ABRIR TERCERA PARTE

CUARTA PARTE: TRATADO DEL AMOR HUMANO.

Tras haber visto lo referido al Arbol de la Vida, se pasa, a continuación al de la Ciencia del bien y del mal. Este cuarto bloque puede dividirse en cuatro partes que, en líneas generales, están formadas por: Primero, la santificación del matrimonio (a través de la miniatura de la recomendación divina de propagar la especie); segundo, los malos usos amorosos que la Iglesia ha reprobado desde antiguo (serie de miniaturas formada por las diversas actividades de los amantes donde el hombre cumple un papel de sumisión hacia la mujer, presentada como instrumento diabólico debido a la seducción que ejerce sobre el varón); tercero, los consejos relativos al buen amor (que consiste en la disputa sobre los que atacan algún aspecto de la relación afectiva y en los consejos que da Ermengaud a los amantes, sean hombres o mujeres, para un correcto comportamiento amoroso que, como tendrá ocasión de verse, tiene su fin en el matrimonio); por último, las virtudes que ha de tener el amante y los vicios que ha de vencer. Otras partes, como las relativas a la huida del amor por parte de aquellos que quieren seguir una vida de castidad, así como el amor de los padres a los hijos, pese a estar tratadas en el texto, no aparecen reflejadas en miniaturas.

4.a.- El buen uso del amor: La institución del matrimonio.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Dieus en paradis terrenal aiusta mascles ab femes de gens, d'aucells, de bestias, de peichos per lur natura coservar els benezigs"), f. 213 r. (1).

En el extremo izquierdo de la miniatura, aparece Dios, bajo los rasgos, como se ha ido viendo, de Cristo, con el índice de la derecha extendido en gesto exhortativo (2), a la vez que sujeta con la izquierda una filacteria escrita, presentada, pero no recibida, donde se expone el contenido de su declaración (3): "Creichetz/fort e m/ultipli/catz e/creichen/la terra/poblatz" (Gn. 1, 28) (4). Frente a El, Adán y Eva se dirigen hacia el Señor; el hombre, muestra la palma de la derecha en señal de acatar la decisión de Dios (5), mientras abraza a la mujer con el brazo izquierdo, con lo que expresa su protección afectuosa (6); los brazos de la mujer, replegados y paralelos a su pecho indican una escasa actividad (7), fruto, posiblemente, de su sumisión al hombre. Un aspecto sobresaliente de la representación de los protoplastas consiste en que sus cabezas están envueltas en un mismo nimbo; encima, una inscripción: "Matremonis/d'Adam e d'Eva" (8). Tras la primera pareja, aparecen las especies animales que poblaban el Paraíso en grupos de a dos: Primero, sobre un árbol, dos parejas de pájaros; debajo, una masa de agua con peces (entre los que se distingue una anguila); a continuación, con las patas dentro del agua, dos cigüeñas; detrás, dos caballos; sobre un promontorio, un árbol sobre el que están de pie dos cabras; seguidamente, una oveja y un macho cabrío; a continuación, dos conejos y, por último, una pareja de perros. Hay que notar el cambio de color en el fondo: Mientras la parte dedicada a Dios y a los protoplastas es

azul oscuro, en la que aparacen los animales es roja. Se trata, pues, de un alejamiento efectuado por una separación materializada por un fondo convencional, que significa la pertenencia de ambos grupos a codiciones y valores diferentes (el de los humanos frente al de las bestias; el de los racionales, frente al de los irracionales) (9).

En su aspecto fundamental, la escena está tomada de Gn. 1, 28; aunque no hay que descartar, por la aparición de las parejas de animales, la recomendación que se les hace de también multiplicarse, ya sea explícita (Gn. 1, 22; peces y aves) o implícita (Gn. 1, 24-25). La miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense no sigue modelos precedentes en que Dios puede aparecer de pie entre los protoplastas, presentándolos, a veces poniendo sus manos en las del Creador, como en una miniatura del siglo XIV (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5059) (10); empujando a Eva hacia Adán (mosaicos y frescos bizantinos, relieve de Hildesheim, mosaico de Monreale, "Biblia de Bamberg", de S. Pablo, de Canterbury (Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 8)) (11). Próxima a la miniatura del "Breviari" es una de la "Paráfrasis" de Aelfricus (Londres, British Museum, Cotton-Claud, B IV, f. 6 v.) del siglo XI (12). Hay que recalcar que el rasgo más sobresaliente de la miniatura es el nimbo que comparten ambos personajes, aspecto que en absoluto suele ser frecuente en la iconografía medieval de Occidente, y menos aplicado a los protoplastas (13). Si se tiene en cuenta el papel de elemento sacralizador que, en esta época, juega el nimbo, y el que se les aplique a los protoplastas en el momento en que se les recomienda su procreación, tiene que ver con el carácter de santificación de la pareja del hombre y de la mujer a través del matri-

monio; o, más exactamente, la santificación del matrimonio, que convierte a dos personas en una sola (de ahí el nimbo único compartido por dos: Ya no son dos, sino uno solo) y de su validez sacramental como acto portador de la gracia que santifica a quienes lo reciben, según las palabras del Génesis: "Por eso dejará el hombre a su padre y a su madre; y se adherirá a su mujer; y vendrán a ser los dos una sola carne" (Gn. 2, 24; que se repetirá en Mt. 19, 4-6: "Jesús, en respuesta, les dijo: ¿No habéis leído que aquel que al principio crió al linaje humano, crió un solo hombre y una sola mujer, y que se dijo: Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y unirse ha con su mujer, y serán dos en una sola carne?. Así que ya no son dos, sino una sola carne"); ambos, a través del sacramento del matrimonio, son partícipes de una misma gracia y santificación. También se encuentra esto en Ef. 5, 31: "Por eso está escrito: Dejará el hombre a su padre y a su madre: y se juntará con su mujer; y serán los dos una carne". Muy ilustrativo, en este sentido de matrimonio como sacramento que confiere la gracia (reflejada la santidad de la institución a través del nimbo compartido), es un pasaje de Sto. Tomás de Aquino: "Todo sacramento implica un remedio contra el pecado, manifestado por sus signos sensibles para causar la santidad en los hombres. Y como se verifica esto en el matrimonio, enumérase ésto entre los sacramentos" ("Suma Teológica": Supl. q. 42 a. 1) (14).

En cuanto a los animales, lo importante son dos aspectos: El primero, la aparición de todas las especies (volátiles, acuáticas y terrestres) que pueblan la tierra; segundo, su representación en parejas para que pueda efectuarse la generación del mundo a través de su unión según el mandato divino; esta procreación

se lleva a cabo en ellos de forma natural (no diabólica, como pensaban los cátaros), pero distinta a la de los racionales (en éstos cuenta el amor, en aquéllos sólo el instinto), que quedan santificados por el sacramento, de ahí la separación dada por el distinto color de los fondos en la misma miniatura: "toda vez que Dios dijo: "Procread y multiplicaos", y estas palabras las dirigió también a los animales... Antes del pecado fue instituido el matrimonio por Dios cuando al formar a la mujer de una costilla del hombre para que le ayudara, les dijo: "Procread y multiplicaos". Y aunque también se lo dijo a los animales, éstos no lo habían de cumplir en la misma forma que los hombres" (Sto. Tomás de Aquino: "Suma Teológica": Supl. q. 42 a. 2) (15). Por otra parte, el ilustrador ha tenido especial cuidado en representar especies particularmente reproductivas o que se caracterizan por su amor a la prole: Así, los peces: Símbolo de Venus por su extraordinaria fecundidad (16); las cigüeñas, de las que S. Isidoro dice que es "muy notable el cariño que sienten hacia sus hijos; con tanto celo calientan su nido, que, a causa de estar tanto tiempo incubando, llegan a perder las plumas. Sin embargo, cuanto tiempo dedican a la cría de sus retoños, otro tanto ellos, a su vez, son alimentados por sus polluelos" ("Etimologías": l. 12, c. 7, 17) (17); las cabras, animal fecundo que, ya en la Antigüedad, servía de montura a Afrodita y a Dionisios: "El chivo ("hircus") es un animal lascivo, impúdico, ansioso siempre de copular; debido a esta sensualidad, sus ojos miran aviesamente, pues, según Suetonio ("Pret." 171), "hirqui" es el nombre del ángulo de los ojos, y de ahí recibe su denominación... Hay quienes los denominan "capri" o "caprae" porque devoran ("captare") la hierba" (S. Isidoro: "Etimilogías": l. 12, c. 14, 15) (18); el caballo es conside

rado dentro de este aspecto según algunos autores que se apoyan en un pasaje de Jeremías sobre la corrupción de Jerusalén: "yo los colmé de bienes, y ellos se han entregado al adulterio, y han desahogado su lujuria en casa de la mujer prostituta. Han llegado a ser como caballos padres desenfrenados y en estado de calor; con tanto ardor persigue cada cual la mujer de su prójimo" (19); no obstante, Aristóteles habla del aspecto reproductivo de este animal en un sentido menos moralizante: "Entre las hembras se pirran por copular, la que más la yegua... Así, pues, las yeguas se vuelven locas por los caballos" ("Historia de los animales": l. 6, 18, 572a); a su vez, hay que señalar que "la especie equina pasa por estar dotada por la naturaleza de un especial instinto maternal" (Aristóteles: "Historia de los animales": l. 9, 4, 611a) (20); Claudio Eliano, por su parte, menciona la adherencia carnosa en la frente del potro que las yeguas han de quitar para evitar una líbido excesiva por parte de los machos ("Historia de los animales": l. 14, 18) (21). No es mucho lo que hablan las historias naturales acerca de una especial fecundidad de ovejas y carneros; tal vez, sea conveniente señalar que para las primeras es tan conveniente conocer el tipo de viento que sopla como el apareamiento mismo para tener descendencia de uno u otro sexo (Claudio Eliano: "Historia de los animales": l. 7, 27) (22), y los segundos luchan por las hembras, según Plinio, en "Tempore amoris" (23). Aristóteles habla de la prolongada duranción del estado pasional de las perras, así como que la fecundidad de los cánidos dura toda su vida ("Historia de los animales": l. 6, 20, 574b).(24); Claudio Eliano, apoyándose en Demócrito dice que "son criaturas de mucha prole", debido a particularidades anatómicas de las hembras ("Historia de los animales": l. 12, 16) (25). Por último, sobre el conejo o la liebre, Aristóteles sostiene que "copulan y paren en

cualquier época del año, están sujetas (las hembras) a superfetación y paren cada mes... La hembra tiene leche ya antes de haber parido y, nada más parir, se aparea, y queda preñada cuando todavía está amamantando a las crías" ("Historia de los animales": l. 6, 33, 579b.-580a) (26); a propósito de esta superfetación de liebres y conejos, dice Claudio Eliano que dentro "del vientre tienen crías recién concebidas y otras a punto de nacer, cuando ya ha dado a luz a varias más" (l. 2, 12) (27).

Esta miniatura es oportuna por dos razones: Primera, porque es a manera de prólogo del tratado del amor entre hombre y mujer y, por esto mismo, ya se fija cual ha de ser el resultado de este amor, el matrimonio. Segunda, porque se opone a las teorías catáras y de "fin'amors" de los trobadores contra este sacramento e institución. Con respecto a los primeros, a los cátaros, la situación es un tanto compleja: Extrema castidad para los perfectos; libertinaje (o al menos su posibilidad) absoluto para los creyentes: Para los herejes, el pecado de la carne era igualmente grave dentro o fuera del matrimonio; así, se comprueba una cierta tolerancia hacia el adulterio.

Como ya se vio, los cátaros explicaban, por medio de su mitología, la causa del mal en el mundo. Tras la caída de los ángeles malos, y su aprisionamiento en el cuerpo humano a través de Adán y Eva, Lucifer creó el Paraíso terrenal y, por medio de una estratagema (despertar la curiosidad por lo prohibido) para convertirlos en sus esclavos, les prohibió comer del Arbol de la Ciencia del bien y del mal. Su fruto era interpretado por los herejes como símbolo del pecado original; su transgresión no se de

be tanto a una desobediencia de la ley divina, fruto del libre albedrío (inexistente para ellos), una rebeldía fruto de un orgullo desmesurado, como s ls unión sexual, a consecuencia de la cual nuevas almas son encerradas en la cárcel del cuerpo, con lo que se incrementa el poder del principio malo (28). En este sentido, el acto sexual expresaba la repetición de la desgracia original del hombre al favorecer la obra del principio malo ayudando a la propagación de la vida, de ahí que se reprobara su institución sacramental, y que se utilizara expresiones como "en el matrimonio no está la salvación" ("in matrimonio non est salus"), "el matrimonio era pecado" ("matrimonium erat peccatum") e, incluso, "el matrimonio es lupanar" ("matrimonium est meretricium") o "fornicación jurada" ("jurata fornicatio") (Por el contrario, casarse era una prueba, bien de abandono de la herejía, bien de no pertenencia a la secta; en todo caso, no levantaba sospechas) (29). Así, frente a la idea católica de castidad como una consagración al amor a Dios, los cátaros piensan en el horror de la carne diabólica que cautiva un alma en un cuerpo a través de la generación. Por medio del instinto sexual, se continúa de ser en ser la cadena del mal, poblando la tierra (que para ellos era el verdadero infierno) de condenados, habitándola con espíritus culpables. La sexualidad aparece como trampa diabólica, horrible y repugnante, que envuelve con sus redes toda realidad viviente. El producto de la unión sexual es el medio del que se vale el principio malo para encadenar al hombre a la materia y hacerle olvidar su procedencia, el reino de los cielos. Se condena, pues, esta unión por la que se perpetúa la prisión de los ángeles en cuerpos terrestres. Eran los perfectos los que llevaban a cabo más categóricamente la abstinencia sexual; esta repulsión a toda relación carnal iba acom

pañada de una serie de precauciones escrupulosas para evitar todo contacto físico con las mujeres (hasta el punto de que un perfecto no se atrevería a sentarse en la misma silla abandonada por una perfecta, y a la inversa) (30). En este sentido, la mujer, en razón de su función generadora, era considerada a veces como particularmente receptiva a las influencias diabólicas, aunque, y esto es sobresaliente en la cultura medieval, una vez ordenada perfecta, estaba en plano de igualdad con el hombre (31).

Teniendo en cuenta que cualquier fallo en la castidad llevaba consigo la pérdida del estado de perfecto y de los que, a su vez, habían sido consolados por el infractor, se comprenden todas las medidas tomadas para no perder su castidad; a su vez, éstas se acompañaban con la abstención total de todo alimento que, de alguna forma, estuviera en relación con la unión carnal: Huevos, leche y sus derivados, carne; especialmente este último alimento tenía un carácter tabú en cuanto a su ingestión en razón de la metempsícosis, ya que el animal que se iba a ingerir podía ser el receptáculo de un espíritu (32). Además, los cátaros prueban, a través de su interpretación de un pasaje evangélico (Lc. 20, 34-35) la existencia de otro siglo en que los hombres no se casarán (33).

Lo que acaba de verse sería el aspecto superficial de la teoría amorosa, más bien antisexual, de los cátaros. Es conveniente profundizar sobre qué motivación les llevó a esta concepción de las relaciones entre los sexos (o más bien de su ausencia). Se sabe que todas las disposiciones sobre el comportamiento sexual eran válidas para los perfectos: El día de su iniciación, los

"bons-hommes" prometían guardar durante toda su vida la más rigurosa castidad, "y no ejercitar la líbido durante todo el tiempo de su vida" (34). Movidos por su continencia, llegan a prohibir el matrimonio bajo el mismo título que el exceso. La unión sexual era demoníaca, pertenecía al orden de la materia y del mal, se convertía en un pecado contra el Espíritu,y, por tanto, mortal, con lo que era incompatible con la vida espiritual. No obstante, lo que es válido para los perfectos, se excusa para los creyentes. Bajo el nombre de adulterio, los perfectos colocaban todas las obras de la carne (dentro o fuera del matrimonio). Si el acto sexual estaba prohibido a todo hombre de una elevada espiritualidad, se admitía para los que aún estaban ligados a la materia, que, tras numerosas reencarnaciones, lo verían irreconciliable con el progreso definitivo del alma. Aparecen así dos concepciones morales opuestas: La de los puros, a los que se les imponía la más estricta continencia, y la de los creyentes, a los que se les permitía no ser castos o se les excusaba de no serlo. Este principio de continencia se desarrolla en los medios sociales más diversos: En los más bajos, reviste el carácter de sacrificio, bajo la creencia de que la práctica sexual reprime una energía útil al individuo: Se sacrifica el placer a favor de un bien metafísico. Es distinto el valor que se da en medios aristocráticos: Las restricciones al maor sexual eran más convencionales e idealizadas; el amor está unido al amor: Hay que "merecer" la estima de las damas, y, bajo su influencia, el coraje viril se subordina a la pasión. Como consecuencia, se exalta la fidelidad amorosa, que se convierte en la cualidad fundamental del héroe caballeresco. El hecho de que el guerrero que permanece fuera de sus dominios durante largo tiempo guarde fidelidad, es decir, castidad, hacia su dama, es visto como una castidad temporal o relativa. Hay una aproxima

ción y una diferenciación frente al Catolicismo: Este propugna para los religiosos la castidad absoluta, mientras que para los laicos, el amor sexual encuentra su vía de realización admitida a través del matrimonio; entre los cátaros, se encuentra esta restricción sexual para los puros; no obstante, a los creyentes se les tolera el amor natural (dentro o fuera del matrimonio). Así, como tendrá ocasión de verse más adelante, se tiende a valorar a la vez el amor y la castidad, haciendo de esta pasión contenida un principio de protección mágica (contra los peligros de la guerra) o de perfección moral (entre los trovadores): La castidad puede ser, en este sentido, una magia total capaz de transformar todo el ser interior; o ser simplemente un hecho heróico y meritorio. Una diferencia que separa al ascetismo católico del cátaro es que, mientras aquél rechaza la tentación, éstos la persiguen para sublimar la fuerza máligna de la líbido a través de esta actitud heróico-mágica. Esta victoria sobre la líbido tomando su energía positiva es llegar a un plano superior de existencia (35). Para los católicos, el matrimonio tiene menos valor que la castidad; no obstante es un sacramento del que se respeta el misterio; no es así en el caso de los cátaros, que pese al valor conocido que le dan a la castidad, no consideran que el matrimonio haga pasar el amor físico de un estado de mal a otro de bien. No obstante, las restricciones que el pensamiento católico aporta a la lubricidad, los deberes con los que compensa los placeres, la fidelidad impuesta a los cónyuges, la transformación de la líbido en amistad, llevan a convertir el amor físico en una especie de castidad. Por su parte, los cátaros, basándose en la teoría de las transmigraciones, piensan que el hombre tiene muchas vidas por vivir, y que, por lo tanto, no hay que forzar su evolu-

ción; llegará un momento en que el amor físico, carnal, se vuelva contra sí mmismo y se transforme en una tentación de virtud o de progreso moral: Tras un proceso dialéctico, el deseo desarrollará su negación enriquecedora: La castidad. Si el Catolicismo es más impaciente en asegurar la salvación, basada en la libertad humana; para los cátaros, ésta no existe, ya que es Dios quien combate en las almas, a las que sólo deja el conocimiento y la aceptación, lentamente adquiridos, del destino necesario para este conocimeinto y la expresión de una serie de pruebas que cambian el mal en bien; se trataría de lo que podría calificarse como una gnosis del tiempo (36).

Como ya se vio, la Creación, al ser material, visible y temporal, es malvada. Las esencias buenas se encuentran asociadas temporalmente a una entidad mala y a la nada, estableciéndose una doble naturaleza en el hombre: El alma angélica creada por el principio bueno, y el cuerpo, en desacuerdo, formado por el malo. Así, la unión sexual aparece como un homenaje rendido al diablo ya que el alma se encadena más a la materia y tiene la posibilidad de encadenar, igualmente, a otras almas. Este acto expresa simbólicamente el origen del hombre, repitiendo la acción diabólica primordial: La entrada del alma a la prisión del cuerpo tuvo tuvo lugar con la unión sexual de Adán y Eva. El pecado sexual retendrá el alma a la carne y la encadenará al círculo de las metempsícosis: Permaneciendo la líbido tan activa tras la muerte como antes, y tanto más desencadenada al no tener órganos físicos para saciarla, lleva en sí una exigencia de materialización, lo que obliga al alma a encontrar otro cuerpo donde materializarse. La unión sexual, como se viene diciendo, no sólo retarda la salvación per

sonal, debido a las múltiples transmigraciones, sino que compromete el destino de otro ser, al engendrarlo y llevarlo a las tinieblas, al traer hijos al mundo de los condenados. Así, la continencia aparece como un cambio de naturaleza. Los cátaros no podían admitir que el sacramento del matrimonio fuera capaz, sin abolirlo, de purificar el amor físico ni de devolver al hombre, ocupando aún su cuerpo, su integridad espiritual; el acto carnal es para ellos tan materializante en el matrimonio como en la fornicación (37). El segundo punto, es decir, por qué los perfectos, que observan una continencia tan rigurosa y que tenían razones para observarla, toleran el acto de la carne y el matrimonio entre los simples adeptos, es el tema que se abordará en la siguiente serie de miniaturas al ver cómo Ermengaud reprueba el supuesto libertinaje cátaro y el de los trovadores.

Es interesante ver el punto de vista de los trovadores, cuyo desarrollo cronológico y topológico es paralelo al del fenómeno cátaro, y en el que tanto unos como otros cuentan con los mismos protectores. Hay que tener en cuenta, y es algo que se desarrollará más ampliamente, que la práctica totalidad de los trovadores (sólo puede nombrarse un ejemplo cierto y alguno dudoso) (38) no eran herejes, aunque compartieran con los cátaros su desapego hacia la institución eclesiástica y unos puntos de vista relativos al amor semejantes, aunque, en el fondo, sus motivaciones eran muy diferentes, como es el caso del matrimonio, que, tanto unos como otros desaprueban. Los herejes, por considerarlo como una institucionalización de la perpetuación de la obra del mal; los trovadores, porque destruye "fin'amors", basado en la unión espiritual que se manifiesta en la virtud de los amantes y nunca

en el "faich" (acto sexual) (39). Se comprueba que, a partir de 1150, todos los trovadores atacan o tratan de desacreditar el amor entre marido y mujer (40). Pero, una vez llegados a este punto, conviene ver cuál era la posición de la mujer durante la Plena Edad Media; la diferencia de la mujer occitana frente a la septentrional; la interrelación pensamiento-sociedad, que motiva la aparición de la poesía trovadoresca en lengua de oc, y las relaciones de ésta con la herejía.

Durante la Alta Edad Media, puede decirse que, en líneas genereales, la situación de las mujeres es molesta, humilde y humillante; excepciones a la regla las forman aquellas que destacaron en el campo político o espiritual. Por lo que respecta al plano teológico, muchos autores, al hablar de la creación de la mujer, no le dan el honor de ser imagen de Dios, como Adán, sino imagen de éste y similitud de Dios. Por otra parte, es conocido que, mayoritariamente, exégetas y moralistas dieron mayor importancia al papel negativo jugado por la mujer; y la maldición divina "Estarás bajo la dominación del hombre" provocó reflexiones sobre lo que será la condición femenina. Otros textos se añaden a este respecto: S. Pablo, aunque no olvida que ante Cristo no hay ni judío ni griego, ni hombre ni mujer, da una serie de recomendaciones de comportamiento a éstas dentro de la comunidad cristiana que proveyéron de más argumentos a los partidarios de la superioridad (y subsecuente sumisión) masculina (la cabeza del hombre es Cristo; la de la mujer, el varón; éste, en las reuniones de la comunidad cristiana, no debe velar su cabeza, pues es la imagen y la gloria de Dios; el primer hombre no procede de la mujer, pero la primera mujer viene del hombre; el hombre no ha sido

creado para la mujer, pero la mujer lo ha sido para el hombre; las mujeres no deben tomar la palabra en la asamblea: Si quieren pedir aclaraciones sobre algún tema, deben preguntárselo a sus maridos en sus hogares). Aunque se recomienda que el marido debe amar a la mujer como Cristo a su Iglesia, se especifica que la mujer debe estar sometida a su marido en el Señor. Se puede resumir diciendo que, en los principios del Cristianismo, había una igualdad espiritual, ante Dios, entre hombre y mujer, pero no en las costumbres de las comunidades (41).

S. Ambrosio, que sigue a Filón ("Leges allegoricae": 2, 24 y 2, 35 ss.) hace una comparación entre el hombre con "nous", la inteligencia ("mens"), y la mujer con "aíszesis", la sensibilidad ("sensus"), que marca la superioridad del varón, pero que implica la estrecha unión de los dos, que son, como la inteligencia y la sensibilidad, indispensables la una para la otra. Así, la mujer debe volverse a su marido y servirle, estar sometida a él, para no caer en el error, y para que, bajo la autoridad de un ser más fuerte, se deje gobernar según sus consejos (S. Ambrosio: "In Hexaem.": 6, 4, 40 ss.; "De Paradiso": 11, 50-51 y 14, 15). No obstante, aunque S. Agustín tome posiciones cercanas a las de su maestro ("De Genesi contra Manicheos": l. 2, c. 11), en el "De Genesi ad litteram", parece ser más favorable a la mujer, celebrando la grandeza de su unión con el hombre instituida por Dios (idea contraria a las teorías de los herejes dualistas, como se ha visto), cuya unión amorosa está representada en su formación del costado del hombre. Hay que tener en cuenta, como ya se vio al hablar de la caída (42), que este autor responsabiliza a ambos protoplastas por igual del pecado; no obstante, el aspecto de sumi-

sión que indica la maldición divina se debe, no a la naturaleza de la mujer, sino como consecuencia de su falta. La sumisión, unida al amor, ha sido transformada en dura servidumbre como consecuencia del pecado. Si bien la caridad permite a los esposos servirse recíprocamente, S. Pablo no autoriza a la mujer a gobernar al hombre, ya que la sentencia divina ha dado el gobierno a éste. La misoginia se endurece fuertemente con S. Jerónimo, particularmente en su "Comentario al Eclesiastés" (7, 26_27) y sobre todo en "Contra Joviniano", en el que se incluye una larga cita de un texto de Teofastro contra las mujeres, cuyos defectos son la ruina de los imprudentes que se casan con ellas. El tratado de S. Jerónimo, junto con la cita de Teofastro, tuvo gran éxito entre los moralistas y satíricos del siglo XII, que se apoyaron también en las sátiras de Juvenal (muy copiadas durante el XI y el XII). No obstante, S. Gregorio Magno, situándose en una perspectiva distinta a la de S. Jerónimo, considera que el matrimonio es bueno en sí y que se estableció por la providencia para la propagación del género humano ("Regula Pastoralis", PL.: 76, col. 1086-1089 y "Homel. 36 in Evangel.", PL.: 76, col. 1269). S. Isidoro, une los términos corrientes que designan al hombre y a la mujer a las nociones de fuerza y debilidad. En las "Sentencias" (11, 4-6), aunque señala una primera igualdad en la creación de ambos, al ser formada del costado del hombre, se vuelve a la idea tradicional de "imago" (para el varón) y "similitudo" (para la mujer), con lo que ésta tiene que estarle sometida por ley natural. El derecho romano refuerza tal ley natural para poner a la mujer en tutela a causa de su ligereza de espíritu. Todas estas ideas que se están exponiendo aparecen se encuentran en el siglo XII en Abelardo, aunque este autor dé especial importancia a la continencia (43).

Ruperto glosa el Génesis con la ayuda del derecho romano para distinguir los dos grados de castigo de Eva ("De Trinitate et operibus eius. In Genesim"): "Estarás bajo la potestad del hombre y él mismo te dominará". Es más grave para la mujer estar bajo el dominio ("dominium") que bajo el poder ("potestas") del varón. Según las leyes romanas, la mujer está, como en tutela, bajo potestad del hombre antes de casarse. La que contrae matrimonio, y sobre todo durante la vida del marido, no puede hacer testamento sin él. La mujer nunca está libre del yugo del hombre: Cualquiera que sea su edad y su condición estará, primero, bajo el poder de su tutor; después, cuando se una a un hombre por matrimonio legítimo, se encontrará bajo dominio del hombre (44).

Todo esto sería lo correspondiente a un plano teórico, según las ideas de los teólogos y filósofos del Occidente medieval. Es conveniente también ver la situación desde otros puntos de vista.

