

ACTAS DEL XIII CONGRESO INTERNACIONAL ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND

I

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

EL ELEMENTO SONORO EN LA *LEYENDA DE TRISTÁN E ISEO*. UNA LECTURA DEL POEMA DE BÉROUL

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN

*Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen?
Wehe, wehe, du Wind!*

“¿Es el aliento de tus suspiros
el que hincha mis velas?
¡Sopla, sopla, viento!”

[*Tristan und Isolde*. Acto I: Escena 1]

En ocasiones, la literatura actúa como las viejas cajas de música. En su capacidad de evocación es el único artificio capaz de hacer *sonar* el pasado tal como lo pudieron escuchar sus coetáneos. A veces, esos sonidos forman parte del paisaje temporal y otras, con suerte, se convierten en música; dejan de ser literatura y se transforman en aliento melódico. En las páginas siguientes propongo indagar la presencia y función del elemento sonoro en el *Tristán e Iseo* de Béroul. Modesta empresa cuando se piensa en las fascinantes páginas musicales y en los poemas arrebatadores que la leyenda de estos dos amantes ha generado. Baste sólo con recordar el arranque musical del *Tristan und Isolde*, de Wagner, tenido mercedamente por uno de los momentos clave de la historia de la Música.¹

¹ Su notable concepción sonora toma como punto de partida un libreto inspirado, a su vez, en la más célebre de las versiones nacidas de la vieja leyenda medieval, la que prosificara y vertiera al alemán Godofredo de Estrasburgo (ca. 1220). Tampoco está de más recordar que es precisamente Wagner, en no poca medida, el responsable del renacimiento y reinterpretación de las leyendas medievales que se convertirán en fuente de inspiración de fundamentales escritores de la modernidad, especialmente los Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Wilde o Eliot. Sobre los vínculos entre las leyendas germánicas y los dramas wagnerianos sigue siendo de interés Jessie

Tomo como referencia la edición del manuscrito 2171 del fondo francés de la Biblioteca Nacional de París, que hiciera Ernest Muret en 1913, y la primera y única versión castellana hasta el momento, la que preparara Roberto Ruiz Capellán en 1985.² El texto presenta una doble y grave amputación al comienzo y al final del poema, además de lagunas, faltas, versos o palabras ilegibles o difíciles en su interpretación, pero por suerte, no es la única fuente medieval que recoge esta sugestiva leyenda. El estudio introductorio de la edición de Ruiz Capellán, traza un oportuno e ilustrativo paralelismo entre algunas de aquellas versiones medievales y pone de manifiesto la diversidad de puntos de vista narrativos. Así, si en unas versiones viene a primar la acción, en otras lo hacen los largos monólogos en soledad, la minuciosa introspección y las digresiones. Si en unas se pone el énfasis en la acción previa al destierro definitivo de los amantes, en otras se recrea la ausencia y exilio del héroe.

BÉROUL	THOMAS
Unión	Separación
Euforia	Depresión
Confianza	Celos
Felicidad	Desdicha
Acción	Pasividad
Vivacidad	Morosidad
Osadía	Resignación
Dominio de lo vital	Dominio de lo mental
Éxito en la dificultad	Fracaso
Uso recto	Perversión

Comparativa sobre los poemas de Béroul y Thomas
a partir del estudio de Roberto Ruiz Capellán (1985: 12)

No es nuestro objetivo adentrarnos en aspectos analíticos que puedan ir más allá de la planteada presencia y función de lo sonoro en este poema, pero, no obstante y a modo de marco, conviene señalar algunos de los rasgos que singularizan el texto de Béroul y pueden explicar el tratamiento otorgado a lo sonoro. El poema, como oportunamente señalan diversos especialistas, viene escrito en versos octosílabos de una variante normanda de la lengua de *oïl*, que lo sitúan en torno a los años 1150–1195. Su técnica compositiva está relacionada con los cantares de gesta y ofrece rasgos populares en no pocas ocasiones; hay una escasa preocupación por la estructura y son características las frases rápidas, así como la inexistencia de descripciones detalladas. Con todo, es

Weston, *Legends of the Wagner Drama*, Londres, T. and A. Constable. Reimpresión de Kessinger Publishing, Whitefish, Montana, [1900] 2003.

