

LA MUSICA EN “SIR GAWAIN Y EL CABALLERO VERDE”

La música en los ambientes nobiliarios ingleses a fines del siglo XIV

Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS

Estudiante de Geografía e Historia

Universidad de Valladolid

Sir Gawain y el Caballero Verde, largo poema compuesto de 101 estrofas de entre 12 y 38 versos cada una, pasa por ser el mejor texto artúrico inglés, y es una de las obras más destacadas de entre las que surgieron como consecuencia del renacimiento del verso aliterativo inglés que se produjo durante la segunda mitad del siglo XIV. Nos ha llegado a través de un único manuscrito, conocido como **Nero A X**, que perteneció a la fabulosa colección reunida por el anticuario Sir Robert Cotton en el siglo XVII. En él aparecen, aparte de **Sir Gawain...**, otros tres poemas en verso aliterativo (**Pearl, Purity y Patience**), considerándose, los cuatro, obra de un mismo autor, desconocido para nosotros y a quien a veces se llama “Pearl Poet”. La escritura sitúa al manuscrito en el último tercio del siglo XIV y, en base a ciertos testimonios indirectos, hay quien fecha el poema que nos interesa al filo mismo del 1400.

Lo que pretendemos en el presente trabajo, a través de un análisis minucioso de todas y cada una de las referencias musicales contenidas en la novela, es conocer cómo era la vida musical en los ambientes nobiliarios ingleses a fines del siglo XIV. Pregunta obligada entonces: ¿puede considerarse **Sir Gawain...** fuente válida para llevar a cabo dicho estudio? Nosotros creemos que sí, y ello por una serie de razones. En primer lugar, la acción de la novela se sitúa en un tiempo indeterminado: “Esta es la ventura que aconteció en tiempos de Arturo, después de que diesen los libros testimonio de Bruto; después de llegar éste esforzado varón a Britania; después de terminado el asedio y asalto de Troya” (estrofa 101). La época de Arturo se define por sí misma, sin necesidad de ocupar un lugar preciso en la escala temporal,

y todas las precisiones que se dan la ponen en relación con el pasado y no con el presente del autor. A esta primera razón viene a unirse lo que V. Cirlot llama “despreocupación arqueológica” (Cirlot, 1987:15), propia, según ella, del mundo medieval. Según esta característica, en la obra se cuentan unos hechos, pero no se trata para nada de hacer una reconstrucción del pasado en que esos hechos tuvieron lugar, sino que se viste a la historia con los ropajes contemporáneos al autor. Y he aquí la tercera razón que nos hace considerar a **Sir Gawain...** fuente válida para el estudio de la música en los ambientes nobiliarios ingleses a fines del siglo XIV: el autor. Autor anónimo, ciertamente, pero no desconocido del todo. Desechadas por imposibles o por insuficientes las teorías que han hecho del “Pearl Poet” un Ralph Strode, un John of Erghome, un Hugo de Masci, un Huchown o un clérigo al servicio de Earl de Pembroke, nuestro conocimiento del autor ha de limitarse a lo que se desprende de sus obras. Es, claramente, un personaje provinciano, es decir, no londinense. El dialecto en que escribe corresponde al noroeste de los Midlands, probablemente al sur de Lancashire, dato éste que parecen confirmar las descripciones del paisaje. Se le supone, aunque no necesariamente, clérigo; y era, desde luego, una persona cultivada. Es probable que fuese capellán al servicio de algún noble, pues no se explica de otra forma su profundo conocimiento de la etiqueta y la conversación cortesana, los vestidos, la caza... y la música. Sin duda, nuestro poeta conoció de cerca la música de los ambientes nobiliarios y la reflejó en su obra. Ahora bien, no dedica a la música una atención preferente, como la que dedica, por ejemplo, a los banquetes o a la caza, lo cual supone un reto (pues contamos con veintisiete referencias musicales contadas, a cual más escueta) y, en cierta medida, una ventaja, pues, al ocupar la música un papel marginal en su obra, ha quedado libre de las posibles magnificaciones y/o idealizaciones que sin duda afectaron a otros aspectos de la vida aristocrática que ocupan un lugar más destacado en la novela.

Tres fueron los días en que Bertilak de Hautdesert salió a cazar, tres los días que Gawain resistió a las tentaciones de la noble dama y tres serán también las perspectivas desde las que analizaremos el fenómeno musical tal como se nos presenta en **Sir Gawain....** Nos ocuparemos, en primer lugar, de los instrumentos musicales, vendrá después el estudio de los diversos momentos de la vida nobiliaria en los que la música hacía su aparición, para finalizar, en tercer lugar, con una referencia a los intérpretes.

En nuestro análisis procuraremos sacar el mayor jugo posible a las escuetas referencias musicales contenidas en la novela y, cuando éstas no

den más de sí, acudiremos a la historia de la música en busca de un contexto que nos permita precisar mejor nuestras citas y conocer así en qué consistían exactamente las manifestaciones musicales que tenían lugar en los ambientes nobiliarios ingleses a fines del siglo XIV.

No siempre hemos encontrado respuesta para todo, pero el menos nos hemos planteado las preguntas.

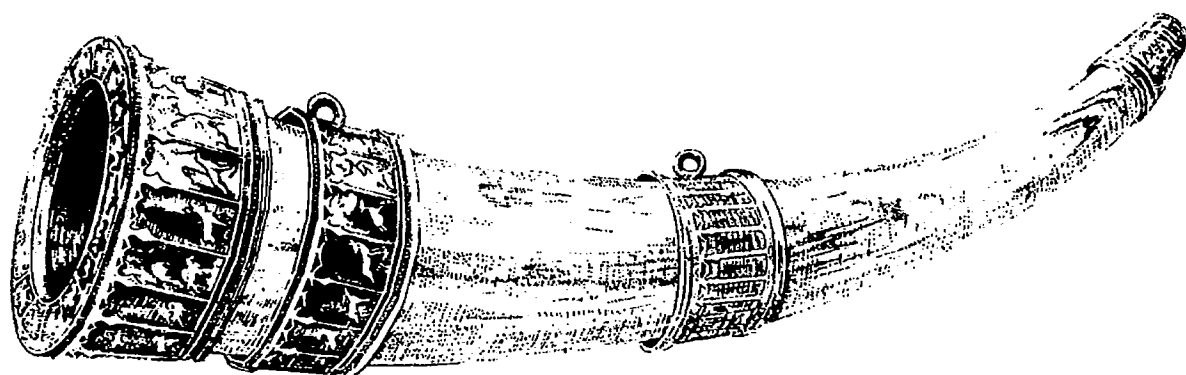
PRIMERA APROXIMACION: INSTRUMENTOS MUSICALES

Comenzaremos, pues, el estudio de la música en **Sir Gawain y el Caballero Verde** por el estudio de los instrumentos musicales que aparecen en la obra para conocer así de qué elementos se disponía para el desarrollo del arte musical.

