

*La mirada, la voz y el corazón: notas sobre las alusiones directas
a la danza en la lírica d'oïl de los siglos XII y XIII*

Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ
Universidad Complutense de Madrid

Lors veïssies quarole aler
et gent mignotement baler
et fere mainte bele tresche
et meint biau tor sor l'erbe fresche [...]
Cortoisie lors m'apela:
Biaus amis, que fetes vos la?
fet Cortoisie, ça venez,
et aveques nos vos prenez
a la querole, s'il vos plest.¹

Es en mayo, “el tens enmoreus plain de joie”,² cuando comienza y se desarrolla el sueño de aprendizaje del arte de amar de ese joven que, igual que ocurriera con Narciso, “Amors tint en ses raisiaus”.³ Pero antes de la experiencia vivida de amar, de ser herido por las cinco flechas de Amor, Guillaume de Lorris parece querer suspenderlo todo en la aventura del joven para situar el origen genuino de ese encuentro que es la *fine amour*: el impacto con la belleza. El esplendor del jardín de Recreo, en el que la belleza se erige como medida de la naturaleza,⁴ la fascinación casi sobrenatural de sus aves canoras, la belleza de sus habitantes, de sus ropajes y ocupaciones, de la Rosa... Todo conspira para el despertar de los sentidos. Alegría canta armoniosos refranes, la Rosa embelesa con su aroma, *fleüteors*, *menestreus* y *jugleors* cantan y tocan *rotruenges* y *notes lohorenges* y, por encima de todo, la concordia reinante encuentra una de sus manifestaciones más completas en la danza de la *carole*. Y en esto, como uno de los primeros pasos iniciáticos del joven en el arte de amar, es revelador que no sea otra más que Cortesía la que invite al Soñador a *caroler*.

¹ Guillaume de LORRIS y Jean de MEUN: *Le Roman de la Rose*, Félix LECOY (ed.), vol. 1, Les Classiques Français du Moyen Âge 92, París: Librairie Honoré Champion, 1976, pp. 24-25, vv. 741-744 y 781-785.

² *Ibid.*, p. 2, v. 48.

³ *Ibid.*, p. 45, v. 1438.

⁴ Esta idea se ve reforzada por Jean de Meun, continuador del roman, cuando sitúa a Natura, por obra de Dios, lo Bello Infinito, como manantial inabarcable del cual derivan todas las bellezas del mundo. Cf. *Ibid.*, vol. 3, Les Classiques Français du Moyen Âge 95, París: Librairie Honoré Champion, 1979, p. 243, vv. 16203-16218.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

Simplemente con una escueta descripción de esta escena del *Roman de la Rose*,⁵ pueden encontrarse delineadas algunas de las principales trazas que van a marcar el devenir de este trabajo. Así, la evocación de la primavera como el tiempo donde “toute rien d’amer s’esfroie”⁶ y se da cobijo a la belleza, que es la *ostiaría* del amor, o el canto y la danza, como perentorios aderezos otorgados por la cortesía. Por tópica y convencional que pueda parecer esta dinámica –y de hecho lo es– en la que Guillaume de Lorris hace acopio de un número razonablemente limitado de términos, lo cierto es que viene a compendiar el proceder habitual de la *chanson courtoise* en un sistema tradicional de temas y registros poéticos basado en una economía de medios de corte, por así decir, intelectual y filosófico.⁷ Partiendo de este programa, mi propósito aquí es hacer una contribución a la elucidación del verdadero alcance semántico de esa parcela de vocabulario *d’oïl* correspondiente a la danza, tomada como un elemento, en principio, “transparente” que hace referencia directa a una realidad del mundo fuera de la *chanson*. Que me ciña únicamente a la producción trovera tiene una explicación de índole más práctica que conceptual, puesto que la “explicitación” del sistema filosófico-intelectual, como en buena parte de los *Minnesinger* –especialmente a partir de Walther von der Vogelweide–, suele tener en el norte de Francia un grado menor de concentración y hermetismo que en los repertorios de trovadores *d’oc* y en los *stilnovisti* italianos (quizá esa sea la razón de que la crítica no la haya abordado con tanta profusión) Además, hay que aclarar que no es, ni mucho menos, mi intención hacer un glosario exhaustivo de toda la terminología referente a la danza en este contexto, sino más bien dar un paso adelante en la *senefiance* –con todas las matizaciones que este concepto conlleva en la época medieval–⁸ de algunas palabras que he con-

⁵ Una descripción similar puede encontrarse en el *De amore* de Andreas Capellanus, un tratado sobre el *ars amandi* bajo el auspicio de la corte Capeta en el último cuarto del s. XII, donde en el relato de la aventura de un caballero que llega a *Amoenitas*, el placentero lugar donde Amor tiene su corte, se hace la siguiente observación: “Nam totus amoenitatis locus istarum est voluptatibus assignatus, et cuiuslibet coram eis generis ludebant ioculatores atque psallebant, et omnia instrumentorum ibi musicae genera resonabant”, ANDREAS CAPELLANUS: *De amore. Tratado sobre el amor*, Inés CREXELL VIDAL-QUADRAS (ed.), Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1984, p. 152. La identificación de otros testimonios paralelos en la literatura fuera de la *chanson* está recogida en William Allan NEILSON: “The Purgatory of Cruel Beauties: A Note on the Sources of the 8th Novel in the 5th Day of the Decameron”, *Romania*, 29 (1900), pp. 85-93.

⁶ LORRIS y MEUN: *Le Roman de la Rose, op. cit.*, vol. 1, p. 4, v. 85.

⁷ Véanse, por ejemplo, Robert GUIETTE: *D’une poésie formelle en France au moyen âge*, París: Nizet, 1972, Roger DRAGONETTI: *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: Contributions à l’étude de la rhétorique médiévale*, Brujas: Slatkine, 1960, pp. 183-193, Paul ZUMTHOR: “Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe siècles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2 (1959), pp. 409-427, *id.* *Langue et techniques poétiques à l’époque romane. XIe-XIIIe siècles*, París: Klincksieck, 1963, e *id.* *Essai de poésie médiévale*, París: Éditions du Seuil, 1972, especialmente pp. 83 y ss.

⁸ Es esclarecedor el tratamiento del tema en Cristina ÁLVARES: *Perda e Demanda. Olhar no romance cortês em verso, 1180-1250*, Tesis doctoral inéd., Universidade do Minho, 1996.

siderado clave, con el fin de desentrañar su papel como signos.⁹ La inclusión del Anexo final, da cuenta de todas las recurrencias en el repertorio –clasificado por Linker–¹⁰ de estos términos y sus diferentes formas.

Uno de los primeros hechos llamativos a la hora de afrontar la *chanson courtoise* es, sin duda, su casi obsesivo énfasis por comenzar con una evocación del renacer de la naturaleza en primavera.¹¹ Sin embargo, un igual o mayor grado de interés reside en la circunstancia de que la palabra *printens-printemps* (o alguno de sus derivados y semejantes como *prinstens*, *printans*, *primerole*, *primevaire*...) rara vez aparezca citada de forma literal en el grueso del repertorio.¹² En su lugar, lo habitual es que el trovero elabore de manera sofisticada –o no– un circunloquio del tipo:

⁹ Cf. Charles MÉLA: *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, París: Éditions du Seuil, 1984, p. 16.

¹⁰ Robert White LINKER: *A Bibliography of Old French Lyrics*, Romance Monographs 31, University, Mississippi: Romance Monographs, 1979 (en adelante citado como L. y número en el catálogo, a lo cual añadiré el nombre del trovero si fuese conocido) Como norma, la cita complementaria que acompañe a la referencia de Linker será la edición de la que he tomado el texto correspondiente.

¹¹ Para una relación por extenso de la historia del tema poético de la naturaleza véase James J. WILHELM: *The Cruelest Month: Spring, Nature and Love in Classical and Medieval Lyrics*, New Haven: Yale University Press, 1965. Naturalmente no se puede obviar que, como es habitual en la Edad Media, hay ejemplos –contados en proporción– en los que principio retórico de la antítesis puede llevar al trovero a una evocación de signo contrario: “Quant li nouviau tens define, / que iver vient en seson, / que par bois ne par gaudine / ne chantent plus oisellon...” (L.265,1459) Hans TISCHLER (ed.): *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, vol. 8, Corpus Mensurabilis Musicae 107, Neuhausen: American Institute of Musicology-Hänssler, 1997, n. 657,2.