² Béroul, *Le Roman de Tristan*, ed. de Ernest Muret, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913. Edición digital de Universidad de Toronto: <http://www.archive.org>. Béroul, *Tristán e Iseo*, ed. de Roberto Ruiz Capellán, Madrid, Cátedra, 1985.

innegable la gran riqueza semántica del texto, por lo demás repleto de imágenes y simbologías hábilmente tratadas. Por último, es de señalar un evidente gusto por lo real y concreto, así como por aquellos elementos que contribuyen a crear una viva sensación de arcaísmo, tal como ilustran numerosos pasajes o la presencia y concepción de algunos personajes.

Sin menoscabo de sus numerosos atractivos narrativos, lo sonoro ocupa un lugar muy discreto en los 4485 versos que nos han quedado, aunque no por ello exento de sugerentes significados. Un discreto papel que, en modo alguno, ha de entenderse como una torpeza en la factura o desafortunada limitación del poeta. Después de todo, la verosimilitud de una recreación, fantástica o no, suele fundarse en la experiencia sensitiva previa del público, que puede aceptar como tal, elementos, situaciones y personajes que otro público consideraría carentes de la más mínima *lógica realista*. En definitiva, el dibujo sonoro que nos ofrece Bérroul en su *Tristán e Iseo* no debe diferir mucho de la realidad sonora de sus contemporáneos y de sus experiencias auditivas.

Las 23 referencias que nos ofrece el texto permitirían otras clasificaciones, pero he creído conveniente presentarlas distribuidas en estos siete grupos que trazan un adecuado mapa de la topografía sonora del poema: A) Las que aluden a lo sonoro en un sentido figurado [2]. B) Las referidas a ruidos inanimados [2]. C) Las que recogen gritos y tumultos [5]. D) Las referidas a un origen animal o cinagético. E) Las de significación festiva [1]. F) Las de aviso o comunicación [5]. G) Las propiamente musicales [2]. La frecuencia de su presencia en el texto puede apreciarse en los dos gráficos.





Concretemos ahora cada uno de estos grupos:

A) *Sentido figurado*. A pesar de su escasa presencia, las dos referencias que ofrece el texto son ciertamente interesantes. La primera:

S'un mot en puet li rois oïr	<i>Si el rey llegara a oír el soplo</i>
Que nos fuson ça asenblé.	<i>de nuestra cita aquí.</i>

Vs. 190-191

Ruiz Capellán ha traducido el término *Mot*, “palabra”, por “soplo” atendiendo a la expresión castellana “ir con el soplo a alguien”. Como bien conoce el lector, el término *mot* presenta una especial dificultad precisamente por su riqueza semántica. Pero, precisamente por eso, no podemos dejar de señalar también su significado “son de cuerpo o de trompa de caza”³, lo que abre muchas otras posibilidades. En efecto, por un lado, son seres infernales los que hacen *sonar* sus cuerpos, tal como recogen numerosos testimonios literarios e iconográficos a lo largo de la historia del arte, y, por otro, la trompa, desde antiguo, es tenida como instrumento que simboliza lo agreste, la caza y figuradamente la traición. El ejemplo más brillante de ello nos lo proporcionará siglos después Haendel en su *Giulio Cesare*, donde, con una magnífica aria *d'imitazione*, creará un juego de espejos entre la voz del castrado y la trompa para significar el sentimiento de acechanza y traición que embarga a César.

La segunda referencia recoge la única alusión al silencio:

Quant ne nos croiz, fai ton plaisir:	<i>Pues no confías en nosotros, obra a tu gusto:</i>
Assez nos en orras taisir.	<i>Bien vas a oír cómo callamos.</i>

Vs. 3119-3120

³ Véase la edición de Ruiz Capellán: Bérroul, *Op. cit.*, p. 80

Pero lo cierto es que se trata de subrayar no tanto el silencio sino las consecuencias negativas de éste, que pueden derivarse del cumplimiento de una orden real cuya finalidad no se comparte. *En orras taisir*. Literalmente “callamos en abundancia”. Silencio que responde a un vacío informativo hábilmente expresado, en la traducción, mediante la contraposición de los conceptos “oír” y “callar”. A diferencia del beatífico e inocente silencio del “dormir y callar” de los cuentos infantiles o el de Áyax en los infiernos, más grandioso y sublime que cualquier discurso, dijera Longino, en Bérroul el silencio no es un valor que conlleve, como suele ocurrir en otros textos, algo maravilloso, insólito, admirable o respetuoso.⁴ Aquí es tan sólo una advertencia interesada.

