

EL TEJIDO EN EL TEXTO, EL TEXTO TEJIDO: LAS *CHANSONS DE TOILE* Y POEMAS ANÁLOGOS

ALAN DEYERMOND

(*Queen Mary and Westfield College, London*)

A Arthur Hatto, maestro de los que
estudiamos la literatura comparada

I. INTRODUCCIÓN

La asociación multiseccular entre el tejer y el texto literario queda profundamente arraigada en nuestra conciencia lingüística - sobre todo, en la de los hispanohablantes (es menos obvio en francés que *tisser*, "tejer", se relaciona etimológicamente con *texte*) -. En el latín clásico, se decía *verba*, no *textus*, pero *textus* se empleaba en el latín medieval ya en la primera mitad del siglo VIII (Latham 1965: 483). Incluso en inglés o alemán, donde el verbo "tejer" no proviene de *texere* (es *weave* o *weben*), la influencia latina mantiene la conexión: alemán *Textil*, inglés *textile*, *texture* (palabra ésta que se aplica al estilo literario: "verbal texture"). La aplicación a un escrito debe de haber empezado como metáfora, pero metáfora tan atinada que hizo fortuna¹.

En este contexto, las *chansons de toile* francesas (llamadas también *chansons d'histoire*) tienen un interés especial. Sus textos existentes son del siglo XIII (los primeros se encuentran incluidos en obras narrativas): según Michel Zink, "[elles] n'ont été diffusées et n'ont eu du

1 Las metáforas etimológicas no verbalizan siempre una relación real: piénsese, por ejemplo, en español o inglés *tutor* y francés *tuer*. El empleo de la asociación "text/textile" en la crítica postestructuralista - sobre todo en la crítica feminista - es a veces excesiva, y a veces algo oscura. Por ejemplo:

One of the most familiar figures of female cultural production. Woman before her loom, both marks and reproduces the ideology of domestic bliss in which its gendered meanings are inscribed. [...] Indeed, the proliferation of discourses that incorporate weaving as an icon of a subversively feminine process of textual production is evidence of its power as a cultural symbol. (Huffer 1991: 392)

Naomi Schor dice acertadamente que "the relationship between the 'textural' and the textile is on its way to becoming one of the obsessive metaphors of current criticism" (cit. Huffer 1991: 392, n. 2).

succès que pendant trente ans environ, de 1228 [...] à 1250" (1978: 23). Sin embargo, la mayoría de los investigadores están de acuerdo en que dichos textos representan una tradición más antigua². La primera mención del género como *chansons d'histoire* se debe a Jean Renart, en el *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (donde precisamente aparecen los primeros textos existentes): "Biau filz, ce fu ça en arriers / que les dames et les roïnes / soloient fere lor cortines / et chanter les chançons d'istoire!". La primera mención del término *chansons de toile* parece ser la de Gerbert de Montreuil, imitador del *Guillaume de Dole*, en su *Roman de la Violette*: "et dist ceste canchon a toile / que par son chant forment s'alose"³.

No pretendo en el presente artículo contribuir mucho al impresionante *corpus* de crítica e investigación sobre las *chansons de toile* (lo poco que tengo que decir se encuentra en el apartado 6, infra). Mi propósito es más bien encuadrarlas en el marco de varias analogías que me parecen interesantes, con la esperanza no sólo de que interesen a mis lectores, sino también de que enriquezcan la lectura de estas *chansons*. Mis comentarios tendrán que ser relativamente breves, para que este artículo no se convierta en el libro que merece el tema. La selección de analogías es inevitablemente arbitraria; resulta no de una búsqueda sistemática a lo largo de los años sino de mis lecturas esporádicas. Defecto más serio es el de apoyarme en traducciones, pero no hay más remedio: ya que no sé leer el galés, el danés, el chino ni el japonés, o tengo que fiarme de los traductores, o tengo que prescindir de analogías en dichas lenguas (lo que debilitaría gravemente la investigación). Hay más: no me atrevo a traducir al castellano las traducciones inglesas o francesas que utilicé, porque no me gustan nada las traducciones de segunda mano; confío, por lo tanto, en la capacidad lingüística de mis lectores (ayudada de vez en cuando por mis comentarios).

2. LA FUNCIÓN NARRATIVA DEL TEJIDO EN EL MUNDO ANTIGUO: PENÉLOPE Y LA VIRGEN

En dos famosos episodios del antiguo mundo -uno pagano, el otro cristiano- el tejido tiene una función clave en la narrativa: me refiero al telar de Penélope (*Odisea*, libro XIX) y a dos narrativas apócrifas de la Anunciación.

En la *Odisea*, Penélope cuenta a Ulises (a quien no reconoce todavía) como, acosada por los pretendientes, insiste en que hay que aplazar una decisión hasta que ella termine un tejido grande: durante tres años deshace de noche lo que había tejido durante el día. Durante más de dos mil años, la escena de Penélope y su telar ha sido un motivo iconográfico importante: por ejemplo, en un vaso ático de la segunda mitad del siglo V a.e. (véase Scherer 1963: 168), y en una tapicería franco-flamenca, 1480-83, donde el rótulo reza "Penelope coniunx semper Vlixis

2 No están de acuerdo, sin embargo, sobre otra cuestión: Michel Zink dice que son "fragments des chansons de toile [...] insérés dans des romans [...], non parce que ce sont des chansons à la mode, mais parce que ce sont des chansons supposées hors de mode" (1978: 3), mientras que Vicente Beltrán se refiere a "canciones entonces de moda" (1986: 8).

3 *Guillaume de Dole*, vv. 1147-50, y *Roman de la Violette*, vv. 2305-06 (véanse Lewis 1922: 141, n. 2 y Zink 1978: 10-13). Para *Guillaume de Dole* véase Carmona 1988: 99-185 y Simó 1999: 41-140; para el *Roman de la Violette*, Carmona 187-226 y Simó 141-208. Simó tiene un capítulo breve pero importante sobre las inserciones hircas en estos dos *romans* (1999: 114-130); véase también Boulton 1993.

ero” (véase Scherer 1963: 145). Nótese que en el segundo caso la representación verbal del acto de tejer ha inspirado otro tejido - o sea, la metatápicera.

Los Evangelios canónicos no nos dicen nada de lo que hacía María en el momento de la Anunciación, ni de lo que estaba haciendo poco antes. Es uno de los huecos narrativos llenados por los evangelios apócrifos. El *Liber Jacobi*, o *Protevangelium*, del siglo II, nos dice que María fue una de las vírgenes escogidas por los sacerdotes para tejer un velo para el Templo. Un día, interrumpe su trabajo para sacar agua con un cántaro; oye la voz de un ángel, y vuelve a su telar para reanudar el trabajo. En este momento, el ángel le aparece para anunciarle que va a concebir al hijo de Dios (James 1924: 43). El *Liber de infantia*, o *Evangelio del Pseudo-Mateo* (siglo ¿VIII-IX?) deriva en este episodio del *Protevangelium*, pero su versión es ligeramente distinta:

Tunc Joseph accepit Mariam cum aliis quinque virginibus, quae essent cum ea in domo Joseph. [...] Miserunt autem sortes inter se, quid unaquaeque virgo faceret; contigit autem ut Maria purpuram acciperet ad velum templi domini. [...] Hanc autem regulam sibi statuerat, ut a mane usque ad horam tertiam orationibus insisteret, a tertia autem usque ad nonam textrino opere se occuparet. [...] Altera autem die dum Maria staret iuxta fontem ut urceolum impleret, apparuit ei angelus domini et dixit: “Beata es Maria, quoniam in utero tuo habitaculum domino praeparasti. Ecce veniet lux de caelo, ut habitet in te, et per te universo mundo resplendet.” Iterum tertia die dum operaretur purpuram digitis suis, ingressus est ad eam iuuenis, cuius pulchritudo non potuit enarrari⁴.

En esta versión, la Anunciación se realiza principalmente en la fuente, pero en las dos se relaciona con la visita a la fuente y con el telar. Es casi seguro que dos tradiciones populares de la Anunciación confluyen en la narración apócrifa, y que una de ellas es la que aparece en la poesía lírica de muchas lenguas. Me refiero, desde luego, a la tradición según la cual la visita de una joven a la fuente termina en la unión con el amante y en el embarazo (véase Deyermond 1979-80). Dicha tradición lírica es tan extendida que me parece poco probable la hipótesis de Charles Bertram Lewis (1922: 168-179), según la cual habría surgido de la narrativa apócrifa de la Anunciación; mucho más probable que una tradición popular muy antigua se represente tanto en un elemento de dicha narrativa como en la poesía lírica⁵. Otra hipótesis de Lewis, en cambio, me parece más convincente: sostiene que las *chansons de toile* francesas de los siglos XII y XIII se inspiran en la tradición narrativa e iconográfica de la Anunciación (1922: 159-179). Las semejanzas pormenorizadas que trata de establecer entre dicha tradición y una que otra *chanson de toile* determinada (1922: 168-179) no convencen siempre, pero es muy posible que la semejanza general se deba no (como en el caso de la visita a la fuente) a un origen común sino a una influencia directa.

La escena de María en el telar se establece en la iconografía a partir del siglo V: cameos, obras de marfil, vidrieras, pinturas (Lewis 1922: 152). Hasta el siglo XIII María se representaba casi siempre con huso o una cesta llena de hilado (ibid.: Mâle 1984: 243-244). Una vidriera

4 *Liber de infantia*, o *Evangelio del Pseudo-Mateo*, caps. 8-9 (Lewis 1922: 150-51) Lewis sostiene que la escena del telar proviene de la de Exod. 35:36-37

5 La hipótesis de Lewis se critica en Méndez Ferrín 1966: 103-104 y en Deyermond 1979-80: 268.

de la catedral de Lyon, siglo XIII, es posiblemente el último ejemplo de un motivo iconográfico que era frecuente en los siglos XI y XII). El auge de este motivo iconográfico precede muy de cerca, pues, a la época de las *chansons de toile*⁶.

3. PHILOMELA Y PROCNE: LA NARRATIVA TEJIDA DENTRO DE LA POESÍA

Entre las historias mitológicas narradas en el libro VI de las *Metamorphoseon* de Ovidio destacan dos cuyo argumento tiene por centro el tejido narrativo. La primera (VI.1-145) es la de Arachne, muchacha de familia humilde, que tiene destreza extraordinaria en el tejer. Su fama es tanta que provoca los celos de Minerva. La diosa, disfrazada, visita a la muchacha y le amonesta, pero la joven orgullosa insiste en que sabe superar a ella. Minerva se revela, y empieza la competencia. Ambos tejidos se componen de escenas mitológicas, pero mientras que el de Minerva representa episodios que subrayan la grandeza de los dioses, el de Arachne se dedica a historias de la seducción de vírgenes y casadas mortales por los dioses. Minerva, enfurecida por el éxito de su rival, desgarró el tejido de ésta y le da palos con la lanzadera hasta que ella, desesperada, se ahorca. La diosa se apiada de ella y le transforma en araña, para que ella y sus descendientes sigan tejiendo⁷.

El contenido narrativo del tejido de Arachne provoca aun más a Minerva, al retratar la conducta deshonesto de los dioses, pero el de otro tejido tiene incluso más importancia dentro de la historia: me refiero, desde luego, a la historia de Philomela y su hermana Procne, hijas del rey de Atenas. Procne se casa con Tereus, rey de Tracia, pero después de cinco años éste se enamora de la hermana y, ofreciéndose para acompañarla desde Atenas, se aprovecha de la oportunidad para llevarla a un bosque no muy lejos de su corte, y luego violarla. Ella, enloquecida de vergüenza e ira, le amenaza con la denuncia pública, de modo que él le corta la lengua para hacerle callar para siempre jamás. Después de haber violado muchas veces a la joven desdichada, regresa a la corte, dejando encarcelada a Philomela. Anuncia a Procne que su hermana murió. Mientras tanto:

Signa deus bis sex acto lustraverat anno;
quid faciat Philomela? fugam custodia claudit,
structa rigent solido stabulorum moenia saxo.