La mujer podía aparecer como indigna de cualquier relación espiritual con el hombre, ya que el amor espiritual y de corazón sólo lo puede experimentar y conocer el hombre (45), según Andreas Capellanus (46). Primeramente, y en líneas generales, el matrimonio en la Alta Edad Media tiene el valor de un contrato comercial, por medio del cual pueden incrementarse las ganancias de una familia de elevada posición (o, a corto plazo, empobrecerse en la de media o baja posición para que, con el resultado de los hijos, vuelva a ascender) (47), por un lado, y, por el otro, su función es la de dar vástagos que continúen el linaje familiar; esto no quiere decir que, en todos los casos, los matrimonios fueran des

graciados y que no hubiera verdadero amor conyugal (48); no obstante, el aspecto maternal de la mujer será lo que más destaque en ella. En las regiones del Norte (es el caso de lo que se expone en ciertas obras de Chrétien de Troyes) (49), se exaltará continuamente, a diferencia, como se verá, del Sur, el amor conyugal (50). En teoría, este amor estaba basado en una relación de desigualdad debido a la inferioridad de la mujer en el plano moral, en un intercambio de dilección ("dilectio": Sentimiento condescendiente que los señores deben mostrar hacia aquellos a los que protegen, y que el esposo manifiesta hacia la esposa) y de reverencia (o más bien de temor y respeto del ser inferior hacia el superior sentido por las mujeres). Este intercambio no es distinto del que el latín de los escolásticos llama "caritas". Hay, pues, una subordinación necesaria que la providencia ha instituido entre los dos sexos, lo que, se insiste, no impedía el que hombre y mujer, según promulgaba la Iglesia, estuvieran unidos tanto en su carne como en su espíritu (51). También es en virtud de esta inferioridad que la mujer, en todos los momentos de su vida, se vea sometida al hombre, ya sea al padre o tutor antes de casarse, ya sea al marido, ya sea a los hijos, familiares masculinos del marido o a su propio hermano si enviuda (52). No obstante, esta situación en el Sur (y particularmente en zonas rurales) (53), de la que ya se hablará, es distinta, tanto en los estamentos superiores como inferiores, pese a haber una relación matrimonial semejante a la del Norte, pero que ha de considerarse más como producto de la mentalidad general de la Edad Media (54). En resumen, "toda la organización de la sociedad civil está basada en el matrimonio y en la imagen de la casa, de una casa en la que sólo hay una pareja procreadora y dentro de la cual el poder y los pa

peles se dividen jerárquicamente entre el señor y la esposa. En el Norte, durante la Alta y Plena Edad Media, y en términos generales, la mujer no accede a la existencia jurídica, puede decirse que a la vida, más que al casarse, y sube un escalón suplementario cuando, dentro del matrimonio, realiza aquello para lo que ha sido tomada por un hombre, cuando da a luz. Adquiere en ese momento un poder muy seguro, el de la madre sobre su hijo, sobre todos sus hijos, que se desarrolla cuando queda viuda..., fuera de la célula doméstica la mujer se encuentra en una posición considerada peligrosa" (55). Este proteccionismo del marido hacia la esposa se lleva al terreno jurídico en cuanto a "la evolución del "sponsalicium", de la donación consentida por el esposo a la mujer, (que) cambia totalmente de significado a partir del año 1000, por la extensión de los derechos del marido; esta transformación es paralela al éxito de las costumbres que tiende a excluir a las mujeres de la sucesión, de la cual, en el siglo XI, las jóvenes casadas ya no reciben nada, excepto su dote, y las hermanas que permanecen en el hogar paterno no consiguen más que algunos restos para misas por su alma, generalmente sacados de las dotes de sus madres. De este modo, estos linajes se convierten a partir del año 1000 en linajes de varones" (56).

No obstante, en las regiones del Midi, desde el siglo XII, va cambiando el papel de la mujer: Aunque sigue siendo esposa y madre-sirvienta, adquiere una personalidad. Esto es debido, fundamentalmente, a tres factores: Sociales (o de costumbres), juridíco y religioso.

Entre las causas sociales, hay que tener en cuenta las cru

zadas, donde muchos feudos controlados por hombres (y que murieron durante la empresa) pasaron a manos de la mujer. Otra de las causas se encontraría en una nueva economía social: Una ola de riqueza y de lujo había transformado las cortes hispánicas como consecuencia de la reconquista; esta ola llegará al Midi. A su vez, los caballeros que vuelven de las cruzadas traen una refinada visión de las cortes orientales junto con la posibilidad de nuevas rutas comerciales que hacían posible la adquisición de las riquezas y los refinamientos deseados: Sobre el Languedoc, se derramarán estas riquezas que se distribuirán por el Occidente medieval en las ferias de Beaucaire. En este cambio social que afectó a todo el Occidente, la dama meridional, la "donna", fue la privilegiada. Todo esto reclama la necesidad de dinero, con lo que la nobleza del Sur se opone a la Iglesia que trataba de recuperar los ingresos que le correspondían y de los que la nobleza se había apropiado. El clero tratará de poner freno a este modo de vida poco acorde con la austeridad cristiana. La nobleza meridional, enfrentada a la Iglesia, no sólo no tratará de moderar o equilibrar ese nuevo ideal social, sino que desarrollará una ideología amorosa y una moral que estarán en contradicción con la enseñanza católica (57).

En el plano jurídico, la situación es más favorable a las mujeres del Sur que a las del Norte: Aquéllas pueden heredar, disponer y transmitir su herencia. La ley de los visigodos, en su parte más antigua, reconocía a las hijas el derecho a heredar de sus padres el mismo título que los hijos; según el Código de Teodosio (399-395), adoptado en el Midi desde el siglo VI, hijos e hijas no casados tenían igual derecho en el reparto de los bienes

paternos. Este aspecto de equiparación, sin distinción entre el Norte y el Midi, continuará durante toda la época franca. No obstante, el derecho romano vulgar, que se practicó hasta el siglo VII, deja pronto lugar a los usos bárbaros (58). Se comprueba una regulación de la dote, aplicando el Código de Justiniano, según el cual el marido posee la dote como usufructo, no como propietario, no pudiendo legarla a sus herederos, ya que es la esposa la que dispone de ella plenamente; en caso de separación, la recuperará enteramente. La posibilidad de poder legarla en herencia le dará una oportunidad de ejercer cierto control político. A comienzos del siglo X, hay feudos meridionales en manos de mujeres, como los condados de Auvergne, Béziers, Carcassone, Limousin, Montpellier, Nimes, Périgord y Toulouse. En resumen, la "donna" disfrutó de una serie de elementos clave para ayudarla a su configuración social, como el derecho a la herencia, la transmisión de la dote y una mayor libertad de costumbres. La mujer irá adquiriendo un papel cada vez más importante; a su alrededor, se organiza la vida de los seguidores habituales de todo señor feudal. El hijo del señor ha de perfeccionarse tanto en el manejo de las armas como en el aprendizaje de lo que pueda interesar a las "donnas". Se adopta un ideal de comportamiento distintivo de la nobleza que se llama "cortezia", y del que se hablará más adelante.

A lo anteriormente mencionado, hay que unir, por último, el factor religioso, como es la convivencia con un dogma herético que liberaba a las mujeres de toda culpa original, ya que para los cátaros las almas encarceladas por el principio malo no tenían sexo, y fueron metidas en los cuerpos contra su voluntad; las adeptas a la herejía se veían liberadas del complejo de cul-

pabilidad: No fue una mujer la inductora al mal en la Creación divina ni la colaboradora del diablo (59).

Una vez analizada, muy someramente, la condición femenina en la Provenza de la Plena Edad Media, y lo que la diferencia respecto a la septentrional, se pasará a estudiar el hecho del matrimonio. Primeramente, desde una primitiva óptica católica; posteriormente, desde la perspectiva de los trovadores y su relación con la herejía, para volver al cambio experimentado por el Catolicismo en confrontación con los cátaros y que se refleja en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense con la aparición del nimbo que rodea las cabezas de Adán y Eva en la institución del matrimonio.

En principio, habría que resaltar la labor civilizadora de la Iglesia en la Alta Edad Media, en la que se exalta a la mujer por dos aspectos: En cuanto virgen o en cuanto madre. No obstante, este favorecimiento no equilibra la misoginia existente, sino que la fomenta para facilitar la práctica de la castidad. El matrimonio, en particular para ciertas personas (filósofos) es fuente, como se ha dicho, de inconvenientes, según el "Adversus Jovinianum" de S. Jerónimo. En principio, y en líneas generales, el matrimonio refrena los impulsos de la carne, expulsa el mal, encauzando dentro de estrictos límites los excesos de la sexualidad. Esta postura está tomada por la faceta ascética, monástica, de la Iglesia: Todo su desprecio del mundo, y a partir de la herencia cultural romana que la lleva a enlazar con los filósofos de la Antigüedad, le permite condenar el matrimonio, cuyo error es ser al mismo tiempo mancha, confusión del alma y obstáculo pa

ra la contemplación, en virtud de argumentos y de referencias a las Escrituras, la mayor parte de los cuales se hallaban reunidos en el "Adversus Jovinianum". No obstante, dado que para la propagación de la especie la unión sexual es necesaria, y siendo la lujuria una de las peores trampas tendidas por el demonio, la Iglesia admite el matrimonio como un mal menor, lo adopta e instituye (teniendo en cuenta, además, que también fue admitido, adoptado e instituido por Jesús) con el fin único de disciplinar la sexualidad, de luchar contra la fornicación y de tener como objetivo la procreación. Así, la Iglesia propone una moral de la buena conyugalidad, basada en la supresión de la unión matrimonial de dos corrupciones mayores: La suciedad inherente al placer carnal y las demencias del alma apasionada, del "amour fou" a lo Tristán. Cuando se unan, el único motivo que ha de impulsar a los cónyuges es el de la procreación; si se abandonan a cualquier tipo de placer en su unión, se ensucian y "transgreden la ley del matrimonio" (S. Gregorio Magno: "Regula Pastoralis": l. 3, c. 27; PL.: 77, col. 102). Tras esta unión sexual lícita, deberán purificarse, después de cada ocasión, si quieren volver a aproximarse a los sacramentos. Se establece una abstinencia durante los períodos sagrados, so pena, según Gregorio de Tours ("Liber II de virtutibus sancti Maritini": M.G.H., S.R.M., I, 617), del castigo divino que recaerá sobre hijos enfermos o deformes (si, por ejemplo, han sido concebidos la noche del Domingo) (60).

Otro aspecto consiste en que, frente a la costumbre social de convertir el matrimonio en una realidad comercial, la Iglesia tratará de reformar estas costumbres laicas: Los eclesiásticos trabajan para moderar los procedimientos conclusivos de la unión

matrimonial cuando el horror a lo carnal les incita a recalcar el compromiso de las almas, el "consensus", el intercambio espiritual según el cual, a partir de S. Pablo, el matrimonio puede convertirse en la metáfora de la unión de Cristo y la Iglesia. Esto conducirá a liberar, teóricamente, a la persona de las obligaciones familiares que le conciertan un determinado matrimonio, a hacer de los esponsales una elección individual; y ya que la condición del individuo no debe entorpecer la unión libre, se legitima el matrimonio de los no libres emancipándose de cualquier control señorial. A su vez, luchando por una concepción absoluta de la monogamia, se condena el repudio, las segundas nupcias, y se exalta el "ordo" de las viudas. Se admite, en fin, una noción desmesuradamente amplia del incesto, multiplicando las prohibiciones por consanguineidad y cualquier forma de parentesco artificial (61).

Como se ve, la Iglesia establece un modelo de vida cristiana para los "conjugati", a lo que la concepción de los "ordines" relega al nivel más bajo de una jerarquía ternaria de perfecciones, que premia en primer lugar la virginidad y después la continencia, pero a los cuales se les promete la salvación que se niega a todos los demás: A los fornicadores, expulsados, por su rechazo de las disciplinas exclusivas de la sexualidad indisoluble y casta, a las tinieblas exteriores. Esta jerarquía provocará un marcado contraste, que a principios del siglo XII tiende a convertirse en separación, entre clérigo y laico (62), que se irá transformado en menosprecio o en una conmiseración contrita de los desdichados que viven en el siglo, abandonados al pecado, sometidos al imperio del placer. La auténtica vida cristiana, la única que Dios contempla con agrado, es la del claustro. El pro-

pio clero secular se encuentra en una posición degradada respecto al monje. Esta es la visión de los cluniacenses en el siglo XI y de los cisterncienses en el XII. Esto puede llevar a afirmaciones como las de Pedro Damián, para el que "el matrimonio es una inmundicia" de la que S. Pedro sólo pudo purificarse por la sangre del martirio; la unión sexual en sí misma es una mancha, únicamente concebible al servicio de la reproducción. En todo esto, se ve un horror hacia la sexualidad (antes, ya había dicho Juan Escoto que si "el hombre no hubiera pecado, nadie nacería de la copulación de los dos sexos ni por inseminación"). En el siglo XII, Abelardo sigue tratando de los inconvenientes del matrimonio para el sabio, siguiendo el "Adversus Jovinianum", apareciendo la mujer como inconveniente para la virtud y la tranquilidad ("Theologia christiana": 1. 2); idea que toma Eloísa para quien el matrimonio desacredita al sabio y no le permite estudiar con plena libertad de espíritu (63).

Para la mujer, la condición matrimonial le obliga a desdoblar su personalidad: Teniendo en cuenta que en el ser humano hay un cuerpo y un alma, Dios es el propietario de ambos; pero según la ley del matrimonio, que El mismo ha establecido, concede al esposo el derecho que disfruta sobre el cuerpo de la mujer. No obstante, el alma no tiene otro dueño más que El: La mujer tiene dos esposos a los que servir equitativamente, uno investido de un derecho de uso sobre su cuerpo; el otro, dueño absoluto de su alma. En opinión de los eclesiásticos del siglo XII, el impulso del alma de las mujeres, voluntario y fuera de sí, es decir, el amor tal y como es definido por ellos, sólo puede, según la justicia, dirigirse hacia Dios. Este desdoblamiento que tiene lugar

en el matrimonio sólo afecta a la parte femenina. No obstante, este orden que los prelados intentan transmitir no se enfrenta al desorden, sino que choca con un orden diferente, con otra moral, con otras prácticas, igualmente reguladas, aunque no creadas para la salvación de las almas, tendentes a facilitar la reproducción de las relaciones sociales en la permanencia de las estructuras. Nobles y caballeros forcejean frente a las amonestaciones de los obispos (frente al uso incontrolado de la líbido o, cuando se trate de detentar el poder de un linaje, frente al repudio libre de las mujeres si no les dan hijos varones, y a casarse con sus primas si esta unión permite concentrar la herencia). Así, la reforma gregoriana agrava el enfrentamiento entre los dos sistemas éticos. La Iglesia tratará de actuar contra dos frentes: Contra los que prentendan salirse de las normas de la buena conyugalidad y contra el hiperascetismo, la convicción de que todo trato carnal es fornicación y que lleva a rechazar de plano el matrimonio. Como se ha visto, este peligro estaba presente dentro de la misma institución monástica, pero el lento retroceso del monaquismo durante el siglo XII tiende a reducirlo. En cambio, como se sabe, se desarrolla ampliamente en los sectores avanzados de los movimientos de purificación, muchos de los cuales se rebelan contra la Iglesia considerando la procreación como un mal. Un poco más adelante, se verá como reacciona la Iglesia contra este sector. Los detentadores del poder religioso obligan a los grandes, y en primer lugar al rey, a que den ejemplo, propagando un modelo de conyugalidad que da como resultado una pastoral del buen matrimonio (64).

Resumiendo, según el anónimo autor de la "Vida de Sta Ida de

Boulogne", escrita en el monasterio cluniacense de Vasconvilliers hacia 1130, entre los santos se encuentran mujeres casadas. Para legitimar el matrimonio, cita a S. Pablo ("melius est nubere quam uri"): El matrimonio es la solución a la concupiscencia; según la ley, es la fecundidad prolífica la que lo exalta; debe ser vivido en la castidad, sin la cual no hay nada bueno: "Sin duda la virginidad es buena; sin embargo está probado, la castidad después del parto es algo grande". Así, una esposa puede ser santa. El anónimo autor de esta biografía propone una imagen de la buena conyugalidad totalmente conforme con las enseñanzas de las Escrituras y de S. Agustín. En líneas generales, se dice en la época, basándose en las Escrituras, que la mujer debe ser gobernada; la relación en el matrimonio se hace jerárquica y ocupa su lugar en el orden universal: El hombre debe tener las riendas de las mujeres, pero también debe quererlas, y las mujeres deben reverenciar al hombre que tiene poder sobre ellas. Este tipo de intercambio de "dilectio" y "reverentia" instituye el orden en el interior del grupo doméstico, y ante todo en lo que forma el núcleo de este grupo, la pareja conyugal. No obstante, los moralistas de la época consideran que ese otro sentimiento, distinto de la "dilectio", al que llaman en latín "amor", debe ser excluido de la relación entre esposo y esposa, porque el amor sensual, el deseo, el impulso del cuerpo, es la confusión, el desorden; debe ser rechazado fuera del marco matrimonial, al espacio del juego, de la gratuidad. El matrimonio exige austeridad, la pasión no debe mezclarse en los asuntos conyugales (65).

Al principio de este estudio, se ha llamado la atención sobre la coincidencia, en algunos puntos, entre herejía y pesía tro

vadoresca, Fueron muchos los trovadores que se opusieron al poder de Roma y al que atacaron, al igual que a la Iglesia y a las órdenes religiosas, en sus sirventés. No se puede negar las relaciones existentes entre herejía y poesía trovadoresca, y la influencia que aquélla pudo ejercer sobre ésta, aun en el caso de que los trovadores no fueran conscientes de ello. Las canciones, sin ser heréticas en su contenido, sí eran lo suficientemente ambiguas como para que herejes y ortodoxos pudieran exponer su ideal amoroso (66). El amor occitano es un fenómeno clave del occidente medieval, en la medida en que se cambia radicalmente la orientación de las relaciones entree los dos sexos. A él remonta la concepción moderna del amor, que tiende a adaptar la sexualidad del hombre a la de la mujer (67). El "fin'amors" canta los deseos que inspira el amor, pero niega una y otra vez el último acto, pues éste destruiría "fin'amors" convirtiéndolo en "fals'amors". La satisfacción del instinto deja de ser un fin para acceder al amor no satisfecho. No obstante, ese amor ha de ser adúltero, la dama ha de estar siempre casada (ya que sólo ésta tiene entidad jurídica en la Edad Media: La doncella no puede poseer vasallos y, por lo tanto, tampoco enamorados), sin que se admita la posibilidad del amor en el matrimonio. El marido, al que se le designa con el nombre de "gilos" (celoso) o "vilas", está tratado casi siempre con desprecio y, aparentemente, tolera este amor extraconyugal de su mujer, hasta el punto de ser, con frecuencia, el protector del trovador cuyas composiciones van dirigidas a su esposa. Las relaciones del "amante cortés" con su dama, así como su comportamiento y sentimientos, estaban minuciosamente establecidos por una serie de reglas y convenciones (68).

En los trovadores de hacia 1150 y siguientes (Marcabrú, Cercamón, Jaufré Rudel), se comprueba una especie de oscilación entre el naturalismo picaresco y la valoración absoluta de una continencia ideal (Jaufré Rudel). Estos poetas aún no se atreven a creer en la posibilidad de un amor a la vez total y depurado. Más tarde, los grandes trovadores clásicos (Bernart de Ventadour -muerto hacia 1194-, Arnaut de Mareuil, Raimon de Miraval) llevan a su perfección el concepto de "fin'amors" (el noble amor) exaltando a la vez el valor y la belleza física idealizada y estereotipada de su dama sin arrancar por ello al amor de sus raíces carnales (69). El "fin'amors" (también llamado "bon'amor" y "amor valcho") era casto, y en virtud de ello, noble, espiritual y duradero; frente al mal amor o "fals'amors", animal, común y vulgar. Marcabrú establece esta distinción entre "fin'amors", fuente de gozo y de perfección moral, que nunca traiciona, y "fals'amors" o amar (en un juego de palabras con el adjetivo amargo) que es producto de la concupiscencia y causa de males, que degrada a quien lo siente, aumenta la venalidad y consuma el adulterio (70).

El "fin'amors" exigía una serie de sacrificios, como la continencia, que se eleva como la virtud más apreciada de esta erótica. La finalidad que se busca es el amor en sí mismo, con su carga sexual, pero excluyendo el hecho carnal. El amor se convierte en una vía de perfección por la que el amante aspira a una mayor elevación moral en la que sacrifica, en nombre de tal perfección, la realización de sus deseos. En sí, no es que glorifique el adulterio; el hecho de que la dama esté casada constituye una traba moral que limita desde el primer momento las posibilidades del amor (71).

Se admite generalmente que la "cortezia" (es decir, la unión de convenciones que rigen el amor en cuanto que se traducía socialmente por maneras galantes, fórmulas de educación, una cortesía estereotipada, y, poéticamente, en las "cansó", por un esquematismo menos uniforme que no se le admite; pero finalmente sometidos a una especie de Derecho de amor invariable) constituía un verdadero "cursus", que llevaba, por grados, a un pretendiente (frecuentemente de extracción modesta) a merecer el amor platónico y condescendiente de una gran dama. Por sus "cansó", el trovador estaba considerado a servir y a hacer valer sus canciones a su amante, al mismo tiempo que aumentaba su precio (y su talento literario) purificando su pasión, cambiándola en "amistad cordial", quitando todo lo que no pertenecía a la esencia espiritual del amor. La exaltación que era así comunicada por la belleza y el éxito de su dama se llamaba "joy". De origen carnal, ya que procedía de la contemplación del cuerpo femenino, sólo interesaba, no obstante, el sentimiento y el espíritu. Era el "deseo eternizado" y correspondía, en tanto que tal, a la verdadera recompensa del "servicio". Es por lo que las "cansó" inmovilizan generalmente, y por convicción, el estado de deseo, la "buena esperanza" y no expresan casi nunca el triunfo carnal (72).

Los grados de la escala del amor tienen, evidentemente, mucha variedad con las épocas, las circunstancias y los individuos. En principio, iban del estado de "fenhedor" (el amante que aún no se ha atrevido a manifestar sus sentimientos), pasando por el de "pregador" (cuando ha expresado a la dama su amor) y de "entendedor" (la dama le escucha, le hace caso y premia al enamorado con sonrisas y diversas prendas), hasta llegar al de "drutz" (el aman

te satisfecho y colmado con el favor de la dama). En los tres primeros grados, el amor es puramente ideal: Los trovadores honran a sus damas, incitan a que sean amadas cortésmente por sus grandes señores. Estos estadios no implican la pasión verdadera. En cuanto al último, el de "drutz", la palabra presenta una tonalidad erótica netamente apoyada: Tras el beso ritual, el amante ha adquirido el derecho a servir a su dama, que hace que se benefície del don total o parcial de su persona, bien desvistiéndose y mostrándose desnuda en lo que sería una contemplación inocente e inactiva ("despolhar"), siendo lo más frecuente, bien invitándole a pasar una sola noche en su lecho ("jazer" o "l'assai" -la prueba-), donde se tiende a experimentar el grado de dilección cordial (y sexual) del que el hombre era capaz, y a desarrollar en él un amor fiel; este premio sólo se concedió a fines del XII y principios del XIII; esta prueba erótica se somete a una regulación continente: El amanta sólo puede apretar entre sus brazos a su dama, besarla o acariciarla; el acto carnal está prohibido. Si pasa la prueba, la dama otorga al amante todo lo que antes le había rehusado. A fines del XII y principios del XIII, se asiste a un juego sexual, con valor de prueba, y dirección femenina, destinado a exaltar el "joy", en la intimidad física a partir de una cierta regualción sexual, y no ya a partir de un dominio ("domney", que era simple galantería verbal) (73). Briffault piensa que cuando los trovadores escriben las "cansó" amorosas están sirviendo los interese de una casta privilegiada, y esos intereses nada tienen que ver con la moral cristiana establecida por la Iglesia: "El amor se daba por noble a fin de no ser pronunciado como escandaloso. En una sociedad que profesaba los principios de la moral cristian, estas convenciones hacían función, parece, de un co

lorido protector armonizándose con el medio. Permitían a la casta favorecida denunciar en los términos casi idénticos del lenguaje empleado por la moral cristiana la licencia, la grosería, el desorden, y condenar una conducta deshonrosa reservándose el disfrute de sus privilegios" (74).

Entre cátaros y trovadores, hay en común un fuerte anticlericalismo; aunque a unos y a otros les mueven motivos muy distintos: A los primeros, la reforma de la Iglesia; a los segundos, su propia doctrina. La mayoría de las mujeres cantadas o para las que cantaban los trovadores estaban iniciadas en la herejía o vivían en la atmósfera moral difundida por los cátaros tenían que estar persuadidas de que, teóricamente, la continencia era superior al amor conyugal. Si por causa del matrimonio se veían obligadas a transmigrar hasta que su alma quedase liberada, a través de un amor que se abstenía del "faich", sólo posible y fuera del matrimonio, tendría la posibilidad de salvarse. A los poetas que las servían, no les quedaba otra posibilidad que ofrecerles una concepción del amor que no estuviera en desacuerdo con el dogma de la herejía, y ese amor liberador tenía que verse necesariamente limitado a una determinada esfera. Para esas mujeres que, por razones políticas o económicas, se veían obligadas a cumplir con sus deberes conyugales, tenía que ser, cuanto menos, consolador oír cantar un amor puro y libre que podía, sin riesgos, verse realizado fuera del matrimonio (75). Las mujeres que vivían en contacto con los perfectos, o que eran sus familiares, no debían encontrar ninguna contradicción entre las teorías de "fin'amors" y la filosofía moral de la herejía. La glorificación lírica del amor adúltero y continente debía parecerles una consecuencia lógica e

inevitable del descrédito que los cátaros habían arrojado sobre el matrimonio. La libre unión espiritual debía parecerles menos censurable que el matrimonio carnal. El amor verdadero tenía que realizarse fuera del matrimonio pues debía ser gratuito, libremente acordado, y en el matrimonio no existía gratuidad ni libertad. El desprecio por la procreación hace que se sustituya la unión sexual por la de las almas, que se correspondía, en cierto modo, con el célebre "topos" trovadoresco de los corazones intercambiados (y que aparece en numerosas piezas de marfil, fundamentalmente espejos) (76). Los cátaros debieron permitir que las damas creyentes aceptasen el homenaje anoroso, con tal de que no cedieran a la última tentación; de ese modo, las mujeres quedaban en regla con el punto fundamental del dogma que les enseñaba la índole diabólica del acto carnal. Las damas podían aceptar el homenaje de los trovadores siempre que se mostrasen frías y distantes, y ya se sabe que la crueldad de la "donna" es un lugar común de las "cansó". Hay que insistir en que los cátaros no consideraban útil ni necesario para la difusión de su moral el amor cantado por los trovadores, sino que se limitaron a aceptarlo como algo lícito.

Desde el punto de vista moral, el sistema amoroso provenzal, su ética y su carácter adúltero, es absolutamente irreconciliable con la enseñanza de la Iglesia. Si no chocó con las mujeres a las que iban dirigidas las composiciones, fue porque el "fin'amors" que se estableció al margen de los criterios morales preconizados por la Iglesia, se veía aprobado, pese a todo, por una ética religiosa. Los perfectos condenaban cualquier amor profano, pero aceptaban, según se ha visto, que los simples creyentes, aún sometidos a las exigencias naturales y teniendo que recorrer un largo

camino hasta llegar a la liberación, no pecaban gravemente cuando sucumbían a la tentación carnal dentro o fuera del matrimonio. La falta, además, quedaba muy mitigada siempre que se evitara la procreación (77).

Vistos todos estos supuestos, no puede decirse que los trovadores fueran cátaros (78) y que "fin'amors" y las canciones que lo expresaban fueran heréticas (hay una cierta coincidencia temática y de repulsa, únicamente, hacia determinados aspectos de la relación entre los sexos usual y sancionada por la sociedad y la Iglesia medievales). Lo que sí es seguro es que "fin'amors" no se ajustaba a la moral cristiana. Para la Iglesia, el amor que nace de los sentidos no puede llevar a la salvación fuera del matrimonio (idea que, como se verá, aparece en Ermengaud). La moral de "fin'amors" sostenía, igual que la de los cátaros, que el amor surgido a través de los sentidos, conscientemente y apoyándose en la voluntad, podía superar el instinto material y convertirse en vía de salvación. Cuando la Iglesia persigua a la herejía, también condenará, como hechos graves, las canciones amorosas de los trovadores (en 1274, la Iglesia prohibe celebrar esta pasión adúltera). No existió, pues, una relación de causa a efecto, sino simplemente de simultaneidad en tiempo y lugar, y por consiguiente una relación de influencia y de interdependencia. La lírica provenzal habrís existido sin la herejía, pues la influencia musulmana habría permitido que así fuera, pero al igual que ésta habría sido sensual o idealista, y para "fin'amors" no existió tal disyuntiva, fue, como se ha visto, las dos cosas a la vez (79).