B) Las siguientes acotaciones corresponden a *ruidos inanimados* producidos por el crepitar del fuego y el tronar de la tormenta de verano. Cabe preguntarse aquí si estas referencias encierran alguna analogía o son sencillamente elementos descriptivos dentro de un contexto parco en detalles. Lo cierto es que solamente la primera de ellas se presta a interpretación, aunque, a mi entender, su presencia responde más una función narrativa que a connotaciones de tipo religioso que pudieran derivarse de una fugaz lectura. En cambio, la segunda de las referencias tiene un carácter descriptivo inequívoco.

El fuego crepita, huye Tristán:

Mot par ot bien le feu qui bruit,
N'a corage que il retort,
Ne puet plus corre que il cort.

*Oye con claridad el fuego que crepita:
No tiene ningún deseo de dar la vuelta
Y no puede correr más de lo que corre.*

Vs. 962-964

En efecto, cabe la posibilidad de una interpretación religiosa, especialmente del primer verso, y también, con los versos siguientes, de una discutible llamada a la voluntad y el destino del héroe, entendiendo así que Tristán no quiere precipitarse al infierno, pero tampoco puede huir definitivamente de él. Sin duda, tal interpretación es sugestiva y podría admitirse desde un punto de vista ideológico, si consideramos que las descripciones de las penas del infierno pueblan muchos de los libros piadosos, en los que suele hablarse de penas sensoriales y penas espirituales y donde el fuego es, entre las primeras, quien abre un dramático inventario. A veces, incluso, es la propia contemplación de esos castigos nitrosos la que deviene en consolación para el bienaventurado, tanto o más que la propia felicidad ultraterrena.⁵ Pero difícilmente puede

⁴ Traté la presencia y función textual del silencio y otras cuestiones sonoras en mi ensayo: “Lo sonoro, función y símbolo en *Don Quijote*. Materiales para una lectura de su mundo sonoro”, en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, (2005) XXI, pp. 389-441.

⁵ Así, en Tertuliano (*De spectaculis*, 29), el principal motivo de felicidad para los que están en el cielo es la contemplación de cómo arden en el infierno los magistrados romanos.

admitirse aquí una inequívoca interpretación religiosa de estos versos si consideramos las pocas referencias, en ese sentido, presentes en el poema. Antes, al contrario, entiendo que este crepitar del fuego apunta en otra dirección y funciona como advertencia sonora que subraya una realidad desquiciada en la que los acontecimientos se precipitan, al tiempo que preludia sufrimientos futuros.⁶ En definitiva, en mi opinión se trata de una muestra más del realismo de que hace gala el poema de Bérroul. Éste, perfecto conocedor de las connotaciones de sus palabras, no pretende nunca ganar audiencia desde el recurso a los sentimientos religiosos, lo feérico o la superstición, tal como podemos observar en la siguiente referencia.

Devant le jor prisa a toner:	<i>Antes de amanecer se puso a tronar:</i>
A fermeté, fu de chalur.	<i>A buen seguro era por el calor.</i>

Vs. 4114-4115

Aclarando de inmediato el origen de este fenómeno atmosférico, Bérroul parece querer cortar cualquier interpretación simbólica o mágica, cualquier causalidad ajena al discurrir causa-efecto de una naturaleza objetiva del mundo. Pero, en todo caso el verso es muy sugerente. *A fermeté, fu de chalur* ¿Cabe, tal vez, otra posibilidad?⁷

B) Las referencias a *gritos y desórdenes ruidosos* corresponden a observaciones de orden sociológico y psicológico en determinados momentos de la narración. Vocerío y tumulto son atributos de las masas, de manera que, como es bien sabido, una masa silenciosa no deja de producir inquietud.

