir todo lo que se posee entre los monjes, «*Sean todas las cosas comunes a todos*, como está escrito, y *nadie diga* o piense que algo es suyo», XXX, 6, se expresa en las frases *a profit de totz los moines vos pendriatz liuraso* (v. 4) y en *mas a vos covenra, bela, ab totz los monges jazir, ez ab l'abet* (vv. 9-10).<sup>48</sup> La afectuosa acogida a los huéspedes que se recomienda en la Regla «...enseguida que sea anunciado algún huésped, le saldrán al encuentro el superior y los monjes con la más obsequiosa caridad [...] y este ósculo de paz no se ofrezca sino después de la oración, a causa de las ilusiones diabólicas»,

46. *Sed sicut discipulos convenit oboedire magistro, ira et ipsum provide et iuste concedet cuncta disponere.* III, 6.

47. *que feruentissimo amore exercean monachi.* LXXII, 2.

48. *Omniaque omnium sint communia, ut scriptum est, ne quisquam suum aliquid dicat uel praesumat.* XXXIII, 6.

LIII, 3-5, podría corresponder a lo expuesto en las estrofas I y V de nuestra *dansa*.<sup>49</sup> Las alusiones a la posibilidad de grandes comilonas de la estrofa II corresponden en la *Regla* a «El superior en atención al huésped quebrantará el ayuno»;<sup>50</sup> y la recomendación de dormir todos los monjes juntos, «A ser posible, duerman todos en un mismo local; pero, de no permitirlo el número, duerman de diez en diez o de veinte en veinte...» es similar a lo que se expone groseramente en las estrofas V y VI.<sup>51</sup> Y, finalmente, los castigos corporales a que podían ser sometidos los monjes, «Si un monje [...] no se enmendare, aplíquesele más riguroso castigo; esto es, procédase contra él hasta azotarle», XXVIII, I, aparecen en las estrofas II y IV.<sup>52</sup>

Si por un lado nuestra canción *Ara lausetz* tiene influencias de los *carmina satirica* de los goliardos, también presenta ciertas peculiaridades propias de los trovadores provenzales: los versos largos con cesura épica (la forma de Guillermo de Aquitania), la lengua vulgar, el género y también el ambiente y el lenguaje que nos recuerdan sus

49. Vt ergo nuntiatus fuerit hospis, occurratur ei a priore uel a fratribus cum omni officio caritatis... Quod pacis osculum non prius offeratur, nisi oratione praemissa propter inlusiones diabolicas. LIII, 3,5.

50. Ieiunium a priore frangatur propter hospite. LIII, 10.

51. Si potest fieri, omnes in uno loco dormiant; sin autem multitudo non sinit, deni aut uiceni. XII, 3.

52. Si quis frater frequenter correptus pro qualibet culpa, [...] non emendauerit, acrior ei accedat correptio, id est, ut uerberum uindicta in eum procedant. XXVIII, I.

sátiras anticlericales. Y con estas dobles y tan próximas influencias parece que se compuso esta *dansa*: dialogada, de forma arcaica, pero cuidada, y con la melodía conservada; jugando su autor con el doble sentido de manera culta e ingeniosa, alegre y grosera a la vez, parodiando o burlándose de textos monásticos muy concretos, con una o dos expresiones del léxico caballeresco junto al más directo y coloquial. Todo ello para expresar los deseos amoroso-sexuales que canta un monje, portavoz de sus hermanos de orden, a una joven *bella*, una *pulchra mulier* como la llamaban los goliardos, una *belazor* como la soñaba el primer trovador, 183, 7, v. 35.

Y aún podríamos aventurar que en el ambiente ripollés hacía tiempo que estas historias de monjes y monjas «alegres» iban de boca en boca dando nombres y lugares concretos; y, afortunadamente, un notario de aquella comarca gerundense, o su ayudante, advirtió la singularidad de la canción y, sin escandalizarse y, seguramente, divertido, la copió, junto con las otras más inocentes; y, gracias al tipo de documento en donde fueron transcritas, nuestra *dansa Ara lausetz*, junto con la música, se salvó de la censura.