¹² Concretamente, sólo he encontrado ocho casos: 1. “Beaus m'est prins tans au partir de fevrier, / ke primerole espanist el boscaige...” (L.89,5, Gilles le Vinier) Albert METCKE: *Die Lieder des altfranzösischen Lyrikers Gille Le Vinier*, Romance Monographs 40, Halle: Kaemmerer, 1906, p. 40; 2. “Quant estez repaire, / que depart li gials, / que la primevaire / crest par ces preials...” (L.265,1415), Arthur LÅNGFORS: “Mélanges de poésie lyrique française, troisième article: Gautier de Coinci (*suite*), Unica du Chansonnier U, Herbert, Chansonnier de Siena”, *Romania*, 56 (1930), p. 51; 3. “Mais ne avris ne prinstens / ne me font pais resjoïr...” (L.192,15, Perrin d'Angicourt) Georg STEFFENS: *Die Lieder des Troveors Perrin von Angicourt*, Romanische Bibliothek 18, Halle (Saale): M. Niemeyer, 1905, p. 270; 4. “Li dous maus mi renouvelle: / avoec le printans / doi jou bien estre chantans...” (L.2,19, Adam de la Halle) Pierre-Yves BADEL (ed.): *Adam de la Halle, Œuvres complètes*, Lettres Gothiques 4543, Paris: Le Livre de Poche, 1995, p. 60; 5. “Et j'oi el gaut les oisellons chanter / por le printans, dont sentent la doucor...” (L.41,12, Colart de Boutellier) TISCHLER: *Trouvère Lyrics...*, *op. cit.*, vol. 6, n. 529; 6. “Se je chant et sui envoisiés, / printans le doit, et amours s'i otroie...” (L.265,1591) Nico H. J. van den BOOGAARD: *Rondeaux et refrains du XIIIe siècle au debut du XIVe*, Paris: Klincksieck, 1969, n. 156; 7. “Quant marz commence et fevrier faut, / que li printens revient jolis...” (L.265,1467) Hans SPANKE (ed.): *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Romanische Bibliothek 22, Halle (Saale): M. Niemeyer, 1925, n. 50; 8. “Rose ne flor ne verdure / ne li printens en pascor / ne mi porroit par droiture / donner joie ne baudor...” (L.265,1553) SPANKE (ed.): *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Romanische Bibliothek 22, Halle (Saale): M. Niemeyer, 1925, n. 138.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

Li tres douz tens ne la seson nouvele
 qui fet les bois verdir et boutonner,
 ne fleur de lis ne vergier ne praële
 ne li douz sons des oiseaus qu'oi chanter,
 ne me font pas mon chant renouveler...¹³
 (L.170,4, Lambert Ferri)

Los ejemplos de esta clase se suceden, pero las expresiones empleadas en la circunlocución siempre suelen ser claras y concretas, comprensibles, y frecuentemente se articulan por medio de giros consistentes en un sustantivo (como *tens* o *seson*), un adjetivo que lo cualifica desde distintos puntos de vista (como *douz* o *nouvele*) y una proposición circunstancial que encierra alguna propiedad “constitutiva” de la estación (*qui fet les bois verdir et boutonner...*). Inteligibilidad aquí, en cambio, no equivale a ausencia de complejidades semánticas. Sentir la primavera es desear cantar de nuevo y, no en pocas ocasiones, abandonarse a la danza. El retornar del *douz tens ne la seson nouvele* lo renueva todo, hasta el ardor por crear una *chanson* y, por qué no, por bailarla –aun poéticamente–, de manera que la claridad y las concreciones iniciales se abren ahora a un campo significativo mucho más amplio de lo que superficialmente podría sospecharse. Se trata, en definitiva, de un ensanchamiento emotivo hacia el hontanar mismo del amor.

Sin entrar de lleno en el espinoso debate sobre la “sinceridad” en la lírica cortés, aspecto que ha venido manteniendo en jaque a la crítica,¹⁴ sí es necesario precisar en este punto la dualidad existente entre el artesano-amante y el amante-artesano. Me refiero al artesano-amante, cuando el profesional de la palabra, proyectando una imagen ideal, esperada, de amante, se separa de ella para hacer consideraciones sobre su destreza en el arte de componer versos y música –distancia henchida con frecuencia de ironía y que puede desembocar en la aparición de ciertas “tensiones” dentro de la *chanson*–.¹⁵ Y al amante-artesano, en los casos en los que ambas figuras quedan fundidas en la silueta de un cantor a la vez amante y poeta, capaz de equiparar amor y canción en un todo gracias a su pericia en el uso del vocabulario y de los *topoi* líricos. Hecha la puntualización y siendo,

¹³ Marcello SPAZIANI: *Il canzoniere francese di Siena (Biblioteca comunale, H-X-36)*, Florencia: Olschki, 1957, p. 683.

¹⁴ Véanse, por ejemplo, Walter EICHELBERG: *Dichtung und Wahrheit in Machauts "Voir dit"*, Düren: Dissertation Frankfurt am Main, 1935, Nydia G. B. de FERNÁNDEZ PEREIRO: *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*, La Plata: Instituto de Filología, 1968, William T. H. JACKSON: "Persona and Audience in Two Medieval Love-Lyrics", *Mosaic*, 8/4 (1975), pp. 147-159, Sarah KAY: "La Notion de personnalite chez les troubadours: encore la question de la sincerite" en Ernstpeter RUHE y Rudolf BEHRENS (eds.): *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive*, Munich: Fink, 1985, pp. 166-182, Don A. MONSON: "Lyrisme et sincérité: sur une chanson de Bernart de Ventadorn", en Hans-Erich KELLER (ed.): *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo: Medieval Institute, 1986, pp. 143-159, Simon GAUNT: *Troubadours and Irony*, Cambridge Studies in Medieval Literature 3, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, y Brooke Heidenreich FINDLEY: *Discourses of Sincerity. Gender, Authority and Signification in some Medieval French Courtly Texts*, Tesis doctoral inéd., Duke University, 2003.

¹⁵ "Fictio rethorica musicaque poita" diría Dante en este punto. Dante ALIGHIERI: *De vulgari eloquentia*, Pio RAJNA (ed.), Florencia: Società Dantesca Italiana, 1960, II.4.2.

entonces, desde una postura o desde la otra, puede constatarse el cumplimiento de esa máxima referente a que la *renovatio* vernal, implícita o explícita, arrastra al trovero hacia nuevos espacios connotativos:

Quant voi le tans verdir et blanchoyer,
ces oisillons lor joie demener,
le louseignol apparoir u vergier,
seur la fueille renvoisier et chanter,
lors me convient mon chant renouveler
vers fine Amours, qui m'a en son dangier;
si me puet bien a son gré justicier
et les griés maus que j'ai guerredouner.¹⁶
(L.15,15, Audefroi le Bastart)

En plena efervescencia de la naturaleza, aquí Audefroi se ve apremiado a *renouveler* su canto, aunque no de cualquier manera, sino sólo estando al servicio de *fine Amours*. Es el movimiento acostumbrado, y su progresión se multiplica exponencialmente en el repertorio. Pero ahí, en la insistencia, está el poder que hace connatural el ascenso semántico de la simple descripción a la evocación poética: como en una sucesión de correspondencias no unívocas de causa-efecto y efecto-cause, la reiterativa conmoción en las *chansons* por la belleza primaveral conecta triangularmente la idea de *cançon faire* con la del deseo de amar. Incluso en los casos en los que este “tema concatenado” no es tratado de forma expresa en toda su amplitud, la regla por él impuesta se ve consumada por el apoyo –a veces tácito– de la *chanson* en al menos uno de sus vértices: “Bone amour me fait chanter / et demeneir joie...”¹⁷ (L.265,274), “Au commencier de ma nouvele amor / ferai chanson, car pris m'en est talent...”¹⁸ (L.50,2, ¿Conon de Bethune?, ¿Gautier d'Espinal?, ¿Jaque d'Espinal?), “Pour moi renvoisier ferai chanson novele; / si sui renvoisiez por l'amor de la bele...”¹⁹ (L.265,1372), etc. Además, significativamente, la potencia de este principio en ocasiones provoca su expansión hasta regir también la heterogeneidad temática del *serventois*: “Novels voloirs me revient / de novelement amer...”²⁰ (L.23,3), comienza uno que arremete contra lo pernicioso de las malas lenguas.

No parece extraño, por tanto, que la aliteración semántica a lo largo del repertorio de este motivo poliédrico (sentir la primavera, cantar y amar), pueda dar lugar a una *sene-fiance* más profunda que la simple asociación de ideas. Por ejemplo, como señala Zumt-

¹⁶ TISCHLER: *Trouvère Lyrics...*, *op. cit.*, vol. 8, n. 721.

¹⁷ Friedrich GENNRICH: *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII., und dem ersten drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*, vol. 1, Gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur 43, Dresde: Gesellschaft für romanische Literatur, 1921, n. 164.

¹⁸ TISCHLER: *Trouvère Lyrics...*, *op. cit.*, vol. 12, n. 1115.

¹⁹ *Ibid.*, vol. 4, n. 346.

²⁰ Alfred JEANROY y Arthur LÅNGFORS (eds.): *Chansons Satiriques et Bachiques du XIIIe Siècle*, Les Classiques Français du Moyen Âge 23, Paris: Librairie Honoré Champion, 1921, p. 18.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

hor, "il me semble évident que les ensembles connotatifs (sinon dénotatifs) représentés per *chanter* d'une part, *aimer* d'autre comportent une vaste zone d'intersection".²¹ O, todavía más elocuentemente, cuando el mismo autor desarrolla los significados de la palabra *chanter*, los cuales termina esquematizando como: a) "produire une heurieuse harmonie sonore (évoatrice de joie et d'amour)"; b) "executer la chanson"; c) "manifester une émotion exaltante"; d) "dire l'amour"; y e) "aimer (transitivemet ou absolument)".²² En la misma línea que Zumthor, Guiraud lleva esta concepción todavía un paso más allá cuando afirma que "*chanter, aimer, trouver, sont sinon synonymes, en tout cas interchangeables*".²³ Para este autor, la propuesta fundamental del género lírico no es otra más que "chanter l'amour" y, puesto que el poema casi siempre está escrito en primera persona, "on conclut que ce *je* identifie l'Amant et l'Chanteur, le poète et l'amoureux".²⁴ Ahora bien, la alegría evocada del renacer de las cosas en primavera no queda exenta de plantear dificultades en esa figura del trovero que "canta" y "ama". Cantar, en la Edad Media, normalmente implica un sentimiento gozoso. Se canta por alegría.²⁵ Pero el trovero que canta porque ama, por definición, lo hace con un amor no consumado, frustrado por lo "inalcanzable" de su objeto.²⁶ La alegría primaveril, pues, empapa su canto, inflama su deseo de amar cortésmente, aunque la mayoría de las veces con tintes paradójicos de dolor y tristeza: "Jolietement mi tient li mal d'amer, / jolietement"²⁷ (L.265,153) En el marco de la evocación, tal sería el peaje impuesto al amante por medio de la cortesía, peaje que encuentra su síntesis poética en los oxímoron propuestos por Razón en el *Roman de la Rose*: "Amors, ce est pez haïneuse, / Amors, c'est haïne amoureuse...".²⁸

²¹ ZUMTHOR: "De la circularité du chant (à propos des trouvères du XIIe et XIIIe siècles)", *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, 2 (1970), p. 135.