El instrumento que aparece más ampliamente tratado en la novela, por la gran importancia y desarrollo que en ella tienen las escenas de caza, es el CUERNO. Encontramos de él hasta catorce menciones entre las estrofas 46 y 77. Conocido en Europa desde épocas muy antiguas, parece ser que durante la Edad Media se usó sólo con fines cinegéticos o militares, aunque en otras culturas, como la judía, tenía también una finalidad ritual. Nos encontramos, pues, con que se trata de un instrumento con una finalidad meramente práctica, al margen de preocupaciones estéticas, aunque más adelante tendremos oportunidad de matizar esta apreciación.

En la obra que nos ocupa, son los cazadores quienes se sirven del cuerno para azuzar a los perros, hostigar a las bestias y hacerse señales que, salvando las distancias del bosque, les permitan conocer en cada momento, estén donde estén, la evolución de la cacería y así actuar de la forma correcta para llevar ésta a buen término. Se perfila así el cuerno como herramienta indispensable en el equipo del cazador, tanto que el poeta no duda en situarlo al mismo nivel que éste, recurriendo a la personificación para resaltar más su importancia y necesidad: "Cruzaron a toda prisa la llanura cazadores y cuernos" (e. 56).

No se nos proporciona ningún dato acerca de las características materiales del instrumento. Aunque fue hacia el siglo XIV cuando comenzaron a fabricarse cuernos de metal, lo más normal era que se hiciesen aprovechando el cuerno de un animal. Existían cuernos decorados, que eran muy apreciados por la nobleza; buen ejemplo de lo cual es el cuerno de Saver-nake (Museo Británico), cuerno de marfil de origen probablemente italiano y del siglo XI, decorado con labores de plata inglesas del siglo XIV. Sobre este



Cuerno de Savernake (Museo Británico). Diagram Group, 1976:68.

particular, sólo sabemos que el señor tiene “su cuerno” (e. 46), sin que el poeta, tan amigo en otras ocasiones de los detalles preciosistas, precise nada más.

Pasando de las características materiales a las musicales, encontramos un aspecto que parece impresionar profundamente a nuestro poeta: la sonoridad del cuerno. Es, precisamente, esta cualidad, unida a su pequeño tamaño y fácil manejo, la que hace del cuerno un instrumento idóneo para la caza, ya que así puede ser oído con facilidad a gran distancia en el bosque. A ella alude el poeta con expresiones como “el bosque vibró con las resonantes llamadas de los cuernos” (e. 46), “con tales clamores de sus grandes cuernos que más parecía que eran las rocas que reventaban” (e. 47) o “hacen resonar las rocas con el toque de sus cuernos” (e. 68), e incluso hace de esta cualidad un simple epíteto: “cuernos sonoros” (e. 77). Naturalmente, esta sonoridad exige de quien toca un notable esfuerzo y así se pone de relieve en la novela: “Hicieron sonar vigorosamente los cuernos” (e. 54), “haciendo sonar con fuerza los cuernos” (ibid.). Sin embargo, esta sonoridad se concreta, por regla general, en la producción de una única nota, por lo que las distintas señales habrían de obtenerse mediante variaciones rítmicas en los toques, previamente fijadas de manera precisa y bien conocidas por todos los miembros de la partida.

La tratadística cinegética de siglos posteriores recogerá en sus páginas transcripciones de los distintos toques, que siguen siendo puramente rítmicos pese a que ya existen cuernos más sofisticados capaces de producir varias notas. Así, sin salirnos del ámbito inglés, encontramos en la obra de George Turberville **The Noble Art of Venerie** (Londres, 1575) ejemplos de



haciendo sonar con fuerza los cuernos... (e. 54). Detalle de un tapiz de Tournai.

toques de entre una y cuatro secciones para alertar a los cazadores sobre los progresos de la caza. La lectura de **Sir Gawain...** nos permite, ya que no reconstruir, sí al menos distinguir varios tipos de toques.

Hay, en primer lugar, toda una serie de toques para azuzar y excitar a los perros. Excitarlos, por ejemplo, a que busquen un rastro, toque claramente definido en la estrofa 57: "Los cazadores excitaban a los perros con gritos y toques de cuerno". A este toque parecen aludir también las estrofas 46 y 68 y la primera de ellas nos ofrece además una interesante precisión sobre el ritmo de este toque: "hicieron sonar tres veces los cuernos de caza". En la estrofa 47 aparece descrita una variante de este tipo de toque: aquí el cuerno cumple no sólo la función de azuzar a los perros sino también la de hostigar a las bestias acosadas (ciervas en este caso) y, quizá, el toque variase según el tipo de presa acorralada. Otra variante es la que, de manera espléndida, describe la estrofa 54: "Sobre la piel del precioso animal alimentaron entonces a los perros, con el hígado, los pulmones y la piel de la panza, mezclando con ello pan empapado con sangre. Hicieron sonar vigorosamente los cuernos en medio de los ladridos de los perros". Es ésta una práctica, que acabará

por convertirse en ceremonia, con la que, al alimentar a los perros con las entrañas de las presas al tiempo que se hacía sonar el cuerno, se pretendía desarrollar su agresividad y fiereza. Se hace imprescindible, en este punto, evocar tapices elaborados en Tournai medio siglo después, aproximada-



Sobre la piel del precioso animal alimentaron entonces a los perros... (e. 54). Detalle de un tapiz de Tournai.

mente, de que escribiese **Sir Gawain...**, que recogen esta misma escena (junto con otros episodios de caza) con una calidad artística pareja a la de nuestro poema.

Un segundo tipo de toque es el de llamada, del que también parecen existir diversas variantes. Así, en unas ocasiones (e. 57 y 58), el toque de llamada tiene por función convocar al resto de la partida cuando se ha descubierto una presa y se necesita ayuda para capturarla. ¿Variaba el toque en función de la presa? ¿Variaba en función del cazador que hacía la llamada?

Respecto a lo primero, ningún indicio nos ofrece el texto. Respecto a lo segundo, no deja de ser llamativo que se diga que el señor "tocó el cuerno llamando a su compañía" (e. 58), lo que parece querer decir que el señor está convocando a un grupo concreto de cazadores y no a toda la partida. Otras veces el toque de llamada se efectúa cuando ya la presa ha caído y hay que reunir a la partida: "Allá acudieron corriendo los cazadores, tocando llamada con sus cuernos, hasta donde estaba su señor" (e. 76). A esta segunda variante del toque de llamada se alude también en la estrofa 64.