Live la noisē et li bruit;	<i>Elévase el vocerío y el tumulto.</i>
Tuit en corent droit au palés.	<i>Todos corren derecho al palacio.</i>

Vs. 860-861

Asenblé sunt Corneualeis	<i>Ya están reunidos los cornualleses.</i>
Grant fu la noise et li tabois :	<i>Grande era el ruido y el tumulto:</i>
N'i a celui ne face duel,	<i>No hay quien no se lamente,</i>
Fors que li nains de Tintajol.	<i>A excepción del enano de Tintajol.</i>

Vs. 877-880

Mot a grant noise en cel Mal Pas.	<i>Hay un gran tumulto en el Mal Paso.</i>
Li passeor soient lor dras,	<i>Cuanto lo pasan se ensucian los vestidos,</i>
De luien puet l'um oïr les huz	<i>Y desde lejos pueden oírse los gritos</i>
De ceus qui solle la paluz	<i>De los que la charca enloda.</i>

⁶ El fuego, en un sentido figurado, ha encontrado en la música notables representaciones, una de las más exquisitas nos la ofrece un aria de *bravura* o *agilità* del *Orlando Furioso*, de Vivaldi, donde los movimientos melódicos dibujan el ondular ascendente de las llamas de los celos que consumen el corazón del protagonista.

⁷ Sobre los *tempestarios* y la actitud de algunos hombres de la Iglesia véase Orondo Giordano, *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, Gredos, 1995.

Vs. 3697-3700

De la misma manera, gritos y, especialmente, voces roncas son tradicionalmente asociados con individuos plebeyos, poco cultivados o incluso con espíritus o diablos.⁸ Bérout es de un crudo realismo al dibujar la siguiente escena.

Ainz ne veïstes tant si lait	<i>Nunca visteis antes a hombres tan horribles,</i>
Ne si boçu ne si desfait.	<i>Tan llenos de bubas y contrahechos.</i>
Chascun tenoit sa tartarie ;	<i>Cada cual llevaba sus tablillas:</i>
Crïent au roi...	<i>Gritan al rey con voz ronca:</i>
... a voiz serie :	<i>“Señor, quieres hacer justicia”...</i>
“Sire, tu veus faire justise”...	Vs. 1161-1165

Pero otros gritos conllevan una mayor complejidad:

De l'esfroi que Iseut en a	<i>Del espanto que sacude a Iseo,</i>
Geta un cri, si s'esvella.	<i>Lanzó un grito y se despertó.</i>
Li gant paré du blanc hermine	<i>Los guantes forrados de blanco armiño</i>
Li sont choiet sor la poitrine.	<i>Le han caído sobre el pecho.</i>
Tritran, du cri qu'il ot, s'esvelle.	<i>Tristán al oír el grito, despierta.</i>
	Vs. 2073-2077

El grito de Iseo, entiendo, es expresión del alma inquieta y torturada en contraste con la delicadeza plástica de los guantes forrados de blanco armiño, cayendo sobre el pecho de Iseo. Sentido que se completa con la alusión a los guantes forrados de blanco armiño, de fuerte significación simbólica. La *mustela herminiae*, animal bastante común al norte del Loira y la Europa septentrional, se convirtió, en la imaginación medieval, en símbolo del hombre decidido a todo con tal de salvaguardar su limpieza de conciencia, en la imagen, sobre todo, del que prefiere sufrir todas las demás desgracias antes que mancillar su nombre con el menor acto contrario a la lealtad, fidelidad y honor. Se convirtió en símbolo de almas celosas de su belleza moral. *Potius mori quam foedari*, “Antes morir que mancharme”, rezaba la divisa de los duques bretones. *Malo mori quan foedari*, “Mejor morir que empañarme”, era la de los señores de Cardevacque y su escudo incluía un armiño al natural.⁹ A través del grito, sueño y despertar se funden. El drama de ambos amantes toma expresión en esa voz alta y desentonada y en los caídos guantes níveos de Iseo. Tristán despierta.

⁸ Las cualidades de la voz y su fundamental papel en la caracterización de los personajes eran perfectamente conocidas desde la Antigüedad. En la épica griega contribuía tanto como el aspecto físico. Pero, sobre todo, es en la comedia, donde siempre se han recogido hábilmente los sonidos característicos de la vida pública, imitando, enfatizando, parodiando la galería de personajes reales con los que nos cruzamos en nuestra vida diaria. Sobre estas cuestiones puede consultarse Francesco De Martino y Alan H. Sommerstein (eds.), *Lo spettacolo delle voci*, Bari, Levanti, 1995.