²² *Ibid.* y cf. *id. Essai de poétique...*, *op. cit.*, especialmente pp. 212-218.

²³ PIERRE GUIRAUD: "Les structures etymologiques du «Trobar»", *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, 3 (1971), p. 417.

²⁴ *Ibid.*, p. 418.

²⁵ No habría más que citar en este sentido el extendido proverbio medieval "Qu'om quan plora no pot ges be cantar" (Aimeric de Belenoi) y que en su versión castellana reza "Quien canta todos sus males espanta". Véanse Aimeric de BELENOI: *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, Maria DUMITRESCU (ed.), París: Société des Anciens Textes Français, 1935, n. 12, Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia, [1611] 1995, art. "Cantar", y Raymond FOULCHÉ-DELBOSC (ed.): *Cancionero castellano del siglo XV*, vol. 2, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 22, Madrid: Bailly-Bailliére, 1915, n. 569a.

²⁶ Véase Michel ZINK (trad. de Agustín López y María Tabuyo): "Un nuevo arte de amar", en Michel CAZENAVE, Daniel POIRION, Armand STRUBEL y Michel ZINK: *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000, pp. 9-15. Sobre la naturaleza del amor cortés, véanse además los dos ensayos, ya clásicos, de Clive Staples LEWIS (trad. de Braulio Fernández Biggs): *La alegoría del amor. Un estudio sobre tradición medieval*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2000, y Alexander J. DEMONY: *The Heresy of Courtly Love*, Boston College Candlemas Lectures on Christian Literature, Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1965.

²⁷ BOOGAARD: *Rondeaux et refrains...*, *op. cit.*, n. 104.

²⁸ LORRIS y MEUN: *Le Roman de la Rose*, *op. cit.*, vol. 1, p. 132, vv. 4263-4264.

Pues bien, una vez bosquejado el funcionamiento de este mecanismo semántico fundamental, ahora sería el momento de ver la manera en la que las alusiones a la danza se integran o no dentro de él. Parece estar claro que términos como *bal*, *danse*, *carole*, *bale-rie*, *tresche*... designan danzas sociales y/o coreográficas practicadas en el norte durante los siglos XII y XIII. Su irrupción en el repertorio lírico, a simple vista, los situaría nuevamente en un prisma de transparencia e inteligibilidad que parece aludir directamente a su sentido fuera del poema. Pero en la lírica, y –como se ha visto– especialmente en la *d’oïl*, las cosas no siempre quedan reducidas al ardid de su apariencia externa. Además, a esto se le añade el escollo de que, al menos para la mentalidad del hombre de hoy, sus mismos significados “reales” dejan un cierto poso de incertidumbre y ambigüedad, ya sea por su vaguedad o por su carácter intercambiable. Es así que el análisis semántico de su empleo en el repertorio lírico quizá pueda ayudar a arrojar algo de luz en esta cuestión, máxime cuando los tipos de composición que habitualmente se suponen susceptibles de comportar un aire de danza, apenas cuentan con mención explícita en el repertorio. Entiéndase en este último sentido, por ejemplo, los tratados por Grocheio en su *De musica (ron-del, estampide, ductia y note)*,²⁹ o aquellos que evidencian componentes suficientes como para sospechar que en su interpretación estuviese implicada la danza (de manera especial formas como el *rondeau*, el *virelai*, la *ballade*...) ³⁰

Tan sólo tomando *carole*, *danse* y *bal* como elementos iniciales de reflexión, comienzan los problemas. Se ha argumentado que *bal* queda colegido invariablemente a *carole* y frecuentemente también a *danse*, de ahí la consideración de que ambos términos, *danse* y *carole*, al menos en este contexto, bien podrían ser juzgados con propiedad como sinónimos.³¹ Pero esto que puede tener un cierto grado de verosimilitud en la literatura fuera del *corpus* que aquí se estudia –aunque pienso que con bastantes reservas en cuanto a su recurrencia–,³² desde luego rara vez se ve cumplido en la *chanson* trovera de los siglos XII

²⁹ Véase Timothy J. MCGEE: “Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio’s Descriptions”, *The Journal of Musicology*, 7/4 (1989), pp. 498-517.

³⁰ Véase Joan RIMMER: “Dance Elements in Trouvère Repertory”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 3/2 (1985), pp. 23-34.

³¹ Margit SAHLIN: *Etude sur la carole medievale, l’origine du mot et ses rapports avec l’Eglise*, Tesis doctoral, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1940, pp. 4-7, y Robert MULLALLY: “Dance Terminology in the Works of Machaut and Froisart”, *Medium Aevum*, 59 (1990), p. 248.

³² Para ilustrar la cuestión véanse estos dos ejemplos: “Bien i sont peintes les estoires, / les vielles gestes, les me-moires / et les justises et les ples, / les jugemenz et les forfés, / et les montaignes et li val / et les quaroles et li bal, / les puceles et leur ami / et les dames et leur mari...”, Guillaume RAYNAUD DE LAGE (ed.): *Roman de Thèbes*, vol. 1, Les Classiques Français du Moyen Âge 94, París: Librairie Honoré Champion, 1966, p. 100; y “A ces jeus li plu-sors jooient, / Li autre, qui iluec estoient, / Redemenoiënt lor anances, / Baules, et quaroles, et dances; / Et chan-tent et tunbent et saillent, / Et au luitier se retravaillent...”, Chrétien de TROYES: *Le Chevalier de la Charrette*, Mario ROQUES (ed.), Les Classiques Français du Moyen Âge 86, París: Librairie Honoré Champion, 1958, p. 51, vv. 1643-1648.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

y XIII. La tendencia en ésta, en cambio, es a que cada uno de estos vocablos tenga un campo significante más delimitado.

Así, mientras la *carole* en términos referenciales testimonia una danza de tipo social (en la que los participantes, cogidos de la mano y cantando la propia melodía del baile, forman un círculo, mirando hacia dentro, que gira en el sentido de las agujas del reloj),³³ se puede entrever también que en su dimensión poética el horizonte inmediatamente se ensancha en dos direcciones. La primera es hacia lo campestre y primaveral –no necesariamente pastoril–, donde es la forma *rondeau* la que predomina,³⁴ y en la que es común concebir la danza como expresión de una alegría de amar que intenta dejar a un lado su doblez de triste insatisfacción:

C'est tot la gieus, en mi les prez,
vos ne sentez mie les maus d'amer?
dames i vont por caroler.
Remirez voz braz!
Vos ne sentez mie les maus d'amer
Si com ge faz!³⁵
(L.265,315)

Y la segunda, hacia un plano más grave que puede llegar hasta lo místico,³⁶ donde la alegre armonía del baile circular, por ejemplo, es empleada como recurso para representar la plenitud de los gozos celestiales:

Aveuc les sains angles feront
les vierges une carole
en qui tous jours ce deduiront,
fors en iert la vierge fole.
Vierge en paradis chantera
une si douce chançonnette
nule chanter ne la porra
c'elle ne nest [sic] pucelete.³⁷
(L.265,1728)

Ambas direcciones, no obstante, cuentan con un punto de intersección: la imagen lírica de la participación en la *carole* como plétora amorosa –o mejor, como aspiración a ella– en el ámbito de un devenir cíclico de la naturaleza que suele atestiguararse a través del

³³ Cf. MULLALLY: "Cançon de Carole", *Acta Musicologica*, 58/2 (1986), p. 224.

³⁴ Forma que, como ha demostrado Mullally, hacia mediados del s. XIV iría dejando paso al *virelai*. Véanse MULLALLY: "Cançon de Carole", *op. cit.*, p. 229, e *id.* "Dance Terminology...", *op. cit.*, pp. 251 y ss.

³⁵ BOOGAARD: *Rondeaux et refrains...*, *op. cit.*, n. 5.

³⁶ Sobre el desarrollo de este aspecto véase Yves LACROIX-NOVARO: "La Carole. Ses origines", *Revue de musicologie*, 16/53 (1935), pp. 1-26.