Un tercer y último tipo de toque, el más interesante desde el punto de vista musical, es el que podríamos llamar toque de victoria o de regreso. La cacería ha terminado. Los hombres de la partida ya se han reagrupado. Los perros ya han recibido su premio o se disponen a recibirlo. Sólo queda ahora regresar al castillo con las piezas obtenidas para celebrarlo. Es, quizá, buen momento para liberar la tensión acumulada durante la jornada, haciendo sonar los cuernos, de forma que cada uno demuestre lo que es capaz de hacer con él: el toque ya no está sujeto a la necesidad de transmitir un mensaje concreto y determinado y es la libertad lo que impera: "Cuando estuvieron al lado del noble, hicieron sonar el cuerno quienes lo llevaban y saludaron con la voz los que no" (e. 76). Ya de regreso hacia el castillo, los cuernos no dejan de sonar: "y cargando luego con la carne de la caza, emprendieron el regreso haciendo sonar con fuerza los cuernos de trecho en trecho" (e. 54). Los que no han podido salir pueden, sin duda, adivinar, por el sonido de los cuernos, qué tal ha ido la cacería. Estos toques son el precedente de lo que ocurrirá, a partir del siglo XVI, cuando existan cuernos de metal de considerable longitud y una cierta tesitura, que resulta que se usarán antes o después de la cacería para confortar a los cazadores, mientras que durante la cacería seguirán usándose pequeños cuernos que seguían haciendo señales meramente rítmicas. El cuerno había adquirido así una autonomía que acabará llevándole a la orquesta (donde aparece por vez primera de forma segura en la ópera **Octavia**, de Reinhard Keiser, estrenada en Hamburgo en 1705) y esa autonomía tuvo, a nuestro entender, su germen en el toque de victoria que sellaba, como colofón, las cacerías medievales.

Sobre el resto de instrumentos que aparecen en la novela, apenas podemos hacer otra cosa que documentar, sin más, su existencia, pues el texto apenas nos da precisión alguna sobre ellos. Son todos ellos instrumentos sencillos, conocidos ya en la Antigüedad.

Se trata, en primer lugar, de la TROMPETA, de la que encontramos tres

menciones (1), siempre en plural, referidas dos de ellas a Camelot y una al castillo de Bertilak, con el mismo uso en ambos casos. La historia de la trompeta es lo suficientemente curiosa como para evocarla aquí en sus líneas generales: según Sachs, conocida en Europa durante la Antigüedad, desapareció a la caída de Roma y sólo fue reintroducida a raíz de las Cruzadas, importada como botín de guerra. De las trompetas de Camelot penden “espléndidos blasones” (e. 6), es decir, paños en los que se habrían bordado, para mayor gloria suya, las insignias del señor del castillo (el rey Arturo en este caso), ya que la trompeta forma parte de ese gran espectáculo de actualización de la corte señorial que es el banquete, tema sobre el que volveremos más adelante. El instrumento en sí consistiría en un largo, recto y estrecho tubo de metal rematado en forma de campana, pero fue, precisamente, por los años en que se escribió nuestra novela, o poco después, cuando se perfeccionaron las técnicas de fabricación y se pudo curvar el tubo, primero en forma de S (modelo documentado por vez primera en un relieve de la silla de la catedral de Worcester, 1397) y poco después en forma de S doblada sobre sí misma.

Otro instrumento, citado en dos ocasiones (referida una a Camelot y la otra al castillo de Bertilak), son los TAMBORES, compañeros inseparables de las trompetas: acompañándolas, sirvieron durante la Edad Media en las batallas y grandes ceremonias; pero, como **Sir Gawain...** no va de batallas, sólo podemos documentar aquí su uso ceremonial, que se reduce además a su empleo durante los banquetes. La versión en inglés moderno de **Sir Gawain...** nos permite acercarnos mejor al conocimiento de este instrumento, pues habla concretamente de “side-drums” (e. 41), lo que nos remite a un tipo concreto de tambor, de caja cilíndrica, sin proporciones definidas, recorrida una y otra vez por una cuerda que, convenientemente anudada, mantenía tensa la piel, dotada de bordones, sobre la que se golpeaba con un par de palillos. “Estrépito” (e. 6) llama al poeta al sonido producido por este instrumento.

Con dos menciones, localizadas junto a tambores y trompetas, aparece también la FLAUTA, instrumento del que lo más llamativo es su capacidad melódica, que suena como algo distinto y agradable frente a la limitada capacidad melódica de la trompeta y la nula de cuernos y tambores. A esta característica se alude cuando se habla de “los sonos agudos y vibrantes de las

(1) A la luz de la versión en inglés moderno, interpretamos como trompetas las “trompas” de la estrofa 41 de la versión castellana.

flautas" (e. 6), o se dice que "ejecutaron las flautas muchos aires" (e. 41). Por lo demás, nada podemos precisar sobre este instrumento, pues la versión en inglés moderno se refiere a él con el término "pipe", que es tan amplio y genérico que caben en él desde una flauta de pico hasta un oboe.

Un último instrumento citado en la novela es la CAMPANA, de gran tradición en la Europa cristiana, donde su uso eclesiástico está demostrado a partir del siglo VI. Encontramos este instrumento en el castillo de Bertilak, donde los capellanes "hicieron repicar profusamente las campanas, como era obligación" (e. 39), para anunciar las solemnes vísperas de la Navidad. Su uso está, pues, estrechamente ligado a la liturgia y a la oración, señalando sus distintos momentos; pero no hay que olvidar su posible uso con otros fines (avisos, toques de júbilo, de alarma...). Existirían así toques diversos que habrían de diferenciarse de alguna manera. Una vez más, la falta no ya de datos, sino de indicios, nos impone un prudente silencio.

Con la campana hemos terminado el análisis permenorizado de todos y cada uno de los instrumentos citados en el texto. Sin embargo, este estudio organológico no sería completo si no hablásemos de las AGRUPACIONES INSTRUMENTALES o, mejor dicho, de la agrupación instrumental formada por trompetas, tambores y flautas, única que aparece en el texto y en la que no deja de sorprender la presencia de la flauta, cuyo sonido difícilmente podría abrirse paso en medio del estrépito producido por trompetas y tambores. Sin embargo, ahí está: "Y llegó el primer plato al resonar de las trompetas, de las que pendían espléndidos blasones, se oyó el estrépito de los tambores y los sonos agudos y vibrantes de las flautas" (e. 6); "Tocaron trompas (sic) y tambores, y ejecutaron las flautas muchos aires" (e. 41). Se nos describe en estas citas la ejecución de sendas fanfares (2) destinadas a señalar los diversos episodios del banquete y realzar así su esplendor: de nuevo la música formando parte y contribuyendo al gran espectáculo de actualización de la corte señorial.