4. *Era-us preg*

Biblioteca de Catalunya 387I, fol. 2

Anglès, fig. 55

Frank, 46I,25Ib; 44:5. Frag. de dansa. 10' aaab

Ediciones:

Fdez. de la Cuesta [1979], p. 804

Bond [1985], pp. 848-849: 10'A 12'B 10'a 10'a 10'a 12'b

Discografia:

El cançoner trobadoresc de Sant Joan de les Abadesses  
(Anònim, s. XIII) i altres cançons de trobadors

*Ara lausetz; Era-us preg;*

*Amors, merce; S'anc vos ame*

Menestrils

Caixa d'Estalvis d'Ontinyent CAO-0005-CD (València,  
1998)

10'A 12'B

[10'?]a 10'a [10'a?] 10'b

A,a: -ia

B,b: -ensa

Era-us preg qe m'ametz, bel'amia,  
q'altra no-m platz mas vos en cui ai m'entendensa.

- I [...] m'enten.. nuit e dia  
en vos amar c'am mais qe res qui sia,  
car gran far.....  
altras q'eu say de beutad sens falensa.

5

1 Era-us] pos era Anglès; ...Bond. bel'amia] bela mia.  
5 car gran...] car gonfanon Bond.

... Ahora os ruego que me améis, bella amiga,  
pues no me complace otra, sino vos a quien dirijo mis  
pensamientos.

I. ... me dedico ... noche y día  
a amaros, porque os amo más que nada en el mundo,  
pues gran ...  
otras que sé de belleza sin mácula.

El *Grundriss* [1990, p. 517] añade un primer verso *Vos, dosne, ab un dolz regart*, sin dar ninguna noticia de dónde procede. La notación musical de esta canción es más coherente que el texto, tan corrompido. La edición del poema se hace, por lo tanto, teniendo en cuenta las escasas palabras rima que se pueden leer, de acuerdo con las palabras de Frank de «considérer comme vers chaque suit de syllabes terminée par une rime», *Répertoire I*, p. xxx. Excepto el galicismo *nuit*, v. 3, el resto del poema parece correcto.

Tres *dansas* provenzales anónimas del *Chansonnier du Roi* tienen sólo una estrofa después del *respós*: 461,92; 461, 196 y 461, 23, por lo que *Era-us preg* podría estar completa. Por otra parte, en el folio en donde se copia queda espacio suficiente, antes de las dos líneas en latín que no se han cancelado con rayas y en donde, entre otras palabras, se puede leer «Sancti Johannis», para añadir más versos, si es que la canción los tuviera.



## EDICIÓN MUSICAL

1. *S'anc vos ame*

*Clave.*— Fa en 2ª

*Notación.*— Lorena sobre tetragrama. Se emplean treinta y tres [cuarenta y siete] neumas de una nota y ocho [trece] neumas de dos notas.

*Ámbito.*— Do<sub>2</sub> - La<sub>2</sub> (sexta). Las distintas frases que componen la melodía transcurren por grados conjuntos, produciéndose a lo largo de ellas tan sólo dos intervalos de 3ª -I.9-10 = [V.9-10]-. Los enlaces de las frases entre sí se producen mediante dos intervalos de 4ª -I.10-II.1 = [V.10-VI.1]-, dos de 3ª -II.10-III.10-IV.1- y un unísono -IV.10-V.1-.

*Modo.*— Tritus plagal (hipolidio). Final:[Fa].

*Estructura musical.*— a a' b b' [a a']

*Observaciones:* I.2: Fa<sub>2</sub> fue enmendado por Re<sub>2</sub> por el copista. El pasaje comprendido entre V.2 y VI.10 no se copia, a pesar de haberse trazado el tetragrama para su inclusión.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I										
II										
III										
IV										
V										
VI										

2. *Amors, merce no sia*

*Clave.*— Do en 3ª

*Notación.*— Lorena sobre tetragrama. Se emplean cuarenta y un neumas de una nota, uno de ellos con plica - VI.3-, dos neumas de dos notas, cinco de tres notas y ocho de cuatro notas.

*Ámbito.*— Fa2 - Mi3 (séptima). Las distintas frases que componen la melodía transcurren por grados conjuntos, produciéndose tan sólo cuatro intervalos de 3ª-II.2-3, V.3-4 = VII.3-4, VI.1-2-. Los enlaces de las frases entre sí se producen mediante intervalos de 5ª -IV.7- V.1-, 4ª -II.7-III.1-, 3ª -V.7-VI.1, VI.7-VII.1-, y unísono -I.7-II.1, III.7-IV.1, VII.7-VIII.1-.

*Modo.*— Tetrardus plagal (hipomixolidio). Final: Sol.