³⁷ LÂNGFORS: "Notice sur les manuscrits 535 de la Bibliothèque Municipale de Metz et 10047 des nouvelles acquisitions du fonds français de la Bibliothèque Nationale", en *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres Bibliothèques*, vol. 42, París: L'Institut de France, 1933, p. 145.

nuevo comenzar de la primavera. El razonamiento quedaría: sólo se ama de este modo si se entra a formar parte del círculo.³⁸ De ahí probablemente la exclusividad en la alusión a esta danza o a su acción (expresada por el verbo *caroler*), ya que –hasta donde soy consciente– aparece sólo en dos casos confluyendo con otros términos relativos al baile en una misma composición: con las expresiones *ballons* y *dansons*, en el *centon de refrains / pastourelle* anónimo *S'est tout la jus c'on dist soz l'olive*³⁹ (L.265,316), y con *dance* y *sautele*, en la *pastourelle* de Gillevert de Berneville *L'autrier d'Ais a la Chapele*⁴⁰ (L.84,24)

No es baladí que sea, precisamente, en este género de la *pastourelle* donde entre en liza uno de los pocos términos que verdaderamente se podrían relacionar con la *carole*, esto es, la *tresche*. Sólo habría que volver sobre la cita inicial, extraída de la descripción del jardín de Recreo en el *Roman de la Rose*, para encontrar un conjunto de intersecciones semánticas entre “lors veïssies quarole aler” y “fere mainte bele tresche” en el nada desdeñable contexto de otros cantos acompañados por instrumentos. Parece, pues, que Guillaume de Lorris emplea *tresche* en un sentido sinónimo de ejecutar la *carole*, pero también puede observarse que, ya en la misma continuación del *roman*, Jean de Meun resuelve adoptar una postura más individualizadora:

G'i lés bien mes amis aler,
queroler, dancier et baler,
s'i ont un poi de plesant vie,
dom nus sages hom n'an emvie.
La sunt servi d'envoiseries,
de tresches et d'espingueries,
et de tabours et de vieles,
et de rotruanges noveles,
de geus de dez, d'eschés, de tables,
et d'outrageus més delitables.⁴¹

Una cosa es el regocijo que lleva al amigo de Riqueza a *queroler, dancier y baler*, y otra muy distinta que ésta le oferte algunos servicios de placer y diversión entre los que se encuentran *envoiseries, tresches y espingueries*. Hay indicios suficientes, por tanto, para suponer un empleo más acotado y diferenciador de la *tresche* con respecto a la *carole*. Un

³⁸ Es muy representativo (puede verse en la mención citada de la unión de los ángeles y las vírgenes para hacer una *carole*) que la disposición más habitual en el círculo fuera la alternancia de hombres y mujeres, aunque también fuese común que sólo participaran mujeres. De todo ello, además, queda constancia en las ricas descripciones de los *romans*. Para algún ejemplo de estas descripciones véase Maria Vedder FOWLER: *Musical Interpolations in Thirteenth- and Fourteenth-Century French Narratives*, Tesis doctoral inéd., Yale University, 1979, pp. 182-183.

³⁹ KARL BARTSCH (ed.): *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles des 12. und 13. Jh.*, Leipzig: Vogel, 1870, p. 163.

⁴⁰ TISCHLER: *Trouvère Lyrics...*, *op. cit.*, vol. 4, n. 342.

⁴¹ LORRIS y MEUN: *Le Roman de la Rose*, *op. cit.*, vol. 2, Les Classiques Français du Moyen Âge 95, Paris: Librairie Honoré Champion, 1979, pp. 56-57, vv. 10055-10064. Valga también otra referencia disociada de la *carole* en el curso descriptivo de las imposibilidades de Arte frente a Natura: “Baleries, dances et tresches / de beles dames bien paires, / bien portretes, bien figurees”, *Ibid.*, p. 237, vv. 16024-16026.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

exponente claro de ello sería el punto álgido de *Le Jeu de Robin et de Marion* de Adam de la Halle,⁴² momento en el que los pastores y las pastoras bailan la *treske* al son que marca el canto de Robin, y donde creo significativo para mi argumentación que irrumpen como acompañamiento, una vez más, dos *cornes* y una *musete*. Lo instrumental como suplemento de lo vocal, en el sostén de esta danza, parece patrimonio de lo rústico, amén de suponer en cierto sentido la ruptura de la armonía del círculo por la algarada pastoril de los danzantes, ahora en línea.⁴³ De hecho, la *tresche* parece implicar siempre un acompañamiento instrumental y, en lo social, una danza lúdica en la que pueden tomar parte personas fuera del estamento nobiliario de la cortesía.⁴⁴ Todo ello queda reflejado en la *chanson* trovera en los dos únicos ejemplos que he encontrado –justo unas *pastourelles*– en los que en la tercera *stanza*, el primero, y en la quinta, el segundo, se hace referencia explícita a estos componentes que conforman la práctica de esta danza:

Le fil Danel,
voit le revel,
s'a guerpie sa proie;
molt fist l'isnel,
son tuniquel
a geté en la voie;
a la dance s'avoie,
par la main a pris Ysabel
por cui ses cuers halete;
notant à la musete
la tresche menoit Ysabiaus:
¿civalala dureaux dureaux
civalala durete?⁴⁵
(L.265,1303)

* * *

⁴² "Par amour, faisons / le treske, et Robin le menra, / s'il veut, et Huars musera, et chil doi autre corneront", Adam de la Halle: *Le Jeu de Robin et Marion. Suivi du Jeu du Pèlerin*, Ernest LANGLOIS (ed.), Les Classiques Français du Moyen Âge 36, Paris: Librairie Honoré Champion, 1992, p. 49, vv. 753-756.

⁴³ Como señala Mullally, la idea de que la *tresche* era interpretada en línea viene acentuada por su asociación a expresiones como *lés le bos, parmi les rues* o *par la maison*. Cf. MULLALLY: "Dance Terminology...", *op. cit.*, p. 249. Para la referencia concreta de estas expresiones véanse HALLE: *Le Jeu de Robin...*, *op. cit.*, p. 51, v. 780; Heinrich Oskar SOMMER (ed.): *Le livre d'Artus*, en *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, vol. 7, Washington: Carnegie Institution of Washington, 1913, p. 106; y Jean RENART: *L'Escoufle. Roman d'aventure*, Henri MICHELANT y Paul MEYER (eds.), Société des Anciens Textes Français 33, Paris: Firmin-Didot, 1894, p. 109.

⁴⁴ Por ejemplo, la unión de esta danza con lo instrumental y, al tiempo, con un ambiente propio de la *pastourelle*, queda plasmada elocuentemente en castellano en el capítulo de *El libro del Buen Amor* referente a "De cómo clérigos e legos, e flayres e monjas, e dueñas, e joglares salieron a receber a don Amor": "Allí sale gritando la guitarra morisca / de las bozes aguda e de los puntos arisca, / el corpudo laúd que tiene punto a la trisca, / la guitarra latina con ésos se aprisca.", Juan RUIZ (Arcipreste de Hita): *Libro del Buen Amor*, Alberto BLECUA (ed.), Letras Hispánicas 70, Madrid: Cátedra, 2001, p. 306.

⁴⁵ Jean-Claude RIVIÈRE (ed.): *Pastourelles*, vol. 2, Textes Littéraires Français 220, Genève: Librairie Droz, 1975, p. 139.

Aluques juent a roie
 Godefrois et Aimeris,
 au trescoier se sont pris.
 Godefroi mult si desroie,
 saut et treche et maine bel
 la trece entour un oumel
 u plus ot de gent asis;
 tot devant s'en aloit Guis
 musant de la lupinele:
 et dont do do do do do do do do do
 et dont do do do do do,
 de la lupinele.⁴⁶
 (L.154,9, Jehan Erart)

Sin embargo, creo que el elemento distintivo más relevante entre la *tresche* y la *carole* no radica en la disposición en línea o en círculo de los participantes. De hecho, existen testimonios, como el del *Roman de la Manekine* de Philippe de Remi,⁴⁷ en los que se evidencia que el círculo de la *carole* podía eventualmente romperse en una línea. Tampoco reside en su demarcación social, es decir, la *carole* como danza cortés y la *tresche* como danza pastoril. Es lógico pensar que igual que los nobles se deleitaban participando del baile con pastores y campesinos, éstos a la inversa imitasen de algún modo la danza de la cortesía (de ahí, quizá, la inclusión aislada de la *carole* –no carente de sarcasmo por parte del trovero– en el género de la *pastourelle* como en L.84,24 y L. 265,316) Ni siquiera, incluso, la mayor diferencia creo que estribe en el hecho de que la *carole* fuera siempre cantada por los propios participantes y de que la *tresche*, cantada o no, recibiera un sostén instrumental externo al desarrollo mismo de la danza, permitiéndose de este modo posiblemente una mayor complicación coreográfica. Sin ir más lejos, en los dos casos en los que la *carole* interfiere en el género de la *pastourelle*, lo hace con el acompañamiento de instrumentos. Pienso que el punto real de ruptura entre ambas danzas es de esencia filosófica, siendo necesario para su esclarecimiento el tener que remontarse hasta la concepción primigenia de ese impulso, el amor, que genera la alusión a la danza en todo el sistema.

En el tránsito de la Antigüedad a la Edad Media, y especialmente en el ámbito de la lírica cortés, Venus y su hijo Cupido fueron paulatinamente dejando paso a un Rey y a una Reina del Amor que, como no podría ser de otro modo, eran amantes. Superficialmente ello evidenciaría una adecuación a la realidad social de las cortes feudales, pero subyace una razón más profunda. Venus, por un lado, y el dios del Amor, con su amada y su cor-

⁴⁶ Terence NEWCOMBE (ed.): *Les Poésies du trouvère Jehan Erart*, Textes Littéraires Français 192, Genève: Librairie Droz; París: Minard, 1972, n. 8.