Y ahora sí que podemos dar por terminado nuestro periclo organológico a través de los versos de **Sir Gawain...**, periplo que nos ha permitido documentar en los ambientes nobiliarios de la Inglaterra de fines del siglo XIV la presencia de al menos cinco instrumentos: destinados unos (cuerno, cam-

(2) Pese a la extrañeza que pueda producir en el lector este extranjerismo, el *Diccionario de la Música Labor* nos advierte que esta palabra, de origen francés, "no tiene traducción exacta en los demás idiomas, por lo cual todos se la han asimilado", si bien Manuel Valls Gorina, en su *Diccionario de la música*, sí admite el término "fanfarria" con un significado similar.

pana) a cubrir necesidades fundamentalmente prácticas, orientados otros (trompetas, tambores) a resaltar el poder y prestigio del señor, pero conformando todos el universo de sonidos que, unido a la voz humana, hará posible la existencia del arte musical tras los gruesos muros de los castillos.

SEGUNDA APROXIMACION: OCASIONES PARA LA INTERPRETACION.

Ha llegado la hora, conocido ya el bagaje instrumental, de analizar en qué momentos de la vida nobiliaria intervenía la música, tema sobre el que **Sir Gawain...** forzosamente sólo nos puede dar una visión parcial, ya que la acción de la novela se halla polarizada en torno a la Navidad y, en consecuencia, las manifestaciones musicales que vamos a conocer son, en buena medida, las correspondientes a esta época.

Así pues, vamos a desarrollar, en primer lugar, el conjunto de manifestaciones musicales que tienen lugar en torno a las FIESTAS DE NAVIDAD. No trataremos en este primer apartado de la liturgia (que será objeto de nuestra atención más adelante, en este mismo capítulo), sino de las diversiones más o menos profanas propias de estas fechas. Tenemos la gran suerte de que el mismo rey Arturo nos proporciona una guía-resumen de estas diversiones. Durante el banquete de Año Nuevo en Camelot, y para tranquilizar a la asustada Ginebra, que ha visto rodar por los suelos la cabeza tajada del Caballero Verde, el rey Arturo pronuncia las siguientes palabras: "No os alarméis hoy, mi querida señora; tales artes son muy propias de las Navidades, como las representaciones de misterios, los cantos, las risas y las danzas con que damas y señores se solazan" (e. 21). En párrafos sucesivos iremos desarrollando los distintos puntos contenidos en esta relación que impliquen de alguna manera la práctica musical. Destacar únicamente, antes de pasar al análisis, el hecho de que en esta relación figuren "las risas" o la expresión "con que damas y señores se solazan", lo que nos define claramente un ambiente relajado de diversión y esparcimiento como marco de la práctica musical.

El primer punto que figura en la relación del rey Arturo son las representaciones de misterios, de las que no vuelve a hablarse en toda la novela. El misterio, fruto de la secularización del drama litúrgico durante los siglos XIII y XIV, tiene con respecto a él unas cuantas diferencias, que son especialmente importantes por lo que a la música se refiere, en particular por el uso del diálogo hablado en el misterio, frente al diálogo cantado del drama litúrgico. Este cambio se debió en gran parte a que los actores eran ahora laicos y no clérigos (que eran cantores preparados). También se señalan razones acústi-

cas, pues la representación abandonó la iglesia para salir a la calle, con lo que el diálogo hablado facilitaba la audición. Todo ello hizo que la música pasase de tener un papel fundamental en el drama litúrgico a tener un papel incidental en el misterio. La música continuaba al servicio de estas obras como un ornamento auxiliar, y muy poca de la compuesta específicamente para ellas ha sobrevivido. Por ello, podemos afirmar, siguiendo a R. H. Hoppin, que: "los dramas de misterios tienen que seguir formando parte más de la historia teatral que de la musical" (Hoppin, 1991:201). Por otra parte, no deja de extrañar que las representaciones de misterios aparezcan en este contexto. Estamos a fines del siglo XIV y las representaciones de misterios se han concentrado ya en grandes ciclos que abarcan desde la Creación hasta el Juicio Final, y que se escenifican el día del Corpus Christi. Cada episodio corría a cargo de un gremio o cofradía y se representaba en diversos puntos de la ciudad, merced a una especie de escenarios móviles ("pageants"). El misterio es así un fenómeno urbano, bien conocido en York, Chester, Wakefield..., ajeno al mundo de castillos aislados en que transcurre la novela. Su presencia aquí sólo podemos explicárnosla por la existencia, junto a los grandes ciclos urbanos, de una tradición más modesta y más ligada a los dramas litúrgicos (que continuaron interpretándose como auxiliares de la liturgia en catedrales y monasterios, hasta bien entrado el siglo XVI) en la que las representaciones de misterios se repartían a lo largo del año y carecían de la complejidad de los grandes ciclos urbanos.

Tras las representaciones de misterios, vienen los cantos, por los que parece haber una gran afición y, puesto que estamos en Navidad, nada mejor para cantar que las "canciones de Navidad" (e. 3, 42 y 66) o "villancicos" (e. 75). La popularidad de estas canciones es tal que la Navidad llega a definirse simplemente como "la hora en que los hombres se sientan gozosos entorno a la mesa a cantar en honor del nacimiento de Cristo" (e.38). Se canta durante la cena (e. 66) y, sobre todo, durante las veladas (e. 42, 66 y 75). No así durante los banquetes, en los que la música se reserva para los juglares, como habremos de ver. Las canciones de Navidad, en cambio, no se reservan a un grupo concreto de músicos profesionales, sino que forman parte del patrimonio común de la fiesta y la diversión, y todos participan en ellas: "y acudían después (los gallardos caballeros) a la corte a participar en los bailes y canciones de Navidad" (e. 3), "Así que celebraron una gran velada, bailaron y cantaron canciones de Navidad" (e. 42). El propio Gawain se regocija cantando villancicos "en compañía de las nobles damas" (e. 75).

Pero llegados a este punto tenemos que hacer una digresión. Si trabajar con una traducción viene siendo una seria dificultad a lo largo de todo el tra-

bajo, ésta se muestra aún mayor, si cabe, en este tema de “los cantos”. Compárense, como prueba, un par de versos de la estrofa 66 que hemos conseguido en versión original con sus respectivas versiones en inglés moderno y en castellano:

At the soper and after, mony athel songes,
As coundutes of Krystmasse and caroles newe.

And many songs were sung at supper and afterwards,
A concert of Christmas carols new and old,

y durante la cena, y después, se cantaron muchas y
nobles canciones, cánticos de Navidad y bailes nuevos.

Las dos traducciones coinciden con el original en que durante y después de la cena se cantaron canciones, aunque sólo la versión castellana especifica que esas canciones fueron “muchas y nobles” (“mony athel”); y, por lo que se refiere al tipo de canciones, allá donde el original dice claramente “As coundutes of Krystmasse and caroles newe” (“como conductus de Navidad y nuevos carols”), el inglés moderno se olvida de los conductus y habla sólo de “carols”, eso sí, nuevos y viejos (¿de dónde sale lo de “viejos”?), y el castellano opta por traducir “coundutes” por “cánticos” y “caroles” por “bailes”, guiado quizá en esto último por la teoría que ve el origen del “carol” en las canciones de danza de la Edad Media (3).