No existe la certeza de que un solo trovador fuera hereje

antes de la época de la decadencia, y para ese momento toda la estructura amorosa de la lírica provenzal estaba ya establecida e incluso petrificada. Tuvieron estrecho contacto con los herejes, fueron sus amigos, parientes y protegidos, pero no hay ningún documento que permita afirmar que algunos de los trovadores de la primera generación o de la época clásica perteneciera a la secta. El más sospechoso de todos, Peire Cardinal, pese a sus virulentas composiciones anticlericales y sus afirmaciones poco ortodoxas, no puede ser considerado como hereje por falta de pruebas auténticas. Pero aun en el supuesto de que lo hubiera sido, y junto con él unos cuantos más, se seguiría sin poder afirmarse que hubo identidad total entre "fin'amors" y herejía, y tampoco podría concluirse que el "fin'amors" cantado por los trovadores no tenía nada de humano, sino que era la glorificación, velada y simbólica, de la iglesia cátara (80).

Hay que destacar la difusión de "fin'amors" en tierras del Norte y su diferencia frente al Midi. La concepción de esta forma amorosa se impuso y se extendió rápidamente en todo el Sur, pese a que parecía oponerse, y de hecho se oponía, a la moral cristiana del matrimonio. Durante medio siglo, la erótica cortesana fue una particularidad de la cultura meridional (que nació en las ciudades (no en los campos) donde las formas urbanas implantadas por Roma sobrevivían mejor y donde llegaban algunos ecos de la cultura superior del Al-Andalus). Posteriormente, cuando los progresos agrícolas trasladaron los polos del desarrollo al Norte del Loire, se extendió. Sin duda, una serie de princesas ayudaron a su difusión: Leonor de Aquitania, cuando se casó con Enrique Plantagenet, conde de Anjou, duque de Normandía, rey de Inglaterra, y

posteriormente sus hijas, casadas con los grandes señores feudales de la lengua de "oil". Estos reforzaban sus principados, soñaban con librarse del control monárquico y rivalizaban con el poder capeto. Los juegos amorosos iniciados en las cortes del Poitou les parecieron adecuados para manifestar su independencia respecto a la cultura real, la cual, fiel a sus tradiciones carolingias, seguía siendo totalmente militar y litúrgica y protegida contra las tentaciones de los nuevos tiempos mediante una fuerte muralla de clérigos y monjes. Frente al rey, los condes de Champaña y de Flandes se presentaban como príncipes de la juventud y promotores de la cortesía, y de las capturas que ésta prometía de todos los placeres del mundo visible. El injerto más vigoroso se estableció en las cortes feudales más suntuosas mantenidas por Enrique de Plantagenet y sus hijos. Desde 1160, todo el prestigio de la cultura caballeresca resplandecía. Fue necesaria otra generación, que Felipe Augusto venciese al conde de Flandes y al rey de Inglaterra, que se anexionase Normandía, Anjou y el Poitou a sus posesiones, y que París predominara sobre todas las demás ciudades de Occidente para que "fin'amors" fuese recibido plenamente en l'Ile de France. Lo que prevalece después de 1160 en esta ideología profana, tal y como lo expresa la literatura cortesana, y a diferencia de lo visto en Occitania, es el valor asentado del amor conyugal (tema central de "Erec y Enide" de Chrétien de Troyes, y, en general, de las novelas suyas que se han conservado). Pese a existir una vena antifeminista transferida al interior de la pareja, tampoco deja de verse el respeto a la unión matrimonial y las riquezas efectivas que sustenta. Así, en la literatura panegírica, si bien se confiesa la licenciosidad de los héroes, siempre y cuando estén privados de esposa, desde el momento en que se

casan, y siempre que la mujer viva con ellos, sólo se trata del amor que le profesan. Así, es conveniente distinguir entre "fin' amors", que aparece en la zona del Midi, y que repulsa el matrimonio, de amor cortés, propio de la zona septentrional y en que se asienta perfectamente como institución válida y donde puede darse, igualmente, el amor libremente elegido, el "consensus", que la Iglesia propugnaba frente a los manejos de las estrategias familiares (81). Si el amor cortés del Norte de Francia no chocó tan frontalmente con la Iglesia como "fin'amors" en el Midi, y si no tuvo el consentimiento, más o menos tácito, de una cultura distinta a la oficial, fue porque las circunstancias eran muy distintas en las zonas septentrionales que en las meridionales. Como ya se vio, en estas zonas, la oposición de los herejes a Roma hace que, a causa de la cuestión de los diezmos, los señores sean tolerantes con la herejía; otros factores vistos fueron el anticlericalismo rural, lo que provoca una falta de medios en el clero para poder reaccionar convenientemente contra la herejía, así como la existencia de una deficiente catequización en las zonas rurales. En el Norte, por el contrario, la Iglesia asiste a un florecimiento cultural sin precedentes, con la creación de las grandes escuelas catedralicias y colegiales, a través de las cuales sus ministros tienen la fuerza suficiente, por medio de los estudios de las Escrituras, para enfrentarse contra la primera oleada herética; por otro lado, un factor destacado a tener en cuenta fue la relación, muchas veces de sangre, entre las grandes personalidades eclesiásticas con la dinastía de los Capeto y otras feudales, lo que provocó, sin duda, una solidaridad entre poder religioso y civil, que trató, probablemente, de mantenerse, en todo momento, dentro de la ortodoxia, con lo que la herejía no encon-

tró el eco esperado y el "fin'amors", cuya doctrina moral chocaba con la de la Iglesia, fue, aunque aceptado, modificado (82).

Antes se ha señalado que si la Iglesia aceptaba el matrimonio como un mal menor, si había, dentro de ella, algunos sectores que repudiaban el sexo (sin por ello considerarlos heréticos, pero que sí tenían que ser tomados en cuenta para que no se desviaran del dogma), también es cierto, como se ha señalado, que el "consensus" entre los cónyuges como regla moral para el matrimonio y una actitud a favor de éste, se irá reforzando a lo largo del siglo XII, sobre todo debido a la reacción ejercida contra la herejía: La Iglesia, durante los últimos años del XI y durante toda la centuria siguiente, trata de perfeccionar la inserción del matrimonio cristiano en las ordenanzas globales de la ciudad terrena, al afinar la teoría de los "ordines", al esforzarse en ponerla en práctica, al proponer la célula conyugal como marco normal de toda la vida laica; al completar el círculo de normas y ritos, y al acabar por hacer del matrimonio una institución religiosa. El lugar que se le reserva se amplía sin cesar en las recopilacines canónicas y en los estatutos sinodiales, mientras que, desde fines del siglo XI, se va discerniendo la progresiva creación, tanto en el Norte como en el centro, de una literatura matrimonial mediante la cual lo esencial del ritual, que hasta entonces era doméstico y profano, es llamado a transferirse a la puerta de la Iglesia y a su interior. Al llevar a cabo la creación de una ideología del matrimonio cristiano. En parte, ésta se basa, frente al catarismo, en la justificación, la desculpabilización de la obra de la carne. En este sentido, ya antes, S. Gregorio Magno, frente a la misoginia de S. Jerónimo, recuerda que el matri-

monio es bueno en sí, y que fue establecido por Dios para la propagación del género humano ("Regula Pastoralis", PL.: 77, cols. 161 ss.; "Homel. 36 in Evangel.", PL.: 76, col. 1269). El esfuerzo conjunto de canonistas y comentaristas de la "divina página" sitúo en el centro de la operación matrimonial el consentimiento mutuo, o más bien los dos compromisos sucesivos entre los cuales, el primero, Anselmo de Laón establece la distinción: "consensus de futuro, consensus de presenti". Para Hugo de S. Víctor, que sigue a Pedro Lombardo, es la "obligatio verborum" la que fundamenta la conyugalidad. Lo cual es un medio de disociar mejor el amor espiritual y la sexualidad, e incluso de acercarse, como hace Graciano, a los rigores de S. Jerónimo, pero también permite a hugo de S. Víctor hablar del amor como del "sacramentum" del matrimonio y afirmar abiertamente en su "Carta sobre la virginidad de María", y en esta ocasión adhiriéndose plenamente al impulso del siglo XII y lo que exalta de responsabilidad personal, que el hombre toma una mujer "para estar unido a ella de manera única y singular en el amor compartido" (PL.: 176, col. 184) para establecer un verdadero sacramento, pese a reconocer la debilidad y la relativa pasividad de la mujer ("De sacramento christianae fidei": I, 8, 13; PL.: 176, col. 315 ss.). Así, la Iglesia admite en la alta aristocracia que el vínculo conyugal se establezca mediante el consentimiento mutuo, y todos los textos, especialmente la literatura genealógica, afirman claramente este principio: Aquella que un hombre entrega en matrimonio a otro hombre tiene algo que decir (teóricamente al menos; en muchas ocasiones, la práctica sería muy distinta) (83).

Santa Hildegarde von Bingen, que reaccionará rápidamente

contra las invectivas cátaras, hace un elogio del matrimonio y declara que la grndeza del papel de la mujer consiste en dar a luz y educar a sus hijos. La mujer (y esto es interesante para la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense), en el momento de su creación, es perfecta, lo mismo que Adán es un hombre perfecto, uno y otro en disposición de engendrar y de dar un hijo al mundo. El hecho de que la primera mujer haya sido formada de la sustancia del hombre es la marca de la unón conyugal de la mujer y del hombre, unión instituida por Dios; siguiendo a S. Gregorio, declara que el matrimonio es bueno en sí, y esta afirmación es aún válida en el momento presente; el hombre y la mujer se convierten en una sola carne en una unión de amor para la propagación del género humano (aparición del nimbo compartido (la santidad de esta unión) con este fin específico). El hombre y la mujer están ligados hast tal punto que no se puede concebir al uno sin el otro. Sta. Hildegarde se permite modificar los términos de la Primera Epístola a los Corintios para apoyar su tesis: "Mulier propter virum creata est et vir propter mulierem factum est", a fin de que no se separen y permanezcan uno en sus hijos, "in unitate natorum suorum". En esto, Sta. Hildegarde no se separa de la doctrina común a su época: La prole es el bien principal del matrimonio ("Liber Scivias": II, visio 5; PL.: 197, cols. 392 ss.). No obstante, ella reconoce la debilidad de la mujer frente al hombre; Dios les ha unido, a lo que es débil y a lo que es fuerte, para que se sostengan mutuamente; debido a su debilidad, ellas no pueden acceder a la dignidad sacerdotal, y su misión es dar a luz y alimentar a sus hijos, no oficiar la misa (Liber Scivias": II, visio 6; PL.: 197, cols. 545-546). También los naturalistas, como Hermann de Carintia, apoyan esta finalidad de la relación entre hombre y mujer,

cuyo objetivo es la procreación: Dios, para asegurar la propagación del género humano, ha añadido al hombre un sexo asociado, del mismo género, hecho de la misma sustancia y de la misma forma; ambos sexos difieren sólo en que uno representa la necesidad pasiva (la mujer) y el otro la fuerza agente (el hombre), de tal forma que una unión según la naturaleza produce un efecto común. Dios ha confiado a una causa segunda la vigilancia de la propagación del género humano por la unión de los dos sexos; es así como se organiza el orden admirable de la naturaleza ("De esentiis"; este tratado está dirigido a su amigo Roberto de Ketene, y es significativo el lugar y la fecha de su composición: Béziers, 1143) (84).

Según lo que se ha estado viendo, se establece que todo lo que se sale de lo natural es malo; por tanto, la unión entre hombre y mujer que no tenga como fin la procreación (unión admitida por los cátaros entre los creyentes) es mala para la Iglesia; de ahí, las medidas contrarias a la contracepción, que será considerada como un crimen, según se expone en el "Decretum" de Burchard (1010), en su libro 19, llamado "Corrector Buchardi", que conoció gran difusión en la Edad Media. En su defensa del matrimonio como sacramento, la Iglesia, probablemente siguiendo este tratado, llegó a promulgar, entre los siglos XII y XIII, tres cánones condenando la contracepción ("Decreto" de Graciano en 1140; "Sentencias" de Pedro Lombardo en 1154-1157 y "Decretales" de S. Raimundo de Peñafort de 1230) (85).

Los polemistas son de la misma opinión que teólogos y naturalistas respecto al matrimonio. Para Egberto de Schönau, el matrimonio es lícito siempre que tenga como fin la procreación, edu

cación y alimento de los hijos; no obstante, si en la unión carnal no se persigue esta finalidad, hay pecado, pero venial, excusado por el mismo matrimonio para evitar la fornicación: "El concúbito conyugal, que se hace con la simple intención de engendrar y de educar la prole en Dios, no es pecado en sí, porque para que no sea pecado, afirman las buenas nupcias, que son esperanza de prole, fe y sacramento... Pero aquel concúbito conyugal, que se hace, no con intención de engendrar la prole, sino sólo en razón de satisfacer el deseo, sin duda es un pecado en sí, pero venial, porque es disculpado por las demás cosas buenas de la unión conyugal, y tiene indulgencia que se llama permiso, porque esta cosa mala es permitida para que se evite un mal mayor, esto es, la fornicación" ("Sermones contra Catharos": Sermo 5, 5; PL.: 195, col. 30) (86). Tomando concretamente el tema de la miniatura, Adán y Eva en el Paraíso, siendo bendecidos por Dios para propagar la especie, Egberto de Schönau señala que si Dios no hubiera permitido el matrimonio, habría dado como compañía a Adán otro hombre y no una mujer; su aparición en el Paraíso está fundada en cuanto al deseo del Creador de una generación que le alabe y glorifique, pero a diferencia de los ángeles, que fueron creados al miso tiempo y entre los que es imposible que uno engendre a otro, a fin de que la unión de consanguineidad (entiéndase, unión de seres de idéntico género) se base en la "caritas": "¿Por qué, pues, hizo a la mujer para ayudarle, y no a otro hombre para que le sirviera?... Dios quería crear al género humano para alabanza y gloria suya, pero no de la misma manera en que había hecho a la criatura angélica. En efecto, había creado a todos los espíritus angélicos al mismo tiempo, para que así ningún ángel naciera de otro. Sin embargo, se disponía a crear al género humano, para que, a su

vez, los hombres se sucedieran a sí, y nacieran unos de otros, para que la razón de consanguineidad más firme entre ellos fuera conexión de caridad" ("Sermones contra Catharos": Sermo 5, 8; PL.: 195, cols. 32-33). Adán por sí mismo no podía engendrar seres, para ello fue por lo que se le dio una compañera, siendo ambos los prototipos de padre y madre. Si, como dicen los cátaros, Dios prohibió que el hombre tocara a la mujer, cómo ordenó que crecieran y se multiplicaran; de qué forma podrían hacerlo si se abstuvieran. Si esto fuera cierto, habría un absurdo en el comportamiento divino, lo cual es imposible: "Pero no había hecho al tal Adán para que de por sí mismo pudiera provenir la generación humana. En efecto, Dios no le entregó tal aptitud, para que pudiera dar a luz o alactar. Y así le hizo a la mujer para él, para que a través de ella tuviera la ayuda de acrecentar y multiplicar el género humano; evidentemente, para que él mismo engendrara de ella hijos como padre; ella pariese para él y amamantara a los hijos como madre. Decidme aún, pueblo estúpido e ignorante, si,..., Dios prohibió la mujer al hombre, y el hombre a la mujer, ¿cómo pudo hacerse lo que les dijo: "Creced y multiplicaos, y llenad la tierra?" (Gn. I). ¿Qué deberán o podrán hacer, para crecer y multiplicarse, si debían abstenerse mutuamente del todo?. Si quería Dios que Adán y Eva engendraran hijos, y así por ellos se multiplicara su estirpe, y llenaran la tierra, y juntamente con esto le prohibió tocar a la mujer, sería contrario a El mismo en su voluntad y en sus preceptos" ("Sermones contra Catharos": Sermo 5, 9; PL.: 195, col. 33). Por otra parte, Egberto de Schönau rebate el mito cátaro, según el cual el principio malo encerró a los hombres en los cuerpos a través de la unión sexual de los protoplastas, simbolizado en la desobendiencia al precepto divino de comer

el fruto del Arbol de la ciencia del bien y del mal; según el polemista, el jardín del Paraíso, que ya contenía los dos árboles (el de la Vida y el de la Ciencia del bien y del mal) se hizo antes que Adán que fue conducido, tras su creación, allí, donde se le recomendó no comer del fruto del árbol prohibido; así, Eva, que fue creada en el Paraíso, después de éste y de Adán, no puede ser asimilada con el fruto vedado ni con la prohibición que pesaba sobre él, luego el pecado que cometieron no se debió a la unión carnal, sino a la desobediencia, como ya se tuvo ocasión de ver (87): "En efecto, decís que aquel fruto del que Dios ordena al primer hombre en el Paraíso que no pruebe del él, no fue ninguna otra cosa sino que la mujer que había creado. De ella misma decís: El Señor ordenó a Adán que no se uniera a ella; y se unió a ésta contra el precepto del Señor, lo cual era probar del árbol prohibido. Luego, tras probar esto, todo el género humano, que de ellos fue perpetuado, ha nacido de la fornicación, y nadie puede salvarse si no se ha purgado por las oraciones y santificaciones de esos que entre vosotros se llaman perfectos. Pero con este pretexto es con el que soléis culpar la unión conyugal, y decís que todos los que están en la unión conyugal, y ejercen el acto conyugal, fornican, y son producto de la desobediencia de éste, por la que cayó Adán. Y por esta razón, todos se condenan, si no se separan mutuamente, se unen a vosotros y se purifican por vosotros. De ahí, vuestros primeros maestros asumieron este nombre para sí, que se llaman cataristas, esto es, purgadores, y cátaros, es decir, limpios... antes de que fuese creado Adán, el Paraíso del gozo había sido plantado con todo su ornato, y dos árboles en él; esto es, el Arbol de la Vida y el Arbol del bien y del mal. Luego si el Arbol del bien y del mal fue creado antes que Dios formara a Adán y

lo colocara en el Paraíso, es manifesto que, antes de crear Dios a eva, fue creado el Arbol de la ciencia del bien y del mal, que Dios prohibió a Adán; y si aquel existió antes de la creación de Eva, es consecuente que aquél no fue Eva... entendemos que fue prohibido a Adán el Arbol de la ciencia del bien y del mal antes de que Dios formara a Eva" (Egberto de Schönau: "Sermones contra Catharos": Sermo 5, 6; PL.: 195, cols. 30-32). Por otra parte, auciendo la autoridad de S. Jerónimo y del "De viudetate" de S. Agustín, ve lícitas las uniones de viudos ("Sermones contra Catharos": Sermo 5, 12; PL.: 195, col. 135).

Según S. Bernardo, al crear Dios a los protoplastas de distinto sexo (y era una idea que ya había esbozado Egberto de Schönau), lo hizo con el fin de la reproducción (a su vez, este argumento es empleado por el santo contra aquellos herejes que pensaban que sólo podían contraer matrimonio los vírgenes): "Cuando dijo: "Varón y hembra los creó", indicó la diferencia sexual, no la virginidad. Y con razón: porque la cópula marital no requiere integridad corporal, sino aptitud sexual. Por eso el Espíritu Santo al instituir esta unión expresó el sexo, pero silenció la virginidad; así no dio ocasión a las insidiosas raposillas para retorcer la palabra" (S. Bernardo: "Sermones sobre el Cantar de los Cantares": Sermón 66, 4) (88).

Alanus de Insulis expone la opinión de los herejes que señalaban el efecto pernicioso que tienen las bodas en cuanto encadenan más almas a los cuerpos y las retienen al principio malo ("De Fide Catholica": l. I, c. 63; PL.: 210, col. 366). El autor llama santa la unión conyugal (lo que justificaría la aparición

del nimbo compartido en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense), e incluso invoca la autoridad de los gentiles para mostrar el apego que, desde la tradición, ha tenido el hombre por la institución matrimonial: "En efecto, la unión conyugal es santa, de donde los mismos gentiles tuvieron la unión en tanta veneración que los hijos que habían nacido fuera del matrimonio los juzgaban ilegítimos" ("De Fide Catholica": l. I, c. 64; PL.: 210, col. 367). Según la ley natural, el comercio carnal es legítimo, siempre y cuando el hombre elija una sola mujer; más aún, cuando los animales siguen esta ley, sólo gozan de ella al formar una sola pareja (esta cita justificaría la aparición de las bestias detrás de Adán y Eva en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense): "Y como el comercio carnal sea de ley natural, no va delante de esta unión de ley natural. En efecto, en esto la ley natural y el comercio carnal se embellecen: Que el hombre no conozca desordenadamente a diversas, sino asuma para él a una sola; porque es manifiesto en las bestias que, conducidas por la ley natural, no gozan con numerosas parejas, sino en la unidad" ("De Fide Catholica": l. I, c. 64; PL.: 210, cols. 366-367). Varias autoridades prueban la excelencia y la santidad del matrimonio: Así, Cristo, según se recoge en el Evangelio según S. Mateo (19, 3-6), que retoma las palabras divinas con las que se bendijo la unión de la primera pareja; y especialmente, según Alanus de Insulis, dirigidas a Adán, se proclama que el hombre abandonará a sus padres por su mujer para ser con ella una sola carne (nimbo compartido): "Asimismo, el Señor en el Evangelio, siendo preguntado si era lícito al hombre abandonar a su mujer por alguna causa, dijo: "No leistéis que quien hizo al hombre al principio, los creo varón y mujer, y los bendijo diciendo: "Creced y multiplicaos". Y dijo a

Adán: "Por esto, el hombre abandonará a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y serán dos en una sola carne. Así pues, ya no son dos, sino una sola carne. Por consiguiente, lo que Dios ha unido, no lo separe el hombre" " (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": l. I, c. 65; PL.: 210, col. 368). Otra de las autoridades viene dada por el mismo Cristo, que quiso nacer de una mujer desposada, y El mismo estuvo presente en las Bodas de Caná (aspecto ya tratado) (89). A su vez, S. Pedro tuvo esposa, que no habría aceptado de creer que fuese pecado: "Efectivamente, que el matrimonio es bueno y santo, que el comercio natural a través de una buena unión está justificado, puede provarse a través de varias razones y autoridades... el sacramento del matrimonio fue instituido por Dios en el Paraíso, puesto que formó a la mujer del costado del varón, e instituyéndo que uno era uno solo, dijo: "Creced y multiplicaos, y llenad la tierra". Asimismo, Cristo quiso nacer de una casada para recomendar el sacramento del matrimonio. Y para hacer valer esto mismo, estuvo presente en unas bodas y ahí hizo un milagro (Joan. II). Leemos de Pedro que tenía esposa, a la cual no tomara consigo si creyera que era pecado" ("De Fide Catholica": l. I, c. 65; PL.: 210, cols. 368-369). Además, el matrimonio refrena la lujuria, lo que evita que nazcan hijos fuera del vínculo con todas las consecuencias que pueden recaer sobre ellos (y sobre la misma sociedad: División de herencias, del patrimonio, etc.): "Además, estando seco el flujo de la lujuria por el matrimonio, antes parece ser bueno que malo, puesto que es ignominioso ante Dios y ante los hombres nacer de los no casados" ("De Fide Catholica": l. I, c. 65; PL.: 210, col. 369).

El hecho de que desaparezca el matrimonio, a ojos de la Igle

sia, es peligroso, en cuanto aparecerían toda suerte de degeneraciones, como el adulterio y el incesto: "Arranca de la Iglesia el honesto connubio y el inmaculado lecho nupcial: ¿no la invadirán los concubinarios, incestuosos, sodomitas, impúdicos, invertidos y todo género de inmundicias" (S. Bernardo: "Sermones sobre el Cantar de los Cantares": Sermón 66, 3) (90). Esto pone en relación con lo que será la serie de miniaturas siguiente: Las relaciones entre los sexos, pero sin fin matrimonial, donde se va a dar toda suerte de pecados y desgracias al no tener el hombre control, y a causa de su desenfreno (pecados como vanidad, gula, lujuria, avaricia; desgracias como la guerra, la muerte, y, como consecuencia de todo ello, la condenación); probablemente, y como tratará de comprobarse, esta serie está en contra del amor permitido por los perfectos a los creyentes (en contra también del amor trovadoresco) que da igual que sea dentro o fuera del matrimonio.

Finalmente, hay que señalar que el "Breviari d'Amor", según se ha visto, se sitúa dentro de la perspectiva ortodoxa de la Iglesia, ofreciendo, en primer lugar, una de las opciones (la permitida: El matrimonio) que la pareja puede elegir al unirse, y qué fines ha de revestir esta unión: La procreación, el alimento y la educación la prole, permitida por Dios para su alabanza; buena en cuanto está dentro de los límites de la ley natural; santa en cuanto ha sido instituida y bendecida por Dios y que, como todo sacramento, confiere la gracia a quien lo recibe, como se desprende de la misma lectura de algunos de los pasajes del "Breviari": "Pues este movimiento natural/Dado a todos los animales,/es bueno sin ninguna duda,/En tanto que fue establecido por Dios;/

Pues Dios nunca ha ordenado,/Querido o creado algo malo,/Y no es posible que El se equivoque en nada./Por esta razón, S. Agustín/ Declara que toda tendencia natural,/En tanto que es buena y no contiene ningún mal,/Es verdaderamente obra de Dios,/Padre todopoderoso,/.../Pero sometiendo (el movimiento natural de procreación)/ Al servicio de Dios,/Como lo hace el que se une a una mujer,/Para tener hijos capaces/De servir algún día a su Creador,/Por sus palabras y sus acciones virtuosas,/Y no en un principio de delectación carnal;/.../Que él haga (el esposo), finalmente, lo que Dios ha mandado/Para la conservación de la ntauraleza/engendrando -para la gloria/Y la satisfacción divinas- una posteridad que estará/ Al servicio del Señor/.../Y el amor sería cosa santa/Si todo enamorado se condujera así" (vv. 27297-27308; 27331-27338; 27349-27354; 27383-27384) (91). Hay que recordar que el instinto sexual, según la teoría del Arbol del Amor, pertenecía a una de las dos divisiones del derecho natural, cuyo bien se encuentra en los hijos que se tenga de la unión; aparecía representado a los pies de Dama Amor para indicar que hay que seguir correctamente unas regals y unos fines; no obstante, este amor sexual está sobremontado por el amor a los hijos, donde encuentra su fin (92). El amor a las mujeres es bueno en sí, siempre que tenga como conclusión el matrimonio. Así, se ve cómo el amor se pliega a la nueva orientación querida por la Iglesia (y afirmada formalmente contra la erótica trovadoresca en 1277). Ermengaud, abandonando el amor al matrimonio, coge el contrasentido exacto a las teorías de los trovadores (y heréticas con lo que tenían en común con "fin'amors") y da la vuelta a la significación profunda del amor occitano, ya que para el autor del "Breviari" un principio moralizador ha refrenado el amor, desde el exterior, mientras que para los trova-

dores, este principio nace de la libertad misma del amor (93). Más adelante se desarrollará la idea definitiva de Ermengaud como conciliación, aparente únicamente, de los supuestos de la Iglesia con los de la poesía occitana, todo ello para arrancar las tesis de herejes y trovadores.

4.b.- El mal uso del amor.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense (sin "titulus" general), f. 215 r.-215 v.

Una vez vista la licitud del matrimonio al ser de institución divina y estar conforme al orden natural, lo que choca con las teorías de cátaros y trovadores, se pasa a la otra opción de la relación entre los sexos: El amor cuyo fin no es el matrimonio, sino el amor por sí mismo, que, como se verá, se trata, para la mentalidad de la Iglesia medieval, de un absurdo, y cuyos resultados son los pecados, diversos géneros de desgracias y la condenación. Se critica un amor por exceso, sin otro objetivo más que él mismo; en definitiva, el mal uso del amor.