⁹ Louis Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1996, pp. 324-327.

D) Las referencias sonoras *de origen animal o cinagético* constituyen el grupo más numeroso. Los ladridos de Husdent, el perro de Tristán, se mencionan en diversas ocasiones, siendo en alguna de ellas expresión emotiva de lealtad y peligro a un tiempo. Pero más interesantes resultan los ladridos de la jauría real, cuya calidad (*buens chiens*, “buena jauría”) viene yuxtapuesta hábilmente con la torva proximidad de los enemigos acérrimos de los dos amantes.

Du cri au chien li bois tentist
Tristran estoit el bois aval
O la reïne et Governal.
La noise oient, Tristran l’entent.

*El bosque retumba con los ladridos del can.
Tristán estaba en el fondo de la floresta
Con la reina y Governal.
Oyen el ruido. Tristán escucha.*

Vs. 1530-1533

Tristran s’estut et escouta.
Pitié l’en prisá; un poi pensa,
Puis dist itant : “Se je pooie
Husdent par paine metre en voie
Que il laisast cri por silence,
Mot l’avroie a grant reverence”.

*Tristán la escucha [a la reina] sin moverse
Y se enterneció; lo pensó un momento
Y comentó: “Si consiguiera,
Con empeño, encaminar a Husdent
A que cambiase el ladrido por el silencio,
Lo tendría en gran estima”.*

Vs. 1591-1596

“Et je criem mot du chien le cri;
[...]
Se il creiout, feroit nos pendre
Or vuel peine metre et entendre
A beste prendre sanz crïer”

*“Pero tengo miedo de sus ladridos,
[...]
al ladrar haría posible nuestra captura;
Así que voy a poner empeño y atención
En hacerle cazar la presa sin ladrar”.*

Vs. 1600-1605

Li sans enchiet, li brachet brait,
Li dains navrez s’en fuit le saut.
Husdent li bauz en crie en haut,
Li bois du cri au chien resone
[...]
Tristran l’aqueut a doutriner,
Ainz que li premier mois pasast,
[...] Que sanz crïer suiet sa trace.

*Cae la sangre, el perro ladra,
El gamo herido escapa a brincos.
El fogoso Husdent ladra tan alto,
Que el bosque retumba con sus gañidos
[...]
Tristán se puso a amaestrarlo,
Y antes de que transcurriera el primer mes
[...] sin ladrar sigue el rastro.*

Vs. 1608-1623

Or escoutez que font cel jor:
En une lande, a une part,
Ourent ars li vilain essart ;
Li rois s’estut el bruelleiz,
De ses buens chiens oï les cris.
La sont venu li troi baron.

*Escuchad atentos lo que hacen ese día:
En un rincón apartado de una landa
[...]
El rey estaba de pie en la chamicera,
Oyó los ladridos de su buena jauría.
Hasta allí se acercaron los tres barones.*

Vs. 3034-3039

Cierran este grupo dos sencillos versos que nos regatean detalles en su evocación de la riqueza sonora de la caza mayor.

Cil qui la fu enz en la prece	<i>Los que estaban en la pradera</i>
De maint grant cerf ot la menee.	<i>Escuchan el acoso de muchos ciervos grandes.</i>
	Vs. 4087-4088