Hechas estas consideraciones, y tras confrontar todas las citas relativas a los cantos con la versión en inglés moderno, creemos lícito pensar que allí donde el castellano habla de “villancicos” o “canciones de Navidad” se está refiriendo a los “carols”. Veamos, pues, en qué consiste un “carol” (4). En principio, podemos definirlo como una canción que celebra la Navidad en cuanto que época de júbilo y alegría: participa así el “carol” del ambiente de diversión y esparcimiento propio de las fiestas de Navidad. Aparte de por su temática navideña (que suele girar en torno al nacimiento de Cristo, si bien no faltan “carols” que simplemente celebran el espíritu de alegría del momento), el “carol” se caracteriza por tener un estribillo métricamente diferente que se

(3) No pretendemos, con estos comentarios, echar por tierra el trabajo siempre difícil de los traductores (además, para nosotros criticar es lo fácil, pues sólo nos hemos enfrentado con un par de versos mientras que ellos han tenido que vérselas con más de dos mil quinientos), sino simplemente poner de relieve las dificultades que entraña hacer un trabajo de estas características sobre traducciones en vez sobre un original que no ha estado a nuestro alcance.

(4) Adoptamos este anglicismo, además de por ser la forma propia de designar el género, para evitar posibles confusiones con el villancico medieval castellano.

canta al principio, al final y entre cada estrofa, aunque esta estructura admite, como no podía ser de otra manera, algunas variantes. He aquí algunos ejemplos de "carols" recogidos por A. C. Baugh en su monumental **A Literary History of England** (Baugh, 1967:221-222):

I - Make we mery in hall & bowr,
Thys tyme was born owr Savyowr.

In this tyme God hath sent
Hys own Son, to be present,
To dwell with us in verament,
God that ys owr Savyowr.

In this tyme that ys be-fall,
A child was born in an ox-stall
& after he dyed for us all.
God that ys owr Savyowr.

In this tyme an angell bryght
Mete III sepherdis upon a nyght,
He bade them go anon ryght
To God that ys owr Saviowr.

In thys tyme now pray we
To hym that dyed for us on tre,
On us all to have pytee,
God that ys owr Saviowr.

II - Make we mery, bothe more & lasse
For now ys the tyme of Crystymas.
Lett no man cum in to this hall,
Grome, page, nor yet marshall,
But that sum sport he bryng with-all,
For now ys the tyme of Cristemas.

If that he say he can not syng,
Some oder sport then lett hym bryng,
That it may please at this festing,
For now is the time of Cristemas.

If he say he can nowght do,
Then for my love aske him no mo,
But to the stokkes then let hym go,
For now is the time of Cristemas.

Hay quien ve la popularidad del “carol” como un fenómeno propio del siglo XV, fruto de un rápido ascenso; sin embargo, la lectura de **Sir Gawain...** nos invita a pensar que esta popularidad era ya un hecho de sobra consolidado a fines del siglo XIV. Lo que sí es un fenómeno más propio del siglo XV es el desarrollo del “carol” como género de música polifónica. Fue éste un fenómeno específicamente inglés que sucedió a una prehistoria en gran medida monódica y oral, al compás del cual los textos dejaron pronto de ceñirse en exclusiva al ciclo de Navidad para ocuparse de cualquier tema, por lo que encontramos desde “carols” cuyos textos son apropiados para ocasiones litúrgicas hasta “carols” completamente profanos: el más famoso de todos los “carols” polifónicos ingleses, “Deo gracias, Anglia”, resulta ser una acción de gracias por la victoria inglesa en la batalla de Agincourt (1415). Estos “carols” polifónicos pueden estar en inglés, en latín o en ambas lenguas, y llegan a encontrarse mezclas de inglés, francés y latín y son, generalmente, composiciones a dos voces acompañadas de una tercera en el estribillo, siguiendo o bien el estilo de chanson o bien el de discanto inglés.

En **Sir Gawain...** todo apunta a que las continuas referencias a los “carols” tienen que ver más con la forma monódica que con la polifónica: estamos en una fecha quizá demasiado temprana para la existencia de “carols” polifónicos y, además, los “carols” se cantan en un ambiente informal, de fiesta, danza y bebida, y están abiertos a la participación general. Hay, sin embargo, un verso muy sugerente que puede obligarnos a modificar, en parte, nuestras conclusiones. Volvamos a la famosa estrofa 66, al verso aquel en que se cantaron muchas y nobles canciones “As coundutes of Krystmasse and caroles newe”. ¿Qué se quiere decir al hablar de “carols” nuevos? Y, sobre todo, ¿qué son los “coundutes of Krystmasse” (conductus de Navidad)? El conductus es una forma de música polifónica escrita íntegramente en estilo de discantus (es decir, nota conta nota), en la cual todas las voces entonan el mismo texto (como el organum y a diferencia del motete) y todas son fruto de creación original (a diferencia del motete y el organum). Sus textos son generalmente en verso y compuestos contemporáneamente a la música. Se nos habla aquí de conductus “de Navidad”, ¿no se estará refiriendo el poeta a un tipo incipiente de “carol” polifónico en estilo de discanto inglés?. A fin de cuentas, si todavía el “carol” no estaba consolidado como género de música polifónica, es lógico que el poeta emplease para referirse a él una categoría que le era más familiar (conductus), matizada por la coletilla “de Navidad”. Por otra parte, el hecho de que estemos en un ambiente relajado y abierto a la participación general no significa necesariamente que

se canten sólo versiones monódicas. Sería peligroso identificar, sin más, música popular y monodia, máxime cuando hay indicios de que en Inglaterra existió una práctica polifónica de tipo popular basada en series de terceras y sextas paralelas de la que encontramos reflejos ya en el siglo XIII (así en el "Nobilis, humilis", himno a San Magnus, patrón de las Islas Orcadas, en el que se dan extensas series de terceras paralelas) y que pervive todavía a principios del siglo XV (series ocasionales de terceras y sextas paralelas que se dan, precisamente, en los "carols").

Si todo esto es así, habremos de concluir que en **Sir Gawain...**, y en un ambiente festivo, aparece la forma monódica de "carol" o canción de Navidad, género muy popular por el que existe gran afición; y también aparece, aunque tímidamente, la forma polifónica del "carol", llamada a tener un importante desarrollo, convertida en género de música culta, durante la primera mitad del siglo XV.