Dentro de la perspectiva cátara, que ataca la relación sexual, parece que se hace obligada una pregunta: ¿Por qué los perfectos, que seguían una continencia tan rigurosa, y que tenían motivos fundamentados para quererlo así, fueron tan tolerantes con el matrimonio (imposible de abolir en la sociedad medieval) y con la unión carnal entre los simples creyentes?. Como se dijo, esta tolerancia sexual se explica por el hecho de que los hombres no están al mismo nivel existencial: Para los puros, que ya lo han expiado todo, el deseo es un pecado contra el Espíritu; para los cre

yentes, como aún han de purificarse, el deseo es una necesidad natural, que llevada al límite de una relación recíproca y más o menos casta, implica un primer nivel de purificación (1). Se establece, por lo tanto, una desigualdad ontológica entre perfectos y creyentes. Para los primeros, la castidad era el equivalente de la antigua obediencia del cuerpo al alma, en lo sucesivo iluminada por su espíritu: En la unidad humana fortalecida, que ellos habían conseguido, en la verdadera libertad encontrada, la castidad se convertía en algo natural. No obstante, los creyentes, en que la naturaleza aún estaba desunida, lo verdaderamente natural era el deseo sexual, que si bien aparece como una tentación diabólica, para ellos aún era algo natural e inevitable como pertenecientes al mundo de la mezcla; a diferencia de los perfectos, que consideraban este deseo como pecado contra el Espíritu, para los creyentes, sometidos aún a este mundo de mezcla, era la expresión de una necesidad natural, que poco importaba que se ejerciera dentro o fuera del matrimonio; lo necesario, por el momento, era que el creyente se adhiriera a las doctrinas cátaras y respetara sus reglas exteriores; esto hacía que los cátaros fueran más permisivos con las uniones libres que con las legítimas, ya que el matrimonio constituía un estado de perversión permanente, mientras que el concubinato sólo lo era temporal, en virtud de que el primero exigía una fecundidad que encadenaba a otras almas a los cuerpos que se originaban de él, mientras que el segundo podía ser perfectamente estéril (2); tal vez la unión libre fuera considerada por los cátaros una especie de matrimonio anímico. No obstante, todo lo que se está exponiendo no puede ser una aseveración sobre los cátaros como fundadores del matrimonio por amor (que, como se ha demostrado en el apartado anterior, ya existía,

de hecho, en la sociedad medieval. También en este sentido, en el fundamento de un amor desinteresado, desligado de compromisos sociales o políticos (como era el matrimonio entre nobles), se puede explicar una vez más la relación de los trovadores con los herejes (ambos, como ya se ha dicho, contaban con los mismos protectores y coincidieron en la misma época) en cuanto que aquéllos consideran que el amor conyugal no es el verdadero, sino sólo el que nacía del adulterio idealizado. Cabría entonces preguntarse por qué los cátaros no consideraron malo el "fin'amors". Tal vez sea porque este amor (depurado y teóricamente casto, que escapaba en parte, por este hecho, del dominio del mal y de la materia) proporcionaría un conocimiento de todas las virtudes y un primer movimiento de conversión hacia el principio bueno y, por consiguiente, hacia la caridad. Este sentimiento, pues, fue admitido, si no promovido, como una suerte de mística menor para las gentes del mundo. En cuanto al matrimonio, tan difícil de suprimir por razones prácticas y sociales, desearon que se fundara sobre la libre amistad recíproca; bajo esta premisa, ellos lo habrían tolerado aún más fácilmente (3).

Todas las miniaturas de la serie que se va a analizar tienen como rasgo común, en primer lugar, presentar una serie de escenas de la vida cotidiana que, por sí mismas, no son malas (salvo la relativa a la adoración de la mujer por parte del hombre, la quinta del f. 215 v.), pero que adquieren un carácter reprobable en función del contexto (que viene dado, entre otros elementos, por los "tituli") y de los diablos sirviendo a los amantes, lo que matiza y da su sentido total (que abocará con la condenación del pecador) a todas las escenas. La aparición de estos se-

res malignos (que recordarían, por otra parte, los aparecidos en los oficios diabólicos, f. 34 r.) (4) no es la de infundir el vicio (que puede estar latente en cada persona), sino la de propiciarlo, la de llevarlo a su realización: "El diablo no es quien infunde el vicio, sino quien lo provoca, pues no aviva el incentivo de la concupiscencia sino allí donde antes ha comprobado que existe el placer del mal pensamiento; placer que, si rechazamos de nosotros, infaliblemente aquél se retira confuso y al instante se quiebran los dardos de su concupiscencia" (S. Isidoro: "Sentencias": 1. 3, c. 5, 7) (5). La estrategia utilizada por el demonio sería la de minimizar el acto pecaminoso, para que el hombre lo cometa despreocupadamente: "Sé que el diablo dice al corazón de los adúlteros y fornicadores que no se contentan con sus esposas: "Carecen de mayor importancia los pecados de la carne" ... El enemigo engaña a los cristianos sirviéndose de los placeres de la carne cuando les presenta como sin importancia lo que realmente es grave, mintiéndoles en vez de decirles la verdad" (S. Agustín: "Sermón 224") (6).

Ya se ha visto cómo el ideal amoroso de la lírica provenzal se reivindicaba como una ética; pero desde el punto de vista de la iglesia, esta ética no es tal, sino que se trata de un ideal amoroso inmoral, o, en todo caso, amoral (7). En la serie de miniaturas, se verá aparecer los tres enemigos tradicionales que la Iglesia consideró en el hombre: El mundo (visto como vanidad y cuua seducción arrastra a los hombres a la perdición: Miniaturas relativas al vestuario, al ornato y a la molicia; es decir, las representadas en el f. 215 r.), el demonio (que desde la caída es el seductor por excelencia, tal y como se muestra en todas las

ilustraciones) y la carne (que incita a las pasiones); estos tres adversarios tienen un aliado común: La mujer, el instrumento preferido del demonio para engañar al hombre. En el "Adverus Joviniaum" de S. Jerónimo, se dice que "la mujer hace olvidar la obediencia debida a Dios" (8), lo que alcanza su punto culminante en la miniatura de la adoración del hombre a la mujer.

El desenfreno que se aprecia en las miniaturas (o al menos esta fue la intención del autor y del ilustrador) no es consecuencia del amor en sí, que es bueno, sino del pecado original, donde, según la teoría agustiniana, apareció la líbido; de no haber habido pecado, la unión carnal habría tenido efecto en el Paraíso, pero sin la participación de la líbido (S. Agustín: "La Ciudad de Dios": l. 14, cc. 21 y 23) (9); a su vez, la lujuria (y sus demostraciones) no fue el único pecado aparecido en el Paraíso, antes, según ya se vio (10), le precedió la soberbia, que, en opinión de S. Isidoro, genera la lujuria: "quien está dominado por la soberbia y no se da cuenta, se precipita en la lujuria", y además "todo el que peca es soberbio, porque al cometer los actos prohibidos, desprecia los preceptos divinos" ("Sentencias": l. 2, c. 38, 1.2; es de notar que en este tratado isidoriano sobre el vicio y la virtud, al pecado de soberbia, le sigue el de lujuria) (11). En la serie de miniaturas, aparece este sentido de soberbia, cuyo fin es la lujuria, así en las del f. 215 r., donde se trata de la derivación de este pecado llamada vanagloria, con los atavíos y orantos por los que los amantes pretenden deslumbrar a quienes aman y en la escena de torneo del f. 215 v. No obstante, aparecen otros pecados, como la prodigalidad (género de avaricia egoísta, según Sto. Tomás de Aquino) (12) y la gula (escena de banque

te), la discordia (escena de guerra), la molicie (escena de caza) e idolatría (escena de adoración del amante hacia la amada), ya que, según la doctrina de la Iglesia, un pecado lleva a otro: "De tal suerte que de un pecado se originan otros, que, por no evitar los pequeños, se incurre en los más graves, y, por defender los ya cometidos y no deplorarlos, de la infamia caemos en la soberbia. De donde resulta que se hace reo de un doble crimen quien, de un lado, comete voluntariamente los pecados y, de otro, los aprueba con insolente terquedad./Así, el vicio nace del vicio" (S. Isidoro: "Sentencias": l. 2, c. 33, 1 y 2) (13). Así, a su vez, de la misma lujuria nacen los vicios ya señalados: "La desmesurada libertad en el placer no sabe guardar la medida. Pues cuando un ánimo vicioso, a impulsos de la carne, toma licencia para consumar la fornicación, no menos prosigue, instigado por los demonios, con otros abominables crímenes, y, por haber rebasado en su desenfreno los límites del pudor, añade crimen sobre crimen, y paso a paso llega hasta el extremo" (S. Isidoro: "Sentencias": l. 2, c. 39, 15) (14). Por todo lo visto, lo que va a a tacarse es el amor promulgado por trovadores, y, en cierta medida, en cuanto a su permisividad sexual para los creyentes, por los cátaros: Un amor que, a ojos de la Iglesia, no tiene fin ni objetivo (se descarta el matrimonio y la prole), por lo que es absurdo y va contra las leyes de Dios y de la naturaleza por su desmesura y exceso (al concentrarse el amor en una sola persona, negándoselo al prójimo necesitado -escenas de vida cortesana- y al mismo Dios -escena de idolatría-). Este amor absurdo, loco y pecaminoso salta por encima de todas las normas impuestas por Dios a la pareja.

1.- El diablo hace que los amantes consientan en el pecado.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Li diable fan los aimadors e las amairitz cossentir a peccat e seguir los deliegz carnals"), f. 215 r. (15).

En la miniatura, un diablo, situado detrás de cada amante, pone sus manos sobre los hombros de éstos para empujarlos el uno hacia el otro (16). La mujer, situada a la izquierda, lleva una corona (probable referencia, como se verá en el capítulo siguiente, a la alegoría del amor de la que ella forma parte); el hombre, a la derecha, viste pellote (17), y coge con su mano izquierda la derecha de la mujer en un gesto que indica su acogida afectuosa y sus buenas disposiciones hacia ella (18). En medio de la composición, tras los amantes, un árbol. Modelos similares, aunque sin la aparición de diablos, pueden verse en un marfil francés del siglo XIV (19) y en una de las placas de una arquilla, del mismo material, de hacia 1340, con escenas de la leyenda de la "Chatelaine de Vérgy" (Louvre) (20). La escena del manuscrito S.I. n.3 escurialense representa a un hombre y una mujer unidos por diablos, como un antagonismo o parodia de la unión antes vista (en la figura de Adán y Eva) llevada a cabo por Dios, y cuyo propóstio, como se vio, era la procreación a través del matrimonio; en esta ilustración, tal factor queda excluido a favor del placer en sí mismo, y fuera del matrimonio, ya que nada hay en esta escena que permita suponer que se trate del amor conyugal.

2.- El diablo hace que los amantes deseen bellas vestiduras y armas.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le diables li fai dezi-

rar trop belas raubas et arnes"), f. 215 r. (21).

El amante, que viste una prenda similar al pellote y está tocado con un capiello redondo, aparece ubicado en el centro de la composición, con los brazos abiertos, para recibir los objetos que le ofrecen los demonios que le flanquean: Uno, el de la izquierda, le entrega un cofre cerrado; el otro, a la derecha, un vestido sujeto por las mangas.

Lo que se está criticando es el excesivo celo en los vestidos lujosos, según señala S. Isidoro: "A los que mandan vestidos con precioso ornato, escucha de qué modo el profeta aborrece los atavíos del cuerpo y qué resultados obtiene el modo de vestir afectado y elegante; esto es, "en vez de perfumes, hediondez, y, en lugar de cintura, un crodel" (Is. 3, 24), y así todo lo demás" ("Sentencias: l. 3, c. 59, 9) (22). Dentro del ámbito occitano, durante la Edad Media no se consideró a los provenzales como gente seria. Son "ligeros". En todo caso eso es lo que dice Geoffroy d'Auxerre, que habla de la "ligereza de esta raza" ("gentis illius levitatem"). Ya en el siglo XI, Raoul le Glabre había descrito sin miramientos el cortejo de Constancia, que acababa de llegar del Midi para contraer nupcias con Roberto el Piadoso: "Hombres henchidos de ligereza y de vanidad, de costumbres tan contrahechas como sus ropajes, con un lujo desenfrenado en sus armas y en los arneses de sus monturas, la barba rasurada a la manera de los actores, llevando calzado y polainas indecentes, carentes de buena fe y del debido respeto a la fe jurada". De modo que la "ligereza" para un hombre del norte es la frivolidad de las costumbres. A través de esta palabra se expresa el escándalo de los ru

rales ante una civilización urbana que permaneció abierta a las influencias orientales. Lo que les sorprende equivale a rareza, futilidad y afeminamiento. La ligereza es propia, a su vez, de un país en el que los usos feudales apenas se conocen: Las relaciones entre los hombres se fundan sobre bases distintas a la fe y el homenaje, y el hombre del Norte no lo acierta a comprender. La ligereza puede ser finalmente una cierta inferioridad militar apresuradamente asimilada a la coberdía. El cronista Raoul de Caen decía ya en el siglo XIII: "Franci ad proelia; Provinciales ad victualia". Fue en l'Ile de France y en Normandía donde quedaron fijadas las técnicas difíciles de la esgrima y de la lanza que asegurarían a lo largo de dos siglos la supremacía de los caballeros franceses (23).

3.- <u>El diablo propicia el cuidado exquisito de los amantes.</u>

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le diables lo fai penchenar e mirar"), f. 215 r. (24).

En la miniatura, un diablo, con las alas desplegadas, entregada a un amante un espejo redondo y lo que parece ser un instrumento musical aerófono; el hombre tiende sus manos para recibir estos objetos. El espejo añade a la belleza contemplada las satisfacciones que procura y las tentaciones que engendra. El diablo que aparece junto al amante designa, por otra parte, la suerte funesta que destina a sus presas (25).

Como ya se señaló, en este caso se hace referencia a un vicio derivado del orgullo: La autocomplacencia o vanidad, según cita Séneca refiriéndose a aquéllos que no tienen más ocupación que

el cuidado personal: "Algunos hay atareados hasta en su reposo: ... su vida no puede llamarse vida reposada, sino perezosa ocupación... ¿Llamarás ociosos a aquellos que pasan tantas horas con el peluquero, recortando algún pelo que creció durante la noche pasada, celebrando consejo para cada cabello, volviendo a peinar la cabellera enmarañada o arreglando a uno y otro lados de la frente la que ya empieza a clarear? ¡Cómo se enfada si el peluquero no le presta bastante atención, si se limita a esquilar a un hombre! ¡Cómo se encoleriza si le corta algún cabello de su peinado, si otro queda fuera de su sitio, si no va cada uno en el rizo que le corresponde! ¿Cuál de estos hombres no preferiría que se alborotara la república antes que su cabellera? ¿Cuál no se preocupa más del ornato de su cabeza que de su salud? ¿Cuál no preferiría andar mejor peinado a ser más virtuoso? ¿Dirás que viven en el ocio estos hombres, atareados entre el espejo y el peine?... Esto no es ocio, sino inútil ocupación" (Séneca: "De la brevedad de la vida": 12) (26); esta idea será retomada por autores medievales, como Jean de Meun, que reprueba el excesivo acicalamiento de los hombres porque causa gran ofesnsa a Dios: "Si nosotros, por parecer más guapos, nos ponemos guirnaldas y adornos sobre las bellezas que Dios nos ha reservado, le causamos gran ofensa, pues no nos consideramos satisfechos con lo que El nos ha añadido por encima de las demás criaturas nacidas... un hombre de excesiva elegancia o pagado de su belleza... está tentado por el orgullo y se expone a la ira de Dios. No dudéis que el hombre que se gusta a sí mismo se expone a ella, como atestigua Ptolomeo, por quien la ciencia fue muy estimada" ("Le Roman de la Rose") (27); en la Edad Media se hace ver que si este vicio es reprobable en las mujeres aún lo es más en los hombres (28).

4.- El diablo propicia la vanidad mundana en los amantes a través de la caza aparatosa.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le diable li fai abelir mondana vanetat"), f. 215 r. (29).

La escena tiene lugar en un exterior, como se despreden de los dos árboles que enmarcan (a cada lado) la miniatura. El diablo, detrás del caballero, sujeta dos perros (el que está en primer plano, con un cascabel en el collar); el amante cabalga sobre un caballo bien enjaezado; la silla presenta arzones altos, el de atrás vuelto en forma que abraza las caderas, lo que hace que hace que el caballero tenga que llevar la pierna extendida, pues el gran arzón delantero le impide doblarla (30). El amante lleva su halcón sobre una luva o guante, largo y de cuero (31). La cetrería era especialmente costosa, pues, según se señala en las Cortes de Jerez de 1268 (párrafo 16), un azor mudado garcero se tasaba en 50 maravedíes, lo que equivalía al precio de veinte vacas; a esto hay que añadir que, para la cetrería, según señala D. Juan Manuel en el "Libro del Caballero y el Escudero", los halcones eran las aves más estimadas "porque son las más ligeras e más ardides". Esto explica el que, cuando el cazador pierde este ave, no duda en acudir a Santa María, a la que ofrece exvotos de cera en solicitud de recuperar animal tan preciado (32).

La caza con halcón es, probablemente, de origen oriental. No se conocen ejemplos en el arte de la Antigüedad clásica. No obstante, en el arte chino del período Tang, el tema ya existe. En lo que concierne a Europa, la caza con halcón es importación de un Oriente menos lejano. Este género de caza aparece represen

tado en vasos persas del siglo XIII, en miniaturas del XVI y en cajas de marfil de estilo árabe. No hay ningún testimonio, sin embargo, que permita afirmar que la caza con halcón fue conocida por los bizantinos. Este motivo sólo se reconoce de una forma continuada a partir del siglo XIII, pese a que hay modelos anteriores, aunque muy aislados, como un fragmento de un relieve lombardo en el atrio de la basílica de S. Sabas (33), en uno de los bordados del tapiz de Bayeux (34), al igual que en un relieve románico que se encuentra en Escocia y en motivos ornamentales de la iglesia de Saint-Ours en Loches (35). En el tratado de caza del Emperador Federico II, en la Biblioteca Vaticana, este ejercicio se encuentra ricamente ilustrado; de la misma época es el "Liber avium" de Zweitl con sus miniaturas y la estatua del halconero de la Catedral de Rouen. Un escena de caza con halcón decora un cofrecito ejecutado, probablemente, en el Norte de Francia o en el Sur del Rhin (Florencia, Museo Nacional, Colección Carrand); tal vez sea la imagen más antigua que ofrezca el arte europeo (36). En Italia, Nicolo Pisano, en un relieve del mes de Mayo de la fuente de Perusa, presenta una hermosa imagen (37). Este fue uno de los motivos más en boga entre los entalladores de marfiles franceses (38). Aparece, asimismo, en una ilustración de la "Leyenda de Saint-Denis", en un manuscrito de 1317 de la Biblioteca Nacional de París, donde un caballero sale de la puerta de su castillo con el halcón en el puño (39). No obstante, durante este siglo las representaciones de la caza con halcón son bastante raras. A parte del fresco de Ambroggio Lorenzetti del Palacio Público de Siena, que ilustra los efectos del buen gobierno en el campo (40), y de la miniatura ya citada de la "Leyenda de Saint-Denis", sólo pueden mencionarse algunas ilustraciones, como la de Jean Pucelle

en el "Breviario de Belleville, anterior a 1343, en la Biblioteca Nacional de París, las del "Libro del Rey Modus", las del gran cancionero de Heidelberg y una miniatura inglesa que se encuentra en el "Salterio de la reina Mary" (41).

En el "Debate de Elena y María", aquélla describe la buena apariencia de su amante, el caballero: "Cuando al palacio vien/ apuesto e muy bien,/con armas e con caballos/e con escuderos e con vasallos,/siempre trae azores/e con falcones de los mejores./ Cuando vien riberando/e las aves matando,/butores e abtardas/e otras aves tantas./Cuando del palacio llega,/¡Dios, qué bien semeja!/azores gritando,/caballos reninchando,/alegre vien e cantando,/palabras de corte fabrando" (vv. 79-94) (42). Lo que se critica en esta miniatura no es el arte de la cetrería en sí, considerada como pasatiempo útil y noble (43), sino su uso mundano, con el propósito de lucir un porte gallardo para enamorar a las mujeres, así como el derroche que esto supone (44).

5.- Reprobación de los excesos en el comer y el beber como causantes de lujuria.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le diables fai los aimadors far cortz e bobans e court per amor de lurs donas"), f. 215 v. (45).

En la miniatura aparece una mesa bien dispuesta con manteles, "toaias" o "tobaidas", dos jarras, una fuente, cuchillos (que cogen dos de los enamorados) y tres grupos de varitas que pueden ser apios, puerros o cebolletas (46). Frente a la mesa, a cada lado, dos diablos sirven una fuente con carne; ha de notarse que,

para ello, están casi de cuclillas y cruzan sus brazos, expresando la mentira y la traición con este gesto (el servir los placeres y ocultar sus resultados), de forma similar, aunque perteneciente a otro contexto, a una miniatura del "Leccionario de la Catedral de Reims", de fines del siglo XI (Reims, Bibl. mun., ms. 294, f. 191 r.) (47) y a la ilustración que muestra a un hombre enseñando el error en una inicial del Salmo 72, "Quam bonus Israel", de un manuscrito de fines del siglo XII de los "Comentarios sobre los Salmos" de Pedro Lombardo (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 56, f. 125 r.) (48). Tras la mesa, a la izquierda, hay un diablo con la boca abierta (lo que traduce sus desarreglos morales) (49) sirve una copa de vino a uno de los comensales. Hay tres parejas de amantes (todos ellos, salvo uno, con cintas o guirnaldas): Las de los extremos pasan su brazo por los hombros de la amada, lo que responde a una protección afectuosa por parte del hombre (50); la del centro simplemente conversa. A ambos lados de la mesa, dos diablos tocan instrumentos: El de la izquierda, una vihuela de arco; y el de la derecha, con una cabeza diabólica sobre el vientre, una especie de flauta (51); el hecho de encontrarse un rostro en tal parte del cuerpo tiene que ver con la función de este diablo: Activar el apetito de la gula que conduce a la lujuria, ya que hay una afección común entre los órganos que están juntos: "La lujuria está próxima al vientre tanto por el lugar como por la culpa. Pues donde hay solicitud por el vientre, la hay también por los demás órganos que están junto a él. En la disposición de los miembros, el sexo se une al vientre, y, cuando uno de ellos se cuida con exceso, el otro se excita" (S. Isidoro de Sevilla: "Sentencias": l. 2, c. 42) (52).

Modelos similares a los de esta miniatura se encuentran en una ilustración de una "Bible moralisée" francesa de fines del siglo XIII, donde las parejas que se hallan a la mesa están besándose, acariciándose, y donde se aprecia la presencia de músicos (Londres, Bristish Museum, ms. Add. 18719, f. 253 v.) (53); algo posterior, es una miniatura, ya del XIV, del "Codex Balduinus" (Coblenza, Staatsarchiv) (54). No obstante, el carácter de reprobación del banquete puede encontrarse en la ilustración de dos parábolas: La del hijo pródigo, como puede verse en una miniautra que se conserva en París (Bibl. Nat., ms. franc. 174) (55), en el "Evangeliario de Gosler" (56), en los vitrales de Chartres, Bourges, Auxerre, Sens, Troyes, Mortagne (Orne) (56); y la del rico Epulón, visto como encarnación de la avaricia, la gula y la lujuria, cuyas representaciones le muestran festejando con cortesanas mientras un copero se aproxima para servirle vino y un músico toca un instrumento cordófono, según puede verse en los bajorrelieves del pórtico de Moissac (57), de Ripoll (58) y en un vitral de Boruges (59).

S. Isidoro de Sevilla sitúa como primera causa de la lujuria la gula: "La primera causa de la lujuria es la saciedad en la comida. De ahí que el profeta acuse a Sodoma de hartura de pan cuando dice: "Esta fue la iniquidad de Sodoma: La soberbia, la hartura de pan y la riqueza" (Ez. 16, 44). En efecto, los sodomitas, al comer manjares en exceso, se precipitaron en la ignominia de los vicios, y, por ende, merecieron, poseídos de soberbia, ser abrasados por el fuego del cielo por no haber puesto límite a su apetito de comer... El fuego de la lujuria se atiza con el incentivo de los manjares" ("Sentencias": l. 2, c. 42, 2 y 7) (60).

Dos citas de S. Isidoro, una referida a la bebida, que estaría en relación con el comensal del extremo derecho de la mesa que sostiene una copa, y otra en relación conlos festines como generadores de lujuria son ilustrativas del sentido de la miniatura: "la embriaguez engendra trastornos mentales, delirio del corazón y el ardor de la lujuria... Porque son numerosos los que desde el alba hasta la puesta del sol sirven a los placeres de la gula y la ebriedad, ni comprenden por qué han nacido, sino que, dominados por brutal, no se ocupan en todo el día más que de la lujuria y de los festines" ("Sentencias": l. 2, c. 43, 1.5) (61). S. Ambrosio explica el motivo de por qué la ebriedad es el origen de ciertos males que se derivan de la líbido que ha producido, tal y como se verá en la miniatura siguiente: "Aquélla (embriaguez) es estimulante de la líbido: Tanto más cuanto a través de las carnes se calientan las vísceras internas, se enciende la pasión, el alma es consumida. La líbido es estímulo furioso de los delitos" ("De Cain et Abel": l. I, c. 3, 20; PL.: 14, col. 327). La miniatura representa, también, la prodigalidad, considerada como antetipo del amor al prójimo (uno de los pilares donde se asienta el amor para llegar a Dios) (62), ya que significa el olvido de las necesidades del prójimo a favor de gastar en los propios deleites: Andreas Capellanus piensa que el amor es tan nefasto que conduce a la mayor de las miserias, porque obliga no a la generosidad, sino a la prodigalidad, pecado mortal según las Santas Escrituras (63). Se sabe que los barones de los siglos XII y XIII se mostraban, en conjunto, más liberales que caritativos: La generosidad, llevada hasta la prodigalidad, pasaba ante sus ojos, como todas las virtudes, por estar inspirada por el "fin'amors". Su forma de distribuir regalos a los trovadores, a los juglares y a las damas, en

la medida en que procedía del orgullo y de la ostentación ("cavalaria et orgueill", como diría Guillermo IX de Aquitania en su "Canso XI" (estr. IX)) (64), y en que inducía a las mujeres venales a tentación, se parecía en gran medida a un pecado. Se sabe que la Iglesia había condenado "fin'amors" y, naturalmente, el lujo vestimentario y la generosidad caballeresca que eran sus condiciones. Hacia el final del siglo, los grandes poetas Peire Cardenal y Montanhagol toman partido por los valores del pasado, a los que estaban unidos sentimentalmente, y tratan de defenderlos confiriéndoles una significación moral más ampliamente humana y menos contraria al cristianismo. Ambos trovadores no dudan en acercar la prodigalidad caballeresca a la caridad cristiana; para Peire Cardenal y Montanhagol, la decadencia de las costumbres comenzó con la victoria de los cruzados. El debilitamiento de las costumbres cristianas, la falta de caridad, la dureza de corazón, las injusticias cometidas por los señores hacia sus siervos, todo esto es consecuencia directa de la condenación por la Iglesia y por los franceses de la sociedad caballeresca y de la doctrina del amor. Estas curiosas concepciones, que representan el último grado de la cortesía occitana, o, más bien, su última reacción, alarmaban a los teólogos en la medida en que hacían depender la caridad del valor y del orgullo aristocráticos y donde, sobre todo, daban como principio de la virtud, no esencialmente el amor a Dios y al prójimo, sino esencialmente, el amor a la dama (65).

6.- <u>La guerra causada por el amor loco hacia las mujeres.</u>

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le diables fai brodar los aimadors per amor de lurs donas"), f. 215 v. (66).