*Estructura musical.*— a b a b' c d c b'

*Observaciones.*— IV.5 y VIII.4 son ilegibles.

	1	2	3	4	5	6	7	
I								
	A - mors,	mcr - oe	no	si - a,				
II	no	ti	a - ban - do - nas - ses,					
III	qe	lo	meu	cor	de - si - a			
IV	nem - bran - do	me	...	- tas - ses.				
V	E	no	ne	cre - de - ri - a				
VI	qe	t'a - mor	me	fal - sas - ses				
VII	ne	a	lu	vi - ta	mi - a			
VIII	per	al - tre	me	cam - jas - ses.				

### 3. *Ara lausetz*

*Clave.*— Do en 3ª

*Notación.*— Lorena sobre tetragrama. Se emplean cincuenta y seis neumas de una nota, cinco de dos notas y dos de tres notas.

*Ambito.*— Solz - Fa3 (séptima). Las distintas frases que componen la melodía transcurren básicamente por grados conjuntos, produciéndose doce intervalos de 3ª —I.7-8, II.2-3, 4-5, 6-7, III.2-3, 6-7, IV.2-3, 6-7, V.2-3, VI.6-7, VII.6-7, IX.3-4—. Los enlaces de las frases entre sí se producen mediante intervalos de 5ª —II.7-III.1—, 3ª —I.8-II.1, III.7-IV.1, IV.7-V.1, V.8-VI.1, VI.7-VII.1, VII.8-VIII.1— y 2ª —VIII.7-IX.1—.

*Modo.*— Tetrardus auténtico (mixolidio). Final: Sol.

*Estructura musical.*— a b c c d e f g h

*Observaciones.*— III.4 y VI.2: Do3 fue enmendado por Siz por el copista.

	1	2	3	4	5	6	7	8
I		A - ra	lau - setz,	lau - set,	lau - set			
II		li	co - man - da - men	l'ab - bet.				
III		Be - la,	si	vos	e - ra - vatz			
IV		moi - na	de	nos - tra	mai - so,			
V		a	pro - fit	de	totz	los	moi - nes	
VI		vos	pen - dri - atz	liu - ra - so;				
VII		mas	vos	non	es - ta - retz,	be - la,		
VIII		si	totz	joms	en - ver - sa	no;		
IX		zo	dix	l'ab - bet.				

4. *Era-us preg*

*Clave.*— No se indica

*Notación.*— Lorena sobre tetragrama. Se emplean trece neumas de una nota, siete neumas de dos notas, dos de tres notas y uno de cuatro notas.

*Ámbito.*— [Re<sub>2</sub>-La<sub>2</sub>] (quinta). Las distintas frases que componen la melodía transcurren por grados conjuntos, produciéndose tan sólo un intervalo de 3ª -III.1-2-. Los enlaces de las frases entre sí se producen mediante intervalos de 2ª -II.7-III.1- o de unísono -I.3-II.1, III.6-IV.1-.

*Modo.*— [Deuterus plagal (hipofrigio)]. Final:[Mi]

*Estructura musical.*— a b c b'



	1	2	3	4	5	6	7
I							
	E - ra-us preg						
II							
	qe m'a - metz, bel' a - mi - a,						
III							
	q'al - tra no-m platz mas vos						
IV							
	en cui ai m'en - ten - den - sa.						

## BIBLIOGRAFÍA

ALTURO, J. y A. M. MUNDÓ, «Problemàtica de les escriptures del període de transició i de les marginals», *Cultura Neolatina*, LVIII, 1-2, 1998.

ANGLADE, J., *Las leys d'amors*, 4 vols., Tolosa, «Bibliothèque Méridionale», 1919-1920, reimp., Nueva York, 1970.

ANGLÉS, H., *La música a Catalunya fins el segle XIII*, Barcelona, 1935.

APPEL, C., *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, [1896]; 6ª ed. 1932 y reimp.

ÍD., *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1980 [rep., Wiesbaden. 1967].

ARAMON, R., «Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista», *Estudis Romànics*, I, 1947-1948, pp. 159-188.

ARCHER, R., e I. DE RIQUER, *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Estudio y edición, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

ASPERTI, S., «"Flamenca" e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura Neolatina*, XLV, 1985, pp. 59-103.

ÍD., «La sezione di *balletes* del canzoniere francese di Oxford», *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Zurich, 6-11 avril 1992), Tubinga, 1993, t. V, section VII.