Para terminar con el filón musical de las fiestas de Navidad, tenemos que hablar de las danzas (uno de los pasatiempos favoritos de la Edad Media), que comparten con los cantos el protagonismo de las veladas navideñas... "tantos bailes por la noche" (e. 3; véase también la cita de la estrofa 42 hecha a propósito de los cantos); pero, a diferencia de los "carols", las danzas no son exclusivas de la Navidad. Saber bailar y tener sentido de la alegría y de la fiesta son cualidades que se aprecian en un noble, como el propio Bertilak de Hautdesert se encarga de demostrar: "El señor bailó jubiloso repetidamente, e ideó muchas diversiones a fin de procurar alegría" (e. 40). Pero para la danza se necesita música, ya sea esta vocal o, preferentemente, instrumental. Tambor y flauta, citados en la novela, aunque en otro contexto, son instrumentos idóneos para la música de danza, y con este fin fueron ampliamente utilizados en la Edad Media. A la hora de determinar las características de esta música de danza, tropezamos con una importante laguna en los manuscritos, que se explica en parte porque la interpretación fue sobre todo tarea de juglares, cuya música o se ha perdido o, más probablemente, nunca se escribió. Se explica también porque la misma música vocal pudo perfectamente servir de fuente a la música instrumental, pues no en vano decía Johannes de Grocheo (teórico que escribe en París hacia 1300) que "un buen artista toca en la viola todo cantus y cantinela y toda forma musical en general". Si acudimos a las fuentes inglesas anteriores a **Sir Gawain...**, pocos y parcos son los testimonios que encontramos de danzas instrumentales. Las fuentes inglesas del siglo XIII nos han transmitido cuatro piezas sin título que se cree son danzas. Todas ellas presentan estructuras repetitivas (aunque

ninguna responde exactamente a la estructura de la “estampie” francesa), siendo monofónica una de ellas y a dos partes en notación modal las otras tres. Estas últimas, tanto en estilo como en procedimientos estructurales, recuerdan a las “caudae” de los conductus, lo que incide en la idea anteriormente expuesta de que la música vocal pudo haber sido fuente válida para la música instrumental de danza. Otra fuente inglesa, el **Codex Robertsbridge** (manuscrito fragmentario fechado en torno a 1325, famoso por conservar la más antigua música conocida para un instrumento de tecla), nos proporciona tres danzas (la primera de ellas incompleta), que, aunque no identificadas en el manuscrito como “estampies”, se corresponden exactamente con la forma francesa monofónica; pero este y otros detalles hacen dudar del origen inglés de la música. En cualquier caso, si se comparan estas danzas transmitidas por las fuentes inglesas con las transmitidas por fuentes francesas e italianas, se ve que, pese a la diversidad cronológica y geográfica, todas responden a unos mismos principios, el más importante de los cuales es el de la repetición, que bien pudo haberse originado en conexión con los movimientos recurrentes de la danza.

Dal Segno hasta 1.^a vez.
Repetir desde B, luego
dal Segno hasta 2.^a vez.

Dal Segno hasta 1.^a vez.
Repetir desde C, luego
dal Segno hasta 2.^a vez.

Dal Segno hasta 1.^a vez.
Repetir desde D, luego
dal Segno hasta 2.^a vez.

Danza italiana del siglo XIV (Museo Británico, Add. 29987, f. 63v.). Caldwell, 1984:103.

Dejando atrás ya las manifestaciones musicales propias de las fiestas de Navidad, volvemos a encontrarnos con la música en los BANQUETES, dignos de por sí de una monografía, que se celebran no sólo en Navidad (momento en que tiene lugar el brillante banquete de Año Nuevo en Camelot o el de Navidad en el castillo de Bertilak), sino también con ocasión de otras fiestas o acontecimientos importantes (como por ejemplo la partida de Gawain en busca del Caballero Verde el Día de Todos los Santos, ocasión tan triste que el poeta no se explaya en ella). De las manifestaciones musicales que genera el banquete hemos hablado ya en parte en el capítulo dedicado a los instrumentos musicales, al tratar de las fanfares ejecutadas por trompetas, tambores y flautas, y allí definimos al banquete como el gran espectáculo de actualización de la corte señorial. Y es que un banquete no es una comida cualquiera, sino un acto solemne en el que se pone de manifiesto el poder y la riqueza del señor y la fidelidad y estima de los caballeros que le rodean. De lo primero se encargan los criados exquisitamente vestidos, las costosas colgaduras, los raros y delicados manjares y, por lo que a nosotros concierne, los espléndidos blasones que penden de las trompetas, y la brillantez de las fanfares que van marcando los distintos episodios del banquete, cuyos sonos son tales que "muchos corazones se enardecieron al oírlos" (e. 6). De lo segundo se encargan los comensales, asistiendo al banquete y sentándose cuidadosamente según su dignidad. Pero la música no sólo hace su aparición en los banquetes en forma de fanfares y trompetas. Los banquetes se celebran "acompañados por la música de los juglares" (e. 21) o "con alegría, cantos de juglares y comida en abundancia" (e. 78). Así pues, tenemos a los juglares amenizando con su música los banquetes. En que consistía su repertorio es algo muy difícil de precisar. El texto no nos aporta ningún dato; acudamos, pues, a la historia de la música. Posiblemente tendría cabida en su repertorio la música instrumental (según los **Conseils aux Jongler**, escritos por Guiraut de Calanson en 1210, se esperaba que los juglares tañeran al menos diez instrumentos), y quizá fueron ellos los encargados de ejecutar las danzas instrumentales que comentamos en el apartado anterior. Pero esa sería materia propia de las veladas y no de los banquetes. En éstos, música instrumental aparte, hacen su aparición también los "cantos de juglares" (e. 78), lo que nos lleva a tratar de la canción profana. Como consecuencia natural de los lazos políticos que unían a Inglaterra con el continente, la lírica y la música de trovadores y troveros (sobre todo las de estos últimos) penetraron en Inglaterra a mediados del siglo XII. Sobre los efectos de la introducción de esta tradición musical ajena a lo inglés y su influencia, existen opiniones encontradas. Así, mientras J. Caldwell supone que la fuerza de esta influen-