6 En los últimos siglos de la Edad Media, la imagen de María ocupada en el telar es sustituida por la de María leyendo cuando llega el ángel: por ejemplo, el Libro de Horas (Nápoles, h. 1480), de Alfonso de Aragón, Duque de Calabria (Harthan 1977: 155); otros Libros de Horas (ibid., 88 - con un libro en un *hortus conclusus* -, 94 y 138); o una tapicería neerlandesa de 1410-30 (Cavallo 1993: 138). Cavallo dice (139) que según las *Meditationes vitae Christi* del Pseudo-Bonaventura lee en este momento el libro de Isaías, y añade inexplicablemente que Luc 1:28-29 dice lo mismo. Huelga decir que el Evangelio no dice nada de lo que hacía Nuestra Señora en la llegada del ángel. Dicha escena iconográfica pertenece a una tradición bajomedieval más amplia: "books form a recurrent theme in images of the Virgin Mary, who is regularly shown reading in a number of episodes throughout her life" (Smith 1996: 22; Smith pasa a enumerar los episodios). La imagen del telar no desaparece totalmente, pero cuando la vemos en una miniatura de un Libro de Horas del siglo XV no tiene que ver con la Anunciación (Warner 1976: lámina 1).

7 MARIA DOLORES HERNÁNDEZ MAYOR, alumna de Clásicas de la Universidad de Murcia, me preguntó por qué no había incluido en este apartado de mi ponencia la historia de Arachne. Tuvo razón, fue un error excluirla. Agradezco mucho a la Srta. Hernández Mayor su utilísimo comentario.

os mutum facti caret indice, grande doloris
ingenium est, miserisque venit sollertia rebus:
stamina barbarica suspendit callida tela
purpureasque notas folis intexuit albis⁸,
indicium sceleris: perfectaque tradidit uni,
utque ferat dominae, gestu rogat: illa rogata
pertulit ad Proenen nec scit, quid tradat in illis,
evolvit vestes saevi matrona tyranni
germanaeque suae fatum miserabile legit
et (mirum potuisse) silet: dolor ora repressit,
verbaque quaerenti satis indignantia linguae
defuerunt, nec flere vacat, sed fasque nefasque
confusura ruit poenaque in imagine tota est.
(Ovidio, *Metamorphoseon*, vi.571-86; Miller & Goold 1977: 328)

Proene se aprovecha de las ceremonias de las bacantes para entrar en el bosque, localizar a su hermana y llevarla al palacio. Allí, las hermanas preparan una venganza horrorosa.

Esta historia (basada en el *Tereus* de Sófocles) se ha comentado mucho (véase, por ejemplo, Otis 1966: 209-215 & 377-381). Ha inspirado un debate entre Geoffrey Hartman (1970), que ve en Philomela el artista silenciado, y Patricia Kleindienst Joplin (1984), para la cual Philomela representa la mujer, siempre privada de su voz por la opresión masculina. En el contexto de la presente investigación, sin embargo, su importancia es que un tejido es el fulcro del argumento: todo lo que precede conduce a la escena del telar, y el tejido es la causa de lo que sucede; y que la narrativa tejida (Ovidio no nos dice si es verbal o pictórica) resume lo que el poeta ya nos ha narrado. Así como cada escena del tejido de Arachne, el de Philomela narra la violación de una mujer por un poderoso, violación lograda por un engaño. El caso de Philomela es más extremo, desde luego, no sólo en la violencia asociada con el acto sexual sino también porque la narración es autobiográfica: la tejedora-narradora es también la protagonista. Al comparar este episodio con las *chansons de toile*, lo vemos más concentrado: ya que la víctima trágica no tiene lengua, su tejido tiene que combinar el tejido y la canción de las jóvenes de las *chansons de toile*. La canción de éstas es a veces una narración autobiográfica, como en el caso de "Oriolanz en haut solier" (núm. 2=9), a veces no ("Bele Yolanz en ses chambres seoit", núm. 1=8)".

8 Nótese el simbolismo de los colores: el púrpuro simboliza no sólo la realeza (por eso dice el *Liber de infantia* que "contigit autem ut Maria purpuram acciperet ad velum templi domini"), sino también la sangre de Philomela que tiñe la blancura de su virginidad (y la sangre del niño inocente que será sacrificado por su madre para vengar el crimen de su padre).

9 Los primeros números son los de la edición de Zink 1978, de la cual provienen todas mis citas de las *chansons de toile*. Estos números van seguidos por los de la edición de Beltrán 1986. Mi elección de Zink no es por subestimar la excelente edición de Beltrán (que además tiene la ventaja de una traducción al castellano - la de Zink incluye una traducción al francés moderno). Se debe a la comodidad de los lectores: la mayoría de los estudios se refieren a Zink, y su edición está en más bibliotecas (fuera de España, mucho más).

4. LA NARRATIVA PICTÓRICA EN LA EDAD MEDIA: LAS TAPICERÍAS

Sabemos todos que en muchos manuscritos medievales (e incluso en muchos incunables) la narrativa verbal va acompañada de ilustraciones (miniaturas, dibujos, grabados), o a veces, la representación pictórica es complementada por trozos de texto (como, por ejemplo, en el *Mappamundi* de Hereford, del último cuarto del siglo XIII, que incluye muchos edificios, personas, animales, etcétera en las partes apropiadas del mapa; véase Harvey 1996). En varios casos, dichas ilustraciones constituyen una secuencia narrativa paralela a la narrativa verbal: un ejemplo conocidísimo es el del "Códice rico" de las *Cantigas de Santa María*: a veces, una secuencia narrativa pictórica va acompañada de un breve texto verbal: la tapicería de Bayeux, por ejemplo, tiene tres capas, la de la narrativa pictórica principal, que incluye un escueto texto en latín, y las capas inferior y superior, que tienen viñetas, principalmente de animales (véase Stenton 1965)¹⁰. En muchos casos, pues, y de diversas maneras, texto verbal e iconografía se complementan.

La narrativa pictórica, que tiene representante espléndido en la tapicería de Bayeux (último tercio del siglo XI) adquiere su pleno vigor en el XII (véase Pächt 1962). Varios de los temas predilectos de la Edad Media se narran pictóricamente: por ejemplo, hay ciclos de miniaturas en manuscritos de historias troyanas (Buchthal 1971). La tapicería desempeña un papel importante en el desarrollo de la narrativa pictórica, una importancia relacionada con su función en la vida aristocrática de la Baja Edad Media (véase Cavallo 1993: 27-31). Las tapicerías de *La Dame à la licorne* en el Musée de Cluny, en París, constituyen una secuencia narrativa¹¹. El mismo museo tiene dos tapicerías inspiradas en una temprana traducción francesa de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro. Su técnica es la de incluir en un solo cuadro varios momentos seguidos del argumento del libro. Parecen provenir de dos ediciones distintas de una serie de tapicerías bastante de moda, igual que otra, ahora en Nueva York. Dicha serie, que según los testigos existentes habría ilustrado la parte caballerescas del argumento (desde la denuncia de Persio en adelante), ya existía en el primer cuarto del siglo XVI, época de las primeras traducciones francesas, impresa y manuscrita, del libro¹².

5. EL TEJIDO COMO METÁFORA DE LA COMPOSICIÓN POÉTICA

Ya cité (nota 1, supra) la opinión de Naomi Schor, según la cual la relación entre texto y tejido ha llegado a ser una de las metáforas obsesivas de la crítica moderna. Dicha metáfora, sin embargo, no es exclusivamente moderna. Por ejemplo, tenemos pruebas indirectas de que

10 En quince días inolvidables del enero de 1998, logré ver el *Mappamundi* de Hereford por primera vez (volví a verlo en el verano del 1999) y luego la tapicería de Bayeux, que sólo había visto de niño. Esta experiencia me demostró más que nunca lo fundamental que fue la relación simbiótica texto/iconografía en la Edad Media.

11 Joubert 1987: 67-92. Ya no parece que estas tapicerías provengan de una serie de diseños destinados a ilustrar el *Romans de la Dame à la Licorne et du Biau Chevalier au Lyon* (véase Joubert 1987: 78), pero el *roman* (véase Boulton 1993: 173-177) y las tapicerías constituyen dos narrativas, paralelas aunque independientes, sobre el mismo tema. Lo que se suponía otra secuencia, de la caza al unicornio - las tapicerías de los Cloisters, de Nueva York - parece ahora constituirse de tapicerías provenientes de dos o tres series distintas (Cavallo 1993: 297-327).

12 El estudio más extenso y más autorizado de estas tapicerías es el de Joubert 1987: 127-134. Para las primeras traducciones de *Cárcel de Amor*, véase Faulhaber 1983: I, 617-619.

en la literatura árabe del siglo x el nombre de un cordón tejido fue adoptado para un nuevo género poético:

The name of the *muwashshaha* itself derives from the *wishāh*, an ornamental sash or belt worn by women. The *wishāh* has a constant decorative motif recurring at regular intervals, separated by varyingly ornamented sections. Thus *muwashshaha* means “[a poem] made in the fashion of a *wishāh*”. (Dutton 1965: 76)

Tres siglos después del nacimiento de la *muwaššaha*. Jean Renart utiliza la misma metáfora en el prólogo a *Guillaume de Dole* (la primera obra que nos transmite unas *chansons de toile*):

car aussi com l'en met la graine
es dras por avoir los et pris,
einsi a il chans et sons mis
en cestui *Romans de la Rose*,
qui est une novele chose
et s'est des autres si divers
et brodez, par lieus, de biaux vers
que vilains nel porroit savoir.
(vv. 8-15; Simó 1999: 47)

La primera imagen que emplea es un símil, “com l'en met la graine / es dras” (así como se tiñe el paño de grana), símil basada en la asociación texto/tejido¹³. La segunda es la metáfora ya aludida: “et brodez, par lieus, de biaux vers” (y bordado de vez en cuando de hermosos versos)¹⁴. Simó (1999: 51-53) comenta la metáfora de manera muy interesante, apoyándose en parte en Dällenbach 1977: 125, pero aportando valiosas observaciones propias.

Siglo y cuarto más tarde, Dafydd ap Gwilym (h. 1320-h. 1380) explota la metáfora en *Y Deildy* (*La casilla frondosa*):

Heirdd feirdd, f'eurddyn diledryw,
Hawddamor, hoen goror gwiw [...]
Yno y cawn y coed
Clywed siarad gan adar,
Clerwyr coed, claerwawr a`u câr:
Cywyddau, gweau gwaiail,
Cywion priodolion dail;
Cenedl â dychwedl dichwerw,
Cywion cerddorion caer dderw.

13 Véase los comentarios interesantes en Boulton 1993: 12-14 y Simó 1999: 50-51

14 Boulton pierde el valor de este verso al traducir “and is decorated here and there with fine verses” (1993 11): “decorated” es demasiado general, y no conserva la idea de “tejer, bordar”

(You splendid poets, give blessing to the lovely lass - / my matchless golden girl, who has the region's loveliness [...] / we can in the forest there / together listen to the talk of birds / - the woodland's poets, whom the bright dawn loves - / to their *cywyddau* in the weaving branches / - the privileged children of the leaves - / a kindred with an unembittered tale. / the fledgling minstrels of the oak-tree citadel [...]) (vv. 1-2 & 16-22; Bromwich 1982: 10-13; véase Fulton 1989: 158-60)

Los pájaros que cantan son los poetas de los bosques, los juglares del roble que es un castillo. De este modo, el escenario de un encuentro amoroso (los bosques de Ceredigion, País de Gales, a mediados del siglo XIV) se fusiona metafóricamente con las moradas humanas, desde la humilde casilla hasta el orgulloso castillo. Los poetas, contemporáneos de Dafydd, a quienes invoca para bendecir a su querida, se equiparan con los pájaros, tanto poetas en sus moradas como Dafydd y sus compañeros en las suyas. Los pájaros incluso saben componer *cywyddau*, poemas en uno de los metros predilectos de la época, y las palabras que siguen relacionan su construcción poética -los intrincados versos de los *cywyddau*- con los ramos entretejidos de los árboles (árboles que son metafóricamente moradas humanas y, simultáneamente, poemas). Dafydd no nos dice el tema de los poemas tejidos de los pájaros, pero no me parece demasiado atrevido suponer que el tema es amor, e incluso el de Dafydd y su novia (compárese los versos de Nuno Fernandes Torneol, "Toda-las aves do mundo d'amor dizian, / do meu amor e do voss' en ment' avian"). El intrincado tejido de asociaciones metafóricas no se termina aquí. La belleza de la novia es igual a la de la región, incluso es la de la región. Es una joven dorada, es decir, con la cualidad del sol, y así se asocia, se identifica, con la luz del alba. El alba quiere a los poetas del bosque, y por lo tanto -en este mundo donde la metáfora llega a fusionar sus dos elementos- la novia dorada quiere a otro poeta, al mismo Dafydd.