En el extremo derecho de la miniatura, hay dos diablos tocando sendos añafiles (67); delante de ellos, marchando al galope, tres guerreros a caballo, sobre sillas de arzones altos, de los cuales el de atrás envuelve las caderas del jinete para que pueda sufrir el choque con el enemigo sin temor a ser desmontado (68). El caballo tiene que ser fuerte para resistir tanto peso y aguantar el choque; va protegido por una loriga especial que se cubrió en el siglo XIII de unas telas que protegían al caballo del calentamiento de las mallas por el sol; en esas corberturas del animal, se pintaban, como puede verse en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, sobreseñales (69). Los caballeros llevan perpunte: Se trata de una prenda que, en la segunda mitad del siglo XII, comenzó a usarse sobre la loriga; era generalmente de algodón, según se desprende de un texto que dice que el "rey de Aragón traye un golpe por los lomos, de la lanza, e saliol el algodón del perpunte por ella, pero no pasaba a la carne". Esta coraza de algodón se reforzaba con una serie de pespuntes. La consistencia final era poco flexible y daba en el hombro escaso juego al brazo, por lo cual la prenda constaba de dos partes superpuestas, pero no unidas: Las mangas pegadas a un pequeño cuerpo, y sobre ello un peto y espaldar con amplia bocamanga, que se continuaba a veces en una falda menos acolchada (70). Los tres caballeros embrazan escudos, que eran de madera forrada (y pegada con "engrudo de queso") de cuero de caballo, mulo o asno. En la segunda mitad del siglo XIII, los escudos de los caballeros iban frecuentemente decorados con señales (71). Cada caballero empuña un pendón posadero que, según las partidas, "son llamados aquellos que son anchos contra el asta e agudos hacia los cabos, e llevanlos en las huestes los que van a tomar posadas, e sabe

otrosi cada compaña do ha de posar" (72). Los tres caballeros van a hacer su entrada a una ciudad, representada por una torre con las puertas abiertas (las hojas de las puertas solían estar blindadas con chapas de hierro que las protegían de golpes y del fuego; no obstante, en el caso de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, las tablas de madera están aseguradas con herrajes) (73), desde cuyas ventanas les contemplan dos damas. Un modelo muy similar al de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense (salvando el hecho preciso de entrada a la ciudad) se encuentra en la segunda sección, a la izquierda, de la techumbre de la Catedral de Teruel (74), donde se asiste a un desfile caballeresco (que puede verse también en vigas de cubiertas desmontadas de procedencia aragonesa, algunas de las cuales muestra la culminación del desfile, el ataque al castillo), en el que los jinetes van aramados con amplios escudos, lanzas-estandartes bajos, se cubren con telas y por todas partes resalta el color y la diferencia de las enseñas; no obstante, al igual que en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, no hay ningún caballero que perteezca a un linaje determinado, porque no fue tal la intención de los artistas. En uno de los manuscritos de la "Crónica Catalana" de Desclot, contemporáneo a las pinturas de Teruel, se ven escenas similares a las de la techumbre de la Catedral y a la de la miniatura del manuscrito del "Breviari d'Amor" de El Escorial (75).

En cuanto a las señas, sobreseñales o emblemas, hay que decir que, en el siglo XIII, aún no tenían un uso totalmente regularizado. Donde estas señas tenían su función pragmática era cuando el caballero las llevaba en su escudo, en su yelmo, en su perpunte, en su caballo, en su pendón: por ellas era identificado. Lo

que sí iba estando regularizado en el siglo XIII era el uso de las señas en la guerra, como se lee en las "Partidas": "señales conoscidas puesieron que traxessen los grandes omes en sus fechos e mayormente en los de guerra, porque es fecho de gran peligro, en que conviene que hayan los omes mayor acabdillamiento de los cabdillos, más aún por señales, e estas son de muchas maneras" (76). La aparición de los añafiles en manos de los diablos tiene que ver con que los caballos se excitan al combate con el sonido de este instrumento (S. Isidoro de Sevilla: "Etimilogías": l. 12, c. 43) (77), según Brunetto Latini en su "Tesoro": "esfuerça se con el sson de las trompas") (78). Otros modelos similares a los de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense se encuentran en un códice de hacia 1270 de la "Historia del Santo Graal" (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 6769) (79) y en un cofre francés de marfil del siglo XIV (Paris, Musée du Louvre, cofre nº 62) (80).

Lo que se ha querido criticar en la miniatura es la llamada guerra injusta, que tiene como causa el amor desmedido a una mujer (según S. Anselmo: "La líbido provoca guerras" ("Carmen de contemptu mundi"; PL.: 158, col. 695), y cuyo estereotipo se encuentra en Helena, que provocó la guerra de Troya: "En efecto, Helena no fue la primera ni será la última por quien sufrieron y sufrirán guerras los que dedicaron y dedicarán su corazón al amor por una mujer. Muchos perdieron en ellas cuerpo y alma, y seguirán perdiéndolos mientras dure el mundo" (Jean de Meun: "Le Roman de la Rose") (81).

7.- El torneo hecho para agradar a las mujeres.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le diables fai los aimadors seguir taulas redondas e torneiames per amor de lurs donas"), f. 215 v. (82).

La miniatura presenta la contienda entre dos facciones de participantes en un torneo. A ambos extremos de la miniatura, hay un diablo que anima a cada grupo a pelear contra el otro (83). Todos los contendientes van a caballo, encajados en sillas de arzones muy altos, estando el de atrás vuelto de tal forma que abraza las caderas del jinete para sufrir el choque del enemigo sin temor a ser desmontado. Los participantes llevan loriga y, sobre ella, perpunte; embrazan un escudo con señal (que también puede verse en el cuello y sobre el anca del caballo"); los del lado izquierdo empuñan espadas y lanzas, los del derecho, sólo lanzas. Todos tienen sus cabezas protegidas con un yelmo cilíndrico, cuyo origen hay que buscarlo en los últimos años del siglo XII, cuando comenzó a ampliarse la protección de la cara, y el nasal fue sustituido a veces por una plancha con dos agujeros para los ojos. Esta máscara iba fijada al aro del casco. La protección con plancha del resto de la cabeza dio origen al yelmo cilíndrico, que es el más usado entre los caballeros del siglo XIII. Está formado generalmente por cuatro planchas unidas por remaches que forman el cilindro, la base superior queda cerrada por un casquete ligeramente abombado y en la unión del cilindro con el cierre superior va un aro de refuerzo. El frente del yelmo estaba reforzado también, las más de las veces por una cruz metálica sobrepuesta, en cuyos brazos van unas rendijas a través de las cuales podía ver el caballero. La plancha frontal y baja del yelmo iba perforada

en diversas formas para facilitar la respiración. Un modelo similar al yelmo de la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense se encuentra en Berlín (Historisches Museen) (84). Por último, caballos representados al galope aparecen ya desde el 350 a. de JC., donde estos animales se apoyan sobre sus dos cascos traseros, lo que no corresponde al aspecto de la carrera, sino al del caballo encabritado. Durante siglos no se encuentra otra cosa; la única diferencia reside en que las patas traseras están tanto extendidas como dobladas (85).

Antes del siglo XIV, los ejemplos plásticos de torneos son muy raros. Se ve, no obstante, a dos combatientes esculpidos un lavabo musulmán del siglo XI del Museo de Játiva, en una portada románica del Museo de Ochier, en Cluny (Saone-et-Loire), en uno de los vitrales del siglo XIII de la Catedral de Chartres (86). Son muy numerosos los marfiles franceses donde figura el torneo. Se los encuentra en soportes de espejos y cofrecillos, con alguna variedad entre el uso de la lanza y el de la espada, pero, en conjunto, estas imágenes se parecen bastante. Hay que notar, por otra parte, que, generalemente, no representan el torneo puro y simple, sino el combate por la toma del castillo del amor, alegoría que a los escultores de marfil estaba más o menos reservada, ya que sólo se la encuentra raramente en las otras ramas del arte; modelos de este tipo se encuentran en cofres franceses del siglo XIV del Museo de Rávena (87) y en la Colección Oppenheim de Colonia (88). Su representación se encuentra con mayor regularidad en la ilustración de novelas y relatos de la historia antigua o reciente. Los ejemplos son relativamente numerosos en Francia, Alemania y Lombardía, y los ilustradores parecen tener una tendencia a redu

cir, según los usos de los tiempos antiguos, las imágenes de guera a la de un combate singular entre los dos principales interesados. No obstante, además de las miniaturas que ilustran estos textos, así como algunos otros manuscritos, y los marfiles franceses, el torneo no parece haber sido frecuentemente representado en el curso del siglo XIV. Fue relativamente frecuente en la decoración de estancias señoriales, tanto a causa del espíritu que inspiraba tales escenas, como por el efecto decorativo que el tema daba lugar; los modelos más antiguos remontan al siglo XIII, como el fresco de la torre Ferrande en Pernes (Vaucluse) (88), la pintura del castillo de Hessenhof (que ilustra un episodio del "Iwain") (89), un fresco de la sala capitular de los Templarios de Metz (90), uno del Palazzo Pubblico de San Gimignano (91). En el siglo XIV, no faltan los ejemplos, algunos perdidos y conocidos por descripciones, como la hecha en 1307 del castillo de Lens para el conde de Artois y de una pintura del castillo de Ruhaut; otros han llegado actualmente, como el procedente del castillo de Lichtenberg (que se encuentra en el Ferdinandeum de Insbruck) y del de Runkelstein (92).

La historia del torneo empieza en el mismo período en el que los conceptos de caballería y la ceremonia de admisión en la orden caballeresca se cristalizan de modo que ambos se identifican, es decir, durante los cien años, más o menos, que transcurren entre mediados del siglo XI y mediados del XII. No obstante, el torneo tuvo antes una prehistoria que no está demasiado clara. Una dudosa tradición atribuye el "invento" de los torneos al caballero angevino Godofredo de Preuilly, muerto en 1066; no se vuelve a oír hablar de ellos hasta el año 1100 aproximadamente,

y no son aludidos en los primeros cantares de gesta. Algunos de los escritores que, en el siglo XII, utilizaron primero esta palabra la consideran un neologismo. Sin embargo, al final del primer cuarto de esta centuria, los torneos eran ya muy populares en Francia, especialmente en el Norte. En 1130, durante el Segundo Concilio de Clermont, se dio la condena del Papa Inocencio II de los que él denominó "esos detestables mercados y ferias vulgarmente llamados torneos, en los cuales los caballeros solían reunirse para demostrar su fuerza y su audacia temerarias", junto con la orden de los que en el futuro fueran asesinados en los torneos no se les diera entierro cristiano (93). La popularidad de los torneos ya estaba lo suficientemente extendida como para causar preocupación a una de las autoridades universales de la Cristiandad.

Durante el medio siglo siguiente, las referencias a los torneos son infinitas. Se consideraba a Francia la cuna de los torneos: El Norte y la Champaña, cuyo conde Enrique era un gran patrocinador de estos espectáculos y de literatura cortés, constituían el escenario de muchos de los torneos entre 1170 y 1190. A su vez, desde un principio, los Países Bajos fueron también otro centro casi tan importante.

Casi todos los primeros relatos de torneos que ofrecen algún detalle peculiar son novelescos. En los "romans" de Chrétien de Troyes y en la biografía rimada de Guillermo el Mariscal (94), se explica claramente que los torneos del siglo XII eran tan violentos que casi no se diferenciaban de una auténtica batalla. Si el torneo iba a ser importante, se anunciaba con dos o tres sema

nas de anticipación. También se establecía anticipadamente el emplazamiento donde iba a tener lugar, que era una amplia zona que permitía la extensión de la contienda por el campo y por los pueblos. Los límites del torneo solían situarse entre dos municipios. No había lizas y los únicos lugares en donde los participantes podían estar a salvo eran los "refugios" acordonados en los que se les permitía descansar y quitarse las armas. Los participantes estaban divididos en dos equipos. Las principales armas eran la lanza y la espada (parece estar reprobado el uso de saetas y flechas). Se hacían prisioneros y se pedía rescate por ellos; sus caballos y sus armas eran el botín legítimo de sus capturadores. Las fuentes históricas revelan que los torneos eran encuentros serios y peligrosos, que servían muchas veces para encubrir antiguas rivalidades, siendo fácil perder el control en la violencia del enfrentamiento, como fue el caso del torneo de Chalons de 1273, que sería recordado como "la pequeña batalla de Chalons".

Los principales objetivos del reglamento de los torneos que elaboraron los reyes ingleses Ricardo II y Eduardo I estaban destinados a evitar en lo posible el derramamiento de sangre, y a apaciguar los rencores que surgían en el calor de la lucha. El "estatuto" de Eduardo I obligaba a que las lanzas estuvieran embotadas o reducidas, insistía en que los mozos de cuadra y los hombres de a pie no debían llevar armas ofensivas. Parece ser que estas normas reales sólo se aplicaban en Inglaterra; pero en el siglo XIII hubo una gradual disminución de la violencia en los torneos. Cada vez se insistía más en que debían utilizarse armas reducidas (armas "à plaisance" en oposición a las armas "à outrance"), y en algunos torneos (en especial en los llamados "behourds") se

utilizaba la armadura de cuero almohadillado y no se empleaban armas de hierro. A finales del siglo XIII, el torneo se estaba volviendo más ceremonioso y un poco más alejado de la guerra real. Sin embargo, después de 1285, el torneo propiamente dicho continó siendo un encuentro muy peligroso. Los riesgos, que continuaban siendo inquietantemente importantes, formaban parte del atractivo que tenía este deporte. El relato de accidentes fatales acaecidos en torneos durante el siglo XIII es largo, y en él aparecen nombres de personajes importantes de aquella época; así, en 1279, Roberto de Clermont, hermano de Felipe III de Francia, sufrió en su primer torneo tan graves heridas en la cabeza que le dejaron incapacitado para el resto de su vida. En un torneo en Neuss en 1241 se dice que murieron más de ochenta caballeros, muchos de ellos dentro de sus armaduras por el polvo y el calor. En tales circustancias, surgían las sospechas de juego sucio y las consecuencias políticas de estas muertes podían ser nefastas.

Los torneos eran un buen entrenamiento para la guerra, y quizás este entrenamiento pudiera ser el secreto de su origen. Las primeras noticias de torneos corresponden al desarrollo de la técnica de cargar con la lanza horizontal, y ya que la carga con la lanza, el rompimiento de las lanzas y el desarzonar a los adversarios eran las características más destacadas en los relatos de torneos, tanto en fuentes literarias como en históricas, parece natural unir las dos. Como los equipos de los participantes en un torneo reflejaban las relaciones feudales de vasallaje y homenaje al señor, los torneos contribuyeron a formar hombres que se acostumbraron a servir juntos en las campañas y a actuar en equipo. La necesidad de entrenarse fue lo que dio al torneo su pri-

mer impulso. El valor que se daba al entrenamiento con la equitación y el manejo de las armas caballerescas es evidente. Jean de Meun, al traducir el tratado de tácticas militares de Vegecio, y Enrique de Laon pensaban que los torneos tenían que ser necesariamente violentos para servir de preparación a la guerra. Otro de los motivos de la boga de los torneos (y criticado por Enrique de Laon) es que los hombres acudían a ellos no para probar su fuerza, sino para ganar un botín. Las probabilidades de enriquecimiento por medio de los rescates de prisioneros y la captura de valiosos caballos de guerra era una de las razones para esta concurrencia a los torneos. La historia de Guillermo el Mariscal es la vida de un joven que hizo su fortuna en torneos, lo que constituyó un buen negocio para él (95). Los botines y los rescates no eran las únicas posibilidades de mejora que se ofrecían al desafortunado hijo menor. El que se distinguía en torneos tenía la posibilidad de llamar la atención de un protector y ponerse en el camino más seguro y sólido contra la falta de medios. Así, la reputación ganada en los torneos significaba mucho más que el sonido de las alabanzas.

En su "Historia de los Reyes de Bretaña", Geoffrey de Monmouth (96) describe la gran corte de Artús en Carleón en Pentecostés y cuenta que cuando se acabó la fiesta: "Los caballeros miden sus fuerzas en viriles juegos ecuestres que imitan los combates reales, mientras las damas los contemplan desde lo alto de las murallas, estimulándolos a combatir y apasionándose ellas mismas por el juego y sus protagonistas (l. 6, c. 157) (97). En la traducción el lengua francesa de esta historia, realizada por Wace, las alusiones al amor cortés que aparecen en este episodio son

mucho más evidentes. Hay indicios de esta misma influencia en un pasaje de la "Historia de Guillermo el Mariscal": El Mariscal y sus compañeros encuentran a la condesa de Joigny y sus damas, al empezar el torneo, y hasta que llegaron sus adversarios, se pusieron a bailar una canción que cantó el propio Guillermo. Cuando el primer adversario apareció a caballo, Guillermo le desarzonó en presencia de la condesa y sus damas (98). En la narrativa de Chrétien de Troyes (posterior a la "Historia", aunque novelesca, hecho que puede ser significativo) este tema está completamente desarrollado. Las damas de Noauz y de Pomelegloi eran las patrocinadoras de un gran torneo en "El Caballero de la Carreta"; la reina Ginebra también estaba presente allí y las damas de la corte habían decidido darse enmatrimonio a los que desmostrasen su valor (99). Después de Chrétien, ningún relato de un torneo quedará completo sin la descripción de las damas contemplándolo y de los detalles de su indumentarial, las mangas de sus vestidos o sus cabellos, que los campeones lucían orgullosamente. La presencia de las damas, tanto en la realidad como en la imaginación, confería a los encuentros individuales de los caballeros una poderosa y callada carga erótica. Las mujeres están para excitar a los guerreros a una mayor valentía. Se combate mejor bajo su mirada; la guerra, o el simulacro de la guerra, toma entonces el aspecto de una competición de machos, de uno de esos alardes eróticos que, según los etnólogos, entran en juego en el más elemental de los mecanismos de la vida (100).

Muchos de los grandes nombres relacionados con el patronazgo de los torneos en el siglo XII son los mismos que los de los grandes protectores de la literatura cortés. Una de las noveda-

des más importantes de la narrativa cortés de esta época consistió en unir el código amoroso de los trovadores a la narrativa tradicional caballeresca, centrada en una sucesión de episodios militares, de manera que un antiguo relato podía tramarse alrededor de un nuevo centro de interés. Desde el nuevo punto de vista que ofrecen los novelistas, se puede ver una escena en la que el color y la violencia se funden en la exhibición del varón ante la mujer.

Este nuevo atractivo del torneo, cortés y amoroso a la vez, podía coexistir junto con los otros alicientes que se han estado considerando: La utilidad de los torneos como entrenamiento para la guerra, su importancia como una actividad en la que podían ganarse grandes premios y como un lugar de reunión de lo más selecto de la sociedad. También era capaz de dirigirse hacia otros intereses más complicados y particulares: Los de las ceremonias, la teatralidad, el juego en fin.

La mejor de las descripciones de un torneo del siglo XIII es el relato del poeta Jacques Bretel del torneo celebrado en Chauvency en Octubre de 1285 bajo los auspicios de Luis de Looz, conde de Chimy. La elocuencia de Bretel se dirige, principalmente, hacia dos temas: El amor, y en especial su poder para inspirar grandes hazañas, y la lucha.

Desde un primer momento, la Iglesia se opuso firmemente a los torneos. En tiempos de Guillermo el Mariscal, la Iglesia consideraba los torneos una trampa del diablo: Estos pasatiempos desviaban a los caballeros de Cristo de los asuntos militares impor

tantes y fundamentalmente de la Cruzada; los mutilaban, deteriora ban a estos guerreros destinados a combatir el mal, la herejía, la impiedad; y los diezmaban (era mayor el riesgo de morir en es tos enfrentamientos que en la guerra) (101). Como ya se ha visto, Inocencio II los condenó en el canon noveno del Concilio de Cler mont de 1130, y ordenó que a los que murieran en ellos no se les diera cristiana sepultura. En 1175, en Sajonia, el arzobispo Wich man de Magdeburgo, al enterarse de que en un año habían muerto dieciséis caballeros en los torneos, excomulgó a todos los que ha bían tomado parte. La prohibición fue repetida por los Papas una y otra vez, con creciente vehemencia y con notable falta de eficacia, hasta Clemente V. Finalmente, Juan XXII se enfrentó a los hechos y en 1316 suprimió los torneos. La desaprobación papal fue imitada por los predicadores y se impuso una literatura de piado sa condena de los torneos. Cesáreo de Heisterbach cuenta la historia de un servidor de la corte de Loos que vio en Montenak, cer ca del lugar en donde habían caído un gran número de caballeros, "un gran torneo de demonios" que se alegraban sobre sus despojos ("Dialogui miraculorum"). Se oía gritar a los demonios cerca del escenario del torneo de Neuss donde, en 1241, murieron tantos ca balleros y se pudieron ver a esos demonios bajo la forma de buitres y cuervos dando vueltas en círculo sobre aquel lugar. Mateo Paris cuenta la momentánea resurrección de su hermano que, levan tándose de la cama en que yacía el cadáver, le dijo que había vis to las torturas de los condenados, y exclamó: "¡Ay, estos torneos! ¿Por qué me complacía tanto en ellos?". Y una serie interminable de esta clase de historias suministraban a los predicadores abun dantes ejemplos con los que ilustrar sus condenas.

Jacques de Vitry cuenta que se encargó de demostrar a un caballero que los torneos incitaban a todos los pecados capitales. Fomentan el orgullo, ya que los que participan en ellos compiten por la alabanza humana y la gloria vana. Fomentan el odio y la cólera, porque los hombres buscan vengarse de los golpes que ellos y los suyos han recibido en los torneos y porque los accidentes fatales son tan frecuentes. Fomentan la pereza y el abatimiento, porque los que han fracasado en ellos o han causado alguna lesión caen en la depresión. Fomentan la avaricia, pues los hombres llegan a despojarse unos a otros y cuando han derrochado su hacienda tratan de recuperarla imponiendo exacciones a sus arrendatarios. Las fiestas que se celebran fomentan la gula, y son una pérdida de bienes, no sólo de los bienes de los huéspedes, sino también de los pobres de quienes los toman. Son ejercicios de fatuos, porque quienes ponen sus corazones en ellos pierden la noción de los valores espirituales persiguiendo otros valores inútiles y terrenales. Fomentan la lujuria, ya que están luchando para complacer a mujeres voluptuosas; y los caballeros aceptan incluso prendas de sus vestidos para sus estandartes ("Exempla").

En lo fundamental, la causa principal de la condena de la Iglesia y las prohibiciones papales de los torneos fueron un estímulo para el espíritu de la caballería seglar en la que las autoridades eclesiásticas habían visto una amenaza directa al buen orden de la Cristiandad con sus prácticas que conducían al homicidio, a la destrucción y a la alteración del orden. La idea que impulsó la prohibición de Inocencio II en 1130 era la misma en la que se apoyaban las leyes de la Iglesia que proclamaban la Paz y la Tregua de Dios (102) y estaba evidentemente unida a ellas. Cuan

do se estaba organizando una Cruzada, se reiteraba la prohibición de los torneos, ya que las pequeñas guerras de la nobleza desviaban la atención y la energía de los caballeros de lo que a los ojos de la Iglesia era su propio objetivo: Su defensa y las Cruzadas. En resumen, a los ojos de la Iglesia, los torneos eran no sólo la causa de un derramamiento de sangre inútil, sino que fomentaban el culto a la violencia, lo que era un obstáculo en el camino de la misión que el Príncipe de la Paz había confiado a sus vicarios en la tierra.

Las mismas objeciones eclesiásticas, de que los torneos eran una fuente de desórdenes y turbulencias subyacía en las censuras seglares por parte de la autoridad real. No obstante, no fueron más afortunados en reprimir esta moda caballeresca que los Papas y predicadores.

Es notable que la Iglesia, a pesar de casi dos siglos de condenas, fracasara en su deseo de deteriorar la popularidad de los torneos. Inocencio III e Inocencio IV unieros sus prohibiciones a la necesidad de dirigir todas las energías militares hacia la recuperación de Tierra Santa; y así lo hizo también Clemente V. Estos llamamientos no eran contradictorios. Inocencio III estaba muy comprometido con los preparativos y las exhortaciones de la Cuarta Cruzada, pero reunió a los futuros jefes con ocasión del torneo celebrado en Ecry durante el Adviento de 1199.

Por último, el fastuoso ceremonial, los brillantes vestidos y las insignias de las órdenes seglares caballerescas (103) son objeto de las críticas a la tardía caballería medieval, y su exa

gerada preocupación por las formas externas es considerada como un síntoma de la pérdida de contacto con los valores serios. Esta tendencia hacia los complicados ritos y ceremonias y el gusto por el colorido es más evidente que en cualquier otro lugar (104) en los torneos, en las justas y en los extravagantes votos a los que se comprometían los caballeros de la Baja Edad Media (105).

8.- La danza.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le diables fai dansar los aimadors ab lurs donas, lequals diables mena lur dansa"), f. 215 v. (106).

En el extremo derecho de la miniatura aparece un diablo tocando un tambor y una flauta; a continuación, un grupo de hombres y mujeres unidos con flores en una danza; la que abre el baile, sujeta un guante en su mano derecha, signo de elegancia (107), que, aplicado a este contexto, también puede serlo de orgullo; la danza de las parejas es conducida por otro diablo.

Para encontrar escenas de danza en la Edad Media que tengan alguna relación con la realidad, hay que llegar hasta el arte románico. En la iglesia de Sant'Andrea dell'Isola, en Brindisi, existe un capitel esculpido sobre el que se ven doce personajes que se cogen de la mano para danzar la ronda; este capitel tal vez sea una de los primeros ejemplos del arte medieval de una representción de tal baile, que será muy frecuente posteriormente (108). No obstante, el tema era muy conocido en el arte arcaico clásico (109). Los modelos de esta danza en el siglo XIV son muy numerosos. La ronda aparece en un cofrecillo de la región re

nana de la segunda mitad del siglo XIII del Museo de Munich (110). Aunque pertenezca a otro contexto, en los frescos de hacia 1340 que representan los efectos del Buen Gobierno en la ciudad, de Ambrogio Lorenzetti (pese a que sólo son mujeres las que bailan) (111); también en un fresco de Roberto Oderisio de la Iglesia de la Incorometa de Nápoles (112). En marfiles franceses del siglo XIV (113), así como en una de las miniaturas, ejecutada en Francia, de "Le Roman de la Rose" de la Bibliothèque Royale de Bruselas (114) y en la decoración del coro de la Catedral de Colonia (115). Asimismo, en un fragmento de la ornamentación de una casa, de hacia 1306, llamada "Zumloch", en el Museo de Zurich, y que muestra la ronda danzada al son de la fídula (116).

En cuanto a los instrumentos que toca el diablo (tanto en esta miniatura como en la escena del banquete), hay que tener en cuenta la reprobación de la música profana como engendradora de lascivia, según muestra un capitel de Vézelay, donde aparece una mujer desnuda junto con un demonio acompañado de la serpiente de la lujuria y un joven que toca la flauta y lleva la giga; sobre la otra cara del capitel, aparecen de nuevo una mujer y un juglar (117). La concepción medieval une constantemente música profana y lujuria; según Guillaume Perrault: "Antes bien, los instrumentos musicales han de ser temidos en gran manera: En efecto, dominan y ablandan los corazones de los hombres" ("Summa de vitiis"; Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 3726, f. 28 r.) (118). La Iglesia se muestra inflexible sobre aquellos que se dedican a hacer música profana, como los juglares, porque "inducen a los hombres a la lascivia", para ellos, "ministros del diablo", ya no hay esperanza (Honorius Augustodunensis: "Elucidarium": l. 2, c. 18; PL.: 172,

col. 1148). En el "Penitencial" de Thomas Cabham, probablemente del siglo XIII, donde se encuentran descritas las diferentes clases de histriones, se lee que entre los que "son reprobados si no abandonan sus oficios" se encuentran "los que tienen instrumentos musicales para deleitar a los hombres", los que "frecuentan orgías públicas y reuniones lascivas y cantan ahí diversas cantilenas que mueven a los hombres a la lascivia y tales son condenables" (119). Los instrumentos musicales, si los tocaba un juglar, al que se le consideraba infame y poseedor de todos los vicios, eran vistos por los moralistas de la Edad Media como objetos de vanidad e inmoralidad. Los instrumentos de viento y de percusión eran menospreciados por los músicos cortesanos de valía, y ocupan un puesto secundario en el repertorio instrumental de los juglares, al desempeñar rara vez el papel de solistas, quedando en general relegados a simple acompañamiento. Los instrumentos de percusión son considerados de ínfimo valor debido a su escasa musicalidad y al ruido estruendoso que provocan (120). Los trompeteros y tamboreros eran la clase más baja de los juglares; así, la unión de flauta y tambor era considerada como inferior (121).