cia sofocó cualquier tradición inglesa nativa, R. H. Hoppin cree que el arte de trovadores y troveros arraigó poco en Inglaterra. Lo que ocurrió realmente es que existió un marcado dualismo entre los ambientes populares, que se expresaban en inglés y en los que la tradición inglesa continuó activa, aunque soterrada y al margen de las grandes corrientes de creación, y los ambientes nobiliarios y cortesanos, que se expresaban en anglo-normando (esto es, en francés) y tenían los ojos puestos en la literatura y la música del continente. Este dualismo se fue desdibujando a partir de la segunda mitad del siglo XIII, y a finales del siglo XIV el inglés era ya, sin titubeos, la lengua de las clases superiores y vehículo apto para la creación literaria de altura. ¿Qué mejor prueba de ello que la novela que nos ocupa? Así pues, dado lo avanzado del período que estamos estudiando, el repertorio de los juglares estaría protagonizado por la canción inglesa, tras casi dos siglos de monopolio de las canciones de trovadores y troveros en cortes y castillos, monopolio que dejaría unas secuelas que la falta de datos nos impide valorar. Si acudimos ahora a las fuentes musicales para confirmar nuestras sospechas, nos topamos otra vez con la penuria de documentos conservados. Como representante de la tradición inglesa autóctona anterior a la penetración de la música de trovadores y troveros, tenemos a San Godric (eremita sajón del norte de Inglaterra, muerto en 1170), del que se conservan tres canciones de tema religioso que más parecen cantos litúrgicos en lengua vernácula. Del siglo XIII conservamos unas cuantas canciones de tono sombrío, muy poco apropiadas para ser cantadas en tan fastuosos banquetes. Tan sólo conservamos una canción de amor con su notación mensural, "Byrd one brere" ("Pájaro sobre una espina"), de finales del siglo XIII o principios del XIV, muy atractiva por texto y melodía. Los escasos restos conservados hablan, pues, en favor de un alto nivel de cultura musical en lengua vernácula ya en la Inglaterra del siglo XIII, lo que nos anima a mantener nuestra conclusión de que, pese a la larga presencia en las cortes de trovadores y troveros, la canción inglesa sería la protagonista de los banquetes nobiliarios a fines del siglo XIV. Un último apunte para delimitar el repertorio de los juglares a fines del siglo XIV nos remite a los testimonios de que la tradición anglosajona de poesía épica cantada continuó hasta el siglo XIV, pero no parece éste un género muy apropiado para los ambientes descritos en la novela y, además, se ignoran por completo las características y naturaleza musical de esta tradición.

Otro de los momentos en que hace su aparición la música es LA CAZA. Ya nos es bien conocida, así que no volveremos a tratar aquí de toda aquella variedad de toques de cuerno ni de los posibles valores estéticos de los

toques de victoria o regreso. Sin embargo, no parece que éstas sean las únicas manifestaciones de tipo musical a que daba origen la caza, pues tras la caza del zorro, reunidos ya los hombres en torno a su señor, "fue el cántico que allí se elevó por el alma de Renart la más gozosa de las músicas que el hombre haya oído" (e. 76). ¿Es ésta una canción de cazadores? Ni la historia de la música ni la de la literatura vienen en nuestra ayuda. Tampoco contribuye a aclarar el sentido de esta cita el contexto en que se encuentra, pues la caza del zorro es un episodio muy confuso, entreverado de sentidos alegórico-simbólicos que hacen imposible saber en qué registro se está moviendo el autor al pronunciar esta frase. Así pues, tendremos que quedarnos sin saber en qué consistía esta música que el autor le mereció tan positiva opinión.

Y hemos dejado para el final el estudio de la música en la LITURGIA. Si el poeta nunca ha sido generoso en sus referencias musicales, en este terreno de la liturgia se muestra especialmente parco: Se ve que le interesan más los banquetes, las nobles damas y los tapices de Tharsia. Sin embargo, esta parquedad no debe hacernos infravalorar el papel de la música litúrgica en los castillos, aunque fuera más propia de catedrales y monasterios. La única alusión clara a la práctica de la música litúrgica que encontramos en la novela dice simplemente: "concluidos los cánticos del coro en la capilla" (e. 4). No es mucho para 2530 versos. Existe otra alusión, pero cae más en el campo de lo folklórico que en el de lo musical que aquí nos interesa. En efecto, cuando Sir Gawain llega a la Capilla Verde, le parece un lugar tan horrible que dice: "Aquí podría cantar el propio Diablo a media noche sus maitines" (e. 87). Así pues, tenemos que contentarnos con la escueta referencia de la estrofa cuarta, que no deja de ser interesante, por otra parte, por la presencia en ella de la palabra "coro", que bien podría designar a un grupo de cantores (no necesariamente numeroso), a buen seguro clérigos y al servicio del rey, en este caso. Pero el contexto no es lo suficientemente claro como para que ésta sea la única interpretación posible. Los "cánticos del coro" podrían ser simplemente el conjunto de rezos propios de la liturgia de Año Nuevo, cantados, sí, pero no necesariamente por un grupo de cantores preparados. Precisar cual de estas dos interpretaciones es la correcta es de suma importancia para calibrar la altura del arte musical de estos "cánticos del coro". Si acudimos a la versión en inglés moderno para tratar de precisar mejor el contenido de este término, vemos desolados cómo nuestro coro se esfuma y hacen su aparición los salmos: "When the singing and psalms had ceased in the chapel" (e. 4). Vistas las dos traducciones, sólo Dios sabe qué diría la versión ori-

ginal. Seamos optimistas y pensemos que el autor nos está apuntando que reyes y grandes nobles tenían su capilla de música particular, constituidas por un grupo de cantores preparados que necesariamente habrían de ser clérigos. La existencia de un coro de estas características haría posible la práctica de la polifonía litúrgica. Tenemos algunas referencias, aunque algo posteriores a la novela, sobre la existencia de capillas de música al servicio de altos personajes: sabemos, por ejemplo, que con Enrique IV (1399-1413) la Capilla de la Corte Real creció en magnitud e importancia, o que el gran compositor inglés John Dunstable (1370-1453) fue músico (¿cantor?) al servicio del duque de Bedford allá por la década de 1420. En cuanto a las características de la polifonía litúrgica inglesa allá por los años en que se escribió **Sir Gawain...**, podemos decir que es un período de suma importancia, ya que se está produciendo una revitalización que llevará a la música inglesa a ocupar un lugar predominante en Europa entre 1420 y 1460. El mejor testimonio de esta revitalización es el manuscrito de Old Hall, cuyo repertorio (colección de música para el Ordinario de la Misa) se cree que fue compuesto entre 1370 y 1420. Frente a su unidad funcional, el manuscrito de Old Hall es una fuente muy rica por la variedad estilística de las piezas que contiene (se hallan representados en él los estilos de chanson, discanto inglés y motete) y por el gran número de compositores que menciona (de los cuales los más importantes son Leonel Power y John Dunstable).

Con la liturgia hemos concluido nuestro repaso por los distintos momentos en que la música hace su aparición en los ambientes nobiliarios ingleses a fines del siglo XIV. Vistos ya también los instrumentos musicales, nuestro estudio no estaría completo, sin embargo, si no dedicásemos un capítulo a los intérpretes de toda esta música, sin duda el aspecto que peor podemos conocer a través de **Sir Gawain....** Pero merece la pena intentarlo.

TERCERA APROXIMACION: LOS INTERPRETES

La música no se revela, a través de **Sir Gawain...**, como patrimonio de un reducido y exclusivo grupo de profesionales. Todos, en mayor o menor medida, participan en la producción de música. Así, los simples habitantes de los castillos hacen gala de su sentido del ritmo durante los bailes, cantan jubilosos las canciones de Navidad y procuran hacer sonar convenientemente los cuernos durante las cacerías. Pero, por encima de este nivel general, existe una categoría de músicos profesionales. Estos son, por una parte, los clérigos que figuran como cantores al servicio de los nobles formando sus capillas de música particulares, y, por otra, los juglares encargados de la música de diversión y entretenimiento.