No sé si el empleo de esta metáfora por Dafydd ap Gwilym se debe a la poligénesis, a una renovación independiente de la tradición, o si se inspira en el prólogo de Jean Renart. Dafydd es un poeta que combina las tradiciones cultas de la poesía europea con las autóctonas de su país. Aunque "Ovid [...] is the only foreign poet to whom he ever refers by name" (Bromwich 1986: 41), varios investigadores (Chotzen 1927, Fulton 1989 y Edwards 1996) demuestran su deuda para con la poesía francesa. No comentan, sin embargo, una posible influencia de Jean Renart¹⁵.

6. LAS *CHANSONS DE TOILE*

Las poesías que suelen incluirse en las ediciones y estudios de este género son pocas: tan sólo una veintena, cinco veces menos que las *cantigas de amigo* paralelísticas¹⁶. Número muy reducido, que tal vez se deba reducir más (veremos que sólo ocho mencionan el tejer o actividades afines: recordemos que Jean Renart, a quien debemos la conservación de los primeros

15 HELEN FULTON menciona las *chansons de toile* en su libro sobre Dafydd ap Gwilym (1989: 58), pero no las asocia con la metáfora del tejer en Dafydd.

16 ZINK 1978 edita 21 *chansons* completas o fragmentarias; Beltrán 1986 edita 20, omitiendo el fragmento de tres versos que es el núm. 19 de Zink.

textos existentes, se refiere a *chançons d'istoire*). La restricción más severa es la que propone Charles Bertram Lewis:

no less than five would seem to be fragments, either left unfinished by the poet or handed down to us in incomplete form, and five imitations [las de Audefroï le Bâtard]. This leaves ten poems, 1-X, which have generally been taken to be representative of the ancient Weaving Song but in reality only three of these can be fairly considered typical of the genre [núms. 5=11, 18=4 y 1=7]. (1922: 142-143)

En una larga nota, Lewis explica su restricción:

In order to be considered a Weaving Song a poem should in our opinion show either an obvious weaving setting or contain such characteristic traits as are to be found in the unmistakable Weaving Songs, and preferably have both claims. (1922: 130 n. 8)

La restricción es excesiva, pero los criterios de Lewis no son nada despreciables. Será interesante dividir los textos en tres categorías: los de comienzo formulaico, con tejer, coser, etcétera (ocho textos); los de comienzo formulaico, pero sin tejer, coser, etcétera (siete textos); y los que no tienen ni comienzo formulaico, ni tejer, coser, etcétera (seis textos). No es, desde luego, la única manera de clasificar los comienzos: véase, por ejemplo, Abramowicz 1991: 487-495.

A. Comienzo formulaico ("Bele X", etcétera) con coser, hilar, etcétera

Bele Yolanz en ses chambres seoit.
D'un boen samiz une robe cosoit [...]
(Zink 1978: 77; núm. 1=7, vv. 1-2)

An chambre a or se siet la bele Beatris,
gaimente soi forment, en plorant trait ces fis [...]
(130; núm. 12=18, vv. 1-2)

Bele Erembors a la fenestre au jor
sor ses genolz tient paile de color [...]
(93; núm. 5=11, vv. 7-8)

Fille et la mere se sieent a l'orfrois.
A un fil d'or i font orieuls croiz.
(156; núm. 15=1, vv. 1-2)

Bele Yolans en chambre koie
sor ses genouz pailles desploie.
Cost un fil d'or, l'autre de soie.
(96; núm. 6=12, vv. 1-3)

Siet soi bele Aye as piez sa male maistre.
Sor ses genouls un paile d'Engleterre,
et a un fil i fet coustures beles.
(159; núm. 16=2, vv. 1-3)

Bele Amelot soule an chambre feloit.
A chanter prant, ke d'amors li manbroit
[...] (102; núm. 9=15, vv. 1-2)

Bele Aiglentine en roial chamberine
devant sa dame cousoit une chemise. [...]
Devant sa dame cousoit et si tailloit.
Mes ne coust mie si com coudre soloit:
el s'entroublie, si se point en son doit.
(161; núm. 18=4, vv. 1-2 & 6-8)

B. Comienzo formulaico, pero sin coser, etcétera

Bele Doette as fenestres se siet.

Bele Emmelos es prés de souz l'arbroie [...]

Lit en un livre [...] (90; núm. 4=10, vv. 1-2) ¹⁷	(154; núm. 14=20, v. 1)
An halte tour se siet bele Yzabel. Son bial chef blanc mist fuers par .i. crenel [...] (90; núm. 7=13, vv. 1-2)	La bele Doe siet au vent, souz l'aubespín Doon atent. (160; núm. 17=3, vv. 1-2)
Bele Ysabiau. pucele bien aprise [...] (108; núm. 10=16, v. 1)	Siet soi biele Euriaus, seule est enclose. Ne boit ne ne manguë ne ne repose. (166; núm. 21=6, vv. 1-2)
Bele Ydoine se siet desous la verde olive en son pere vergier [...] (114; núm. 11=17, vv. 1-2)	

C. Ni comienzo formulaico, ni coser, etcétera

“Oriolanz en haut solier” (81; núm. 2=8). “En un vergier, lez une fontenelle” (86; núm. 3=9). “Lou samedi a soir fat la semaine” (100; núm. 8=14). “Au novel tens pascour que florist l’aube espine” (143; núm. 13=19). “Renaus et s’amie chevauche par un pré” (164; núm. 19=no está). “Or vienent Pasques les beles en avril” (165; núm. 20=5).

La distribución de las tres categorías entre los tres tipos de fuentes es interesante:¹⁸

	A	B	C
<i>Guillaume de Dole</i> y otros <i>romans</i>	15, 16, 18 (43%)	17, 21 (28.5%)	19, 20 (28.5%)
Audefroí le Bâtard	12 (20%)	10, 11, 14 (60%)	13 (20%)
<i>Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés</i>	1, 5, 6, 9 (44.5%)	4, 7 (22%)	2, 3, 8 (33.5%)

No tendría gran valor tratar de establecer una evolución cronológica, pues las fuentes textuales parecen haberse compuesto dentro de treinta años (Zink 1978: 23), y la cronología relativa de Audefroí y el *Chansonnier* no es nada clara. Lo que sí interesa (con la obvia salvedad de que hay que mirar los porcentajes con cautela cuando los números son pequeños) es el predominio de las *chansons* categoría A en los *romans* (43%) y en el *Chansonnier* (44.5%), y el predominio aun más acusado de la categoría B en Audefroí (conviene recordar que se ha dicho que Audefroí imita a Jean Renart en estas *chansons*). Lo más interesante, sin embargo, es

17 Creo que es casualidad la semejanza con las representaciones bajomedievales de la Anunciación, donde María está leyendo cuando llega el ángel (véase la nota 6, supra). Hacia mediados del siglo XIII, el *terminus ad quem* de esta *chanson*, la imagen de María leyendo todavía no había sustituido la de María en el telar. Véase, sin embargo, el apartado 8.3, infra.

18 Para más claridad, en este cuadro doy sólo los números de Zink.

reconocer que, a pesar de la calidad estética de estas *chansons*, y del interés que tienen todas para el estudio de la lírica medieval, las de la categoría C no tienen importancia dentro del contexto de la presente investigación, y que la importancia de la categoría B (comienzo formulaico, pero sin mención de tejer etcétera) es reducida. Las analogías que estudio aquí son las de las ocho *chansons* de la categoría A (comienzo formulaico más tejer etcétera).

Estas ocho *chansons* describen de maneras diversas la acción de la joven (no hay siempre el mismo verbo, aunque “coser” es el más frecuente, y en un caso la acción es meramente implícita):

1=7	D'un boen samiz une robe cosoit (v. 2)
5=11	sor ses genolz tient paile de color (v. 8)
6=12	sor ses genouz pailles desploie. Cost un fil d'or, l'autre de soie. [...] “Mere, de coi me chastoiez? Est ceu de coudre ou de taillier, ou de filer, ou de broissier, ou se c'est de trop somillier?” “Chastoi vos en, bele Yolanz. Ne de coudre ne de taillier, ne de filer, ne de broissier, ne ceu n'est de trop somillier; mais trop parlez au chevalier. Chastoi vos en, bele Yolanz.” (vv. 2-3 & 11-20)
9=15	soule an chambre feloit. (v. 1)
12=18	en plorant trait ces fis (v. 2) ¹⁹
15=1	se sieent a l'orfois. A un fil d'or i font orieuls croiz. [...] “Aprenez, fille, a coudre et a filer, et en l'orfois les orieux crois lever.” (vv. 1-2 & 5-6)
16=2	Sor ses genouls un paile d'Engleterre, et a un fil i fet coustures beles. (vv. 2-3)

19 El desterjer lo que ha tejido recuerda la historia de Penélope (véase el apartado 2, supra). Beatris llora porque está embarazada, su amante Ugon está ausente, y otro hombre (el duque Henri) quiere casarse con ella. Las diferencias son obvias: Penélope está casada, Beatris no; ésta está embarazada, aquélla no; los pretendientes de Penélope saben lo que es su situación, mientras que Henri no sabe nada de la relación Beatris-Ugon. Sin embargo, hay bastantes semejanzas para que nos preguntemos si un recuerdo de la historia de Penélope no está en la prehistoria de esta *chanson*.

devant sa dame cousoit une chemise. [...]
 Devant sa dame cousoit et si taillloit.
 Mes ne coust mie si com coudre soloit:
 el s'entroublie, si se point en son doit. (vv. 2 & 6-8)²⁰

Se nota la variedad: "coser" cuatro veces (cinco si incluimos "fet coustures"), "hilar" tres veces, "hacer" una vez (dos si incluimos "fet coustures"); "un hilo" dos veces, "un hilo dorado" dos veces, "un hilo de seda" dos veces. La fórmula "sor ses genolz (tient) paile" se emplea tres veces, y en una de ellas basta para indicar la acción, sin la necesidad de un verbo como "cosoit". En una de las *chansons* (6=12) hay cuatro verbos de este tipo en las estrofas tercera y cuarta, en una enumeración repetida; es el único caso en el cual tales verbos se encuentran alejadas del comienzo de la poesía.

Una observación más: es curioso que el verbo que falta casi totalmente en las *chansons de toile* sea "tejer" (tenemos tan sólo "destejer" en 12=18), aunque en la crítica inglesa, desde Lewis 1922 hasta Huffer 1991, se suele utilizar "weave" como término general (costumbre que he seguido).