En cuanto al hecho del baile profano, también es condenado, en sí mismo, por la Iglesia, tal y como muestra un texto occitano del siglo XIV, pero cuya redacción es probablemente mucho más antigua; este poema parece ser una descripción fidedigna de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, donde el diablo, a través de la danza, de lo lascivo de sus movimientos, de lo provocador de las ropas y ornatos que se utilizan, precipita a las gentes a la condenación; aquí la mujer aparece como el instrumento de seducción del demonio: "El baile es la procesión del diablo,/

Y quien entra en el baile entra en su procesión./El diablo es el guía, el medio y el fin de la danza./Tantos pasos hace el hombre en el baile,/Tantos saltos da para ir al infierno./Pues en la danza se peca de muchas maneras:/Al marchar, pues todos los pasos están numerados;/Al tocar, en ornamentos, en el oído, en la vista,/ en las palabras y en los cantos, en engaño y en vanidad". A continuación, se aducen ejemplos de danzas malignas que aparecen en las Escrituras: La de Salomé, la del pueblo judío ante el becerro de oro. "Los ornamentos que las mujeres llevan al baile/Son como otras tantas coronas para muchas victorias/Que el diablo ha conseguido por ellas contra el Hijo de Dios./Pues el diablo no encuentra sólo una espada en el baile./Tiene tantas como hay personas bien arregladas que danzan./Pues la palabra de la mujer es una espada inflamada./Se debe temer mucho el lugar donde se la ve/.../ Tanto como el diablo golpea aquí con una espada auyuda,/Pues las mujeres no vienen gustosas al baile/Sin estar primero maquilladas y arregladas./En efecto, este afeite, estos aderezos son como si ellas afilaran la espada del diablo;/Asimismo, la ronda que se hace en el baile es semejante a la piedra/Sobre la cual afila su espada./Los que adornan a sus muchachas son como los que/Arrojan madera seca al fuego a fin de que arda mejor:/Tales mujeres encienden el fuego de la lujuria/En el corazón de los hombres:/ Como los zorros de Sansón/Abrasan los trigos de los filisteos,/ Así estas mujeres tienen el fuego en el rostro;/Y en sus actos, y en su vista y formas de mirar/Y de hablar, nadie duda que ellas no queman los bienes de los hombres./La tercera razón: Con la danza, el diablo se sirve de la más fuerte de sus armas./¡Pues las armas más fuertes que tiene son las mujeres!.../El diablo tienta al hombre por las mujeres de tres maneras:/A saber, por el tacto,

por la vista y por el oído./Por estos tres medios, tienta en el baile a los hombres poco prudentes:/Por el contacto de las manos, por el espectáculo de la hermosura/y por la suavidad de los cantos y sonidos./La cuarta razón es que los que danzan/Rompen el acuerdo que han hecho/Con Dios en el bautismo, cuando sus padrinos dijeron por ellos:/"Renuncio al diablo y a todas sus pompas"./ El baile es la pompa y la misa del diablo;/El que entra en el baile, entra en supompa y en su misa./Pues la mujer que canta en el baile es priora del diablo;/Y las que dicen los responsos son sus clérigos;/En cuanto a los que están ahí mirando, son los feligreses;/Mientras que los sonidos y los caramillos son las campanas,/ Y los juglares que tocan, los ministros del diablo./Cuando los cerdos están dispersos,/El porquerizo hace gritar a uno,/Para que los otros, oyéndolo, se junten;/Así el diablo hace cantar a la mujer en el baile,/O tocar la flauta, a fin de que todos los cerdos/-es decir,los bailarines-, se reunan./Hay que decir que la danza es procesión del diablo/Y el que entra en el baile entra en su procesión./El diablo es el guía, el medio y el fin de la danza./Y quien entra bueno y prudente en el baile/Se retira corrompido y malvado" (122).

9.- Idolatría del hombre hacia la mujer.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le diables fai azorar sa dona al aimador"), f. 215 v. (123).

En la miniatura un diablo pone su mano en el hombro del amante (con la rodilla derecha hincada en el suelo y las manos juntas) a la vez que señala a la mujer, que otro diablo sujeta y parece presentar al hombre. La actitud del primer demonio es la de animar

al enamorado a la adoración del personaje que tiene delante, detrás del cual se esconde, por así decirlo, otro diablo (124).

Se trata de un ejemplo claro de idolatría, ya dado por la inscripción que hay sobre la miniatura y por la forma tradicional de representar este vicio. En primer lugar, por el hombre arrodillado ante una imagen: Cuando el hombre dobla una de sus rodillas o hace una genuflexión completa, se pone en estado de inferioridad (125); en este contexto, el signo de humildad y de sumisión se realiza en la adoración a un ser distinto de Dios, y no puede ser otro que el diablo que se sirve de la mujer como escudo. En cuanto actitud de oración, la genuflexión traduce una disposición personal, cuando el personaje está representado solo, ante la divinidad o ante su altar. A su vez, las manos juntas con las palmas una contra la otra, con los dedos extendidos, orientados hacia lo alto y el brazo semidoblado, manifiestan una disposición interior profunda y una relación actual, particular y precisa de la oración. Este gesto acompaña a la genuflexión. Las manos reconocen que no pueden, por sí mismas, producir el bien deseado, pero lo esperan como una gracia del que detenta el poder del que el hombre depende. Hay que insistir en que esta posición de oración sólo se toma ante seres cuya naturaleza o posición los coloca por encima de su propia condición. Es la única posible para la adoración. No obstante, si este gesto se traslada al contexto de idolatría y, en especial, a la dirigida a la mujer, tiene el sentido de reconocimiento por parte del hombre de su fragilidad y debilidad ante el ser del que espera una gracia, el perdón de una falta o de un bien no cumplido adecuadamente y la recompensa de los méritos (aspectos que están, pese a la condensación que se ha

hecho de ellos, dentro de la relación entre hombre y mujer desde la perspectiva trovadoresca). Esta relación entre el adorador y lo adorado es a la vez una confesión de impotencia para producir, obtener y conservar por sus propias fuerzas un bien deseable, un acto de sumisión y una prueba de confianza (126); este gesto se extendió al lenguaje amoroso (en principio, sin ninguna connotación maligna) en que el hombre que solicita los favores de una dama se dirige a ella, arrodillado, con las manos juntas, pidiendo como una gracia una condescendencia de la que se reconoce indigno, como se muestra en los dos primeros estadios de la relación sentimental que se representa en la ilustración del poema "Ci commence del arbre d'amours", de 1277 (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2200, f. 198 v.) (127). Teniendo en cuenta estos aspectos, no es de extrañar que la Iglesia viera con malos ojos este tipo de relación (exagerada) entre hombre y mujer; en principio, por elevar a un ser creado a la altura de su Creador, olvidándose de éste; después porque, según se vio (128), es la mujer la que ha de estar sometida al hombre, ya desde los escritos paulinos, que se continúan con los Padres de la Iglesia, como S. Ambrosio que, siguiendo a Filón ("Leges allegoricae": 2, 24.35 ss.; "De opificio mundi": 68, 71), compara al hombre con la "nous", la inteligencia ("mens") y a la mujer con la "aíszesis", la sensibilidad ("sensus") (S. Ambrosio: "In Hexaemeron": 6, 7, 40 ss.; "De Paradiso": 11, 50-51; 14, 15: "La mujer es símbolo de nuestro sentido; el hombre, de nuestra mente"), según ya se vio; esta similitud será frecuentemente utilizada para establecer la superioridad del hombre. En el "Genesis contra Manichaeos" (2, 11), S. Agustín considera que esta sumisión de la mujer está dentro del orden de las cosas; debe ser dominada y gobernada por el varón, al igual que el alma

debe regir al cuerpo, y que la razón viril debe dominar la parte animal del ser; si la mujer, como es el caso de esta miniatura de idolatría, domina al hombre, y la parte animal a la razón, se invierte el orden de las cosas creadas, aparece lo irracional y lo reprensible; el hombre no sólo desobedece a su Creador amando más a uno de sus seres creados, sino que también se degrada a sí mismo ya que, siendo superior, se hace inferior, dejando que los sentidos anulen el poder de la razón y situándolo al nivel de las bestias (129) a las que él debía gobernar. Todo desorden es de origen diabólico y se opone a la obra divina; el amor loco entra dentro de esta inversión del orden de las cosas (130).

Se ha dicho que la esta miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense está muy cerca de la iconografía tradicional de idolatría, bastante similar a los modelos de París (donde el idólatra hace un gesto de reverencia) (131), Amiens y Chartres (donde realiza una genuflexión) (132); el hombre adora a un mono (Chartres) o quizá a un diablo (Amiens) (133); muy similar es la representación del caliz llamado "Kaiserpokal", anterior a 1300 (Osnabrück, Ayuntamiento) (134), donde un personaje de rodillas y con las manos juntas ora ante un ídolo desnudo puesto en lo alto de una columna (135). Por otra parte, aunque fuera de esto contexto amor-idolatría, estaría el ídolo femenino que sostiene la personificación de este vicio en uno de los frescos de la Capilla Scrovegni de Giotto (136).

No obstante, hay otras imágenes aparecidas en sellos occitanos que representan el vasallaje amoroso del hombre hacia la mujer (Archivos Nacionales de Francia), que debería parecer sumamen

te extraño a la sociedad septentrional, aunque no a la meridional, pues se sabe que había "donas" que poseían tierras y propiedades personales, como se ve en el sello de Gérard de Saint-Amand de 1199, que representa el acto de fe y homenaje a la mujer con una leyenda que dice: "Secretum meum mici" ("Mi secreto es mío") (137); y sobre todo el de Béthune, muy similar al anterior, pero con la leyenda "Merci" (expresión de los favores que la "dona" podía conceder al caballero fiel) (138). La imagen que se encuentra en los sello parece encontrar su descripción en la "Tensó sostenida con Gui d'Ussel" de María de Ventadour: "los amantes al comenzar, y así dice cada cual cuando solicita, las manos juntas, de rodillas: "Señora, permitid que os sirva por entero, como vuestro servidor", y ella así lo toma" (139). A ojos de la Iglesia, esta imagen podía estar dentro de la línea de la subversión de valores de la que antes se ha hablado, por lo que la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense podría interpretarse, igualmente, como una parodia de lo representado en estos sellos (parodia que puede llevar a la condenación) (140). Lo que aparece en los sellos es una representación de la "immixtio manum", gesto por el que se visualizaba, en el rito feudal-vasallático, el homenaje o la "commendatio", siguiendo su forma canónica; no obstante, por lo que se refiere al gesto de oración con las manos juntas (que aparece claramente en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense) es deudor de la etiqueta del homenaje feudal, constituyendo una especie de "commendatio" metafórica en las manos invisibles de Dios; en el contexto que se está tratando, en las del diablo que utiliza como señuelo a la mujer (141).

En resumen, lo que se representa (ya sea a través de la ico

nografía de la oración, trastocada en idolatría; ya sea a través de una parodia del homenaje feuda) es la sumisión del hombre a un ser inferior, su descenso (en calidad de siervo) a un estado más bajo de lo que le corresponde (según la teoría medieval del orden), su subversión de las leyes de Dios y de la reverencia a El debida. C. S. Lewis habla de una religión erótica del dios Amor debida "en parte, a la herencia que dejara Ovidio (en su "Ars amandi"), y, en parte a la ley de transferencia que determinaba que toda la emoción contenida en la relación de vasallo a "seigneur" se transportara a este nuevo tipo de amor: Por la misma razón, las formas del sentimiento amoroso tenderían a fijarse en la poesía amatoria. Mas en parte también esta religión erótica surge como rival, como parodia, de la religión positiva, lo cual acentúa más el antagonismo entre los dos ideales... Se encuentra cierta ambigüedad en toda forma en que la actitud del amante hacia su amada, o hacia el Amor, reviste la actitud del devoto de la Santísma Virgen o de Dios" (142). Así, los Padres de la Iglesia situaron el amor desmedido como una forma de idolatría (al mismo nivel que la avaricia), basándose en la dilección a todo lo que no es Dios: "Y aunque de manera general, contra Dios va todo lo que que del diablo viene, y cosa del diablo sea la idolatría, pues al diablo sirven todos los ídolos; sin embargo, el Apóstol define especial y señaladamente su pensamiento cuando en otro lugar dice: "Mortificad vuestros miembros terrenos, deponiendo la fornicación, la impureza, la concupiscencia mala y la codicia, todo lo cual es culto de los ídolos, y por ello viene la ira de Dios" (Col. 3, 5-6). No consiste solamente la esclavitud de la idolatría en que uno, con sus deditos, tome incienso o lo arroje al brasero, o derrame el vino puro sacado de la taza... diag que no hay sacrile-

gio en la deshonestidad el que contaminó con sacrílega mezcla los miembros de Cristo, hostia viva y acepta a Dios, con las víctimas de las públicas torpezas" (S. Jerónimo: "Carta 14, a Heliodoro monje": 5) (143), y a continuación: "Nota también como el Apóstol no para de gritar... de los lujuriosos: "Su dios es su vientre" (Phil. 3, 19). Y es que cada uno da culto a lo que ama" (S. Jerónimo: "Carta 22, a Eustoquia": 10) (144). Las características de "fin'amors", reprobadas por la Iglesia, serían, por parte del amante, la humildad, la cortesía, el adulterio y la religión del amor. El amante es siempre servil, por lo que puede hablarse, conectándolo con las figuras de los sellos, de un feudalismo del amor (145).

10.- La muerte del lujurioso.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Mor l'aimadors el diable portan l'arma"), f. 215 v. (146).

La miniatura representa al pecador muerto sobre su lecho, tapado hasta la altura del tórax, asistido por un hombre (que hace el gesto tradicional de dolor llevándose la mano a la mejilla) y una mujer. En el extremo derecho de la composición, un diablo se lleva su alma atada a una cadena. Es notable la forma en que el ilustrador ha representado el alma del difunto: En una posición inerte, con un brazo sobre el pecho y otro que cae sin vida; un detalle interesante que hay que tener en cuenta es que el alma tiene los ojos cerrados; en resumidas cuentas, está tendido hacia la izquierda en una posición inestable (147), carente de movimiento, de cualquier vivacidad, todo lo contrario a otras representaciones de almas (vistas ya en este manuscrito) que, al salir del

cuerpo, hacen un movimiento ascensional, combinado con las manos juntas o cualquier otro rasgo que demuestra su vivacidad; en esta miniatura, el alma, representada con las piernas en horizontal, con el tronco casi inclinado hacia delante y uno de los brazos colgando, que traduce una falta de dinamismo, da la sensación de tratarse de la figura de un muerto (similar a la que aparece en un capitel del siglo XII en Nieul-sur-l'Antize, que representa el cadáver de Abel (149) o a la imagen de un muerto en una miniatura de un manuscrito de las "Decretales" de Graciano, de fines del siglo XIII (Autun, Bibl. mun., ms. 80, f. 219 r.) (149)), en este caso, de un alma muerta (siguiendo la idea agustiniana según la cual está ya había fallecido (estaba condenada) pese a que el cuerpo aún viviera): "la impiedad o infidelidad es la muerte del alma ... el alma misma de un impío, el alma de un infiel, perverso y duro, está muerta... Así lo dijo la veracísima Escritura: "Muerta está la viuda que vive en delicias" (I Tim. 5, 6). Y ya que hay tanta diferencia entre delicias y adulterio, ¿cómo puede un alma, que en las delicias ya está muerta, vivir en el adulterio?. Está muerta. Aunque siga obrando, está muerta... el alma está muerta sin Dios. Todo hombre sin Dios tiene muerta el alma. ¿Lloras a un muerto?. Llora mejor al pecador, llora al impío, llora al infiel" (S. Agustín: "Sermón 65": 5.6) (150). Es lógico que el alma que se ha comportado carnal, no espiritualmente, muera como si fuera carnal: " "Por lo tanto, hermanos, no somos deudores de la carne para vivir según la carne", como los epicúreos. Pero hasta el alma será carnal si quiere vivir según ella misma: piensa carnalmente y no se levanta por encima de ella... "Si, pues, viviereis según la carne, moriréis". No con la muerte que consiste en la sepultura del cuerpo... Moriréis con aquella otra muerte de la

que dice el Señor en el Evangelio: "Temed a aquel que tiene poder para perder en la gehenna del fuego tanto el alma como el cuerpo". Por consiguiente, "si viviereis según la carne, moriréis" " (S. Agustín: "Sermón 156": 8) (151). Al igual que el alma vivifica el cuerpo, es Dios quien da la vida al alma; si El falta, debido a que el alma está en pecado, ésta muere: "El cuerpo del hombre es una creatura de Dios al igual que el alma humana. A través del alma, Dios vivifica el cuerpo; al alma, en cambio, le da la vida él mismo, no ella misma. En consecuencia, la vida del cuerpo es el alma, y la vida del alma es Dios. Cuando se retira el alma, muere el cuerpo; el alma muere si se retira Dios" (S. Agustín: "Sermón 180": 8) (152).

En cuanto a la cadena con la que el alma es apresada por el diablo, hay modelos similares en un capitel del siglo XII de Issoire que muestra a dos condenados cogidos por el diablo con cuerdas atadas a su cuello (153); en un capitel de Ingrandes, un diablo coge a un avaro con una cadena que le aprieta el cuello (154); esta imagen viene a designar al hombre prisionero de su pecado (155). En resumen, se viene a indicar que el vicio es un comportamiento suicida por el que el ser humano se condena eternamente (156).

4.c.- <u>El Tratado Peligroso de Amor.</u>

Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 218 r.-240 v.

El "Breviari d'Amor", que comenzó con el amor de Dios, concluye con el "Perilhos Tractat" (el tratado "peligroso" de Amor, peligroso de leer y que trata de una materia "peligrosa"), en el que, en líneas generales, el poeta expone completamente su teoría

del amor humano: El amor de las mujeres es bueno en sí mismo si tiene el matrimonio como finalidad; es decir, si está bien regulado y no entraña ningún pecado, ningún perjuicio moral, con lo que se establece una oposición a las teorías cátaras y de los trovadores de "fin'amors".

El interés de este tratado (que cita gran número de textos delos trovadores de los siglos XII y XIII) reside sobre todo en el hecho de marcar un vuelco decisivo en la historia de la erótica occitana: El amor será concebido desde la nueva orientación querida por la Iglesia. El optimismo franciscano no tiene nada en común con el franco naturalismo (idealizado) de los trovadores, ni con la ascesis de los cátaros; Ermengaud, poniendo el fin del amor en el matrimonio, toma lo contrario de las teorías trovadorescas (y cátaras), e invierte la significación profunda de la moral erótica occitana tradicional, ya que para él un principio moralizador viene a referenar el amor, desde el exterior, mientras que para los trovadores nacía este principio de la libertad misma del amor (1).

El "Perilhos" viene a ser una de las partes fundamentales del poema: Primero, porque en el prólogo del "Breviari d'Amor", commo ya se ha visto, Ermengaud declara haber compuesto este poema para dar satisfacción a los amantes ("aimadors") y a diversos trovadores que, llenos de confianza en su competencia en materia de amor, habían venido para pedirle que les explique la naturaleza y elorigen de este amor (2); segundo, porque sus fuentes se basan en una lista importante de trovadores, tanto conocidos (como Bernard de Ventadour, Jaufré Rudel, Peire Cardinal y Peire Vidal,

entre otros) como desconocidos o anónimos, lo que puede servir como fuente para la investigación literaria y, en lo que respecta al tema que se está tratando, porque para ilustrar sus argumentos (así como para refutar los de ciertas convenciones de "fin'amors") se vale de esta poesía, y no la de autores latinos o septentrionales, ya que, como se verá más adelante, quiere expresarse con las gentes de su tierra con su propia literatura para utilizar el "fin'amors" para sus propias intenciones (3); tercero, porque, como tendrá ocasión de comprobarse, marca una nueva situación (en la que se trata de conciliar "fin'amors" con las prescripciones eclesiásticas) en las relaciones entre los sexos. No hay que olvidar que todo este tratado, al afirmar el carácter positivo del amor intersexual (dentro de unos límites, como se verá) está atacando (ya se verá con qué fuerza) los principios cátaros (algunos de los cuales, como se sabe, compartían con los trovadores en esta materia).

Por último, un aspecto general que revestirán todas las miniaturas viene dado por la técnica que utiliza Ermengaud para la composición del "Perilhos": El debate, donde el autor defiende, ante las acusaciones de ciertos personajes, el amor y a las mujeres. De las seis miniaturas del "Perilhos" del manuscrito S.I. n.3 escurialense, cuatro adoptan esta fórmula; las otras dos adquieren el aspecto de compromiso protector. En las cuatro últimas ilustraciones, se presentan unos personajes llevando filacterias que permiten, aunque vagamente, localizar el tema del que se trata, según los textos que están inscritos en ellas y que son fragmentos del poema didáctico donde están insertos. En líneas generales, puede decirse que hay una repetición de gestos y estructuras

compositivas, lo que da un carácter monótono a esta serie de miniaturas. Cualquiera que sea el estado y la actividad de los que discuten, nunca se abre la boca. La comunicación oral se expresa por otros medios, particularmente por los gestos de las manos y por las filacterias; la boca cerrada, los labios delgados y regulares, son la marca de una calidad y dignidad de la persona, que conserva en las situaciones agitadas o dramáticas. En definitiva, la boca cerrada no corresponden al silencio. Por otra parte, los movimientos de brazos y manos aportan un mensaje significativo. La mano es el órgano mejor artículado y el más apto para producir acciones diversas y expresar una amplia gama de ideas y sentimientos (4). En definitiva, frente a la mayor parte de las ilustraciones del manuscrito S.I. n.3 escurialense, incluido el esquema del Arbol del Amor, que son fácilmente identificables sin necesidad de acudir al texto, las del "Perilhos" necesitan la lectura de éste para su comprensión total; tal vez por que ésta sea, tal como la define Ermengaud, la materia más delicada del poema (y que no todo el mundo está capacitado para leer). Al autor, tratar del amor, tal y como lo entendían los trovadores, le parece algo peligroso (probablemente debido a la posición de la Iglesia al respecto tras la condenación de 1277) (5). Llega a incitar a los enamorados a que lean sólo la última parte del tratado, que, basándose fundamentalmente en el "Remedia Amoris" de Ovidio (6), indica los remedios que se pueden emplear contra el amor. La parte anterior sólo podrán leerla sin peligro quienes posean plenamente la caridad. Si el autor se ha ocupado de este tema, es para que se comprenda lo que el Génesis ha expresado figuradamente donde dice que en el Paraíso terrestre había plantados dos árboles: El de la Vida y el de la Ciencia del bien y del mal. Asimismo, en el "Breviari", hay un Arbol de la Vida (el tratado que versa sobre

el amor de Dios y del prójimo; quien persevere en él, se salvará); pero también hay en este libro, comparado aquí al Paraíso, un Arbol de la Ciencia del bien y del mal: Quien coma sus frutos, conocerá los bienes que llevan a la vida eterna, y los males, es decir, las tentaciones de la carne, que llevan, como ys se ha visto, a la muerte eterna.

Pese a su título, el tratado no reviste ningún peligro moral; como se ha comprobado, los trovadores expresaron sobre el amor posiciones condenables por la Iglesia, de las que Ermengaud cita algunas; pero él las combate con otras citas, también de trovadores, de una moral irreprochable (7).

1.- Los maledicentes discuten con Ermengaud, al que reprochan su amor hacia las mujeres.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Li maldizen reprendo Matfre quar enten en amar donas"), f. 218 r. (8).

En el extremo izquierdo aparecen dos personajes cuyos rasgos faciales están ligeramente deformados (probablemente en un deseo de describir su condición de falsos; no se trata, en este caso, de un defecto por impericia del ilustrador, ya que el resto de los personajes, el autor mismo, de las seis miniaturas, aparecen con rasgos más bien agradables): El hombre de la izquierda, muestra una barbilla prominente, uno de los rasgos más tradicionales de deformación del rostro, así como la nariz demasiado corta y la boca torcida. El personaje que está a continuación del anterior presenta las cejas fruncidas y la boca levemente torcida (ésta se trata de una de las modificaciones más simples, que,

como puede verse, siempre va acompañada de un movimiento análogo de los arcos supericiliales); los dos personajes alzan la cabeza en actitud de desafío (9). Ermengaud siempre aparecerá con el rostro sereno y apacible; vestido de la misma forma, tal como aparecía en las miniaturas de presentación de la obra (manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 5 v.): Con una garnacha (con capirote incorporado a esta prenda) de amplias mangas tubulares que le dejan las manos libres para gesticular, y tocado con cofia y un capiello redondo con un rabito que remata la copa y que delata el procedimiento con que está hecho. Se trata de una vestimenta propia de profesor, como puede verse en una representación del maestro ante su auditorio de uno de los relieves del Campanile de Florencia (10).

Los contendientes hacen una serie de gestos que permieten saber qué está ocurriendo en la escena: Uno de los maledicentes lleva el dedo índice de la derecha ligeramente hacia lo alto, mientras su mano izquierda cae indolentemente; Ermengaud, a su vez, presenta la palma, con los dedos extendidos, de la diestra, mientras extiende el dedo índice de la izquierda, algo inclinado hacia arriba. El gesto del maledicente se corresponde a la opinión de un personaje sobre un asunto determinado, es la expresión de un pensamiento personal (11); este gesto caracteriza, como si fuera un atributo específico del conocimiento que se comunica, a las figuras alegóricas de la Gramática en la miniatura de un manuscrito de fines del siglo XII del "Satyricon" de Martianus Capella con comentarios de Remigio de Auxerre (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1041, f. 1) (12), y de la Sabiduría de un manuscrito con la versión provenzal del "Livre des Propriétés des choses", de hacia

1350-1355, de Bartholomeus Anglicus (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 8 v.) (13), y a todos aquellos personajes que quieren algo de alguien, como es el caso de la Reina de Saba en el ambón esmaltado de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun (14), la de un dibujo atribuido al escultor Jean Dubois de la portada de S. Benigno de Dijon (15) y la de la portada de la sala capitular de la Daurade del Museo de Toulouse (16); también se aplica a filósofos, como es el caso de Platón y Nicómaco en una miniatura de un manuscrito del siglo XII procedente de Canterbury (Cambridge, Bibl. Universitaria, ms. Il. 3.12, f. 61 v.) (17). Por su parte, Ermengaud hace con la izquierda el mismo gesto que el maledicente, pero acompañado con su mano derecha abierta, lo que significa, en principio y aisladamente, la recepción, la aceptación de una cosa; no obstante, la conjunción de los dos gestos constituye el esquema tradicional de la discusión, en la que, en este caso, uno de los contendientes (el autor), por una parte, trata de comprender la tesis de sus adversarios para retener los elementos aceptables, y, por otra parte, desarrolla y sostiene sus propias opiniones. Esta disposición gestual, muy posiblemente tomada del arte grecorromano (18), reproduce en imagen la fórmula: "Concedo, pero en cambio afirmo que...". En razón de su forma contradictoria, esta relación sólo se encuentra en escenas donde aparecen dos o más personajes. Será el contexto el que informe si esta discusión reviste un carácter cortés, amigable o francamente hostil. Así, la discusión de Abelardo y Eloísa de un manuscrito de "Le Roman de la Rose" de hacia 1370 (Chantilly, Musée Condé, ms. 665, f. 60 v.) (19); la discusión entre Job y su esposa en una inicial del Libro de Job de una Biblia del siglo XIII (Dijon, Bibl. mun., ms. 3, f. 112 r.) (20), donde, como en el caso de la

miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, es imposible conocer el contenido de la discusión sin leer el texto. Aunque, con los mismos gestos sí puede saberse, en un contexto general, el contenido del debate, como es el caso del Papa que discute con el emperador (del que, en líneas generales, se sabe que uno defiende los derechos de la Iglesia y el otro los del poder civil), según puede verse en una miniatura que representa a Inocenci III discutiendo con Federico II de un manuscrito del "Miroir historial" de Vincent de Beauvais del siglo XIII (Boulougne-sur-Mer, Bibl. mun., ms. 130, t. II, f. 319 v.) (21). Aunque el contexto del profesor de retórica que enseña a sus alumnos a discutir bien sea distinto, y no haya que confundirlo con un debate real ya que el discípulo se limita a repetir los gestos del profesor, aparece el mismo juego de manos señalado anteriormente, como en un manuscrito de 1277 de la "Image du Monde" de Goussin de Metz (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2200, f. 58 r.) (22). El gesto del personaje situado detrás del maledicente que discute con Ermengaud puede no tener ningún significado específico, o bien complementar, en cierta medida, el gesto de su compañero. Por último, la mano caída del contendiente del autor puede no tener, tampoco, ningún significado específico, o bien puede representar el rechazo a las ideas de Ermengaud (23).