Sobre los primeros, los CANTORES, destinados a dar mayor esplendor a la liturgia con su voz (pues los instrumentos musicales, órgano aparte, estaban proscritos en tal tipo de celebraciones), nada nos dice la novela que no sea esa vaga y confusa mención de un "coro" (e.4). Quizá su intervención no se ciñera sólo al ámbito litúrgico y participasen también en ceremonias civiles, en un siglo en que el motete se convirtió en música destinada a celebrar acontecimientos y personajes de la vida civil y eclesiástica. ¿Serían ellos los que cantaron aquellos "coundutes of Krystmasse"? Eso sólo el "Pearl Poet" lo sabe.

En cuanto a los otros músicos profesionales, los JUGLARES, aunque claramente mencionados en dos ocasiones (e. 21 y 78), sus citas son tan vagas que no nos dan ninguna información acerca de ellos. Los tópicos de la historia de la música y de la literatura nos los presentan como personajes de baja condición social que llevaban una vida errante proporcionando entretenimiento tanto en la plaza como en la corte, que no sólo actuaban como músicos (cantantes o instrumentistas), sino también como acróbatas, mimos, prestidigitadores, narradores de historias... Incultos por regla general y ni poetas ni compositores, a los juglares les cupo el mérito de ser los primeros músicos profesionales europeos fuera de la Iglesia y de dar la mayor difusión a las canciones que otros compusieron, merced a su vida vagabunda. Ahora bien, en qué medida respondían los juglares de la Inglaterra de fines del siglo XIV a este cliché es algo totalmente imposible de determinar a través de la lectura de **Sir Gawain...**

Quizá sea posible distinguir todavía una tercera categoría de músicos profesionales: la de los TROMPETEROS, que vieron subir paulatinamente su estima durante el siglo XIV y pasaron a ser empleados de forma fija y específica al servicio de las ciudades o de los nobles. En este ascenso fue fundamental la consideración de la trompeta como símbolo de poder, idea que aparece claramente en **Sir Gawain...** (e. 6), aunque no se menciona para nada en la novela la existencia de un cuerpo profesionalizado de trompeteros.

A MODO DE CONCLUSION:

El análisis minucioso de las escasas referencias musicales contenidas en **Sir Gawain y el Caballero Verde** nos ha permitido descubrir el papel y la importancia de la música en los ambientes nobiliarios ingleses a fines del siglo XIV. La música se nos ha revelado así como un elemento muy presente

en la vida cortesana, tanto en sus formas más simples (toques de cuerno, repiques de campanas...) como en sus formas más elevadas (polifonía litúrgica). Podría pensarse que tal efervescencia musical se debe a que la acción se halla concentrada en torno a las fiestas de Navidad, pero es seguro que éstas no eran, ni mucho menos, las únicas fiestas que tenían lugar a lo largo del año ni las que monopolizaban la vida musical. La liturgia seguiría su curso durante el resto del año. Las cacerías, con todas las manifestaciones musicales que conllevaban, podrían celebrarse en cualquier época. Siempre que hubiese un acontecimiento o fiesta importante se conmemoraría con un banquete, y allá volvería a convocarse a los juglares y se volvería a danzar al ritmo de la “estampie” durante las veladas. Sí que habría que esperar hasta el año siguiente para volver a ver los misterios de Navidad, pero ya llegará antes la Pascua con sus propias representaciones de misterios. Y, en cuanto a los “carols”, si no se cantaban durante el resto del año, otra cosa se cantarían.

Existía, pues, una continuidad en la vida musical de la corte, continuidad salpicada de momentos especialmente intensos, entre los que estaba la Navidad, el momento que nos es dado conocer a través de **Sir Gawain...** El hilo conductor de esa continuidad sería la liturgia: no todos los días habría cacerías, ni banquetes, ni danzas, pero ningún día dejaría de sonar la campana ni de cantarse misa, aunque no fuera siempre con la solemnidad de las grandes ocasiones. La liturgia era, pues, la referencia musical cotidiana, aunque desde luego no era la que más interés y pasión despertaba, pero al menos cumplía la noble función de no dejar pasar el día sin imprimir un melisma en la mente de los habitantes del castillo. Estos, a buen seguro, disfrutarían más con la variedad de manifestaciones musicales no litúrgicas que hemos ido descubriendo a lo largo de los versos de **Sir Gawain...**, envueltas siempre en un contexto de fiesta y alegría.

Nuestros nobles parecen dispuestos a hacer buena la frase contenida en la estrofa 67 y que, al final de un siglo tan duro y complejo como el XIV, suena como un auténtico “*signum temporis*”: “Disfrutemos entre tanto y pensemos en el goce, que el dolor puede alcanzar al hombre cuando quiera”.

“¡El que ciñe la corona de espinas nos conceda su alegría!” (e. 101).

BIBLIOGRAFIA

(1971): *Sir Gawain and the Green Knight*, versión en inglés moderno de B. STONE, Penguin Books.

(1988): *Sir Gawain y el Caballero Verde*, traducción castellana de F. TORRES OLIVER, Siruela, 5ª ed., Madrid.

BAUGH, A. C. (ed.) (1967): *A Literary History of England*, vol. I (*The Middle Ages*), Routledge & Kegan Paul, 2ª ed.

CALDWELL, J. (1984): *La música medieval*, Alianza, Madrid.

CATTIN, G. (1987): *El Medioevo. Primera parte*, tomo II de la *Historia de la Música* a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, Turner, Madrid.

CIRLOT, V. (1987): *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Montesinos, Barcelona.

CRESPO ALLUÉ, Mª. J. (1985): *Génesis del teatro religioso medieval en Inglaterra: del drama litúrgico a los Misterios y Moralidades*, en *Estudios literarios ingleses. Edad Media*, págs. 203-221, Cátedra, Madrid.

DIAGRAM GROUP (1976): *Musical Instruments of the World*, Paddington Press Ltd.

GALLO, F. A. (1987): *El Medioevo. Segunda Parte*, Tomo III de la *Historia de la Música* a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, Turner, Madrid.

HOPPIN, R. H. (1991): *La música medieval*, Akal, Madrid.

MICHELS, U. (1985): *Atlas de Música, I*, Alianza, Madrid.

SADIE, Stanley (ed.) (1984): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (3 vols.), Macmillan Press Ltd.

DISCOGRAFIA

HILLIARD ENSEMBLE, The (1983): *Música medieval inglesa: anónimos de los siglos XIV y XV*, Harmonia Mundi, Saint-Michel de Provence.

HILLIARD ENSEMBLE, The (1985): *Sumer is icumen in. Cantos medievales ingleses*, Harmonia Mundi, Arles.