En efecto, Bérout resuelve la escena con una extrema economía de medios, con el sólo término *Menee*, “*conducir, guiar las bestias*”. Esto es, gritos, toques de cuernos y ruidos diversos y deja para nuestra imaginación llenar ese vacío. Pero es inevitable preguntarse si esta observación no encierra alguna simbología. En todo caso, hemos de aceptar que en el imaginario medieval, el ciervo es enemigo de serpientes y saurios, de ahí que se le asocie con Cristo en su lucha con las potencias del infierno y su incorporación a la emblemática cristiana. De ser así, ¿el plural del verso 4088, *De maint grant cerf ot la menee*, “Escuchan el acoso de muchos ciervos grandes”, podría estar aludiendo a los dos amantes? Entiendo que no, que es expresión de abundancia en un contexto de riqueza dibujado con una sencillez ejemplar: “muchos pabellones cubrían la landa: | muy caro costaron sus tirantes [v.4080-4081]. “Gladiolos cubrían el suelo de sus tiendas” [v. 4083]. “La Blanca Landa estaba engalanada, | muchos caballeros trajeron a sus damas” [v. 4085-4086] o “Quienes tenían riquezas no andan perezosos | en hacerse regalos unos a otros” [v. 4091-4092]. Pero Bérout es un maestro de la sutileza semántica y las connotaciones están ahí. Las conversaciones, los rumores, los chismes entre quienes acuden al evento pueden hallar eco y reflejo en la batahola y acoso de los monteros.

E) Curiosamente las referencias sonoras *de carácter festivo* se limitan a un *li saint par la cité sonoient*, “las campanas sonaban por la ciudad”, y ello, es de subrayar, dentro de una de las descripciones más ricas de todo el poema.

Tote la gent ist de la ville,	<i>Toda la gente de la ciudad sale [de sus casas],</i>
Et furent plus de quatre mile,	<i>Y eran más de cuatro mil</i>
Qu’ome que femes que enfant.	<i>Entre hombres, mujeres y niños;</i>
Que por Yseut, que por Tristrant,	<i>Por Iseo, al igual que por Tristán,</i>
Mervellose joie menoient.	<i>Manifestaban alegría incontenible.</i>
Li saint par la cité sonoient.	<i>Las campanas sonaban por la ciudad.</i>
Quant il oient Tristran s’en vet,	<i>[Pero], cuando oyeron que Tristán se aleja ya,</i>
N’i a un sol grant duel ne fet.	<i>no hay uno solo que no sufra gran aflicción.</i>
D’Iseut grant joie demenoient,	<i>Por Iseo expresaban gran contento</i>
De li servir mot se penoient ;	<i>Y ponían todo su empeño en agasajarla,</i>
Quar, ce saciez, ainz n’i ot rue	<i>Pues, para que lo sepáis, no hubo calle</i>
Ne fust de paille portendue :	<i>De [colgaduras] de seda no fuera engalanada,</i>
Cil qui n’out paille mist cortine.	<i>Y quien no tenía seda, colgó cortinas.</i>
Par la ou aloit la roïne	<i>Por donde pasaba la reina</i>
Est la rue mot bien jonchie.	<i>La calle había sido toda alfombrada de flores.</i>
	Vs. 2957-2971

Como es bien conocido, es en la Edad Media cuando se establece el estrecho vínculo entre las campanas y la sociedad cristiana. La intensidad de esa relación puede verse ilustrada en numerosos testimonios a lo largo de los siglos. Así, en *Don Quijote* puede leerse: “Dieron noticia al rey Marsilio, el cual mandó luego tocar al arma; y miren con qué priesa, que ya la ciudad se hunde con el son de las campanas que en todas las torres de las mezquitas suenan. –¡Eso no! –dijo a esta sazón don Quijote-. En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzaina que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate”.¹⁰ Ese estrecho vínculo ideológico viene oportunamente ilustrado en el ritual romano, tal como quedó establecido por Benedicto XIV, donde el rito de bendición de las campanas incluye una oración muy rica en detalles.¹¹

F) Con las *señales o avisos* de comunicación podemos establecer dos grupos en función del carácter organizado o no de sus emisores, de la organología y de sus posibilidades melódicas. Por un lado, las que corresponden a un código de señales más o menos complejo, capaz de articular diferentes mensajes a partir de ciertos motivos melódicos y rítmicos, para lo que se recurre normalmente a instrumento de viento. Por otro, las que, manteniendo su voluntad de comunicación, no van más allá del ámbito del ruido y suelen recurrir a instrumentos de percusión, pequeños artefactos u objetos cotidianos. Así podemos leer en Bérουλ.

Les gaites cornent a mervelle.	<i>Los vigías tocan sus trompas con estrépito.</i>	V. 2456
Les gaites ont corné le jor:	<i>Los centinelas anuncian el día con sus trompas:</i>	
Par tot commencent a lever.	<i>Por doquier empiezan a levantarse.</i>	Vs. 4116-4117

¹⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, ed. del Instituto Cervantes y Francisco Rico, Barcelona, Grijalbo-Mondadori., 1998, II, 26, p. 849 y s.