No es ésta la ocasión, ni soy yo la persona indicada, para valorar las muchas aportaciones al estudio de las *chansons de toile* (en el sentido más amplio). Conviene, sin embargo, indicar brevemente los temas principales tratados por investigadores y críticos (muy de vez en cuando, un comentario será apropiado). Lo que sigue no pretende ser una bibliografía completa, ni mucho menos: en especial, no incluye los estudios que versan sobre una *chanson* determinada. Hay importantes estudios generales de Faral 1946-47, Joly 1961 y Bec 1977: 107-119, además - desde luego - de las introducciones a Zink 1978 y Beltrán 1986; no he visto todavía a Scharff 1969 ni a Abramowicz 1993. La cuestión de los orígenes de las *chansons de toile* se trata en varios de los estudios generales, y es el tema central de Lewis 1922; un aspecto de esta cuestión es la relación genérica entre las *chansons de toile* y las *chansons de geste* (Cremonesi 1943 y Polly 1981-82). Las relaciones con romances, al contrario, tienen que ver con la influencia de las *chansons de toile* en otras literaturas (Jordan 1936 y Verrier 1937). La música de estas *chansons* es estudiada breve pero útilmente por Stevens 1986: 230-231. Dos partes

20 Estos versos, de *Bele Aigentine*, ofrecen dos rasgos de interés especial. Uno está en el verso 8, cuando Aigentine, distraída por las ansiedades de su embarazo, se pincha el dedo con la aguja mientras que cose. El dolor del pinchazo es el correlativo físico de su angustia interna (ella cree que su amante Henri le ha abandonado, y no ha confesado todavía a su madre que está embarazada). Puede muy bien simbolizar también la pérdida de la virginidad en su primer acto de amor con Henri: un instrumento agudo penetra su cuerpo, y sale sangre. Este simbolismo sexual cabe fácilmente en el simbolismo de la lírica y narrativa tradicionales (a diferencia de la interpretación de otra *chanson*, 1=7, ofrecida por Lynne R. Huffer, que comento infra). El otro aspecto de gran interés es la semejanza que se ve con las *cantigas de amigo*, tanto en el diálogo madre-hija sobre el embarazo oculto (vv. 11-30) como en lo que parecen ser restos del *lexa-pren*:

devant sa dame cousoit une chemise. (segundo verso de la estrofa 1)
 Devant sa dame cousoit et si taillloit. (primer verso de la estrofa 2)

A estas semejanzas se debe agregar el estribillo que es característico de las *chansons de toile*. Conviene recordar, al pensar en el simbolismo y en las semejanzas con las *cantigas de amigo*, que *Bele Aigentine* es una de las tres *chansons de toile* que se ven como las más arcaicas: las otras son 5=11 (Erembors y Raynaut) y 8=14 (Gaiete y Gerairs); véase la opinión de Jean Frappier, apoyada por Beltrán 1986: 16.

características, el comienzo y el estribillo, son estudiadas por Abramowicz 1991 y Jonin 1975, respectivamente. Jonin 1970 estudia los personajes femeninos; también Huffer 1991, desde el punto de vista de la crítica feminista. A pesar de algunas ideas inverosímiles, incluso absurdas (por ejemplo, “It is not difficult to [...] read the weaving scene as a masculine fantasy about female masturbation”, 398). Huffer relaciona las *chansons* con el contexto socioeconómico de manera muy interesante²¹.

7. UNA ANALOGÍA GALLEGO-PORTUGUESA: ESTÊVAM COELHO

Thomas R. Hart dice que “The *cantiga de amigo* has more in common with the Old French *chansons de toile* [que con la lírica de las *trobairitz*] though here, too, the differences far outweigh the similarities” (1998: 35). Acabamos de ver un caso de semejanzas (nota 20, supra), pero hay una semejanza más estrecha: una *cantiga de amigo* paralelística de Estêvam Coelho, poeta de la corte del rey Dinis, empieza de manera que recuerda la de las *chansons de toile*:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d'amigo.
Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d'amigo.
“Par Deus de Cruz, dona, sei eu que havedes
amor mui coitado, que tam bem dizedes
cantigas d'amigo:
par Deus de Cruz, dona, sei eu que andades
d'amor mui coitada, que tam bem cantades
cantigas d'amigo.”
“Avúitor comestes, que adevinhades!”
(Reckert & Macedo 1996: 243; núm. 49)

Stephen Reckert dice, al principio de su comentario perspicaz y elegante (Reckert & Macedo 1996: 244-245):

Único exemplo conservado, em português, da “chanson de toile”. Não só era a seda (“sirgo”) o material nobre por excelência, como a própria ocupação de fiar era notoriamente um monopólio das donzelas e damas nobres. Até na resposta zombateira desta “dona”, aliás, há qualquer coisa de aristocrático desplante.

21 HUFFER se apoya en una frase de Roland Barthes, pero el hecho de que dos personas comparten una idea insostenible no la hace sostenible. Dice poco después de la *chanson* I=7 que el estribillo de la canción de Yolanz “reveal[s] the process of weaving as an essentially masturbatory act. Deprived of male companionship, Yolanz attempts to console herself through digital manipulation” (398).

No es, desde luego, una *chanson de toile* de la misma manera que los textos franceses, porque falta la narrativa amorosa. Mientras que las *chansons* francesas, después de la escena inicial, narran la historia erótica (feliz o trágica) de la joven, en la *cantiga* de Estêvam Coelho dicha historia sólo se alude.

Esta *cantiga* tiene elementos que faltan en las *chansons de toile*: por ejemplo, la conversación irónica entre las dos amigas, y la imagen del buitre (tomado del bestiario) al final. Pero las coincidencias son interesantes. La joven portuguesa está “seu sirgo [seda torcida] torcendo”: de las ocho jóvenes de las *chansons* citadas arriba, dos hilan y la madre de otra le anima a hilar (*filer* en este contexto equivale a *torcer*), una cose con “un fil [...] de soie” y otra con “samiz” (seda de fina calidad). La portuguesa canta mientras que hila: en varias *chansons de toile* no se dice explícitamente que la joven canta mientras que cose, hila, etcétera, pero resulta claro que el estribillo es lo que ella canta (por ejemplo, “Hé! Hé! amors d’ autre país. / mon cuer avez et lié et souspris”, 16=2, vv. 4-5), y en un caso sí es explícito:

Bele Yolanz en ses chambres seoit.
D’ un boen samiz une robe cousoit:
a son ami tramettre la voloit.
En sospirant ceste chançon chantoit:
“Dex, tant est douz li nons d’ amors:
ja n’ en cuidai sentir dolors.” (1=7, vv. 1-6)

Esta semejanza, sin embargo, incluye otra diferencia: la joven portuguesa va “cantando cantigas d’ amigo”: es decir, el género de lo que canta es el de la poesía en la cual canta, mientras que en las *chansons* no se nos dice lo que cantan las jóvenes, pero es obvio que no es una *chanson de toile*²².

Las relaciones poéticas de la corte de don Dinis son más bien con las regiones provenzales, pero hubo bastante conexión con el norte de Francia, y Estêvam Coelho escribía dos o tres generaciones después de la época de las *chansons de toile* existentes²³. Es muy posible, por lo tanto, que se trate de una directa imitación portuguesa de las *chansons* - es incluso posible (pensando en el tenor de la conversación entre las dos jóvenes) que sea una imitación ligeramente paródica.

22 Cesare Segre dice que “Siamo in un universo di *mise en abyme*, sia che un quadro appartenente a un tipo di poesia contenga brani poetici d’ altro tipo, sia che, per es., si riportino frammenti di *cantiga d’ amigo* all’ interno di un’ altra *cantiga d’ amigo*. La prospettiva è enfatizzata nella famosa *cantiga* [de Estêvam Coelho]” (1993: 322).

23 No tenemos fechas exactas para él, pero la investigación más reciente le sitúa en la última época de la corte de Dinis: murió poco antes de 1339 (Oliveira 1994: 329 y 1995: 118, conclusiones aceptadas por Brea et al. 1996 I, 244-245).

8. EL ROMANCERO

8.1. Romancero danés

Hace más de sesenta años Paul Verrier sostuvo que “Au XII^e siècle ou au XIII^e, on a importé de France dans les ballades danoises le prélude de la «belle» qui file ou coud en «chambre» (1937: 354). Los contactos entre Dinamarca y Francia en la época eran bastante frecuentes: “étudiants ou écuyers, qui venaient se former à Paris surtout, mais aussi à Orléans, Reims, Laon, [...] sans parler des pèlerins et des croisés” (375). Verrier demuestra lo parecido que es el romance danés *Jomfruens Harpeslet* (*La música de arpa de la doncella*) a *Bele Aiglentine* (18=4): la lectura de los primeros versos basta para confirmar lo que dice:

Petite Christine et sa mère,
elles cousaient des bonnets de soie.
La mère avançait peu sa couture,
et la fille pleurait à chaudes larmes.
“Dis-moi, petite Christine, ma chère fille,
d’où vient que tes cheveux se décolorent, que ta joue pâlit?”
“Ce n’est pas merveille que je sois pâle et malade:
j’ai tant à tailler et à coudre!”
“Il y a d’autres demoiselles dans la ville
qui savent mieux tailler et mieux coudre.”
“Rien ne sert plus de te le celer:
notre jeune roi m’a séduite.” [...]”²⁴

Verrier comenta (364-366) varios casos de “contamination unilatérale ou réciproque” entre éste y otros romances daneses, pero esta cuestión no afecta a la del origen francés de *Jomfruens Harpeslet*. El primer texto existente de este romance es de 1695, pero la argumentación a favor de su origen medieval me parece convincente. No es seguro, sin embargo, que sea una adaptación de la *chanson de toile* en la forma que conocemos. Es posible que Verrier tenga razón cuando dice:

Mieux vaut admettre que *Petite Christine* [*Jomfruens Harpeslet*] a simplement pour modèle une primitive chanson d’histoire en français, une carole dont la romance de *Guillaume de Dôle*, *Bele Aiglentine*, n’est qu’un remaniement “littéraire”, savant. Nous aurions donc affaire à une chanson française, aujourd’hui perdue, mais dont il a survécu une imitation en trois langues scandinaves, tandis qu’il ne s’en est conservé en français qu’une rédaction moins ancienne. (372)”

24 VERRIER 1937: 361-362. Verrier traduce el texto entero (361-363). Las semejanzas con *Belle Aiglentine* siguen, combinadas con motivos provenientes de otras tradiciones, notablemente la del arpa (véase ROGERS 1980: 123).

25 Las tres lenguas escandinavas a las cuales Verrier se refiere son el danés, el sueco y el feroés; las versiones noruegas proceden de la edición impresa de 1695 (359).

8.2. Romancero escocés

Verrier, como acabamos de ver, se restringe a la hipótesis del origen francés de un romance danés, y su argumentación es muy convincente. Casi al mismo tiempo, Howard S. Jordan, partiendo del hecho de que las *chansons de toile* y muchos romances combinan elementos líricos y narrativos, comenta que tanto estas *chansons* como los romances ingleses tienen forma estrófica y estribillo (1936: 375) y llega a preguntar: “is it not possible and even probable that the English and Scottish noblewomen might take over the lyrical weaving songs of their French neighbours?” (377). Para él, las *chansons de toile* habrían pasado a Inglaterra a mediados o fines del siglo XII (377). No hay dificultad alguna al aceptar esta opinión, ya que en el siglo XII Inglaterra y Francia - en cuanto a la aristocracia y la clerecía - constituían todavía una sola zona lingüístico-cultural. Pero esto no significa, ni mucho menos, que las *chansons de toile* hubieran sido el origen de los romances ingleses. Una de las dificultades es que no tenemos ningún indicio de la existencia de romances ingleses en el siglo XII. Los primeros textos existentes son del siglo XV (un texto aislado de fines del XIII, que según unos investigadores pertenece al género, parece muy distinto), e incluso las alusiones a los romances empiezan sólo en el último cuarto del XIV (Chambers 1947: 151-157, Entwistle 1951: 232-235 y Wilson 1970: 128-131). Otra dificultad es que la forma estrófica con estribillo, aunque es característica de las *chansons de toile*, no pertenece exclusivamente a ellas, ni es característica de los romances ingleses (aunque se encuentra en muchos). Por lo tanto, no hay pruebas suficientes para aceptar la hipótesis de Jordan, ni siquiera para valorarla.

Lo que queda vago e indeciso cuando pensamos en la forma se hace concreto cuando nos fijamos en los comienzos de dos versiones de romances escoceses. Aquí, sí, hay coincidencia tan estrecha que sólo se puede explicar como resultado de la influencia - sea directa, sea indirecta - de las *chansons de toile*.

Lady Isabel and the Elf-Knight

Fair lady Isabel sits in her bower sewing,
Aye as the gowans grow gay,
There she heard an elf-knight blawing his horn
The first morning in May.
“If I had yon horn that I hear blawing,
And yon elf-knight to sleep in my bosom.”
This maiden had scarcely these words spoken
Till in at her window the elf-knight has luppen.
“It’s a very strange matter, fair maiden”, said he,
“I canna blaw my horn but ye call on me.
But will ye go to yon greenwood side?
If ye canna gang, I will cause you to ride.” [...] (Child 1965: I, 55; núm. 4A)

Hind Etin

Lady Margaret sits in her bower door.

Sewing at her silken seam;
 She heard a note in Elmond's wood,
 And wishd she there had been.
 She loot the seam fa frae her side,
 And the needle to her tae,
 And she is on to Elmond's wood
 As fast as she coud gae.
 She hadna pu'd a nut, a nut,
 Nor broken a branch but ane,
 Till by it came a young hind chiel,
 Says, "Lady, lat alane.
 O why pu ye the nut, the nut,
 Or why brake ye the tree?
 For I am forester o this wood:
 Ye should spier leave at me."
 "I'll ask leave at no living man,
 Nor yet will I at thee;
 My father is king oer a' this realm,
 This wood belongs to me."
 She hadna pu'd a nut, a nut,
 Nor broken a branch but three.
 Till by it came him Young Akin,
 And gard her lat them be. [...]