⁴⁷ "Quant un poi escouté les eurent, / esroment au caroler keurent: / tel carole ne fu véue, / près du quart dure d'une lieue". Philippe de REMI: *Roman de la Manekine*, Francisque Xavier MICHEL (ed.), París: Le Bannatyne Club par Maulde et Renou, 1840, p. 78, vv. 2303-2306. Sobre las disposiciones de la *carole* véase Curt SACHS (trad. de Bes-sie Schönberg): *World History of the Dance*, Nueva York: Norton & Co, 1937, pp. 271-274.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

te, por otro, son alegorías pertenecientes a planos conceptuales totalmente distintos. Una es la pulsión sexual, el apetito erótico, pero también la fuerza germinal de la naturaleza. El otro es la *fine amour*, el sentimiento afinado, puro, que tamiza la violencia de la pasión descontrolada. No hace falta forzar las cosas para reparar en cuál es la matriz de la *carole* y cuál la de la *tresche*. Apoyándose en la analogía de la primavera como una edad del hombre, la juventud, la *carole* representa la alegría de una promesa no consumada que queda expresada, en común-unión con y en la naturaleza, por medio de la cadena circular de los que pertenecen a la caballería de Amor. La *tresche*, por su parte, es una manifestación mimética de la primavera, la participación activa en lo que ella supone a través de un juego, en el que en ocasiones parece no haber reglas, considerado como propio de campesinos y pastores cuando todo renace y reverdece.

Bajo el signo de Venus y, por eso, moviéndose en unos parámetros pastoriles muy similares a los de la *tresche*, la parte restante del espectro de lo que se podría llamar aquí “danza asociativa” viene a ser ocupada desde un punto de vista genérico por conceptos como *bal*, *balerie* o *danse* –en ocasiones representada por la acción misma de *sauter* o *tripéir*–, aunque, desde un punto de vista más específico, también por otros como *bergerete*, *espringuerie*, *rabardie*, *virelai*, *note* o *estampie*. En cualquier caso, es siempre el clima agreste, despreocupado, celebrante de una primavera recién estrenada, el que repercute en el ánimo de los presentes por bailar. *Verbi gratia*, la sola denominación de *bergerete*, *espringuerie* o *rabardie* ya parece connotar esta conexión. Pocos elementos, no obstante, suelen dar cuenta de una coreografía más o menos organizada para cada una de estas manifestaciones de la danza, siendo tan sólo posible rastrear algunas locuciones del tipo: “En un destor, / au chief du tour, / dui et dui s'en aloient...”, con relación a *danser*⁴⁸ (L.185,10, Moniot d'Arras), o “Mains n'i soit tochie: / dou piet lou me pille. / Je me rant a toi!...” con relación a “Je ferai une estampie”⁴⁹ (L.265,643) En cambio, lo que sí se constituye como una auténtica constante es el hecho de que este danzar se haga con el acompañamiento de instrumentos y, además, normalmente con instrumentos de viento y percusión (*hauts instruments*)⁵⁰, estableciéndose así una relación consciente e intencionada con los estamentos más bajos de la sociedad:⁵¹ “Gui du tabor au chalemel / lors fet ceste estampie...”⁵²

⁴⁸ Holger PETERSEN-DYGGVE (ed.): *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle: édition des chansons et étude historique*, Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki 13, Helsinki: Société Néophilologique, 1938, n. 19.

⁴⁹ RIVIÈRE: *Pastourelles*, vol. 1, Textes Littéraires Français 213, Genève: Librairie Droz, 1974, p. 103.

⁵⁰ Véase Edmund A. BOWLES: “Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments during the Middle Ages”, *Musica Disciplina*, 8 (1954), pp. 115-140.

⁵¹ Véanse Anchille JUBINAL (ed.): *The Taboueurs*, en *Jongleurs et trouvères ou Choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris: J. A. Merklein, 1835, pp. 164-169, Edmond FARAL: “La pastourelle”, *Romania*, 49 (1923), pp. 219-221, Roger PINON: “Philologie et folklore musical. Les chants de Pâtres avant leur émergence folklorique”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 12 Jahrg. (1967), pp. 141-172 e *id.* “Philologie et Folklore Musical. Les Instruments de Musique des Pâtres au Moyen Âge et à la Renaissance”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 14 Jahrg. (1969), pp. 85-101.

⁵² BARTSCH: *Altfranzösische Romanzen...*, *op. cit.*, p. 163.

(L.154,3, Jehan Erart), “S’aporterait sa fleute et ces fretiaus, / ces challemaius, roberdiaus tu ne seis pas...” (L.265,316), etc.

Por otro lado, no deja de revestir interés que sustantivos reservados para designar formas poético-musicales como la *estampie*, el *virelai* o la *note*, también respondan eventualmente a la impronta impuesta por la *pastourelle*, asimilando por sinonimia o circunlocución caracteres taxativos de la danza más allá, incluso, de la propia esencia formal que les caracteriza: “Plus bel ami de vos ai, / Berneçon, qui va chantant / as danses le virelai: / sus sus au virellin, sus sus au virelai”⁵³ (L. 146,04, Jehan de Renti) o “Cil de Feuchiere et d’Aties / ont prises espringueries / et mult granz renvoiseries / de sons, de notes d’estives / contre ceus de la.”⁵⁴ (L.102,19, Guillaume le Vinier) Así es que, lejos de dar por obvio que por ejemplo *note* pueda representar la acción de *noter*, es decir, tocar, este tipo de circunstancias viene a reforzar más si cabe las implicaciones con la danza que la música instrumental y, con ella, la *pastourelle* poseen en este contexto:

Mais Guiz qui bien sot son mestier
lor chante et note un dorenlot:
va deurelidele, va deurelidot.
A l’espringuer
chascuns si tient la soie,
et chascune conjoie
son ami, dont se fait plus fier.
Perrin molt bel mestroie,
a la dance s’avoie
au point qu’il doit antremucier;
si fait ses housiaus glichier
qui tant passe le doranlot:
va deurelidele, va deurelidot.

Pero en tanto que formas habituadas a portar más el espíritu de Amor que el de Venus o, lo que es lo mismo, a ser el armazón de unas maneras más propias de la cortesía que de la villanía,⁵⁵ es natural que las referencias a *estampie*, *virelai* y *note* den también testimonio –al menos en cuanto a su citación “autoreferencial” como hechoailable– de una retórica corporal muy refinada símbolo de otra más importante de tipo emotivo. Nuevamente por encima de sus propias estructuras “externas”, se suele producir una sublima-

⁵³ Johannes SPANKE: “Die Gedichte Jehan’s de Renti und Oede’s de la Couroierie”, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 32 (1908), p. 205.

⁵⁴ Philippe MÉNARD (ed.): *Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Age*, Littératures Modernes 32, Paris: Presses Universitaires de France, 1983, n. 34.

⁵⁵ Más allá de la propia temática predominante en estas formas, se puede aducir que, al menos en el caso de la *note* y la *estampie*, su misma estructura compositiva (a base de secciones o *puncta* y circunstancialmente de *refrains*) puede denotar unos pasos fijos en la ejecución. Esto sin duda las sitúa más cerca de la cortesía que de lo popular, donde supuestamente el desarrollo de la danza sería más libre. Véanse por ejemplo SACHS: *World History...*, *op. cit.*, pp. 284-298 y Paul BOURCIER: *Histoire de la danse en occident: de la préhistoire à la fin d l’école classique*, Paris: Éditions du Seuil, 1994, pp. 58-63.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

ción, engarzada aquí como consecuencia, en aquel movimiento semántico fundamental de ad-mirar la belleza primaveral, cantar y amar, de manera que la cita pasa a convertirse ahora en un auténtico *topos* lírico:

En ceste note dirai
d'une amorete que j'ai,
et pour li m'envoiserai
et bauz et joianz serai:
l'en doit bien pour li chanter
et renvoisier et jouer
et son cors tenir plus gai
et de robes acesmer
et chapiau de flors porter
ausi comme el mois de mai.⁵⁶
(L.44,3, Colin Muset)

O también:

Mais, ce Dues plait,
bien croi c'ancor avrai
joie de mes amorettes
ki sont plaisanz et doucettes.
Adonc chanterai,
ai! ai!
Et si troverai
chansonnettes, hokés et notes nouvelles
et si dancierai.⁵⁷
(L.265,398)

Se trata de un cambio de perspectiva en el *je* protagonista de ese amante-poeta o poeta-amante. Ya no se busca la danza como medio para la participación con los rústicos de la corriente de gozos que brinda el mes de mayo, ni se pretende la integración activa y comunitaria entre los que sirven a Amor, sino que se produce una vuelta introspectiva de la mirada, desde la naturaleza hasta el deseo de un amor no cumplido, manifestada exteriormente en el canto y, de forma puntual, en la alegría paradójica de un querer bailar. Este viraje de lo asociativo a lo personal, dentro de la imaginería en relación con la danza, es ante todo una postura no una cualidad y, por ello, no se circunscribe al carácter semántico de ningún vocablo particular. De este modo, un examen expeditivo del repertorio inmediatamente sustrae, por ejemplo, corazones que saltan y danzan de alegría o bailes que ya no tienen cabida por la distancia con el objeto amado:

⁵⁶ Joseph BÉDIER (ed.): *Les chansons de Colin Muset*, Les Classiques Français du Moyen Âge 7, París: Librairie Honoré Champion, 1969, n. 2.