¹¹ La tomo de la *Nova Collectio Benedictionum*, que editara el padre Puigllat, rector del Seminario de Vic: “Benedic, Domine, hanc aquam benedictione caelesti, assistat super eam virtus Spiritus Sancti; ut cum hoc vasculum ad invitandos filios sanctae Ecclesiae preparatum, in ea fuerit tinctum; ubicumque sonuerit hoc tintinnabulum, procul recedat virtus insidiantum, umbra phantasmatum, incursio turbinum, percussio fulminum, laesio tonitruorum, calamitas tempestatum, omnisque spiritus precellarum, et cum clangorem illius audierint filii Christianorum, crescat in eis devotionis augmentum, ut festinantes piae Matris Ecclesiae gremium, cantent tibi in Eclessia Sanctorum canticum novum, deferentes in sono praeconium tubae, mudolationem psalterii, suavitatem organi, exultationem tympani, jucumditatem cymbali; quatenus in templo sancto gloriae tuae suis obsequiis, et precibus invitare valeant multitudinem exercitus Angelorum. [sigue la fórmula tradicional]”. *Nova Collectio Benedictionum*, ed. de Mariano Puigllat, Barcelona, Typographia Haeredis Pauli Riera, 1868, pp. 257 y s.

Li ladres a sa main fors traite; Quant en voit un qui el tai voitre, Adonc flavele cil a cuite.	<i>El leproso alarga la mano, En cuanto ve a alguien que se revuelca en el fango, Toca desaforado su flabelo.</i>	Vs. 3684-3686
O sa botele el henap fiert.	<i>[Luego,] con el jarro golpea la escudilla.</i>	V. 3691
“Tant con je fui en saine vie, Mot avoie cortoise amie. Por lié ai je ces boces lees ; Ces tartaries plain dolees Me fait et nuit et jor soner Et o la noise estoner Toz ceus qui je demant du lor Por amor Deu le criator ”	<i>“Mientras viví con salud, Tenía muy cortés amiga. Por ella tengo estas llagas abiertas; Estas tablillas tan desgastadas Me hace sonar noche y día, Y con el ruido atronar A cuantos solicito una limosna Por amor de Dios el Creador”</i>	Vs. 3761-3768

G) Por último, las referencias estrictamente *musicales* son tan sólo dos y de carácter muy limitado. Son de orden organológico y aluden a caramillos y trompas. Se trata de instrumentos primitivos, rústicos, poco dados a sutilezas sonoras, por lo que entiendo que pueden obedecer más a un artificio narrativo que a una realidad musical. El primero, desde antiguo, tiene fortuna como atributo pastoril. El segundo, como apuntamos más arriba, lo es de índole cazador y guerrero. Los sonos de unos y otras pueden contribuir a dibujar de forma esquemática a un personaje o un momento festivo junto al bosque, pero difícilmente podrían musicalmente ir más allá. Aun así, lo interesante de las referencias es que Bérout considera que, su inclusión como entretenimiento pastoril y cortesano, tiene un poder evocador que le permite construir una atmósfera arcaica.¹²

¹² Lo bucólico o pastoril es uno de los *topoi* más afortunados de la literatura clásica. Como recordará nuestro lector, es en Teócrito donde, por primera vez, la fantasía pastoril la encontramos convertida ya en realidad literaria para inaugurar abiertamente un género que, a través de los Bión, Mosco y especialmente Virgilio, llegará a la Edad Media, al Renacimiento y a la Edad Moderna dando en el *topos* del “buen salvaje”. Hoy día cuesta apartar la comicidad que surge del choque entre un lenguaje elevado y la personalidad supuestamente rústica de estos pastores de ficción (normalmente enamorados). “¡Ay de esta dura y aciaga enfermedad! Cual fiebre cuartana, el amor de un niño me domina desde hace dos meses. Bello es con medida, pero, cuanto gracias a su pie realza sobre la tierra, todo es galanura, y en esas sus mejillas hay dulce sonrisa” (Idilio XXX: “El Amado” II). Otras veces de lo que no podemos escapar es de la perplejidad a que nos llevan situaciones inesperadas, como esta, donde tras un pasaje magnífico lleno de sensualidad y genio descriptivo, topamos con la situación más inocente e irracional. Los personajes: Dametas y Dafnis, dos pastores en los que apenas apunta el bozo. La escena: Una fuente, en un mediodía estival, junto a la que han decidido competir cantando y tocando. Termina con “Dametas dio un beso a Dafnis; y el uno le dio al otro una zampoña, este a su amigo una linda flauta. Tocaba la flauta Dametas, mientras hacía resonar la zampoña el boyero Dafnis. En seguida poníanse a