(Child 1965: i, 367; núm. 41A)

El primer verso de *Lady Isabel and the Elf-Knight* y los dos primeros de *Hind Etin* serán reconocidos instantáneamente por cualquier lector familiarizado con las *chansons de toile*²⁶.

26 En el caso de *Hind Etin*, hay otra coincidencia muy interesante con la lírica - esta vez, con la lírica hispánica de tipo tradicional. Compárese las estrofas 3 y 6:

She hadna pu'd a nut, a nut,
 Nor broken a branch but ane. [...]

She hadna pu'd a nut, a nut,
 Nor broken a branch but three,
 Till by it came him Young Akin,
 And gard her lat them be.

Con el villancico:

"Entrastes, mi señora,
 en el huerto ajeno,
 cogistes tres pericas
 del peral del medio:
 dejaredes la prenda
 de amor verdadero."
 "Que no me desnudéis,
 que yo me iré en camisa."
 (Frenk 1987: 809, núm. 1664C)

Un comentario adecuado a estas semejanzas sobrepasaría los límites del presente artículo.

Pertencen plenamente a la categoría A (comienzo formulaico - “Bele X”, etcétera - con coser, hilar, etcétera). Compárense con el comienzo del núm. 1=7:

Bele Yolanz en ses chambres seoit.
D’un boen samiz une robe cosoit

“Fair” corresponde a “Bele”; “lady Isabel” o “Lady Margaret” a “Yolanz”; “sits” a “seoit”; “in her bower” a “en ses chambres”; “sewing” a “cosoit”; y “silken seam” (sólo en *Hind Etin*) a “un boen samiz”. Se trata de una fórmula de exordio, “X sits in her bower sewing”, ampliada en un caso con “Fair” y en el otro con “silken seam”²⁷. Nótese, sin embargo, que no sólo la fórmula sino las dos ampliaciones siguen muy de cerca el modelo de las *chansons de toile*, categoría A, y específicamente del núm. 1=7. Las otras siete de la categoría A tienen entre uno y cuatro de los cinco elementos²⁸:

	1	5	6	9	12	15	16	18	<i>Isabel</i>	<i>Etin</i>
Bele X	+	+	+	+	+		+	+	+	
Fair X										
chambre bower	+		+	+	+			+	+	+
seoit sat	+				+	+	+		+	+
cosoit sewing	+		+				+	+	+	+
samiz/soie silken seam	+		+							+

La *chanson* núm. 9=15 tiene poco en común con los dos comienzos escoceses, y 15=1 muy poco. Hay bastante semejanza (tres elementos) en 12=18 y 18=4, pero sólo una *chanson* (6=12, curiosamente, la que también tiene protagonista llamada Yolanz) se rivaliza con 1=7: tiene cuatro de los cinco elementos, tres en común con *Lady Isabel* y tres en común con *Hind Etin*. La hipótesis más económica para explicar las semejanzas de los dos comienzos escoceses con los franceses sería la de una derivación directa de 1=7, pero hay que tener en cuenta otro dato: de las seis versiones de Child núm. 4, sólo 4A (citada arriba) tiene protagonista que se llama Isabel, que es el nombre de la protagonista de dos *chansons de toile* (bele Yzabel, 7=13; Bele Ysabriauz, 10=16)²⁹.

27 Para fórmulas de exordio en los romances, véanse Webber 1979 y 1987, y González 1984.

28 Para conservar espacio, doy sólo el número de Zink.

29 En Child 4B y 4E, la protagonista no tiene nombre. En 4C se llama May Colven, en 4D May Collm, y en 4F “pretty Polly” (muy posiblemente por confusión con el papagayo de la familia, a quien en 4D el padre le trata de “pretty Poll”).

Hay que subrayar que tanto en el caso de Child núm. 4, *Lady Isabel*, como en el de Child 41, *Hind Etin*, el comienzo de tipo *chanson de toile* se encuentra únicamente en una versión. Las otras cinco de *Lady Isabel* no tienen nada de dicho comienzo. Con *Hind Etin* la situación es menos clara: hay sólo dos versiones más, y 41C es acéfalo, mientras que 41B empieza, “May Margret stood in her bouer door, / Kaiming doun her yellow hair” (1965: i, 369). ¿Es que 4A y 41A son versiones tardías, que han tomado de las *chansons de toile* un comienzo ajeno a la tradición romancística, o es que dicho préstamo pertenece a estos romances desde su origen, y que las otras versiones han modificado (caso de 41B) o eliminado una fórmula ya no comprendida? Para contestar, sería necesario acometer una investigación extensa y difícil, ya que todos los textos son tardíos. Ambos romances se han estudiado mucho (por ejemplo, Child 1965: i, 22-55 y Long 1972; Child 1965: i, 360-67), pero no —según creo— desde este punto de vista.

Child dice que “Of all ballads this [*Lady Isabel*] has perhaps obtained the widest circulation” (1965: i, 22). Se refiere no sólo a las versiones del romance escocés, sino a romances de varias lenguas. Los más conocidos de éstos son el *Halewijn* neerlandés (i, 24-25) y el *Rico Franco* español (i, 44-45). *Rico Franco*, por ejemplo, es representado por treinta textos en la tradición sefardí (Armistead et al. 1978: i, 29, n. 86). Sin embargo, hay que recordar que su parentesco con *Lady Isabel* no se acepta siempre: para Edith Randam Rogers pertenecen a dos grupos distintos (1969 y 1980: 26-27).

¿Cómo habrá entrado en el romancero escocés —en dos versiones recogidas en los siglos XVIII-XIX— este comienzo fomulístico que pertenece tan claramente a las *chansons de toile*? Es un problema que no sé solucionar.

8.3. Romancero hispánico

Otro comienzo relacionado con el de las *chansons de toile* se encuentra en el romancero panhispánico. Su deuda para con las *chansons* no es tan acusada como la de *Lady Isabel* o *Hind Etin*, pero tampoco se puede confundir:

Estávase la condesa asentada en su portal,
 Agujica de oro en mano, filando está la perla.
 ¡Hay, galana y bella!
 Por ahí passó un caballero, criado del rey su padre:
 “¿De qué no cantáis, galana, de qué no cantáis, la bella?”
 ¡Hay, galana y bella!
 “Ni canto, ni cantaré, que'l mi amor no está en la tienda,
 Preso lo tiene aquel rey, aquel rey de Inglaterra.”
 ¡Hay, galana y bella! [...] (Armistead & Silverman 1971: 6)

Se trata de un romance sefardí de Bosnia, de procedencia desconocida. Armistead & Silverman califican este texto de “a fine version of the extremely rare ‘Por qué no cantáis, la bella?’”, pero parece que la rareza es la de la versión, no del romance en sí mismo, ya que el catálogo de los romances sefardíes en el Archivo Menéndez Pidal registra 33 textos: quince de Sarajevo, tres más de la zona oriental, cinco de Tetuán, cuatro de Tánger y seis más de Marruecos (tipo

J4: Armistead et al. 1978: 1, 355-361). Sigue vivo, aunque con menos vigor, en la tradición sefardí: una versión híbrida, que empieza como *La princesa y el segador* (Q4) y termina como J4, se recogió en Tetuán en 1983 y en Tel Aviv en 1990 (Weich-Shahak 1997: 106-107).

Existe también en la tradición oral de Aragón: Michèle S. de Cruz-Sáenz recogió una versión (algo incierto al principio) de Castejón de Monegros (Huesca):

Estaba, la vio a los hilos de una reja,
con aúja de oro en sus manos bordando un ...
Borda las ... del mar, también las aves que vuelan.
También borda con seda e hilo, lo borda con hilo y seda.
Y si no le faltare, de los cabellos pusiera,
que de hilo y sus cabellos fue poca la diferencia.
Pasó un galán por la calle y le dijo de esta manera:
“¿Cómo no cantas, galán?” “¿Cómo no cantas, doncella?”
“¿Cómo quieres que yo cante, si mi amor está en la guerra?”
(Cruz-Sáenz 1995: 111; no. 19 vv.1-9)

En la tradición portuguesa

“Senhora santa Caterina, senhora Caterina santa,
que era tanto cantadeira, e porque agora não canta?”
“Não canto nem cantarei;
tenho o meu marido preso no limoeiro do rei.
Talhei-le sete camisas, todas sete lhas mandei;
aceitou-as e beijou-as e tornou-mas a mandar:
“¿Para que quero eu camisas, se as não posso eu lograr? [...]”
(Fontes 1997: 1, 142; J6)

Este texto es de los Azores; hay otros de Trás-os-Montes y de Madeira; parece faltar en el Algarve (II, 613). Existe una canción popular francesa, pariente cercana del romance hispánico:

Dessus le pont de Lyon que la belle s’y promène;
elle s’y promène pas tant, elle s’y peigne et s’y fait belle;
elle y peigne ses blonds cheveux avec la queue d’une hirondelle.
Par ici vint à passer grand chevalier d’Angleterre;
il me dit tout en riant: “Pourquoi chantes-tu pas, belle?”
“Je n’ai pas de quoi chanter, je n’ai pas mon cœur en joye;
y a mon frère et mon mari, tous les deux sont à la guerre. [...]”
(Bénichou 1954: 261)

Como dice Paul Bénichou: “La parenté de cette chanson avec le romance espagnol est indiscutable. Outre le sujet général, le mètre, l’assonance et les motifs essentiels sont les mêmes” (1954: 261). Pero hay una diferencia que a mí me parece más importante que a Bénichou: en

los romances hispánicos la protagonista hila, cose, o borda, mientras que en el texto francés se peina los cabellos. Dice Bénichou:

Mais ce sont là deux thèmes de début extrêmement fréquents dans la chanson populaire de plus d'un pays: ils peuvent introduire n'importe quelle héroïne et sont aisément interchangeables. (262)

Hasta cierto punto tiene razón: ya hemos visto que en una versión de *Hind Etin* doña Margaret cose ("Sewing at her silken seam"), mientras que en otra se peina los cabellos ("Kaiming doun her yellow hair"). Pero Bénichou no dice que este libre intercambio de motivos se encuentra por todas partes. Es notable que ninguna protagonista de las *chansons de toile* se peina los cabellos, aunque hay préstamos de dos otros motivos, el de la doncella que lee ("Bele Doctte [...] Lit en un livre", 4=10, vv. 1-2; véase la nota 17, supra) y el -tan característica de la lírica tradicional- de ir a bañarse en la fuente ("Gaiete et Orfour, serors germaine, / main et main vont baignier a la fontaine", 8=14, vv. 2-3). Tampoco, según creo, hay representación de la Virgen que se peina en el momento de la Anunciación (véase el apartado 2, supra)³⁰. Creo, por lo tanto, que cuando el coser etcétera es sustituido por el peinar, significa el alejamiento de la tradición de las *chansons de toile*, tradición ya no muy bien recordada.

Los aspectos más interesantes de los romances hispánicos, desde la perspectiva de la investigación actual, son que "la bella" recuerda la "bele" de catorce *chansons de toile* (en otro, el primer verso se refiere a "pasques les beles", 20=5); que "borda con seda e hilo" recuerda el hilo de seda en las *chansons* 1=7 y 6=12; y la pregunta "¿de qué no cantáis, la bella?". Esta pregunta subraya la falta de una canción que se habría esperado. ¿Por qué se habría esperado? No es tan frecuente en los romances que cante una joven sentada en la puerta o a la reja que la ausencia de una canción debe de provocar la pregunta. En el romancero, no, pero en las *chansons de toile*, sí (véase el apartado 7, supra).