⁵⁷ Walter O. STRENG-RENKONEN (ed.): *Les estampies françaises*, Les Classiques Français du Moyen Âge 65, París: Librairie Honoré Champion, 1930, n. 6.

Li tens qui raverdoie
 et la rose nouvele
 fet mon cuer estre en joie,
 si que touz en sautele.
 Talent m'est pris de chanter,
 car Bone Amour m'en semont.
 Jolis cuers mi fet penser
 a la plus bele du mont,
 pucele de biau jouvent:
 tant est bele que souvent
 ai pour li mon cuer mué.
 Li doriaus, va li dorele,
 li doriaus, va li doré!⁵⁸
 (L.186,5, Moniot de Paris)

* * *

Chanson vueill faire de moi
 et de ma maniere,
 car tout apertement voi
 qu'ai esté trop fiere
 envers mon loial ami
 qui j'ai de moi departi
 sanz nule achaison trover.
 Je ne m'en puis conforter
 por baler ne por joer.
 Ce me font li mal d'amer.⁵⁹
 (L.128,1, ¿Jaque[*min*] de La Vente [Lavante]? ¿Perrin d'Angicourt?)

El hecho orgánico de la danza es variado y proyectado con nuevos valores figurados en el universo lírico del poeta-amante. No importa tanto la manera en la que el baile se desarrolla como la trascendencia que pueda tomar en correspondencia con el estado emotivo del amante-poeta. Queda servido así el juego de la suspicacia. La audiencia queda emplazada a descubrir los nuevos sentidos que en su caso puede tomar un signo, en principio “transparente”, como *danser*. Lo mismo puede decirse en cuanto a la extrapolación semántica de acepciones asumidas como patrimonio de otros contextos –piénsese en el de la *pastourelle*– y que el trovero decide presentar como imagen del estado que le ha llevado a *chanter*:

Quant yver trait a fin,
 que vient li nouvian tens,
 amanz qui a cuer fin,
 ne doit estre celanz,
 mes liez et bauz et joios;
 et je qui sui amoros,
 chanterai jolivement:

⁵⁸ PETERSEN-DYGGVE (ed.): *Moniot d'Arras...*, *op. cit.*, n. 44.

⁵⁹ JEANROY y LÁNGFORS (eds.): *Chansons Satiriques...*, *op. cit.*, p. 53.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

–espringuez et balez liement, vous qui
par amors
amez loiaument⁶⁰
(L.265,1424)

Evidentemente, aquí, las expresiones *espringuez* y *balez liement*, que aparecen en el *refrain*, no se refieren a que ese “vosotros” figurado tenga que bailar comportándose igual que los villanos, sino únicamente imitando la despreocupación y abandono que éstos tienen cuando celebran la llegada de la primavera. La razón de esta propuesta: el amar lealmente gracias al amor; algo no muy acorde sin duda con el espíritu imperante en las fiestas de mayo pastoriles. Mucho más allá de lo específico del ejemplo, lo importante es señalar que las muestras de este tipo de interrelación, y no sólo con respecto a la danza, aparecen una y otra vez a lo largo del repertorio.

Casi a modo de corolario, puede decirse que *joli*, *amour* y *courtoisie* son tres principios que, en diferentes grados y formas, recorren las referencias explícitas a la danza en la lírica *d’oïl*. Ahora bien, antes de cualquier valoración sería más adecuado hacer primero una división entre el mundo de la *chanson* y el de la *pastourelle*, e incluso dentro de ellos, entre las que son alusiones al principio asociativo y las que quedan confinadas a la esfera del *je* personal. Sólo así puede observarse que la naturaleza de la *joli* que reina en al *chanson* es a la vez triste, mientras que en la *pastourelle* es alborozo; que el *amour* en aquélla es algo refinado, sin escoria, mientras que en ésta es desbordamiento y por momentos frenesí; o que la *courtoisie* únicamente encuentra apoyo firme en los terrenos de la *chanson*. Todo lo demás, de forma proverbial, puede resumirse en el *refrain* de un *rondeau* anónimo: “Tuit cil qui sunt enamourat / viegnent dançar, li autre non!”⁶¹ (L.265,1070) Es un mandamiento del dios Amor: “Si avient bien a bachelor / que il sache de vieler, / de citoler et de dancier”.⁶² En la antesala, la veneración por la belleza y la naturaleza, que hacen de amar, cantar y danzar una secuencia de significados circunstancialmente intercambiables.

⁶⁰ SPANKE (ed.): *Eine altfranzösische Liedersammlung...*, op. cit., n. 18.

⁶¹ BOOGAARD: *Rondeaux et refrains...*, op. cit., n. 110.

⁶² LORRIS y MEUN: *Le Roman de la Rose*, op. cit., vol. 1, p. 68, vv. 2195-2197.

ANEXO

Relación de referencias explícitas a la danza

En la Tabla propuesta se da una relación alfabética de términos –y las diferentes formas con que éstos aparecen– alusivos a la danza en todo el repertorio. En la primera columna se presenta el término en cuestión, para en las columnas sucesivas dar el incipit de la composición, la *stanza* en la que aparece (cuando se da en el *refrain* se emplea la abreviatura R), la autoría o atribución, la edición en la que se ha apoyado el análisis, y su correspondencia en los catálogos de Linker, Raynaud / Spanke, así como su numeración en la edición de Tischler.

Bibliografía de las ediciones abreviadas expuestas en la tabla

- BARTSCH, Karl (ed.): *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles des 12. und 13. Jh.*, Leipzig: Vogel, 1870.
- BÉDIER, Joseph (ed.): *Les Chansons De Colin Muset*, Les Classiques Français du Moyen Âge 7, Paris: Librairie Honoré Champion, 1969.
- BOOGAARD, Nico H. J. van den (ed.): *Rondeaux et refrains du XIIIe siècle au debut du XIVe*, Paris: Klincksieck, 1969.
- GENNRICH, Friedrich (ed.): *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle (Saale): M. Niemeyer, 1932.
- *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII., und dem ersten drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*, 3 vols., I: Dresden: Gesellschaft für romanische Literatur 43, 1921; II: Göttingen: Gesellschaft für romanische Literatur 47, 1927; y III: Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jahrhundert, Summa musicae medii aevi 10, Langen bei Frankfurt: [n. p.], 1963.
- JÄRNSTRÖM, Edward (ed.): *Recueil de Chansons Pieuses du XIIIe Siècle*, Helsinki: Suomalaisen Riedeakatemia Toimituksia, 1910.
- JEANROY, Alfred y LÅNGFORS, Arthur (eds.): *Chansons Satiriques et Bachiques du XIIIe Siècle*, Les Classiques Français du Moyen Âge 23, Paris: Librairie Honoré Champion, 1921.
- JEANROY, Alfred, BRANDIN, Louis y AUBRY, Pierre (eds.): *Lais et descorts français du XIIIe siècle. Texte et musique*, Mélanges de Musicologie Critique 3, Paris: Welter, 1901.
- KOENIG, Frederic (ed.): *Les Miracles de Nostre Dame par Gautier de Coinci*, 4 vols, *Textes Littéraires Français* 64, 95, 131 y 176, Genève: Librairie Droz; Lille: Librairie Giard, 1955-1970.
- LÅNGFORS, Arthur (ed.): “Mélanges de poésie lyrique française, troisième article: Gautier de Coinci (*suite*)”, *Unica du Chansonnier U*, Herbert, Chansonnier de Siena”, *Romania*, 56 (1930), pp. 33-79.
- “Notice sur les manuscrits 535 de la Bibliothèque Municipale de Metz et 10047 des nouvelles acquisitions du fonds français de la Bibliothèque Nationale”, en *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres Bibliothèques*, vol. 42, Paris: L’Institut de France, 1933.
- *Deux Recueils de Sottes Chansons, Bodléienne, Douce 308 et Bibliothèque nationale, Fr. 24432*, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae B* 53, 4, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1945.
- LEROND, Alain (ed.): *Chansons attribuées au Chastelain de Coucy (fin du XIIe - début du XIIIe siècle)*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- LINKER, Robert White: *A Bibliography of Old French Lyrics*, Romance Monographs 31, University, Mississippi: Romance Monographs, 1979.
- MÉNARD, Philippe (ed.): *Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Littératures Modernes 32, Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