A los reproches que los maledicentes (personajes que en la literatura amorosa, tanto meridional como septentrional, gozan de mala reputación) hacen contra el amor, Ermengaud les hace ver que éste hace feliz, noche y día, al hombre, le da aprecio y valor, prudencia, libertad y mayor atrevimiento; a partir de este momento, los maledicentes se disponen a atacar las teorías de Ermengaud,

y éste tratará de refutar sus argumentos: Primero, para Ermengaud es prioritario conocer y separar a los que entienden de amar de aquellos que no tienen corazón para hacerlo; los maledicentes tratarán de probar, por medio de los más sabios y antiguos trovadores, que este amor traiciona al hombre y que nadie goza con él; para esta afirmación, se basan en la autoridad de Gausbert de Poicibot (...1220-1231...); Ermengaud, apoyándose en la misma autoridad, aduce que en otra canción el poeta se corrige y confiesa que se había equivocado al hablar mal del amor. Segundo, para los maledicentes, el amor es fuente de trabajo y sufrimiento, según dice Raimbaut de Vaqueiras (...1180-1225...); a lo que Ermengaud les invita a que examinen lo que había dicho antes el trovador en la misma canción. Tercero, los maledicentes dicen que Peire Vidal (...1183-1204...) trabajó mucho por el amor, y por el amor tomó mal y daño, lamentándose de su traición; Ermengaud replica diciendo que este trovador nunca tuvo buen juicio, y que por su falsedad probada le fue cortada la lengua. Cuarto, también Folquet de Marselha (...1178-1195, 1231) hizo reproches al amor; Ermengaud aduce la canción del que después sería obispo, "Am bel semblan", diciendo que él reprobó el amor falso, no el verdadero. Quinto, también otro trovador, Marcabrú (...1130-1149...), habló abundantemente mal del amor; Ermengaud dice de él que no era un personaje digno de fe, porque en el mismo canto que aducen los maledicentes ("Brus Martz") declara no haber amado (24). Hay que añadir que el debate entre las dos partes conserva frecuentemente un carácter teológico, como cuando dice que Raimbaut de Vaqueiras se acusa en una de sus piezas de haber hablado mal de Amor, pero como la contrición faltaba en esta confesión, necesario es creer que por este pecado sufrirá las penas del Purgatorio. Peire Vidal

(...1183-1204...) cometió la misma falta, pero como se disfrazó de lobo y se dejó capturar por los perros en las tierras de Cabaret, hizo penitencia satisfactoria. En cuanto a Marcabrú, que denigró a Amor y nunca quiso reconocer su error, sin duda estará en el fondo del infierno (25).

2.- Ermengaud protege el amor contra los reproches de los trovadores.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Li trobador reprendon amore e Matfre l'amante"), f. 222 v. (26).

En el extremo izquierdo de la composición, aparecen dos hombres, uno de ellos con el índice de la derecha extendido y sujetando, con elegancia, un guante o luva con la izquierda; el otro hombre está detrás y pone su mano en el brazo del primero. En el extremo derecho, como adversarios, hay una figura femenina con coroan, manto y túnica que extiende la palma de su mano diestra, y Ermengaud, con el índice de la izquiereda; su mano derecha, que no se ve, parece, por la situación del brazo, apoyarse en la espalda de la figura femenina. El gesto del índice del amante tiene un sentido análogo al del maledicente de la miniatura anterior: Dar un argumento sobre algo; no obstante, la aparición de la figura femenina le da un valor de acusación (27); el gesto del otro amante puede traducirse como dar ánimo a las ideas del que está exponiendo (28); en otras miniaturas de esta serie se verá más claramente esta idea. El gesto de Ermengaud, en este caso, es el de la expresión de su pensamiento personal para refutar las teorías de los amantes; su gesto es el que caracteriza al orador; en resumen, es el gesto de todos aquellos cuya función o actividad

es la de la comunicación de ideas y la enseñanza. Como orador, el gesto de Ermengaud presenta una variante: Al exponer y explicar sus ideas, incita a su práctica: Se junta la orden a la enseñanza, y es por lo que su dedo está orientado oblicuamente y más o menos curvado, en una posición intermedia entre la de la orden y la exposición de ideas.

La figura femenina que presenta Ermengaud es la personificación del amor: Hay varios motivos para la representación alegórica, bajo aspecto de mujer, de este sentimiento: Posiblemente, el primero de ellos sea que tanto en occitano, como en francés medieval, la palabra "amor" es de género femenino (29). La representación de este sentimiento bajo la personificación de una figura femenina (que probablemente tenga alguna relación con Venus) no es extraña, y aparece en el arte germánico con este aspecto debido a que las palabras "Liebe" y "Minne" son, como en occitano, femeninas (no obstante, en la zona germánica, las representaciones de la personificación de Amor dentro de este grupo revestirán, iconográfica e ideológicamente, un carácter diferente al de la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense); el hecho de que en esta representación del siglo XIV aparezca la personificación de Amor sin venda pone en la pista de que se trata de un amor lícito (30); además, la corona y los vestidos de la mujer son idénticos a los que aparecen en la figuración de Amor General del "Arbol del Amor" (f. 11 r.) (31). El segundo motivo se encuentra enla representación del amor enel arte medieval. Esta figuración abarca dos grupos: Uno de ellos es el del pequeño cupido pagano que, habiendo perdido su significado original, se interpretó de forma metafórica o alegórica; las versiones medievales de Cupido

derivadas no de modelos clásicos, sino reconstruidas libremente sobre la base de fuentes literarias, se adaptan a las indicaciones que proporcionan los textos. Un grupo glosa la imagen del pequeño Cupido pagano, pero moralizándola. El otro grupo, y es el que más interesa, crea un concepto específicamente medieval del amor ensalzado, completamente diferente de la imagen clásica, pero dotado de una realidad emocional; se trataría de una glorificación metafísica del amor, desarrollada enla poesía idealista, a pesar de la cantidad de detalles descriptivos que puedan haber sido extraídos de la literatura clásica, bajo la Antigüedad o de la erudición medieval. A parte del simbolismo específico que Ermengaud da a la corona de Amor General, ésta ya había aparecido en el calendario de un Salterio escrito hacia 1200 en Fécamp (Normandía) que se conserva en la Biblioteca Real de La Haya y donde la reina Amor aparece como imagen del mes de Abril (32). En los cofrecitos de factura germánica, se encuentra a Frawe Minne hacia 1300 (33), así como en los de marfil franceses ("Dame Amour") (34), en un mango de puñal y en un fragmento de marfil procedente, probablemente, de un espejo (35); también en versiones de "Le Roman de la Rose" aplicadas al dios Amor, como en una miniatura de un manuscrito del siglo XIV de la Biblioteca Nacional de Viena (36) y en una donde aparece Cupido presentando a sus hijos al poeta Guillaume de Machaut de la Biblioteca Nacional de París (37).

Los trovadores preguntan de qué manera el amor hace gozar a los orgullosos y a quienes se comportan con engaño, mientras que abandona a los francos y fieles que se humillan y están sometidos a él noche y día, y por qué toma mayor placer el hombre vil, sin discernimiento, que no sabe agradecer los gozos, y no el ver

dero amante que sabe todo del amor, según puede leerse en las quejas de una "canso" de Uc de Sant Circ (...1217-1253...); según Ermengaud, quienes juzgan directamente, tienen mayor bien y placer del amor como aquel que espera, y no aquellos que han tomado de su "dona" todo cuanto pedían y querían. En segundo lugar, los trovadores preguntan cómo a veces se detiene gustosamente en alguna vil criatura de aspecto desagradable, de la que no aparta al amante bajo ningún precio, ya sea por amonestación de hombre vivo o por cuanto la gente habla, según una proposición sugerida por Ademar de Rocaficha; Ermengaud dice que el amor se inflama por placer y ahí donde el corazón quiere, y no mira belleza ni riqueza, según la autoridad de Guillem de Berguedà (...1138-1192...). En tercer lugar, para los trovadores, el amor no puede ser excusado de locura si toma mayor placer en lo que más desagrada, y es desatino más grande si no mira la utilidad y el daño que produce; sin embargo, sigue solamente su mal, sin pudor ni discernimiento, y no escucha ninguna amonestación, según puede leerse en Bernart de Pradas; a esto replica el autor del "Breviari" diciendo que quien no conoce la naturaleza del amor, no lo teme por su locura, que la locura vuelve aljuicio por el bien que de este amor se toma, según los argumentos aportados por Raimon de Miraval (...1191-1229...), Aimeric de Peguilhan (...1190-1221...) y el Monje de Montaudon (...1193-1210...), aunque los versos que cita pertenecen, no obstante, a Elias Cairel (...1204-1222...). Una respuesta general da fin a los reproches lanzados por maledicentes y trovadores, y que se resume en los veros: "... amor no causa locura/ sino el que gobierna a amor" (vv. 28702-28703) (38).

3.- Los amantes se quejan del amor.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Li aimador se complanho d'Amor a Matfre"), f. 226 r. (39).

Siguiendo el mismo esquema del debate, en el extremo derecho, dos amantes hacen el mismo gesto de extender oblicuamente el índice de la derecha; el primero pone su mano sobre la espalda del segundo que sostiene con la izquierda una filacteria escrita, presentada y dirigida, pero no recibida, que indica la expresión de su parlamento (40), y donde se lee: "Senher, a/mors nos/mal mena/ e de totz pon/chs nos/de(sena)" (v. 28308) (41). La alegoría de Amor aparece con los mismos rasgos que en la miniatura anterior (y que Amor General en el Arbol del Amor), mujer con corona, manto y capa, sólo que haora lleva una bola en su mano derecha. Detrás, Ermengaud extiende el índice de su izquierda.

Tanto en esta miniatura, con la aparición de este segundo amante detrás del primero, así como, en las anteriores, con la de un segundo maledicente y un segundo trovador, y que se irá repitiendo a lo largo de las restantes ilustraciones del "Perilhos", presenta lo que F. Garnier ha llamado "doble perfilado (o silueteado)": En este sentido, la representación de un grupo sólo se compone de dos personas, de las que la segunda es una silueta de la primera; la diferencia con las representaciones de muchedumbre estriba en que ésta, al menos teóricamente, presenta una reunión heterogénea de gentes (es decir, pese a un aspecto similar, de todo tipo y condición, unidas sólo por la misma contingencia) cuya reunión es pasajera, mientras que en las representaciones de doble perfilado, la relación entre los personajes que lo constitu-

yen es mucho más estrecha y perdurable. Se trata de una comunidad de condición, de vida o de interés (ya sea la de los maledicentes, la de los trovadores, la de los amantes, la de las mujeres) que puede unir a dos individuos o más (en la última miniatura, son tres amantes). En estos casos, la mayoría de los personajes presenta comportamientos casi idénticos (salvo en el grupo de las mujeres), con lo que se está ante el llamado doble siluetaje completo de posiciones y de gestos. La mayoría de las veces, no se reproducen algunos detalles; no obstante, esto no cambia el sentido de la imagen. En este caso, el comportamiento es simple y pobre de significación, identificándose el texto ilustrado con el personaje principal (42).

De nuevo, aparecen los mismos gestos en ambos contendientes de afirmar sus opiniones personales; sin embargo, se ve una repetición del gesto por parte del amante que discute con Ermengaud, lo que puede traducirse como una representación de una discusión o confrontación de ideas, según puede verse en una miniatura donde aparece S. Pablo discutiendo con los judíos en una inicial de la Epístola a los Hebreos, "Multifariam", de la "Bible de Manerius" de la segunda mitad del siglo XII (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 10, f. 291 v.) (43); esta oposición doctrinal, discusión o deliberación pone cara a cara adversarios, colaboradores y amigos (44). Por otra parte, el amante que está detrás del que discute con Ermengaud repite el mismo gesto del que tiene delante, en un sentido de adhesión y de refrendar las ideas de éste, lo que se ve reforzado con el gesto de poner su mano sobre el hombro del primero para animarle en la exposición de sus ideas

(45); se trata de un gesto similar al que puede verse en una miniatura de la "Vida de Santa Radegunda" de Fortunato, de fines del siglo XI (Poitiers, Bibl. mun., ms. 250, f. 27 v.) (46).

La esfera que sostiene en la palma de su mano derecha la alegoría del Amor significa su poder, como aparece en numerosas representaciones reales ya de época bizantina; así, en un marfil del siglo V que muestra probablemente a la emperatriz Ariadna (Firenze, Museo del Bargello) (47), y que abundará en el arte carolingio y otoniano como símbolo del poder imperial, muestra de ello son el brazo-relicario de Carlomagno (Museo del Louvre) (48), una Biblia románica italiana (Parma, Bibl., ms. Pal. 386) que representa a David (f. 93) y a Salomón (f. 185 v.) que llevan esferas (49), la célebre estatuita carolingia de un monarca a caballo, probablemente Carlomagno (Paris, Musée du Louvre, Galerie d' Apollon) (50) y una miniatura con el retrato de Otón II del "Maestro de Gregorio" (983) (Chantilly, Musée Condé) (51). En definitiva, estas esferas representaban el mundo como símbolo de poder imperial (52).

Los amantes se quejan del mal gobierno que para ellos tiene el amor que les atormenta fuertemente: Les quita el saber y el entendimiento, les hace suspirar mucho y sufrir grandes dolores, temblar y estremecerse; perder el sueño, no obstante, si consiguen conciliarlo, el corazón no duerme porque amor lo retiene en el pensamiento y, al despertar, encuentran mayor amargura porque en el sueño creían hablar, reir y bromear con sus damas, pero la realidad hace que el placer se convierta en mal y dolor, que cobra su manifestación en el llanto. El mal de amor se hace presen

te en esta expresión exterior de dolor, grande y fiero, que causa, lo que también se traduce en el aspecto físico de los amantes, que se muestran descoloridos como si hubieran estado presos. Los llantos, los lamentos, los suspiros, les hacen adelgazar tanto que parece que quieren morir; se sienten tan presos de amor que no pueden desasirse de él; antes bien, todos los días les hace arder y atormentarse en vano; les ha aferrado tanto que les lleva donde le place, sin que la voluntad pueda liberarse de su poder, y no hay ningún remedio para conseguirlo. Ermengaud les reprocha la locura de sus ultrajes al amor, como si pudieran forzar, coger o ligar el amor. Este, en opinión del autor del "Breviari", libera al hombre de la muerte, le conforta de todos los males y, si quiere, hace llorar al rico y reír y divertirse al pobre. Quien es fiel al amor debe agradecer el mal y el bien, los pensamientos y los afanes: Ningún vasallo está sin trabajo, y el corazón se alegra más de lo que ha obtenido con fatiga, conserva lo que ha deseado mucho mucho más que si no hubiera tenido abundancia. Un amante que pierde la esperanza no vale nada, y en el mundo nadie puede vivir honradamente sin amor. Es malo reprochar al amor las penas y los maltratos sin recordar los placeres: Si los amantes reflexionaran, encontrarían que han recibido por sus dolores y afanes cien veces más bienes. Amor no da trabajos y penas sin ninguna alegría; ni llanto sin risa; ni dolor sin gran alegría; y el descanso es mayor tras el afán, y la alegía, tras el dolor, y en el mal se encuentra gran dulzura. No hay guerra que agrade tanto ni placer tan grande en el mundo que sufrir los males de amor. Los mantes no deberían olvidar que amor nace de sus ojos y de sus corazones, y que se genera en el corazón, donde el ojo conduce al placer, según la autoridad de la "canso" de Aimeric de Peguilhan

(....1190-1221...) "Anc mais de joi ni de chan"; a veces, se ama a quien no se ve, haciendo oído sólo de las bondades de la persona a la que se amará (como es el caso de Jaufré Rudel (...1125-1148)); no es amor quien daña, sino los ojos y el corazón (53).

4.- Los amantes se quejan de las mujeres.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Li aimador se complanho de las donas a Matfre"), f. 229 v. (54).

En la miniatura vuelven a aparecer los mismos contendientes que en la anterior; el primer amante pone su mano sobre el hombro del segundo que extiende horizontalmente su brazo derecho y señala con el índice de su mano al grupo femenino que tiene en frente; su mano izquierda sujeta una filacteria escrita presentada o dirigida, pero no recibida, donde se lee: "Senher,/donas/nos fan/grans en/ians e/grans tra/cios" (v. 29491) (55). Frente a este grupo, está el de las mujeres, que presentan el mismo aspecto que la alegoría de Amor; es decir, se trata de dos figuras femeninas coronadas, con manto y capa cerrada; tras ellas, Ermengaud con el índice de la derecha extendido oblicuamente.

En cuanto al gesto del primer amante, ya se ha visto que es el de animar la exposición de las ideas del que está delante; el gesto de éste, en esta ocasión, cambia; es probable que ya no se trate de la simple exposición de ideas, sino de señalar: El sentido primero de este gesto es el de llamar la atención de alguien, en este caso de Ermengaud, sobre otra persona (las mujeres) o algo. No obstante, el hecho de que el autor del "Breviari" se muestre, en cierto sentido, como árbitro de las opiniones de las di-

versas personas que acuden a él para dar su veredicto, le hace adquirir un cierto carácter de juez; en este caso, el señalar reviste un aspecto de acusación o declaración. Sin embargo, este gesto de acusación no tiene por qué implicar un sentido jurídico en el sentido estricto del término (como puede ser el caso de Adán acusando a Eva y ésta a la serpiente, según se ha visto en el f. 70 r.) (56); por otra parte, el acusador suele dirigirse al juez, bien señalándolo también para que haga caso de su demanda, bien dirgiéndose a él con la mirada fija (como es el caso de esta miniatura); su comportamiento correspondería a la fórmula: "X (los amantes) acusa a Y (a las mujeres) dirigiendo su demanda al juez (Ermengaud)" (57). Las dos figuras femeninas son un nuevo ejemplo de doble silueteado: Según se ha visto, representan a la totalidad de las mujeres.

Los amantes se quejan a Ermengaud de los engaños y traiciones de las mujeres, porque con sus miradas amorosas, su bien hablar, su vestir gentilmente, su acogida placentera, sus bellas respuestas y su alegre solaz les muestran tal semblante que parece que no aman a nadie en el mundo de igual manera. Pero cuando les han inflamado en su amor, que no pueden ver a nadie más que a ellas, ya no les quieren ver ni oír, y les hacen morir suspirando. Si son requeridas de amor, responden que eso es su mal y grave; Ermengaud excusa a las damas diciendo que la cortesía ha muerto. Los amantes tienen ahora costumbres de villanos y son engañadores: Si fueran veraces, no harían tal lamento. Tanto más si su dama les pone buena cara, les acoge amorosamente y tienen por ella alegría y solaz. No se ha de aguardar ninguna otra cosa: Es mejor esperar el don que recibirlo, que el gozo de amor se pierde

donde se cumple el deseo. Los amadores dicen que las mujeres engañan; mientras son amantes, ponen buen semblante al hombre y le vuelven loco; pero después, cuando la bolsa está vacía, el amor se va y tienen al hombre por mezquino, y, por desprecio, lo maldicen. Grande es su deslealtad, y la locura es tal como ningún hombre puede pensarla. Mucho engaño hay en ellas: Sus juramentos carecen de valor; quien se fía de ellas es loco e insensato. En tiempos antiguos eran fieles y leales en amor; ahora, no hay ninguna que posea tal virtud. Para Ermengaud, la culpa que han atribuido a las mujeres ha de hacerles pensar que hay buenas y puras que no deben ser rechazadas a causa de las malvadas. Ellos no deben conocer mucho de las mujeres, y han de recordar a algunas de las que han hablado bien notables trovadores. Tengan presente los amantes que ningún hombre tiene juicio ni precio si no le viene de la dama, y que ellas vuelven humilde al orgulloso, sinceros a los envidiosos, y obligan a hacer lo que conviene. Los engaños, de los que se lamentan los amantes, provienen de los falsos engañadores, que fingen amar con amor y sólo lo hacen con falsedad, y mienten a la mujer que en ellos confía, revelando después vergonzosamente los favores recibidos. Puesto que los males, los engaños y las locuras comienzan, por consiguiente, por los amantes, no deben quejarse de las damas. Para este debate, se han utilizado textos de Uc de la Bacalaria (principios del siglo XIII), de Peire Roger (tercer cuarto del XII), de Guilhem de Sant Leidier (...1165-1195...), de Guilhem Ademar (...1195-1217...), de Daude de Pradas (...1214-1282...), de Arnaut de Maruelh (...1195...), de Aimeric de Peguilhan (...1190-1221...), de Rigaut de Berbezilh (...1141-1160...), de Pons de Capduelh (...1190-1237...), de Raimbaut de Vaqueiras (...1180-1205...), de Aimeric de Beneloi

(...1216-1243...), de Ademar de Rocaficha, de Peire Vidal (...1183-1204...), de Pistoleta (...1205-1228...), de Raimon de Miraval (...1191-1229...) y de Guilhem de Montanhagol (...1233-1268...) (58).

5.- Las mujeres piden consejo de amor a Ermengaud.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Las donas demando coseilh a Matfre d'amors"), f. 239 v. (59).

En la miniatura aparece una mujer tendiendo su mano derecha a Ermengaud, mientras sujeta una filacteria presentada o dirigida, pero no recibida, donde se indica el contenido de su declaración: "Mesier/Matfre,/quar en/tre nos/no tro/bam (plus leal que vos...) (v. 30230 s.) (60). El autor del "Breviari" coge con su mano derecha la que le ha tendido la dama; detrás de él, una cátedra, que denota su autoridad en la materia que enseña. Detrás de la primera mujer, otra que sostiene lo que parece ser un rollo con su mano derecha. Las mujeres ya no se asemejan a la alegoría de Amor, llevan un tocado muy simple, manto y túnica. El doble silueteado, representado en la segunda mujer que sostiene, posiblemente, un rollo tiene, como se ha visto, el sentido de representar todo el conjunto de las mujeres. El hecho de su desemejanza frente a la alegoría de Amor, si se compara con las de la miniatura anterior, se debe a que, en este caso, ellas no aparecen como objeto de este sentimiento (con el cual, en la ilustración precedente, tenían este tipo de relación que hacía que se asemejaran (o asimilarán) a Amor), sino como personajes autónomos en sí mismos. El gesto de Ermengaud y de la primera mujer es el de darse la mano, que difiere del de coger las dos manos por la identidad gestual de los

dos personajes presentes; asimismo, sus posiciones, u otros signos, muestran que no son del mismo rango. Frecuentemente, se trata de un gesto de acogida, y traduce las buenas disposiciones recíprocas de los personajes que se encuentran, pero no se establece un vínculo permanente (61), según puede verse en una miniatura de las "Grandes Crónicas de Francia", de Saint-Denis, de hacia 1275 (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 782) (62) en que el Papa recibe a Carlomagno a su llegada a Roma (f. 161), o la que representa al rey Carlos V recibiendo al emperador Carlos IV en París, en un manuscrito de "Flor de Crónicas" de fines del siglo XIV (Besançon, Bibl. mun., ms. 677, f. 293 v.) (63).

En esta parte del poema, las mujeres vienen a agradecer a Ermengaud la defensa que él ha hecho de ellas, y le preguntan cómo deben comportarse a fin de evitar el reproche de las gentes. El autor del "Breviari" les aconseja que pongan particular cuidado en su persona, en su calzado y vestidos; en cuanto a su riqueza y poder, sean grandes o pequeños, que no luzcan ningún objeto que esté mal. Han de tener buenas maneras en la casa y por la calle, deben estar en buena compañía, tiene que mostrarse alegres y corteses, y todas sus acciones han de estar bien medidas, según autoridad de Garin le Brun en "El ensenhamen de donas". Si son requeridas de amor, no hagan caso, ni griten ni se lamenten a sus maridos, ni se muestren como rústicas, alteradas y soberbias. Frecuentemente, las mujeres rudas realizan acciones más locas y excesivas que las humildes que, con buen semblante y poca dote, saben recompensar a los amantes, acogiéndolos bien, solazándose y respondiendo, conservando su aprecio y su honor, cuando los otros hacen sus locas demandas, según recomienda Amanieu

de Sescars (...1278-1295...) en su poema "En aquel mes". Es mejor que la dama sea agradable, de alegre solaz, y que, con semblante bello y amoroso, sepa atender alegre a los enamorados; que no prometa si no tiene intención de mantener su palabra. La dama bien educada no hará ninguna cosa vil ni loca, y sabrá recompensar adecuadamente a los amantes corteses. Sin embargo, mostrará un semblante tal que los demás no puedan notar nada malo en ella ni hacerle ningún reproche, según autoridad de Garin le Brun en "L'ensenhamen de donas". Cuanta mayor sea la belleza de la mujer, mayor ha de ser su contención; ha de consentir en paz alamante prudente y bueno y huirá del loco y maledicente si quiere aumentar el aprecio y evitar el reproche; que sea mesurada en sus palabras y elija bien los argumentos de su conversación (Garin le Brun: "L'ensenhamen de donas"). A su vez, desechará a los amantes villanos y rechazará con coraje las palabras ultrajantes, según indica Amanieu de Sescars en "En aquel mes". Es necesario conocer las cualidades de los buenos amantes con los que conviene estar; éstos han de ser: Prudentes, valientes, corteses, hermosos, bien educados, francos, finos, sin hiel, leales más que ricos y fieles (Amanieu de Sescars: "En aquel mes"). A cualquiera que le ruegue cortésmente y conforme al deber (ya sea caballero, señor en leyes, escudero o burgués), ella tiene la obligación de escucharlo; pero si la albanza se hace con engaño, entonces responderá: "Senher, d'aquo pogratz tondre" (v. 30880). Se añaden varias respuestas que pueden ser útiles en diversas circunstancias. En ningún caso, finalmente, se debe amar a joven de posada, hombre de vil naturaleza o de aspecto embrutecido. Esta sección acaba con un reproche a las damas que aman mal (64).

6.- Los amantes piden consejo a Ermengaud sobre el amor feliz.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Li aimador demando coseilh a Matfre del fag d'amor"), f. 240 v. (65).

En la miniatura, se repite el mismo esquema que en la anterior. Ermengaud, al lado de su cátedra (símbolo de su autoridad), da la mano, en señal de buena acogida, a uno de los amantes que lleva una cartela en su mano izquierda donde se lee: "Senher,/ab amor/ses falh/ir volem/tostems (vieuire e morir...)" (v. 31087) (66). Detrás de este amante, otros dos repiten el mismo gesto, es decir, el de dar la mano a Ermengaud (lo que se aprecia por la posición horizontal del antebrazo; no obstante, el primer amante tapa la mano del segundo, y el tercero la pone en el codo del que le precede). Estos tres personajes pueden entenderse como el conjunto de todos los amantes que piden ayuda a Ermengaud, ya que el grupo que muestra la miniatura tiene unas características muy precisas como la unidad, homogeneidad, determinada por una coyuntura específica, y el hecho de que sus comportamientos dependan del hombre que los conduce. La unidad viene referida a los elementos que la componen y a sus comportamientos; la homogeneidad, a que las personas que lo forman pertenecen a un mismo orden y sólo se distinguen unos de otros por detalles secundarios del rostro o de la vestimenta. La unidad de esta masa es tal que se le puede dar un nombre; en este caso, el de amantes. La representación del grupo nunca aparece figurada sola; su naturaleza se define y su comportamiento se establece en relación a una personalidad o a otro grupo; en este caso, frente al maestro que va a instruirles (67).

Los amantes, que ahora alaban la valentía y la pericía en el conocimiento del amor, preguntan a Ermengaud cómo pueden go-

bernarse mejor, sin fallo y sin error, para no ser reprochados ni parecer maleducados. El autor del "Breviari" les recomienda, primero, elegir por amiga y por dama a una mujer hábil, "de gran logal", buena, hermosa, valiente e íntegra. Segundo, amarla con corazón leal, con buen amor y no por venalidad (Amanieu de Sescars: "El temps": vv. 184 ss.). Tercero, amor no quiere locura, engaño ni deslealtad: No hay que pedir a la mujer más de lo que pueda disminuir su aprecio (Amanieu de Sescars: "En aquel mes": vv. 390-397 y 419-424). Cuarto, ensalzar siempre el mérito de la propia dama (Amanieu de Sescars: "El temps": vv. 184 ss.). Quinto, ser elegante en el calzar, vestir y en los utensilios; llevar la cabeza bien peinada; no corromper el aliento con malas comidas; tener de buen semblante y ser agradable; no cansarse de cantar ni de entretenerse (A. G. de Marsan: "Qui comte": v. 301 ss; "Ars amatoria": I, vv. 513-524 y 595; Robert de Blois: "Chastoiement de dames": vv. 373 ss.). Sexto, saber encontrar el momento y el lugar más oportuno para hablar a la dama. Que el amante, para que obtenga mejor el amor, alabe la gran bondad y solaz, y asegure qué grande es el amor que le lleva, que no ama a nadie en el mundo más que a ella, por la que sufre gran trabajo y ardor (y que diga esto bajando los ojos); que le pida perdón si le ha dicho alguna cosa que le haya desagradado, y que consienta ser para ella íntegro, cortés, alegre y amoroso (Amanieu de Sescars: "En aquel mes": vv. 359-371 y 455-483). Que los amantes escuchen y después añadan que noche y día piensan en cómo manifestar su amor; pero junto a la dama, desaparezca su ardor, tórnense mudos y muy olvidadizos (68).