ÍD., *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, A. Longo editore, 1995.

AVALLE, D.S., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Turín, Piccola Biblioteca Einaudi, [1961], 1993.

BADIA, L., *Poesia catalana del segle XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Barcelona, Quaderns Crema, 1983.

BEC, P., *La lyrique française au moyen-âge (XIII-XIIIe siècles)*, 2 vols. Paris, 1977 y 1978.

ÍD., *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Le contra-texte au Moyen Age*, Paris, Stock, 1984.

BELTRÁN, V., «De zéjeles y dansas: los orígenes de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, LXIV, 1984, pp. 239-266.

BENET DE NÚRSIA, *La Regla dels Monjos*, text revisat, introducció, traducció i notes per V. Sella, Barcelona, Fundació Bernat Metge, escriptors cristians, 1997.

BILLY, D., *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1989.

ÍD., «L'altrier cuidai aber druda», *Revue des Langues Romanes*, XCI, 1987, 1, pp. 109-120.

BOND, G. A., «The Last Unpublished Troubadour Songs», *Speculum*, 60/4, 1985, pp. 827-849; traducido al catalán en *Caplletra*, núm. 1, gener 1999, pp. 87-94.

CANETTIERI, P., «I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sull tema e sul sistema», *XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Zurich, 6-11 avril 1992), Tubinga, 1993, t. V, sec. VII, pp. 75-85.

*Carmina Burana*, ed. Hilka-Schumann, I, Heidelberg, 1970.

*Carmina Burana*, prol. C. Yarza, trad. Ll. Moles, Barcelona, Seix Barral, Serie mayor 38, 1978.

*Carmina Burana*, versió de J. Petit, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, Poesia dels Quaderns Crema 21, 1989.

*Carmina Burana*, ed. bilingüe a cura de P. Rossi, Milán, Bompiani Classici, 1991.

CRESCINI, V., *Manuale per l'avviamento agli Studi Provenzali*, 3ª edizione migliorata, Milán, U. Hoepli, 1926; reimp. Roma, Gela editrice, 1988.

CURTIUS, R. E., *Literatura europea y edad media latina*. 2 vols., México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955.

DOBIACHE-ROJDESVENSKY, O., *Les poésies des Goliards*, Paris, Les éditions Rieder, Les textes du christianisme IX, 1931.

DRONKE, P., «Profane elements in Literature», *Renaissance and Renewal in the twelfth Century*, Harvard University Press, 1982, pp. 569-592.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1980.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. y R. LAFONT, *Las Cançons dels trobadors*, Tolosa, I.E.O., 1979.

GENNRICH, F., *Der musikalische Nachlass der troubadours*, Darmstadt, 1958.

GÉRAD-ZAI, M.-C., «Edition d'une romance parodique occitane: *L'autrier cuidai aber druda*», *Studia Occitanica, in memoriam Paul Rémy*, 2 vols., Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1986, vol. II, pp. 53-63.

GÓMEZ, M<sup>a</sup>.C., *Conèixer Catalunya. La música medieval*, Barcelona, Dopesa, 1980 y reimp. 1983 y 1998.

ÍD., *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV*, Barcelona, Los libros de la frontera, 1990.

GÓMEZ, M<sup>a</sup>.C. e I. DE RIQUER, «La *desdansa* de Sant Joan de les Abadesses; édition philologique et musicale», *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, N. Henrard, P. Moreno, R. Thiry-Stassin (éds.), De Boeck université, Bruselas, 2001.

GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup>.C., *La música medieval en España*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.

HAUF I VALLS, A.-G., «*Manus habent*: entorn als eufemismes amorosos de tipus militar en el *Tirant lo*

*Blanc*», *Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanc*. Estudis crítics sobre *Tirant lo Blanc* i el seu context a cura de Jean Marie Barberà, Ais-de-Provença, 21-22 d'octubre de 1994, Centre Aixois de Recherches Hispaniques/ Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 145-185.

HUGLO, M., «Les pièces notées du *Codex Calixtinus*», *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. por J. Williams & A. Stones, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 1992.

JUNYENT, E., *El Monestir de Sant Joan de les Abadesses*, 1976.

LAVAUD, R., *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, Tolosa, 1957.

LEHMAN, P., *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart, 1963.

MARSHALL, J.H., *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, Londres, Oxford, University Press, 1972.