- MEYER, Paul (ed.): *L'Histoire de Guillaume le Maréchal*, 2 vols., I: París: Société de l'Histoire de France, 1891; II: París: Société de l'Histoire de France, 1894.
- NEWCOMBE, Terence (ed.): *Les Poésies du trouvère Jehan Erart*, Textes Littéraires Français 192, Genève: Librairie Droz; París: Minard, 1972.
- PETERSEN-DYGGVE, Holger (ed.): *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle: édition des chansons et étude historique*, Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki 13, Helsinki: Société Néophilologique, 1938.
- RAUGEI, Anna Maria (ed.): *Gautier de Dargies: Poesie*, Firenze: La Nuova Italia, 1981.
- RAYNAUD, Gaston: *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, 2 vols., París: Vieweg-Paru, 1884 (Revisada por SPANKE, Hans: *G. Raynaud's Bibliographie des Altfranzösischen Liedes neu Bearbeitet und Ergänzt*, Leiden: Brill, 1955)
- RIVIÈRE, Jean-Claude (ed.): *Pastourelles*, 3 vols., Textes Littéraires Français 213, 220, 232, Genève: Librairie Droz, 1974-1976.
- *Les poésies du trouvère Jacques de Cambrai*, Textes Littéraires Français 237, Genève: Librairie Droz, 1978.
- ROSENBERG, Samuel N. y TISCHLER, Hans (eds.): *The monophonic songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1991.
- SABA, Guido (ed.): *Le chansons de toile o chansons d'histoire*, Testi e manuali / Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma 42, Modena: Società Tipografica Modenese, 1955.
- SPANKE, Hans (ed.): *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Romanische Bibliothek 22, Halle (Saale): M. Niemeyer, 1925.
- SPANKE, Johannes: "Die Gedichte Jehan's de Renti und Oede's de la Couroierie", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 32 (1908), pp. 157-208.
- SPAZIANI, Marcello (ed.): *Il canzoniere francese di Siena* (Biblioteca comunale, H-X-36), Florencia: Olschki, 1957.
- STEFFENS, Georg: "Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 97 (1896), pp. 283-308; 98 (1897), pp. 59-80 y 343-382; 99 (1898), pp. 77-100 y 339-388; 101 (1900), pp. 331-354.
- STRENG-RENKONEN, Walter O. (ed.): *Les estampies françaises*, Les Classiques Français du Moyen Âge 65, París: Librairie Honoré Champion, 1930.
- TISCHLER, Hans (ed.): *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, 15 vols., Corpus Mensurabilis Musicae 107, Neuhausen: American Institute of Musicology-Hänssler, 1997.
- WACKERNAGEL, Wilhelm (ed.): *Altfranzösische Lieder und Leiche aus Handschriften zu Bern und Neuenburg mit grammatischen und litterarhistorischen Abhandlungen*, Basilea: Schweighauserische Buchhandlung, 1846.
- WALLENSKÖLD, Axel (ed.): *Les Chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre*, Société des Anciens Textes Français, París: Edouard Champion, 1925.
- ILKINS, Nigel (ed.): *The Works of Jehan de Lescurel, edited from the Manuscript Paris, B. N. f. fr. 146*, Corpus Mensurabilis Musicae 30, [n.p.]: American Institute of Musicology, 1966.
- *The Lyric Works of Adam de la Halle*, Corpus Mensurabilis Musicae 44, n. p.: American Institute of Musicology, 1967.

Palabra clave	Incipit de la composición	Stanza	Autor	Género	Edición tomada como referencia	Linker	Tischler	Raynaud / Spanke
BAILLEIR	[E]er matinet, deleis un vert boisson	IV	Jacque de Cambrai	Pastourelle	Rivière 1978, p. 97	121,5		
BAL	C'est la jus c'on dit es près	I y R	Anónimo	Virelai	Boogaard 1969, 44	265,303		
BALAIDE	Bone amour me fait chanter	III	Simart de Boncourt	Ballade-chanson	Gennrich 1921-1963, 164	265,274		
BALANT	Touse de ville champestre	II	Robert de Rains	Pastourelle / dialogue de femmes	Tischler 1997, 567	231,1	567	957
BALE	De celi me plaiq qui me fait languir	I	Gautier de Dargies	Descort	Raugei 1981, 20	73,8	L12	1421
BALER	Chançon vueil faire de moi	I	¿Jaque(min) de La Vente (Lavante)? ¿Perrin d'Angicourt?	Chanson de femme / chanson à refrains	Jeanroy y Långfors 1921, p. 53	128,1	965	1669
	Gracieuse faitisse et sage	XIX	Jehan de Lescurel	Chanson / dit enté	Gennrich 1921-1963, 346 Wilkins 1966, 33	162,31		
	L'autrier chevachoie delez Paris	III	Anónimo	Pastourelle	Tischler 1997, 915,1	224,5	915,1	1583
	Ce fu tot droit lou jor de lai Chandolle	I	Anónimo	Sothe chanson	Långfors 1945, 81	265,287		
	De juer et de baler	I	¿Adam de la Bassée?	Lai	Gennrich 1932, p. 168	265,464	L29,1	676a
	Quant en yver voi ces ribaus lancier	IV	¿Adam de la Bassée?	Sothe chanson	Långfors 1945, 8	265,1413		
BALERA	Main se leva la bien faite Aelis	III	Baude de la Kakerie	Chanson d'histoire (chanson de toile) / chanson à refrains	Tischler 1997, 861	18,4	861	1509
BALERIE	Avant hier en un vert pré	IV	Estienne de Maux?	Mal mariée / dialogue des femmes	Tischler 1997, 327,2	61,1	327,2	570
	Ralons a la balerie	R	Anónimo	Virelai	Gennrich 1921-1963, 282	265,077		

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

Palabra clave	Incipit de la composición	Stanza	Autor	Género	Edición tomada como referencia	Linker	Tischler	Raynaud / Spanke
BALEZ	Li louseignolés avrillouz	R	Guillaume le Vinier	Chanson	Ménard 1983, 17	102,17	1166	2042
	Quant yver trait a fin	I	Anónimo	Chanson / chanson à refrains	Spanke 1925, 18	265,1424	772	1367
BALLE	Emi Deus vrais Deus sire Dex ke ferai	III	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, I, p. 103	265,643		
BALLEIR	An mai a dous tens novel	VII	Anónimo	Pastourelle / chanson de jongleur	Bartsch 1870, p. 306	23,1	333	577
BALLOIENT	L'autre jour me chivachai lez un ollivier	III	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, I, p. 106	265,997		
BALLONS	S'est tout la jus	I	Anónimo	Centone di refrains	Bartsch 1870, p. 163	265,316	R33	
CAROLE	Vierge qui sa vierginitei	IV	Anónimo	Chanson pieuse	Långfors 1933, p. 145	265,1728		
CAROLER	L'autrier d'Ais a la Chapele	V	Gillevert de Berneville	Pastourelle	Tischler 1997, 342	84,24	342	592
	Rois de Navarre sires de vertu	I	Raoul o Thierry de Soissons (Thibaut IV segun Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud)	Chanson / jeu parti	Tischler 1997, 1175	215,6	1175	2063
	C'est la gieu la gieu q'en dit en ces prez	I y R	Anónimo	Rondeau	Boogaard 1969, 15	265,301		
	C'est tot la gieu en mi les prez	I	Anónimo	Rondeau	Boogaard 1969, 5	265,315	R20	
	Or viennent pasques les beles en avril	II	Anónimo	Chanson d'histoire (chanson de toile)	Saba 1955, p. 58	265,1285		
CAROLEZ	La jus desouz l'olive	I	Anónimo	Rondeau	Boogaard 1969, 11	265,975	R30	
CHAROLÉS	C'est la jus par desous l'olive	I	Anónimo	Rondeau	Boogaard 1969, 162	265,311		

Palabra clave	Incipit de la composición	Stanza	Autor	Género	Edición tomada como referencia	Linker	Tischler	Raynaud / Spanke
COROLE	La virge en cuy j'ay m'esperance	VIII	Anónimo	Chant pieuse	Meyer 1894, I, p. 284	265,1042		
DANÇAR	Tuit cil qui sunt enamourat	R	Anónimo	Rondeau	Boogaard 1969, 110	265,1070	R40	
DANCE	L'autrier d'Ais a la Chapele	II	Gillevart de Berneville	Pastourelle	Tischler 1997, 342	84,24	342	592
	De bone Amour et de jeaul amie	VII	Gace Brulé o ¿Berrée?	Chanson pieuse	Tischler 1997, 637	265,443	637	1102
	En la vostre maintenance	I	Anónimo	Chanson pieuse	Järnström 1910, p. 75	265,624		229
	La douçors del tens novel	IV	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, I, p. 78	265,971	336	580
	L'autre jour par un matin	R	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, I, p. 78 Wilkins 1967, 78	265,1007		
	L'autrier a doulz mois de mai	IV	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, II, p. 33	265,1009		
	Tuit cil qui sunt enamourat	I	Anónimo	Rondeau	Boogaard 1969, 110	265,1070	R40	
	Sus sus a la dance d'Ermenion	R	Anónimo	Refrain	Boogaard 1969, 248 Rosenberg y Tischler 1991, p. 142	265,1212		
	Par le tens bel d'un mai nouvel	III	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, II, p. 139	265,1303		
	Par un sentier	III	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, III, p. 20	265,1315		
DANCER	Au tens Pascor	IV	Jehan Erart	Chanson pastourelle	Newcombe 1972, 8	154,3	L39,1	82=2005