La versión portuguesa sorprende al nombrar a la protagonista, no sólo porque no suele tener nombre, sino también —y principalmente— porque un romance que empieza "Senhora santa Caterina" promete ser religioso, pero todo menos el nombre cabe dentro de la tradición laica de este romance (aunque se aparta de las versiones sefardí y aragonesa citadas supra al no mencionar ni el coser etcétera ni otro tipo de actividad). Hay, sin embargo, versiones a lo divino. La que más se parece a las versiones laicas se recogió en Extremadura:

La Virgen está bordando debajo de una alameda,
aguja de oro en su mano ¿qué bien asienta la hebra!
Por allí pasó un galán, diciendo d'esta manera:
"¿Cómo no cantáis, la Linda? ¿Cómo no cantáis, la Bella?"
"¿Cómo quieres que yo cante, estando d'esta manera,
si un hijo que Dios me ha dado, más lindo que las estrellas,
me lo tienen enclavado en una cruz de madera?" (Bénichou 1954: 260)

³⁰ Es verdad que en versiones a lo divino de "¿de qué no cantáis, la bella?" (versiones que comentaré luego) la Virgen se peina, pero se trata de la Pasión, no de la Anunciación.

Otras versiones a lo divino, sin embargo, se han alejado del modelo coser etcétera + ausencia de la canción esperada, sustituyéndose el coser por el peinar. Cruz-Sáenz tiene nueve versiones o fragmentos recogidos en Aragón en 1985 y 1987 (1995: 113-115), por ejemplo una versión recogida en Lechago (Teruel) en 1985:

La Virgen se está peinando debajo de una palmera.
Sus peines eran de oro, sus cintas de primavera.
Por allí pasó San José, diciendo de esta manera:
“¿Por qué no cantas, la pura, por qué no cantas, la Bella?”
“¿Cómo quieres que yo cante, si estoy en tierra ajena?
Si un hijo que yo tenía, más blanco que una azucena,
se lo está crucificando en una cruz de madera.” (115)

En cada una de estas versiones la Virgen se está peinando, igual que en la versión de la Montaña (citada por Bénichou 1954: 262). La versión portuguesa a lo divino, recogida en el Canadá (Fontes et al. 1997: 1, 265), conserva la pregunta “Cómo no cantáis, la bella?”, pero empieza “De rodillas está la Virgen” (nada de peinar). La versión gallega (Valenciano 1998: 440) se ha cambiado mucho: la Virgen ni cose ni se peina, y la pregunta no es “¿Por qué no cantas?” sino “¿Por qué llora?” Vemos, pues, un alejamiento progresivo del modelo de las *chansons de toile*.

9. ANALOGÍAS ORIENTALES:

9.1. Chinas

Tres poesías líricas del siglo VI (es decir, de principios de la Edad Media china) se construyen alrededor de actividades femeninas del tipo que ya hemos visto en varias tradiciones europeas: coser, cortar, tejer. Una de estas poesías, de Hsiao Kang (503-551), heredero al trono, alude a (y hasta cierto punto refunde) una poesía anterior, escrita por su antiguo tutor Hsü Ch'ih y ahora perdida.

*Harmonizing with Court Registrar Hsü Ch'ih's Poem
“Watching my Wife Getting Ready for Bed”*

In her hidden room the cold sun grows late,
Declining rays cross the window sill.
Red blinds far do not prevent my view,
Light drapes hang half-rolled up.
So then I know slim hands are tailoring,
Such perfection his finely sewn cloak.
Dragon shears lie across her knees,
The painted rule slips down her skirt front.
Her pressing iron is the sheen of gilt varnish,
Her needle spool is cased in ivory.
Cloth is cut into “joy of love” pleats,
The design she makes is linked mandarin ducks.
In sewing she uses double-needle thread.

For padding a silkworm's eightfold thread.
 Her perfume laced with Li-ch'iu nectar
 And musk exhaling Chung-t'ai smoke
 Now enters lapis lazuli bed-curtains,
 Suffuses Mount T'ai rugs.
 Besides she has a carved stove warm.
 Unlike the round fan rejected.
 She fears more keenly wartime separation.
 An empty bed and futile self-pity.
 (Hsiao Kang, trad. Birrell 1999: 269-270; también Birrell 1995a: 226-227)

Anne Birrell, cuya crítica perspicaz de la poesía medieval china es enriquecida de sus conocimientos de la poesía europea y de la teoría literaria, nos proporciona una lectura sumamente interesante de esta poesía y de las otras dos. Dice de ésta que "the poet-voyeur [...] studies the figure of the woman within, and she in turn concentrates her amorous attention on the clothes she is making for her absent lover. [...] The male gaze lingers on the amorous design of her sewing, which he interprets as the inscription of her desire into her love gift." (1999: 270). Es muy interesante que, en el exégesis de Birrell, el coser es también escribir ("inscribed"). Leyendo esta poesía y el comentario de Birrell, me pregunto cuántas de las jóvenes que cosen o bordan en las *chansons de toile* piensan mandar su labor al amante ausente. Sólo una *chanson* nos lo dice explícitamente ("Bele Yolanz en ses chambres seoit. / D'un boen samiz une robe cosoit: / a son ami tramettre la voloit", 1=7, vv. 1-3), pero es muy posible que la protagonista de varias otras *chansons* tenga la misma intención³¹.

En otra poesía de Hsiao Kang la situación es parecida, aunque hay diferencias importantes:

Song of Beauty, a Melodic Song

Her cloudy fanlight has a cassia frame,
 Flying ridgepole has rafters of apricot wood.
 Through slanting windows slips stamen's breath.
 Through a tiny crack trails a dusty ray.
 She cuts her cloth with her Empress of Wei rule,
 Draws water from her Prince of Huai-nan well kerb.
 His green-black horse should be home at dark -
 In readiness she perfumes his silk shirt.
 (trad. Birrell 1999:277)³²

31 Como de costumbre en la lírica china, la lengua poética es compleja y ambigua: "The word 'thread' puns on the word for desire, while the 'eightfold thread' denotes male semen, an emblem the woman imparts to the padding of the cloak" (Birrell, 271). Lo que dice Birrell se apoya en la realidad lingüística y es compatible con el sentido obvio de esta poesía, a diferencia de la interpretación de Huffer de la *chanson* 1=7 (vease la nota 21, supra). El análisis realizado por Birrell de las connotaciones sexuales nace de sus extensos conocimientos de la poesía de la época (en esto, el artículo se parece a las investigaciones de Margit Frenk - por ejemplo, 1993 - sobre el simbolismo de la lírica hispánica de tipo tradicional).

32 La traducción en Birrell 1995a: 229-230 es un poco diferente.

La brevedad de esta poesía deja más aspectos implícitos, pero aquí de nuevo la mujer prepara un vestido para el amante/marido ausente.

Un contemporáneo de Hsiao Kang, Wu Yün (481-549), nos revela una mujer separada del hombre amado por la guerra - separada mucho tiempo, como en la primera poesía de Hsiao Kang:

Autumn Nights

Flowers of dew start to glisten, glisten,
Cassia twigs go rustling, rustling.
The spirit of death falls from storeyed eaves,
Light shadows flood her four bedroom walls.
Favour cut off lengthens the night ahead,
His campaign faraway saddens her sleeping alone.
Despair wreathes kingfisher-wing eyebrows,
Tears flood sidelong-rippling eyes.
Eternal Gate visits are dead.
Full of passion she turns back to shuttle and spindle dull.
(Wang Yün, trad. Birrell 1999: 282-283)³³

Dice Birrell que “Although the silk in her weaving tools conveys through punning the idea of desire and of semen (*ssu/silk thread and ssu/desire*), and although the loomstone denotes the vagina, the absence of her lover’s desire makes her woman’s task- of preparing a robe for someone who has probably rejecyed her work - «dull» and void of meaning (284)». Los versos 5 y 10 de esta poesía recuerdan lo que dice Joplin de Penélope: “[she] weave[s] because the structure of marriage is suspended” (1984: 47). Birrell concluye: “This woman’s story, told in a masculine text, inscribes the expectations of the male for the female. It is not the woman’s own story” (283)³⁴.

Siglo y medio después, Shen Ch`üan-ch`i (h. 650-713), poeta de la corte de la emperatriz Wu, escribe una poesía parecida a las de Hsiao Kang y Wang Yün (y, desde luego, a las *chansons de toile*):

Beyond Seeing

A girl of the Lu clan who lives in Golden-Wood Hall,
Where swallows perch in pairs on beams of tortoise-shell,
Hears the washing-mallets’ cold beat shake the leaves down,
... The Liao-Yang expedition will be gone ten years,
And messages are lost in the White Wolf River.
... Here in the City of the Red Phoenix autumn nights are long,
Where one who is heart-sick to see beyond seeing,
Sees only moonlight on the yellow-silk wave of her loom.
(trad. Bynner 1972: 131)

33 La traducción en Birrell 1995a: 245 es un poco diferente.

34 Para un estudio de esta cuestión en la lírica china del siglo VI, véase Birrell 1995b.

Dice Birrell que esta poesía “represents a love-sick girl at her loom, inscribing her female self into her woman’s text of woven cloth” (1998: 64). La estructura se parece mucho a la de *Autumn Nights*, de Wang Yün: aprendemos en medio del texto que la soledad de la mujer resulta de una campaña militar en tierras lejanas (“His campaign faraway saddens her sleeping alone”; “The Liao-Yang expedition will be gone ten years”), y la mención de su labor - labor que expresa su dolor amoroso - se aplaza hasta el último verso, de modo que constituye el punto culminante de la poesía³⁵. En esto las dos poesías chinas se diferencian netamente de las *chansons de toile* y de la *cantiga de amigo* de Estêvam Coelho, en las cuales el coser, bordar, etcétera es el elemento más importante del exordio. A pesar de esta diferencia, las semejanzas entre las poesías chinas y románicas son notables, y hay que pensar en la posibilidad de una más de las tradiciones poéticas comunes estudiadas magistralmente por Stephen Reckert (1993)³⁶.

9.2 Japonesas

Dos breves poesías del Japón medieval - una refunde la otra - emplean la imagen del hilar para describir la relación amorosa, y luego se refieren al cortar el hilado, pero sólo para prohibirlo:

<p>In summer’s spinning, hand-spun threads are whirling around and around rumors may run thickly but do not think of cutting this short. (anónimo: Pekarik 1991: 130)</p>	<p>Though our years stretch out in even line like hand-spun thread in summer’s spinning, yet, in a love that will not be cut we ourselves are now so tangled ... (KayŪmon-in no Echizen: Pekarik 1991: 131)</p>
---	---

La primera es de principios del siglo x (dos siglos después de la poesía de Shen Ch’üan-ch’i, y más o menos al mismo tiempo que el nacimiento de la *muwaššaha* (véase el apartado 5, supra). Andrew J. Pekarik dice que esta poesía “was probably part of an actual exchange between a man and a woman, in which the man has suggested breaking off their affair because others may learn of it, and the woman replies that she wishes to continue” (1991: 130). Según comentaristas tempranos, es la respuesta a una poesía que el emperador mandó a una criada de la corte (Pekarik 1991: 26). Es muy posible, por lo tanto, que estemos en presencia de una poesía de autoría femenina que surge directamente de una crisis en la vida amorosa de la poeta.

³⁵ Esta semejanza estrecha, más el hecho de que en ambas poesías la labor es el tejido, mientras que en las dos poesías de Hsiao Kang la mujer cose o corta, me inclina a preguntar si Shen Ch’üan-ch’i no habría leído la lírica de Wang Yün.

³⁶ Soy muy consciente de haber comentado sólo una pequeña parte de la lírica china que emplea el telar, el coser, etcétera como tema y/o imagen. Mucho queda por explorar. Por ejemplo, en nada más que dos de los diez capítulos del magnífico libro de Birrell (1995a: 129-184) - los caps. 4 y 5, que se dedican a los poetas de las Dinastías del Sur desde principios del siglo v hasta principios del vi - hay catorce poesías de este tipo. El telar está en cinco poesías, el huso en dos, la lanzadera en una, tejer en cuatro, coser en cinco, puntear en una y cortar en una Frankel 1976: 68-71 traduce y comenta un romance anónimo del siglo v o vi que empieza con una joven que teje

La autoría femenina que no pasa de ser una probabilidad en este caso llega a ser hecho comprobado en el segundo caso. Kayōmon-in no Echizen vivió en la primera mitad del siglo XIII (escribía poesías todavía en 1248). Servía a la madre del Emperador Gotoba, y formaba parte del círculo poético alrededor de éste en su retiro (veinticinco de sus poesías se encuentran en las antologías imperiales). Según Pekarik, la primera poesía “links the image of spinning thread with love through several double usages” y Kayōmon-in no Echizen “proves the level of her skill by keeping most of these double meanings and adding even more: the verb *fu* means either ‘to set up a loom with warp threads’ or ‘to pass time’ [...]” (1991: 130). Pekarik no lo comenta, pero me parece (apoyándome únicamente en la traducción) que en la primera poesía es posible, y en la segunda probable, que la descripción de los hilos implique también una telaraña en la cual los amantes quedan enredadas (compárese la historia de Arachne, apartado 3, supra).