ÍD., «Une versification lyrique popularisante en ancien provençal», *Actes du premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Westfield College, London, 1977, pp. 35-66.

MEYER, P., *Les derniers troubadours de la Provence*, París, 1871, reimp. 1973.

MEYER, P. & G. RAYNAUD, *Le Chansonnier de Saint-Germain-des-Près*, París, S.A.T.F., XXXI, 1892.

MOISAN, A., *Le livre de saint Jacques ou 'Codex Calixtinus' de Compostelle*, Paris, Champion, 1992.

MÖLK, U., «Les vers longs de Guillaume d'Aquitaine», *Studia Occitanica. In memoriam Paul Rémy*, 2 vols., Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1986, vol. II, pp. 131-142.

ÍD., «*Quan vei les praz verdesir*». *Il miglior fabbro. Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Univ. de Poitiers-CESCM, 1991, pp. 377-384.

MORALEJO, J.L., *Carmina Rivipulliensia. Cancionero de Ripoll*, Texto, introducción, traducción y notas. Barcelona, Bosch, 1986.

PAGÈS, A., «La 'danse' provençale et les 'goigs' en Catalogne», *Homenatge a A. Rubió i Lluch*, I, 1936.

PFISTER, M., «La langue de Guilhem IX, comte de Poitiers», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 74, XIX<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 2, avril-juin 1976, pp. 91-113.

P. J. QUETGLAS, «The Muses of the "Cançoner Eròtic" of Ripoll», *Mittellateinisches Jahrbuch*, Band 26 (1991), pp. 133-139, traduït a «Ficció i realitat en el cançoner eròtic de Ripoll», *Treballs en honor de Virgilio Bejarano. Actes del IXè Simposi de la secció catalana de la SEEC*, ed. L. Ferreres, Barcelona, 1991, pp. 445-450.

RAUPACH, M. y M., *Französierte Trobadorlyrik*, Tübinga, 1979 («Beihefte z. Zeitschr. f. roman. Philol.», 171).

RICKETTS, P.T., «Le troubadour Palais: édition critique, traduction et commentaire», *Studia Occitanica, in memoriam Paul Rémy*, 2 vols., Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1986, vol. II, pp. 227-240.

RIQUER, M. DE, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, texto, traducción y comentarios, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.

ÍD., «Para la cronología del trovador Cerverí», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1952, pp. 361-412.

ÍD., *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, 1975 y reimp.

ÍD., *Vidas y retratos de trovadores*, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 1995.

TYSENS, M., «Les copistes du chansonnier français U», *Lyrique romane médiévale: La Tradition des chansonniers*, Lieja, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 379-395.

VAN DER WERF, H., *The Extant Troubadour Melodies*, Nueva York, 1984.

VATTERONI, S., «Peire Cardenal e l'estribot nella poesia provenzale», *Medioevo Romano*, XV, 1990, pp. 61-91.

ÍD., *Falsa clerzia. La poesia anticlericale dei trovatori*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

ZUFFEREY, F., *Bibliographie des poètes provençaux des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Ginebra, Droz, 1981.



ÍD., *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Ginebra, DIOZ, 1987.

#### DICCIONARIOS Y GRAMÁTICAS

ANGLADE, J., *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*, París, 1921.

GODEFROY, F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, París, 1892.

PD: LEVY, E., *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, 1923 y reimp.

NIERMEYER, J.F., *Mediae latinitatis lexicon minus*, 2 vols., Leiden, 1976.

SW: LEVY, E., *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch: Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman*, 8 vols., Leipzig, 1894-1924.

#### REPERTORIOS

Frank: FRANK, I., *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols., «Bibliothèque de l'École des Hautes Études», París, Champion, 1953-1957.

GRLMA: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, volume II, tome 1, fascicule 7, «Les genres lyriques». Heidelberg, 1990.

P.-C.: PILLET A. y H. CARSTENS, *Bibliographier der Troubadours*, Halle, 1933.