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

Palabra clave	Incipit de la composición	Stanza	Autor	Género	Edición tomada como referencia	Linker	Tischler	Raynaud / Spanke
DANCERAI	Au tens Pascor	III	Anónimo	Estampie	Streng-Renkonen 1930, 6	265,398		
DANCEZ	L'autrier chevauchoise delez Paris	V	Richard de Semilli	Pastourelle	Tischler 1997, 915,1	224,5	915,1	1583
DANCIER	[E]ler matinet, deleis un vert boisson	IV	Jacque de Cambrai	Pastourelle	Rivière 1978, p. 97	121,5		
	Ce fu en mai	I	Moniot d'Arras	Chanson pastourelle / chanson de recontre	Petersen-Dyggve 1938, 19	185,10	52	94
	Pour moi renvoisier ferai chanson novele	I	Anónimo	Chanson à refrains	Tischler 1997, 346	265,1372	346	1301
DANÇOIENT	Ce fu en mai	II	Moniot d'Arras	Chanson pastourelle / chanson de recontre	Petersen-Dyggve 1938, 19	185,10	52	94
DANSANT	Le premier jour de mai	III	Guillaume le Vinier	Chanson / pastourelle	Ménard 1983, 33	102,16	49	87
DANSES	L'autrier errai m'ambleure	IV	Jehan de Renti	Pastourelle virelai	Spanke 1908, 12	146,4		
DANSONS	S'est tout la jus	I	Anónimo	Centone di refrains	Bartsch 1870, p. 163	265,316	R33	
ENTRACOLANT	Touse de ville champestre	II	Robert de Rains	Pastourelle / dialogue de femmes	Tischler 1997, 567	231,1	567	957
ESPRINGANT	Par le tens bel	III	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, II, p. 139	265,1303		
ESPRINGANZ	Par mainte foiz ai chanté	I	Robert de le Pierre	Chanson	Spanke 1925, 15	265,1305 =265,834	414 y L81	409 y 696
ESPRINGOIENT	La douçors del tens novel	I	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, II, p. 77	265,971	336	580
ESPRINGUER	Par un sentier	III	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, III, p. 20	265,1315		
ESPRINGUERIES	Quant ces moissons sont cueillies	I y V	Guillaume le Vinier	Chanson note / pastourelle	Ménard 1983, 34	102,19	761	1350

Palabra clave	Incipit de la composición	Stanza	Autor	Género	Edición tomada como referencia	Linker	Tischler	Raynaud / Spanke
ESPRINGUIER	Au tens Pascor	IV	Jehan Erart	Chanson pastourelle	Newcombe 1972, 8	154,3	L39,1	82=2005
ESPRINGUIEZ	Quant yver trait a fin	I	Anónimo	Chanson / chanson à refrains	Spanke 1925, 18	265,1424	772	1367
ESTAMPIE	Au tens Pascor	IV	Jehan Erart	Chanson pastourelle	Newcombe 1972, 8	154,3	L39,1	82=2005
	Enmi Deus vrais Deus sire Dex ke ferai	III	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, I, p. 103	265,643		
KAROLE	S'est tout la jus	I	Anónimo	Centone di refrains	Bartsch 1870, p. 163	265,316	R33	
NOTE	Bele Ydoine se siet desous la verde olive	I	Audefroï le Bastard	Chanson d'histoire / romance / ballade	Tischler 1997, 955	15,4	955	1654
	En ceste note dirai	I y VI	Colin Muset	Note / lai	Bédier 1969, 2	44,3	L6	74
	A l'entrant del tans salvage	III y V	¿Hue de St.Quentin? ¿Gilles de Maisons?	Pastourelle	Tischler 1997, 29,1	113,1	29,1	41
	L'autrier errai m'ambleure	V	Jehan de Renti	Pastourelle virelai	Spanke 1908, 12	146,4		
	Touse de ville champestre	I	Robert de Rains	Pastourelle / dialogue de femmes	Tischler 1997, 567	231,1	567	957
	A un ajornant por ois les chans	IV	Anónimo	Pastourelle chanson	Bartsch 1870, 2	265,175		
	Ichi comans tot en romans	I y IX	Anónimo	Lai	Jeanroy, Brandin y Aubry 1901, p. 46	265,784	L24	365
	Lors quant voi venir	V	Anónimo	Chanson	Wackernagel 1846, p. 82	265,1102		1489
	Par cortoisie despuel	II	Anónimo	Lai	Jeanroy, Brandin y Aubry 1901, p. 53	265,1296	L26	995
NOTELETE	Au nouviau tens que nest la violete	I	Moniot de Paris	Chansonete / pastourelle	Petersen-Dyggve 1938, 46	186,2	L43,1	980 y 987=2111

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

Palabra clave	Incipit de la composición	Stanza	Autor	Género	Edición tomada como referencia	Linker	Tischler	Raynaud / Spanke
NOTES	Hui matin a l'ajornee	II	Gautier de Coinci	Pastourelle	Koenig 1955-1970, I, p. 292	72,8	283,1	491aM=526
	Quant ces moissons sont cueillies	I y V	Guillaume le Vinier	Chanson note / pastourelle	Ménard 1983, 34	102,19	761	1350
	Coratigeus sui des geus	I y II	Pierre Abélard	Lai / chanson à femme	Jeanroy, Brandin y Aubry 1901, p. 56	265,386	L1,1 y L1,2	1012
	Dame bone et saige	III	Anónimo	Estampie	Streng-Renkonen 1930, 6	265,398		38
QUAROLER	Je chant com desvés	II	Jaque de Hesdin	Chanson satirique	Jeanroy y Långfors 1921, p. 116	125,1	6,2	7
RABARDIE	Au tens Pastor	I	Jehan Erart	Chanson pastourelle	Newcombe 1972, 8	154,3	L39,1	82=2005
	Quant j'oi crier rabardie	I	Anónimo	Sothe chanson	Långfors 1945, 5	265,1437		
RABARDIES	Quant ces moissons sont cueillies	I	Guillaume le Vinier	Chanson note / pastourelle	Ménard 1983, 34	102,19	761	1350
RENVOISERIES	Quant ces moissons sont cueillies	I	Guillaume le Vinier	Chanson note / pastourelle	Ménard 1983, 34	102,19	761	1350
SAUT	De Pascour un jour erroie	V	Jehan Erart	Chanson pastourelle	Newcombe 1972, 07	154,9	991	1718
	L'autre jour me chivachal	V	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, I, p. 112	265,998		
	L'autre jour par un matin sous une espinette	III	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, I, p. 78	265,1007		
SAUTELANT	Desormés ne me puis taire	II	Anónimo	Chanson	Spanke 1925, 41	265,491	110	190
SAUTELE	Volez oir la muse Muset	II	Colin Muset	Pastourelle	Bédier 1969, 1	44,17	L32	966

Palabra clave	Incipit de la composición	Stanza	Autor	Género	Edición tomada como referencia	Linker	Tischler	Raynaud / Spanke
	Commencement de douce seson bele	II	¿Le Châtelain de Coucy? ¿Gautier d'Espinal?	Chanson	Lerond 1964, 29	77,6	339	590
	L'autrier d'Ais a la Chapele	III	Gillevert de Berneville	Pastourelle	Tischler 1997, 342	84,24	342	592
	Li tres douz tens ne la seson nouvele	II	Lambert Ferri	Chanson	Spaziani 1957, p. 683	170,4	349	604
	L'autrier par un matinet un jor	R	Moniot de Paris	Chanson pastourelle	Petersen-Dyggve 1938, 43	186,4	L44	965
	Li tens qui raverdoie	I	Moinot de Paris	Chanson	Petersen-Dyggve 1938, 44	186,5	1011,1	1756
	Amors me fet commencier	I	Thibaut IV de Champagne, roi de Navarre	Chanson	Wallensköld 1925, p. 48	240,2	719	1268
	En may quant florissent prey	II	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, III, p. 32	265,635	268	469
	L'autrier m'en aloie chevauchant	II	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, II, p. 162	265,1026	915,2	1583
	Quant je chevauchaie	III	Anónimo	Pastourelle / chanson de rencontre	Bartsch 1870, 69	265,1425	L54	607+1698
SAUTELLE	Chans d'oxiaux et fueille et flour	III	¿Jehan le Cuvelier?	Chanson	Långfors 1930, p. 71	110,1	1160	2035
	Dame gracieuse et belle	II	Jehan de Lescurel	Ballade	Gennrich 1921-1963, 389	162,17		
TREPE	L'autrier par un matinet un jor	R	Moniot de Paris	Chanson pastourelle	Petersen-Dyggve 1938, 43	186,4	L44	965
TRESCHE	Par le tens bel d'un mai nouvel	III	Anónimo	Pastourelle	Rivière 1974-1976, II, p. 139	265,1303		
TRIFEIR	An mai a dous tens novel	VII	Anónimo	Pastourelle / chanson de jongleur	Bartsch 1870, p. 306	23,1	333	577
VADURIE	Lonc tens ai mon tens usé	V	Moniot de Paris	Chanson / rotrounge	Petersen-Dyggve 1938, 41	186,6	271	475

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

Palabra clave	Incipit de la composición	Stanza	Autor	Género	Edición tomada como referencia	Linker	Tischler	Raynaud / Spanke
VIRELAI	L'autrier errai m'ambleüre	R, II, IV y V	Jehan de Renti	Pastourelle virelai	Spanke 1908, 12	146,4		
VIRELI	Faites ansi se vireli	R	Anónimo	Virelai chansonete ballade	Gennrich 1921- 1963, 270	265,323		
VIRELIS	Je ne chantai onkes mais	III	Anónimo	Virelai chanson	Steffens 1896 - 1900 [99], p. 353	265,900		
VIRELLAI	L'autrier errai m'ambleüre	R, I, III y VI	Jehan de Renti	Pastourelle virelai	Spanke 1908, 12	146,4		
VIRELLIN	L'autrier errai m'ambleüre	R	Jehan de Renti	Pastourelle virelai	Spanke 1908, 12	146,4		