Vale la pena notar una coincidencia cronológica. La poesía de Echizen será de los años 30 o 40 del siglo XIII, es decir, los mismos años que los del breve pero brillante florecimiento de las *chansons de toile*. Casualidad, sin duda, pero casualidad sugerente.

10. ¿UNA ANALOGÍA ANÓMALA EN LA CANCIÓN POPULAR INGLESA?

En los poemas comentados en los apartados 7 y 8 se puede ver una relación directa o indirecta con las *chansons de toile*: en las del apartado 9.1 la semejanza es tan estrecha que conviene pensar en una relación. En una conocidísima canción popular inglesa (que se conserva en un pliego suelto del siglo XIX), conviene buscar otra explicación:

The Foggy Dew

When I was a batchelor early and young,
 I followed the weaving trade,
 And all the harm ever I done,
 Was courting a servant maid.
 I courted her the summer season,
 And part of the winter too,
 And many a night I rolled her in my arms,
 All over the Foggy dew.
 One night as I lay on my bed,
 As I laid fast asleep,
 There came a pretty fair maid,
 And most bitterly did weep.
 She wept she mourned she tore her hair,
 Crying “Alas what shall I do,
 This night I’m resolved to come to bed with you
 For fear of the Foggy dew.”
 It was in the first part of the night,
 We both did sport and play,
 And in the latter part of the night,
 She slept in my arms till day.
 When broad day-light did appear,
 She cried “I am undone”.

"Hold your tongue you silly girl,
 The Foggy dew is gone."
 "Suppose that we should have a child",
 "It would cause us to smile".
 "Suppose that we should have another",
 "It would make us laugh awhile."
 "Suppose that we should have another,
 And another one too".
 "Would make you leave off your foolish tricks
 And think no more of the Foggy dew."
 I love this young girl dearly,
 I loved her as my life,
 Took this girl and married her,
 And made her my lawful wife.
 Never told her of her faults,
 Nor never intend to do,
 But every time she winks or smiles,
 She thinks of the Foggy dew.
 (Pinto & Rodway 1965: 577-578; núm. 231)

La diferencia más notable, que aparta esta canción de todas las poesías estudiadas hasta el momento (e incluso de las tradiciones estudiadas en los apartados 2 y 3) es que es un hombre que teje. La interpretación de esta canción, a primera vista sencilla, resulta bastante difícil, a causa de la imagen ambigua del rocío (véanse Raw 1960, Gimeno 1980 y Boedecker 1984). En algunos contextos, simboliza la virginidad de Nuestra Señora; en otros, simboliza —como la lluvia— la energía sexual y la fertilidad; y a veces los dos simbolismos se mezclan. La imagen del tejer, al contrario, no ofrece dificultades: su sentido sexual (como el de otros oficios en un contexto apropiado) se ve, por ejemplo, en *A Ballad of All the Trades*:

O the Weaver, the wicked, wicked Weaver,
 That followeth a weary Trade;
 He never shoots his Shuttle right,
 But he shoots, but he shoots, but he shoots first at his Maid.
 (Pinto & Rodway 1965: 441; núm. 163)

En estas canciones no hay conexión directa con las *chansons de toile*, ya que faltan todos los elementos menos el tejer. Se trataría más bien de dependencia, tanto en las *chansons* como en las canciones inglesas, de una tradición antigua del simbolismo sexual del tejer - dependencia directa en el caso de las canciones inglesas, pero en el de las *chansons* tal vez, como sostiene Lewis 1922, a través de la narrativa apócrifa y la iconografía de la Anunciación, y tal vez a través de la tradición lírica china (como veremos en seguida).

II. CONCLUSIÓN

¿Cómo vamos a explicar las semejanzas - unas estrechas, otras no tanto - entre las poesías estudiadas, poesías de tantas lenguas y de tantos siglos? En algunos casos, no hay problema.

Por ejemplo, Estêvam Coelho escribe en la corte portuguesa dos o tres generaciones después del auge de las *chansons de toile* en la poesía cortesana francesa - ambiente impregnado de influencias transpirenaicas, de modo que no hay dificultad cronológica ni de relaciones culturales al suponer que conoce las *chansons de toile* y que su "Sedia la fremosa seu sirgo torcendo" puede ser comentario irónico sobre ellas.

En cuanto al romance danés *Jomfruens Harpeslat*, la estrecha semejanza con *Bele Aiglentine* —semejanza no restringida al comienzo, sino que se extiende a lo largo del argumento— implica o la dependencia directa o el origen común en un antepasado de la *chanson* francesa. Si la dependencia fue directa, hay que suponer o un origen culto de *Jomfruens Harpeslat* (transmisión manuscrita de *Guillaume de Dole*) o la existencia en el siglo XIII de un romance danés antecesor del texto existente. Si la semejanza se explica por un origen común, hay que aceptar que el romancero danés nació en el siglo XII como más tarde.

El caso de los romances escoceses, *Lady Isabel and the Elf-Knight* y *Hind Etin*, es distinto. El empleo, en una versión de cada romance, de un comienzo formulístico que proviene de las *chansons de toile* es tan obvio como es problemática su transmisión. No hay dificultad al aceptar la hipótesis de influencias literarias francesas en la Escocia de fines del siglo XV: las relaciones políticas entre los dos países podrían muy fácilmente traer consigo consecuencias culturales. Pero a fines del siglo XV hacía más de tres siglos que las *chansons de toile* ya no estaban de moda en Francia. En el romancero hispánico la influencia parece más difusa (pero no por eso dudosa), y la dificultad cronológica es parecida.

La relación entre las *chansons de toile* y textos europeos posteriores es, pues, bastante obvia; lo que es difícil es comprender cómo la influencia se habría transmitido. Cuando volvemos la mirada hacia atrás - hacia las analogías orientales - encontramos de nuevo semejanzas impresionantes y graves problemas de transmisión. Ya dije (nota 36, supra) que el telar, el coser, etcétera como tema y/o imagen es frecuente en la lírica china de los primeros siglos de la Edad Media; es tan frecuente que casi se podría llamar un rasgo distintivo. Hemos visto su posible influencia en un par de poesías japonesas, unos siglos más tarde. La semejanza entre algunas de dichas poesías chinas y las *chansons de toile* más características es demasiado estrecha como para explicarse por la poligénesis, pero ¿cómo se habría realizado una influencia directa (o incluso indirecta)? La dificultad cronológica no es grave, ya que la tradición poética china (igual que la latina) tiene una continuidad que no vemos en las literaturas vernáculas de Europa. Lo que sí son problemáticas son la transmisión y la lengua, pero Stephen Reekert nos indica cómo solucionar el primer problema. Comentando semejanzas métricas entre las poesías japonesa, persa e hispánica de la Edad Media, dice:

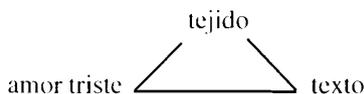
the essentially homogeneous ethno-linguistic bloc that stretches from the tundra of the Siberian north-east to the oases of Iraq and from western China to eastern Thrace [...] was until not long ago peopled in the main by highly mobile nomads. [...] The horsemen riding out from Samarkand and Kashgar watered their mounts in the Yangtze as well as the Danube [...] (1993: 25-26)

En una época posterior, hubo contactos comerciales, por las rutas de las caravanas. Queda la dificultad lingüística, pero hubo intérpretes multilingües. Es difícil imaginarnos la transmisión de una tradición poética desde China hasta la Francia del siglo XIII. Es difícil, pero no es imposible, y por ahora no veo otra manera de explicar las semejanzas.

¿Qué pasa, pues, con la hipótesis de Lewis (1922: 159-179), según la cual las *chansons de toile* se habrían inspirado en una tradición apócrifa de la Anunciación? Dije que me parecía posible (p. 75, supra), pensando sobre todo en la iconografía de los siglos v-xiii, y sigo creyéndolo. No se trata necesariamente de hipótesis incompatibles. Es posible, por ejemplo, que la familiaridad de los poetas franceses con la iconografía de la Anunciación les hubiera hecho receptivos frente a una tradición poética llegada - nunca sabremos cómo - desde el Oriente³⁷.

Ya es hora de acordarnos de Penélope y Philomela. Parece que una tradición popular de gran antigüedad, de raíces muy profundas, asocia el tejer y actividades femeninas parecidas (coser, hilar) con el amor, y predominantemente con el amor triste: así en la *Odisea*, así en Ovidio, así en la lírica china³⁸. Y la visión apócrifa de la Anunciación parece una versión a lo divino de la tradición manifestada en Homero y Ovidio. Hay otra tradición, distinta pero relacionada, que conecta, de manera más general, el acto de tejer (como actividad masculina) con el acto sexual. Los testigos que he estudiado son muy tardíos (apartado 10, supra), pero son testigos de una tradición muy arraigada. Así se explicaría que *The Foggy Dew* se relaciona de una manera con los otros textos estudiados, pero se diferencia de ellos en otros aspectos.

No olvidemos que hay en los primeros testigos una relación no bipolar (amor triste-tejido) sino triangular:



que es exactamente lo que encontramos en la lírica china y en las *chansons de toile*. Y la relación entre tejido y narrativa (tejido y texto) se extiende más allá de la lengua latina y sus descendientes románicas (recordemos que muy posiblemente en el árabe del siglo x, y seguramente en la poesía galesa del xiv, el tejer es metáfora para la composición poética). Es decir que esta relación no depende necesariamente de la relación etimológica, sino que -me atrevo a sugerir- origina a ésta.

No hay ciencia cierta en estas cosas. Sólo hay hipótesis, sugerencias. Espero, sin embargo, que las ideas que acabo de plantear merezcan la atención de los lectores³⁹.

37 Otra coincidencia cronológica: la tradición iconográfica de la Virgen en el telar empieza más o menos al mismo tiempo que el frecuente empleo de imágenes parecidas en la lírica china. Es probable que se trate de mera casualidad, pero no debemos de olvidarla totalmente.

38 ¿Amor triste en la Anunciación? Hasta cierto punto, sí: según una antigua tradición cristiana, la Virgen se da cuenta de que su bebé va a morir en la Cruz. Es una tradición que se expresa de manera notable en la *Representación del Nacimiento de Nuestra Señora*, de Gómez Manrique (véase Deyermond 1992).

39 Agradezco a la Profesora Anne Birrell, a la Dra. Louise M. Haywood, al Profesor David Hook, a la Sra. Susan Hook, a la hermana Magdalen O'Neill y a la Dra. Meritxell Simó su ayuda bibliográfica y léxica. A mi esposa Ann debo, además del apoyo moral de siempre, varios libros que me ha regalado a lo largo de los años y que han resultado imprescindibles para esta investigación.