PARRAMON: PARRAMON I BLASCO, J., *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

#### CANCIONEROS Y MANUSCRITOS CITADOS

##### *Provenzales*

C, París, B.N. fr. 856

E, París, B.N. fr. 1749

Q, Florencia, B. Riccardiana, 2090

Sg, Barcelona, B. de Catalunya, ms. 146

W París, B.N. fr. 844 (=canc. francés M)

X París, B.N. fr. 20050 (=canc. francés U)

f, París, B.N. fr. 12472

##### *Franceses*

I Oxford, Bodleian Library, Douce 308

M París, B.N. fr. 844 (=canc. provençal W) *Chanson-  
nier du Roi*

U París, B.N. fr. 20050 (=canc. provençal X) *Chanson-  
nier de Saint-Germain-des-Près*

##### *Catalanes*

Ripoll 129, A.C.A. *Cançoneret de Ripoll*

Cançoner V<sup>e</sup> A<sup>B</sup> Biblioteca de Catalunya 7 y 8

*Latinos*

Ripoll 74 A.C.A.

DISCOGRAFÍA

Música en la Corte de Jaime I (1209-1276)

*Amors, merce; Ara lausetz*

Ars Musicae

MEC 1013-CD (Madrid, 1990, 1ª ed. 1976)

Música Medieval a Girona

*Ara lausetz*

La cantoria & Turba Musici

Ajuntament de Girona AYG 010 (Girona, 1986)

Et ades sera l'alba

*Ara lausetz*

Els Trobadors

Soniflok CDF-1016 (Madrid, 1991)

Amors, mercé

*Amors, merce; S'anc vos ame*

Menestrils

Alberri ALS-10124 (València, 1995)

Forgotten Provence. Music-making in the south of  
France 1150-1550

*Ara Lausetz*

The Martin Best Consort

Nimbus NI-5455 (1995)

El cançoner trobadoresc de Sant Joan de les Abadesses  
(Anònim, s. XIII) i altres cançons de trobadors

*Ara lausetz; Era us preg;*

*Amors, merce; S'anc vos ame*

Menestrils

Caixa d'Estalvis d'Ontinyent CAO-0005-CD (València,  
1998)

Este volumen número 8 de las  
Series Minor de la Reial Acadèmia de  
Bones Lletres de Barcelona, se acabó  
de imprimir en los talleres de Arts  
Gràfiques Bobalà de Lérida el día 1  
de octubre del año 2003.

SERIES MAIOR

- BASTARDAS I RUFAT, Maria Reina, *La formació dels col·lectius botànics en la toponímia catalana*, 1994, 337 pàgs.
- RIQUER, Alexandra de, *Teodulfo de Orleans y la epístola poètica en la literatura carolíngia*, 1994, 285 pàgs.
- DARDER LISSÓN, Marta, *De nominibus equorum circensium. Pars occidentis*, 1996, 402 pàgs., XVI làms.
- RIPOLL LÓPEZ, Gisela, *Torèutica de la Bètica (siglos VI y VII dC.)*, 1998, 397 pàgs., 51 figs., XLIII làms.
- RIPOLL, G.; i J. M. GURT (eds.), *Sedes regiae (ann. 400-800)*, 2000, 620 pàgs., 119 figs.
- DURAN, Martí; i Eulàlia DURAN (curadors), *Joan Baptista Anyés, Obra profana. Apologies, València 1545*, coedició amb la UNED, 2001, 448 pàgs., 3 figs.
- ROQUÉ, Lluís; i Joan VERNET (curadors), *Alcordán. Traducció castellana de un morisco anónimo del año 1606*, coedició amb la UNED, 2001, 413 pàgs.
- RIPOLL PERELLÓ, Eduard, *Abate H. Breuil, antologia de textos*, coedició amb la UNED, 2002, 402 pàgs., 74 figs.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep, *De Salvador Espriu a joves poètes. Crítica i lectura de poemes* (en curs d'edició).

Boletín, Memorias, Discursos i altres publicacions disponibles en catàleg.

SERIES MINOR

- MARAGALL I NOBLE, Jordi, *Record de Josep Pijoan*, 1997, 40 pàgs.
- RUIZ DOMÈNEC, José Enrique, *Cruzando los Pirineos en la Edad Media*, 1999, 62 pàgs.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge, *La Universitat, un rept de futur*, 2000, 45 pàgs.
- OLIVAR, Alexandre, *Homilies de les misses d'inauguració dels cursos acadèmics (1987-2000)*, 2001, 97 pàgs.
- RIU, Manuel, *Mosén Joan Melet i Serra (1879-1958), un misionero catalán en Chile*, 2002, 82 pàgs.
- BUTINYÀ JIMÉNEZ, Júlia, *Del «Griselda» català al castellà*, 2002, 100 pàgs.