A un pastor qui cálemele
A demandé: “Ou est li rois ?”

Couchier s'en vait li rois Artus
O ses barons et o ses druz.
Maint calemel, mainte troïne,
Qui fust la nuit en la gaudine
Oïst an pavellon soner.

*A un pastor que tañe el caramillo,
Ha preguntado: “¿Dónde está el rey?”*

*El rey Arturo va acostarse
Con sus barones y privados.
Muchos caramillos y muchas trompas
Habría oído sonar desde los pabellones
Quien esa noche hubiera estado en el bosque.*

Vs. 3376-3377

Vs. 4109-4113

Hasta aquí las referencias sonoras del texto de Béroul. A través de éstas podemos concluir que el lirismo de éste no se funda en una fantasía desbordada, sino en un contenido dominio de los recursos narrativos a partir de una concepción racional y *verista* del escenario y los personajes. Pero algo llama poderosamente nuestra atención. Nada alude a la música vocal, ni a la danza, ni a instrumentos de cuerda o percusión, excepción hecha de las *saint*, las campanas, y los de viento se reducen a los citados *calemele*, *gaitte* y *troïne*.¹³ El resto no dejan de ser artefactos con los que producir ruido diversos: *flavele*, *botele*, *tartariés*.¹⁴ Ello invita a plantearnos algunas cuestiones: ¿Es resultado de una realidad fielmente reflejada? ¿Responde a una omisión calculada? ¿Obedece a la indiferencia del autor hacia estos aspectos o a su ignorancia? En mi opinión creo que no es fácil dar una respuesta adecuada y hay que buscarla en el mundo poético de Béroul y en la tradición literaria que lo alienta. Pero esa es otra gesta y requiere otro cantar. Con todo, quisiera terminar señalando cómo su poética se funda en la lógica de aquello que puede entenderse, en la evocación de un mundo físico y real que obedece sus propias leyes y en el que las de los hombres tienen cabida, de la forma más natural, incluso cuando afectan aquel sentimiento que nos parece más difícil de comprender en ocasiones, el Amor. Después de todo, el Amor auténtico es un estado de locura y por lo tanto de desajuste, de *dislocamiento* del orden personal y social establecido. Pero su presencia es contemplada por Béroul con un cierto distanciamiento. No está dispuesto a ceder un ápice en su posición de narrador objetivo, ni a dejarse llevar por lirismos que le son ajenos. Podemos observar también como la racionalidad de su mundo poético se asienta sólidamente en el conocimiento de una cultura que lo entronca con los clásicos, también los septentrionales, que le permite llevar a cabo un efectivo juego de estilizaciones. Después de todo, alguien dijo que el arte es un testimonio de las estratificaciones de la historia.

danzar las terneras en el blando césped...” (Idilio VI: “Los cantores bucólicos”). Teócrito, *Idilios*, ed. de Antonio González Laso, Madrid, Aguilar, 1973.

¹³ La organología medieval presenta numerosos problemas de denominación. Ruiz Capellán traduce los términos *gaitte* y *troïne* de la misma manera, como “trompa”.

¹⁴ *Flavele*, *botele*, *tartariés*, “flabelo”, “jarro”, “tablillas”.

Según el *Llyrv Coch Hergest* (“Libro Rojo de Hergest”), hay “tres cosas que enriquecen al poeta: los mitos, la facultad poética, una provisión de poesía antigua”.¹⁵ De las tres hay, y en abundancia, en este Tristán e Isolda.

¹⁵ Robert Graves, *La Diosa Blanca*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1983, I: 22.