OBRAS CITADAS

- ABRAMOWICZ, Maciej, 1991. "Le lieu commun et l'imaginaire: exordes des pastourelles et des chansons de toile", *Romania*, 109 (1988 [1991]): 472-501.
- , 1993. *La Formule, l'imaginaire et le monde des valeurs: pastourelles et chansons de toile* (Lublin: Université Matie-Ciroc-Sklodowska).
- ARMISTEAD, Samuel G., con Selma MARGARETTEN, Paloma MONTERO, & Ana VALENCIANO, 1978. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: catálogo-índice de romances y canciones*. Fuentes para el Estudio del Romancero: Serie Sefardí, 1-3 (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal).
- , & Joseph H. SILVERMAN, ed., con Biljana ŠLJIVIĆ-ŠIMŠIĆ, 1971. *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia*, University of Pennsylvania Publications in Folklore and Folklife, 4 (Philadelphia: University of Pennsylvania Press).
- BEC, Pierre, 1977. *La Lyrique française au Moyen Âge (XII-XIII siècles): contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 1: *Études*. Publications du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers, 6 (Paris: A. & J. Picard).
- BELTRAN, Vicente, ed. & trad., 1986. "Ki s'antraïment soweif dormant": 20 chansons de toile, *Textos Medievales*, 5 (Barcelona: PPU).
- BÉNICHOU, Paul, 1954. "La belle qui ne saurait chanter: notes sur un motif de poésie populaire", *Revue de Littérature Comparée*, 28: 257-281.
- BIRRELL, Anne, trad., 1995a. *Chinese Love Poetry: New Songs from a Jade Terrace: A Medieval Anthology* (Harmondsworth: Penguin Books).
- , 1995b. "In the Voice of Women: Chinese Love Poetry in the Early Middle Ages", en *Women, the Book, and the Worldly: Selected Proceedings of the St Hilda's Conference, 1993*, ed. Lesley Smith & Jane H. M. Taylor (Cambridge: D. S. Brewer), 1, pp. 49-59.
- , 1998. "Canonicity, Micropoetics and Otherness in the Eighteenth-Century Anthology of Medieval Chinese Poetry, *Three Hundred Poems of the T'ang*", en *One Man's Canon: Five Essays on Medieval Poetry for Stephen Reckert*, ed. Alan Deyermond, *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 16 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College), pp. 51-68.
- , 1999. "Panopticon Is her Bedroom: Voyeurism and the Concept of Space in the Love Lyrics of Early Medieval China", *New Medieval Literatures*, 3: 261-93.
- BOLDFCKER, Deborah, 1984. *Descent from Heaven: Images of Dew in Greek Poetry and Religion* (Chico, CA: Scholar's Press).
- BOULTON, Maureen Barry McCann, 1993. *The Song in the Story: Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press).
- BREA, Mercedes, et al., ed., 1996. *Lirica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica* (Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro).
- BROMWICH, Rachel, ed. & trad., 1982. *Dafydd ap Gwilym, A Selection of Poems* (Llandysul: Gomer Press).
- , 1986. *Aspects of the Poetry of Dafydd ap Gwilym: Collected Papers* (Cardiff: University of Wales Press).

- BUCHTHAL, Hugo. 1971. "*Historia troiana*": *Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*. Studies of the Warburg Institute, 32 (London: Warburg Institute; Leiden: E. J. Brill).
- BYNNER, Witter, trad., 1972. *The Jade Mountain: A Chinese Anthology, being Three Hundred Poems of the T'ang Dynasty 618-906* (New York: Vintage Books).
- CARMONA, Fernando. 1988. *El "roman" lírico medieval*. Estudios Románicos, 1 (Barcelona: PPU).
- CAVALLO, Adolfo Salvatore. 1993. *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art).
- CHAMBERS, E. K., 1947. *English Literature at the Close of the Middle Ages*, Oxford History of English Literature, II, ii, 2ª ed. (Oxford: Clarendon Press).
- CHILD, Francis James, ed., 1965. *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 vols. (New York: Cooper Square Publishers), 1ª publ. en 10 vols., Boston: Houghton, Mifflin, 1882-98.
- CHOIZEN, Theodor Max. 1927. *Recherches sur la poésie de Dafydd ap Gwilym, barde gallois du XI^e siècle* (Amsterdam: H. J. Paris).
- CRIMONESI, Carla. 1943. "*Chansons de geste e chansons de toile*", *Studi Romanzi*, 30: 55-203.
- CRUZ-SÁENZ, Michèle S. de, ed., 1995. *Spanish Traditional Ballads from Aragon*, con Teresa Catarella & Christina D. Braidotti (Lewisburg, PA: Bucknell University Press; London: Associated University Presses).
- DALLENBACH, Lucien. 1977. *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil).
- DEYERMOND, Alan. 1979-80. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric", *Romance Philology*, 33: 265-283.
- , 1992. "Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique", en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV: Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet & J. L. Sirera (València: Departament de Filologia Espanyola, Universitat), pp. 291-305.
- DUTTON, Brian. 1965. "Some New Evidence for the Romance Origins of the *Muwashshahas*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 42: 73-81.
- EDWARDS, Huw. 1996. *Dafydd ap Gwilym: Influences and Analogues* (Oxford: Clarendon Press).
- ENTWISTLE, William J., 1951. *European Balladry*, 2ª ed. (Oxford: Clarendon Press).
- FARAL, Edmond. 1946-47. "Les chansons de toile ou chansons d'histoire", *Romania*, 433-462.
- FAULHABER, Charles B., 1983. *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America: Religious, Legal, Scientific, Historical, and Literary Manuscripts*, 2 vols. (New York: Hispanic Society of America).
- FONTEs, Manuel da Costa, con Israel J. KATZ & Samuel G. ARMISTEAD. 1997. *O romanceiro português e brasileiro: índice temático e bibliográfico, com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês*, Bibliographic Series, 13, 2 vols. (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies).
- FRANKEL, Hans H., 1976. *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry* (New Haven: Yale University Press).

- FRENK, Margit. 1993. *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*. The Kate Elder Lecture, 4 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College).
- , et al., ed., 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1 (Madrid: Castalia).
- FULTON, Helen. 1989. *Dafydd ap Gwilym and the European Context* (Cardiff: University of Wales Press).
- GIMENO, Rosalie. 1980. 'The Episode of Gideon's Fleece in Biblical, Patristic, and Spanish Literary Accounts', *Studi Ispanici* 1980: 9-25.
- GONZÁLEZ, Aurelio. 1984. *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*. Cuadernos Universitarios, 16 (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa).
- HART, Thomas R., 1998. "En maneira de proença": *The Medieval Galician-Portuguese Lyric*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 14 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College).
- HARTMAN, John. 1977. *Books of Hours and their Owners* (London: Thames and Hudson).
- HARTMAN, Geoffrey. 1970. "The Voice of the Shuttle: Language from the Point of View of Literature", en su *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970* (New Haven: Yale University Press), pp. 337-355.
- HARVEY, P. D. A., 1996. *Mappa Mundi: The Hereford World Map* (Hereford: Hereford Cathedral; London: British Library).
- HUFFER, Lynne R., 1991. "Weaving and Seduction: The *Chansons de toile*". *Romanic Review*, 82: 392-411.
- JAMES, Montague Rhodes, trad., 1924. *The Apocryphal New Testament, being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses, with Other Narratives and Fragments* (Oxford: Clarendon Press).
- JOLY, Raymond. 1961. "Les chansons d'histoire", *Romanistisches Jahrbuch*, 12: 51-66.
- JONIN, Pierre. 1970. "Les types féminins dans les chansons de toile", *Romania*, 91: 433-466.
- , 1975. "Le refrain dans la chanson de toile", *Romania*, 96: 209-244.
- JOPLIN, Patricia Klindienst. 1984. "The Voice of the Shuttle Is Ours", *Stanford Literature Review*, 1: 24-54.
- JORDAN, Howard S., 1936. "The Old French *Chansons d'histoire* as a Possible Origin of the English Popular Ballad", *Revue de Littérature Comparée*, 16: 367-378.
- JOUBERT, Fabienne. 1987. *La Tapisserie médiévale au Musée de Cluny* (Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux).
- LATHAM, R. E., 1965. *Revised Medieval Latin Word-List from British and Irish Sources* (London: Oxford University Press para la British Academy).
- LEWIS, Charles Bertram. 1922. "The Origin of the Weaving Songs and the Theme of the Girl at the Fountain", *Publications of the Modern Language Association of America*, 37: 141-181.
- LONG, Eleanor R., 1972. "Thematic Classification and *Lady Isabel*", *Journal of American Folklore*, 85: 32-41.
- MALLÉ, Émile. 1984. *Religious Art in France: The Thirteenth Century: A Study of Medieval Iconography and its Sources*, ed. Harry Bober, trad. Marthiel Mathews, Bollingen Series, 90.2 (Princeton: University Press).
- MENDEZ FERRÍN, X. L., ed., 1966. *O cancionero de Pero Meogo* (Vigo: Galaxia).

- MILLER, Frank Justus, & G. P. GOOLD, ed. & trad., 1977. Ovid, III: *Metamorphoses*, I. Loeb Classical Library, 42, 3ª ed. (Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann).
- OLIVEIRA, António Resende de, 1994. *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Autores Portugueses. Serie Ensaio, 2 (Lisboa: Edições Colibri).
- , 1995. *Trobadores e xograres: contexto histórico*, trad. Valentín Arias (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).
- OTIS, Brooks, 1966. *Ovid as an Epic Poet* (Cambridge: Cambridge University Press).
- PACHI, Otto, 1962. *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England* (London: Oxford University Press).
- PIKARIK, Andrew J., ed. & trad., 1991. *The Thirty-Six Immortal Women Poets: A Poetry Album with Illustrations by Chōbunsai Eishi* (New York: George Braziller; London: Barrie & Jenkins).
- PINTO, Vivian de Sola, & Allen Edwin RODWAY, ed., 1965. *The Common Muse: An Anthology of Popular British Ballad Poetry, 15th-20th Century*. The Penguin Poets, D89 (Harmondsworth: Penguin Books con Chatto & Windus). 1ª publicación. London: Chatto & Windus, 1957.
- POLLY, Lyle R., 1981-82. "The *Chanson de toile* and the *Chanson de geste*: Reconsidering Some Considerations", *Romance Notes*, 22: 224-228.
- RAW, Barbara C., 1960. "As dew in Aprille", *Modern Language Review*, 55: 411-414.
- RECKLER, Stephen, 1993. *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West* (Oxford: Clarendon Press).
- , & Helder MACEDO, 1996. *Do cancionero de amigo*, 3ª ed., Documenta Poética, 3 (Lisboa: Assírio & Alvim).
- ROGERS, Edith Randam, 1969. "A New Genealogy for *Rico Franco*", *Journal of American Folklore*, 82: 369-373.
- , 1980. *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, Studies in Romance Languages, 22 (Lexington: University Press of Kentucky).
- SCHARF, Arthur B., 1969. "The Old French *Chansons de toile*", tesis doctoral (Ohio State University). Resumen en *Dissertation Abstracts International*, 30A (1969-70): 1573-74.
- SCHLERER, Margaret R., 1963. *The Legends of Troy in Art and Literature* (New York: Phaidon Press para el Metropolitan Museum of Art).
- SIGRI, Cesare, 1993. "Gli inserti popolari nella lirica e nel romanzo (sec. XIII) e la preistoria delle *cantigas d'amigo*", in *O cantar dos trobadores: Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, ed. Mercedes Brea (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia), pp. 315-328.
- SIMO, Meritxell, 1999. *La arquitectura del "roman courtois" en verso con inserciones líricas* (Bern: Peter Lang; Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona).
- SMITH, Lesley, 1996. "Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing", en *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, ed. Lesley Smith & Jane H. M. Taylor (London: British Library; Toronto: University of Toronto Press), pp. 21-44.

- STENTON, Sir Frank, ed., 1965. *The Bayeux Tapestry: A Comprehensive Survey*, 2ª ed. (London: Phaidon Press).
- STEVENS, John, 1986. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350* (Cambridge: University Press).
- VALENCIANO, Ana, ed., 1998. *Os romances tradicionais de Galicia: catálogo exemplificado dos seus temas*, con José Luis Forneiro, Concha Enríquez de Salamanca & Suzanne Petersen. *Romanceiro Xeral de Galicia*, 1 (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal; Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro).
- VERRIER, Paul, 1937. "Bele Aiglentine et petite Christine". *Romania*, 63: 354-376.
- WARNER, Marina, 1976. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (London: Weidenfeld and Nicolson).
- WEBBER, Ruth House, 1979. "Ballad Openings: Narrative and Formal Function", en *El romancero hoy: poética: 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis, Romancero y Poesía Oral*, 3, ed. Diego Catalán et al. (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal; San Diego: University of California; Davis: University of California), pp. 55-64.
- , 1987. "Ballad Openings in the European Ballad", en *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry* (Columbus, OH: Slavica), pp. 581-597.
- WEICH-SHAHAK, Susana, ed., 1997. *Romancero sefardí de Marruecos: antología de tradición oral*, con Paloma Díaz-Mas (Madrid: Editorial Alpuerto).
- WILSON, R. M., 1970. *The Lost Literature of Medieval England*, 2ª ed. (London: Methuen).
- ZINK, Michel, 1978. *Belle: essai sur les chansons de toile suivi d'une édition et d'une traduction*, Collection Essais sur le Moyen Âge, 1 (Paris: Honoré Champion).