4.d.- Las virtudes de los amantes vencedoras sobre sus vicios.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense (sin "titulus"), f. 260 r.

Esta miniatura es como un resumen de los preceptos dados en los apartados anteriores. De hecho, en las hojas del Arbol de la Ciencia del bien y del mal que partía del medallón consagrado al amor entre hombre y mujer, se encuentran escritas, como ya se vio (f. 11 r.) (1), las catorce virtudes del "fin'aimador". Sobre cada una de ellas, en los siguientes versos (del 31966 al 33777), Ermengaud hará una disertación recurriendo a la autoridad de los trovadores, salvo en el caso de "matremoni", donde no ha podido encontrar, por las razones que ya se saben, ninguna cita de éstos; no obstante, ha podido invocar el ejemplo de una novela provenzal cuyo texto original se perdió, pero de la que se posee una traducción francesa muy exacta (Paris, Bibl. Nat., nouvelles acquisitions françaises, ms. 1943), donde el héroe acaba por casarse con su amada, se trata del "Roman d'Elédus et Serena", que parece haber estado muy extendido en su tiempo por el Midi y Cataluña (2). Las virtudes, recuérdese, son: "largueza" (generosidad), "ardiment" (audacia), "cortezia" (cortesía), "humilitat" (humildad), "domney" (amor), "alegransa" (alegría), "retenemen" (recato), "ensenhamen" (educación), "proeza" (habilidad, proeza), "matremoni" (matrimonio), "passientia" (paciencia), "conoychensa" (conocimiento), "sen e saber" (entendimiento y sabiduría), "bon coratge" (coraje). Estas catorce virtudes se oponen a una serie de vicios (que, como se recordará, aparecían en la hoja del hacha con la que el maledicente trataba de cortar el Arbol de la ciencia del bien y del mal) perjudiciales: "descelar" (fanfarronería), "avareza" (avaricia), "cocha" (impaciencia), "lauzengas"

(difamación), "erguelh" (orgullo), "vilihge" (vejez) y "fateza" (necedad). Para ser un perfecto amante no basta con poseer algunas de estas virtudes, sino todas; asimismo, el buen amante ha de evitar enteramente los siete vicios antes expuestos. Como podrá comprobarse por sus cartelas, en la miniatura no aparecen todas las virtudes mencionadas; no obstante, sí están los vicios, y es a través de ellos como se construye esta oposición entre vicio y virtud de los amantes. Asimismo, se notará que el orden con que aparecen tanto los vicios vencidos como las virtudes victoriosas no es el mismo con que se consignan en el poema.

En líneas generales, esta ilustración presenta siete espacios divididos por siete arcos trifoliados separados por sus correspondientes columnillas: Dentro de cada uno, se encuentra la personificación de la virtud con los rasgos de la alegoría del Amor, es decir, como figura femenina coronada, con manto y túnica. Sus gestos y posiciones son perfectamente simétricos, sobre todo en el par de virtudes de cada extremo (en cuanto a las tres del centro, dos de ellas son simétricas, salvo por los cetros que portan en la misma mano (la derecha); la tercera, no guarda ninguna correlación de simetría con las demás, lo que muestra la impericia compositiva del ilustrador); cada virtud sujeta un cetro, rematado, alternativamente, por flor de lis o flor de pétalos radiales. Salvo por la cartela que aparece sobre ellas, son inidentificables, no tienen ningún atributo específico que permita distinguir a unas de otras. A sus pies, están representadas las personificaciones de los vicios, bajo la forma de figuras abatidas (con el cuello profundamente doblado y cabeza y manos colgantes); en este caso, salvo el primero de ellos (extremo izquierdo), pre

sentan una perfecta simetría. Todos ellos, al igual que las virtudes, no poseen ningún atributo diferenciador, por lo que son inidentificables excepto por la cartela que aparece junto a sus manos; visten una túnica ceñida a la cintura y presentan los cabello erizados en llamas (similares a los de la representación del pecado aplastado por la esencia divina en la miniatura de la Santísima Trinidad, f. 16 r.), característicos de los diablos y de los personajes malvados (3); en una miniatura de una "Bible Moralisée" de la primera mitad del siglo XIII (Viena, Österreichische Nationalbibl., cod. vindobonensis 2554, f. 23) (4), los cabellos de los vicios abatidos por las virtudes están erizados en llamas. A su vez, es de destacar la estabilidad y equilibrio de las virtudes (como pertenecientes a valores del bien), frente a a la inestabilidad y desequilibrio de los vicios (propios de los valores del mal) (5). El orden de las virtudes, con los vicios a los que se oponen y pisotean, es: "largueza"-"avareza" (generosidad-avaricia), "humilitat"-"erguelh" (humildad-orgullo), "bon coratge"-"vililhge" (coraje-vejez), "retenement"-"descelar" (recato-fanfarronería), "esenhamen"-"lauzengas" (educación-calumnia), "pacientia"-"cocha" (paciencia-impaciencia), "domnei"-"fadeza" (amor-necedad) (6). Como se ve, se trata de una profanización en sentido amoroso del tema tradicional de las virtudes pisoteando a los vicios.

Tanto virtudes como vicios, según se ha dicho, presentan un aspecto inidentificable. En principio, el hecho de que las virtudes se muestren como doncellas viene ya de una larga tradición en que la representación de las personificaciones se basa en el género, femenino, de la palabra que las designa, tal y como se ve

en el poema de Prudencio "Psicomaquia" (7), y como, desde los primeros códices ilustrados de esta obra, aparece en el arte (8); esta inidentificación puede deberse a que las virtudes forman entre sí una relación de parentesco: En la Edad Media se las consideraba como hermanas en cuanto que son "hijas de Dios", como aparece en el "De Consulatio Stilichionis" (II, 30) de Claudiano, en el "Claudianus de Antirrufino" de Alanus de Insulis, en donde se introduce el rango de mayor a menor, y en los comentarios al Salmo 85, 10, conocidos como "Debate de las hijas de Dios por el alma human", divulgado en numerosas versiones, siendo la más conocida la del Pseudo-Buenaventura, titulada "Meditaciones sobre la vida de Jesucristo" (9). Las virtudes del "Breviari", pese a su carácter puramente amoroso, al ser abstracciones de ideas buenas, están dentro de esta órbita de parentesco, aunque su contexto sea muy distinto de las virtudes de las que hablan los teólogos. Pese a lo dicho de encontrarse en órbitas distintas, hay que tener en cuenta que las virtudes del "Breviari" beben sus fuentes en la iconografía religiosa, donde encuentran su base.

En cuanto a los vicios, todos pertenecen al género masculino; primeramente, como marcada oposición frente a las virtudes; segundo, porque si no es demasiado frecuente ver virtudes bajo rasgos masculinos (a no ser que hagan referencia directa a personajes bíblicos o de la historia antigüa prototípicos de alguna virtud), sí lo es en los vicios: Ya en las ilustraciones de las "Psicomaquias" aparecen bajo este género, como en un manuscrito de fines del siglo XI procedente de Moissac (Paris, Bibl. Nat., ms. 2077, f. 163 r.) (10), entre otros muchos. De manera semejante a lss virtudes, también los vicios forman una línea de paren-

tesco, o por lo menos de relación estrecha, ya que, como se vio, uno genera a otro y todos tienen a orgullo como origen, según S. Isidoro en "Sentencias"; hay algunas representaciones en las que, junto al árbol de la virtud, aparece el del vicio, que tiene como origen o raíz, ya sea a "Cupiditas" ("Liber Floridus", de hacia 1120 (Gante, Bibl. Universitaria y de la Ciudad, ms. 16, f. 231 v.)) (11) o a "Superbia" ("De fructibus carnis et spiritus", del segundo cuarto del siglo XII (Salzburgo, Studienbibl., ms. Sign. V. I. H. 162, f. 75 v.), donde aparecen los vicios absolutamente inidentificables) (12), lo que puede explicar la similitud de rasgos de los vicios del "Breviari".

El modelo comopositivo que se sigue en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense es el de las virtudes triunfantes; tema que se concibió como el último aspecto de la "Psicomaquia" para los ilustradores del poema, aunque en éste no aparezca explícitamente: La confrontación finaliza con una apoteosis de los poderes victoriosos del bien; se trata de un motivo que puede rastrearse en el arte del antiguo Este, que únicamente, en contraste con el occidental, dio ejemplos de una representación no histórica y frontal del triunfo de dioses y reyes que pisoteaban a sus oponentes, ya fueran hombres o bestias. En un momento muy temprano, el arte cristiano hizo suyo este tema. Aplicó las palabras del Salmo 90, 13: "Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem", que se basa en la idea de un triunfo divino, correspondiente a la ya mencionada representación oriental, que fue aplicada a la victoria de Cristo sobre los poderes diabólicos (13), de donde derivarían las formas tipo para ilustrar la victoria de la Cristiandad sobre sus enemigos, y podrían

servir para expresar claramente el triunfo de las virtudes o de personajes virtuosos sobre las fuerzas malignas en el campo de la moral. El motivo del triunfo de las virtudes se desarrolló, primeramente, en las artes aplicadas: Avanzado ya el siglo IX, pueden encontrarse ilustraciones de la "Psicomaquia" donde las virtudes se alzan, como sobre un pedestal, sobre sus advesarios muertos (Berna, Stadtbibl., ms. 264, f. 35 v. (14); Bruselas, Bibl. Royale, ms. 977, f. 130 v., de fines del siglo X (15); Lyon, Bibl. du Palais des Arts, ma. 22, f. 15 r. (16), de mediados del XI); en ocasiones, se presenta a los vicios vencidos, totalmente desarmados e incapaces de oponer resistencia, como en una cubierta de marfil del siglo IX de la escuela de Ada (Firenze, Museo Nacional, Colección Carrand; algunas particularidades de este marfil pueden encontrarse en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, como el carácter estático y majestuoso de las virtudes, frente al más movido de los vicios, el hecho de aparecer encuadradas en un marco arquitectónico (bajo arco de medio punto sostenido por columnas) y contraposición simétrica, como de reflejo especular, en las dos virtudes vencedoras sobre los vicios) (16). Ya en el Románico, en las iglesias del Oeste de Francia (Santonge y Poitou), este tema pasaría a la escultura monumental en el póritco de la iglesia de Saint-Gilles en Argenton-Chateau (Deux-Sèvres), de hacia 1135 (17), donde se muestran bajo un aspecto reposado con vestidos de amplias mangas (se abandona el aspecto guerrero con que aparecía en la ventana sur de Saint-Pierre de Aulnay (Charente-Inférieure, hacia 1130)) (18). El tema del triunfo de las virtudes en la escultura monumental se extendió más allá de sus límites originales, y en algunos manuscritos tardíos de "Psicomaquia" pierde sus caracteres distintivos, caracterizados por un fuerte desaso-

siego; así, en la psicomaquia de la arquivolta del pórtico Norte de la fachada Oeste de la Catedral de Laon (fines del siglo XII) (19), los retorcidos y animalizados demonios se convierten en figuras femeninas humanizadas (20), sobre las que están las virtudes para humillarlas total y completamente. El carácter sereno se ve aún en la victoria de las virtudes del ciclo de Estrasburgo (hacia 1280) (21). Este aspecto de calma aparece en las virtudes del manuscrito S.I. n.3 escurialense. Resumiendo, el ciclo de las virtudes victoriosas del manuscrito S.I. n.3 escurialense bebe sus fuentes en la iconografía cristiana del tema de la psicomaquia, concretamente del último episodio expresado por los ilustradores y artistas, del triunfo de la virtud sobre el vicio, cuyas fuentes más lejanas se hallan en Oriente, y que fueron cristianizadas y aplicadas, en principio, a imágenes de Cristo vencedor, para pasar al plano puramente moral. Si primeramente se aprecia en algunos modelos cierto movimiento en la victoria, hay otros donde ésta tiene lugar de forma estática y majestuosa; igualmente, al carácter militar que a veces se le da, se sustituye por otro puramente civil; es, entonces, en este contexto, donde hay que situar a las virtudes vencedoras sobre los vicios del amor en el manuscrito S.I. n.3 escurialense (22).

Las virtudes (cuya estabilidad corresponde a la de los seres buenos) pisan suavemente a los vicios: Están, pues, encima de ellos, en contacto con ellos y ejerciendo una presión de arriba a abajo, con lo que la idea de superioridad (dada por estar encima de ellos) se completa con la de dominación y victoria del bien sobre el mal (como ya se ha visto, sería la situación del adversario vencido sobre el que Dios o los santos ponen encima su pie,

y del que deriva el modelo de las virtudes triunfantes). Cada virtud está separada de las demás por elementos arquitectónicos (arcos soportados por columnillas); su posición de pie, inmóvil, les confiere un aspecto de superioridad debido a su naturaleza, rango, función y valor. Tienen cierto parecido con las estatuas columnas de las catedrales (pero cuyos ancestros hay que buscarlos en los siglos XI y XII), cuyas posiciones derechas y rígidas no se explican por necesidades de escultura integrada a la arquitectura, sino por razones iconográficas. Lo más importante de esta posición de las virtudes, y lo que hay que tener en cuenta en función de rangos y cualidades, es el orden, la mesura y la estabilidad, que se oponen a la inestabilidad que se encuentra en los vicios como valores del bien frente a los del mal (23). A su vez, por lo que respecta al vicio, la posición "debajo de" marca una inferioridad, siendo proyectados y aplastados por una fuerza que los vence, y por la que sufren su ruina. La posición de los vicios es la del ser hundido, cuyo abatimiento y pasividad traducen la intensidad de la derrota, su impotencia. Los vicios muestran una inestabilidad propia de los malos. Otro aspecto que los pone en situación desfavorable es la de su cabeza inclinada, como la de los culpables (recuérdese la figura de la mujer impúdica de un bajorrelieve de un capitel de principios del siglo XII de Vézelay) (24) y condenados (así, los que son llevados al infierno en los juicios finales de miniaturas y esculturas, sólo que en la ilustración del "Breviari" la inclinación de la cabeza está aún mucho más acentuada) y del ser desequilibrado física y moralmente. Los brazos colgantes de los vicios manifiestan una ausencia de dinamismo y de reacción, propia de esta situación de impotencia (similar a la mano caída que muestra la Sinagoga en al

gunas representaciones, como en la de una inicial de la Epístola a los Hebreros de una Biblia del siglo XIII (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1180, f. 355 v.) (25)); si la mano, como prolongación que es del brazo, muestra el dorso, como en los vicios, y cae simplemente a lo largo del cuerpo, ante el tórax, es porque el personaje, impotentemente, sufre su suerte (como serí el caso, mencionado, de la Sinagoga o el de los condenados, cuyas manos penden sin reacción). Se puede decir, por todo lo que se ha ido viendo, que las virtudes son personajes activos, ya que son dueñas de su comportamiento (si inmovilidad y majestad, su hieratismo, se identificarían con las representaciones divinas de las que, conceptualmente, forman parte); a su vez, los vicios son personajes pasivos que sufren su condición, cuyo comportamiento es una resultante de una fuerza exterior de orden espiritual; ellos, al igual que los condenados del Juicio Final, no tienen ya iniciativa ni control de su comportamiento; tanto vicio como virtud están representados, siguiendo la terminología de F. Garnier, "en estado" (26), ya que el poder que ejerce la primera sobre el segundo está figurado fuera de todo tiempo; estas situaciones permiten expresar una jerarquía: Las virtudes son activas, "en estado" (más bien, prácticamente en estado de majestad, fuera del tiempo y del espacio, eternas, en función de su victoria y de sus relaciones con Dios -y, aunque sean virtudes amorosas, por todo lo bueno que tienen en sí-); los vicios, por su parte, son pasivos, "en estado" (sufren una situación eterna en sí mismos, y de la que no pueden moverse bajo ningún concepto; al igual que las virtudes, están fuera del tiempo). No hay que dejarse engañar en cuanto a la definición que se está dando a las virtudes (activo, en el lenguaje actual, se aplica a la realización de un hecho de forma produc

tiva y cinética, fundamentalmente); no obstante, los imagineros medievales utilizaban procedimientos de expresión frecuentemente contrarios a los de la época actual (27).

La aparición de las virtudes triunfantes en lo que parece ser un edificio, o por lo menos su inmersión en una estructura arquitectónica, está en relación con la iconografía de las "virtudes en la Torre", cuyo antecedente parece encontrarse en una de las visiones que se consignan en el "Liber Scivias" de Sta. Hildegarde von Bingen; en la tercera parte de las visiones, donde la santa ve el curso completo de la salvación en la forma de una ciudad de Dios, cuyas paredes corresponden a las diversas épocas: Las virtudes son visibles desde muchos puntos entre la arquitectura simbólica, decoran el tiempo del Antiguo Testamento, de preparación, y el de la redención por Cristo. Donde hay una pared que figura el tiempo desde Noé a Abraham y Moisés, cinco fuerzas espirituales ocupan la torre que representan la divina voluntad preparando la salvación; ellas aparecen dentro de nichos con una cubierta común. Se descubren en el Antiguo Testamento de acuerdo con la voluntad divina como profetisas de la próxima manifestación de la redención. El miniaturista que ilustró las visiones alrededor de 1175 las representa de dos formas. Primero, las dispone en un piso de arcadas en todas las direcciones (Wiesbaden, Landesbibl., Cod. I, f. 138 v.) (28); y, lo que es más importante, en cuanto que se acerca a la representación de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, las muestra juntas en el mismo plano, separadas por arcos y columnas con un techo propio cada una (Wiesbaden, Landesbibl., Cod. I, f. 139 r.) (29). La división de las figuras queda así en una unidad espacial (30). La tradi-

ción de representar a estas personificaciones del bien en la Torre o Casa de las virtudes se continúa en un relicario de hacia 1200 de la Catedral de Troyes, donde aparecen abatiendo a los vicios (31).

A principios del siglo XIII, Robert de Grosseteste escribe el "Chateau d'Amour", alegoría del cuerpo de Santa María; las cuatro torres del castillo se interpretan como las cuatro virtudes cardinales: Un estuche de marfil del siglo XIII presenta un Castillo del Amor con cuatro figuras que pueden representar a estas virtudes (32). En el "Besant de Dieu", obra alegórica del siglo XIII de Guillermo el Escribano de Normandía, se ofrece la descripción del Castillo de las Virtudes (en oposición al de los Vicios), en cuya torre más alta están Paciencia, Humildad y Reina Obediencia (33). Hay que insistir en que la representación de las virtudes del manuscrito S.I. n.3 escurialense sólo toma el aspecto formal de las virtudes en la Torre o la Casa de las virtudes, a lo que se añade el tipo de virtudes vencedoras con los vicios a sus pies; para ello, se ha utilizado la iconografía religiosa (en el último caso) y la alegórico-religiosa (en el primero); no obstante, como ya se ha apuntado, se trata de una profanización de las virtudes, que pierden totalmente, en este caso, su carácter teológico a favor de una ética amorosa. Sin embargo, como se irá viendo, la aparición de estas virtudes, en el contexto del "Breviari d'Amor", tiene que ver con lo aconsejado por la Iglesia en materia amorosa.

Los vicios pisoteados por las virtudes son los defectos que, según los trovadores, ha de evitar el verdadero amante. Como puede verse, en su sistema amoroso, Ermengaud ha hecho entrar las

tradiciones occitanas de "fin'amors" en su doctrina a través de definiciones y ejemplos tomados de versos o estrofas de numerosos trovadores que le sirven de autoridad. En opinión del autor del "Breviari", el amor es bueno en sí mismo, siempre que tenga como objetivo el matrimonio. Así, de entre las catorce virtudes que ha de cultivar el hombre para ser un amante perfecto, y sin exclusión de ninguna de ellas como se ha visto, aparece la del matrimonio, que resultaría extraña a los trovadores de la época clásica (que lo colocaban dentro del amor venal, es decir, interesado). Ermengaud va a tratar de resolver la dialéctica entre la sensualidad de "fin'amors" (y sus concomitancias con el catarismo en este aspecto) y su rechazo del matrimonio y la doctrina de la Iglesia, para la que toda unión amorosa que no tenga como conclusión el matrimonio es necesariamente pecaminosa, y dentro de éste no ha de buscarse el placer carnal, sino la procreación. Así, valiéndose del material de los trovadores, del erotismo occitano tradicional, incluye el "domney" y todas sus prácticas eróticas (34) en el período del noviazgo, lo que le confiere una tonalidad sensual prácticamente desconocida hasta ahora, ya que el matrimonio, sobre todo en los medios aristocráticos, no estaba precedido de un cortejo libre y sincero, capaz de crear una comunión sentimental necesaria al amor. A este momento, Ermengaud le da todos los caracteres del llamado "amor mixto", pero le presta todas las apariencias del antiguo "amor puro" (35); es decir, debe haber una unión amorosa de las almas primeramente, para pasar luego a expresarse en ciertos actos eróticos, excepto el sexual, durante el período del noviazgo. Todas las virtudes que se desarrollan durante este tiempo deben mirarse como preparación al amor conyugal. Ermengaud consideraba posible y deseable un matrimonio

fundado sobre un sentimiento de amor recíproco; es en este aspecto donde el "Breviari" alcanza uno de sus logros más importantes al dar un enfoque nuevo a la relación entre los dos sexos. También hay que añadir que a partir de este momento se asiste al nacimiento de un respeto totalmente nuevo por la figura de la doncella (36), posiblemente para aniquilar el sentido adúltero que "fin' amors" establecía en las relaciones amorosas: "No obstante, si alguien no está casado, puede consagrarse al Amor, amando como a "Dama" -a condición de que gobierne bien este amor- a una doncella sin marido, con tal que la ame con un amor leal, así que no persiga la locura, sino sufra el deseo y tenga la intención de tomarla por esposa" (vv. 27341-27348); hay que precisar que la doncella que no tiene marido, no ha de ser para el amante como esas damas que cantaban los antiguos trovadores, una ocasión de caer en adulterio (37). En definitiva, Ermengaud, sirviéndose del material trovadoresco, lo traiciona para utilizarlo para sus propios fines: Aquellos promulgados por la Iglesia sobre el matrimonio: La relación amorosa entre hombre y mujer, siempre que uno de ellos no esté casado o falte el cónyuge, sólo es posible si tiene como conclusión el matrimonio, cuyo fin es la procreación (se ha visto que, en el cuerpo de Amor General, en el Arbol del Amor, por encima del amor entre hombre y mujer está el de padres a hijos) (38); estos objetivos son los de la Iglesia, y muy especialmente tras la condenación de 1277 (39), que reprobaba las pasiones adúlteras y las tendencias naturalistas de "fin'amors" y "amour coutois" que veían en el amor la fuente natural de todas las virtudes. Así, moviéndose en el mismo campo de los trovadores y tomando sus ideas, Ermengaud hace que éstas se contradigan y tengan como fin el matrimonio. No hace falta señalar que, de esta forma,

el poeta de Béziers ataca tanto a "fin'amors" como al amor cátaro (en las concomitancias que tiene con aquél) y al rechazo de ambos del matrimonio. Aunque se ha señalado acertadamente que tanto Matfre Ermengaud como Raimond de Cornet no se desligaron completamente de la idea de una moral instintiva nacida del amor, y que los franciscanos, alrededor de cuya órbita se mueve el "Breviari" en cierta media, afirmaban la unidad del amor, estaban mejor preparados que las demás órdenes para salvaguardar la antigua erótica; creo que puede ser complementaria la idea de ver en esta preservación de las antiguas costumbres amorosas una manera más eficaz de dirigirse al público occitano, a sus costumbres amorosas, que, como se ha visto, diferían de las del Norte y chocaban conlas de la Iglesia: Utilizando el material temático amoroso que Occitania conocía, era como más fácil y eficazmente podía hacerse entender Ermengaud y llevar a término sus ideas; probablemente, sin su obra habría sido más costosa, en este plano, la adaptación de las costumbres eróticas occitanas a las reglas prescritas por la Iglesia. Es también en este sentido que disiento de la opinión de P. Meyer (40) que piensa que Ermengaud conocía escasamente la literatura romance de su época, especialmente la escrita en lengua de "oil" que había comenzado a expansionarse por el Midi bastante tiempo antes de la composición del poema. No creo que se haya planteado bien la cuestión si Ermengaud conocía o no la literatura septentrional (probablemente sí, por su llegada a tierras del Sur antes de la composición de su poema); lo que verdaderamente importa es que Ermengaud no utiliza este material septentrional, que de alguna forma podía resultar ajeno, cuando no molesto, a las gentes de Occitania (41): Conociendo al público al que se dirige, prefiere utilizar las composiciones, las ideas, de su propia tie

rra, conocida por todos, para, de una manera menos traumática, hacerse entender por un grupo de gentes que había convivido durante casi dos siglos con estas ideas, tan semejantes en ocasiones a las de los cátaros, y que son las únicas que comprenden y, posiblemente, admiten. Ermengaud va a hablar con el lenguaje y las ideas de Occitania para, desvirtuando éstas, haciendo que se contradigan a sí mismas, predicar la doctrina amorosa promulgada por la Iglesia.

Los trovadores jamás salieron de un sano naturalismo; sus sutilezas amorosas tendían a incitar un perfeccionamiento moral: Tomaban el instinto en su grado más bajo para llegar a convertirlo en pasión. Pero, desde Guillermo IX de Aquitania, no ignoraban que había una magia inconclusa en el deseo insatisfecho. También es muy posible que esto haya llevado (tanto a trovadores como a cátaros, ya que, para éstos últimos, en los creyentes todo estaba permitido), tratando de purificar el instinto carnal, a idealizar ciertas formas del amor contra natura. El hecho de que el ideal amoroso de la lírica provenzal se reivindicara como una ética chocaba con la Iglesia, que no lo consideraba como tal, sino como un ideal amoroso inmoral o, cuanto menos, amoral (como se ha podido ver en la serie de miniaturas de reprobación del amor por exceso y sin objetivo). Esto explicaría la condenación del obispo de París, Etienne Tempier, en 1277 contra la erótica de "fin'amors" y la cortés. El amor de trovadores y, en sus concomitancias, de cátaros era herético al hacer comenzar el valor en la naturaleza, y porque pretendía sobremontarla. A los ojos de la Iglesia se pecaba, a la vez, contra Dios y contra las leyes naturales, como ya se ha visto. Ermengaud, imbuido en la más estricta

ortodoxia, condena las pasiones adúlteras y las tendencias naturalistas de "fin'amors" así como la erótica admitida a los creyentes, pero utilizando las mismas armas que los trovadores. No obstante, su conciliación de contrarios es artificial: El optimismo franciscano sólo se aproxima aparentemente al idealismo naturalista de los trovadores; para Ermengaud, era el principio moralizador el que reprimía el amor, para los trovadores (y en cierta forma para los cátaros), nacía del amor mismo (42).

Por otra parte, hay que ver en la decadencia de la poesía trovadoresca, así como en el ataque de Ermengaud, un factor social: La lírica occitana nació de una demanda de la sociedad, y en concreto de la nobleza; así, al ser los auditores de estos poemas los nobles del Midi, convertía necesariamente a los trovadores en cortesanos. Cuando esta nobleza desaparezca o se debilite, dejará de existir con ella la canción de amor, tomando nuevos rumbos (los trovadores se vuelven pesimistas, misóginos; se refugian en el libertinaje, en el platonismo puro o en el misticismo religioso -como Guilhem de Montanhagol y Peire Cardenal-); este hecho no se debe a que no haya poetas (y de calidad) en Occitania, sino a la desparición de aquéllos a quienes iban diridas las composiciones, los únicos que podían encontrarle su pleno sentido. No va a desaprecer la literatura en lengua de "oc", sino una forma originalde poesía (y de civilización) que se fundaba sobre un ideal de amor vivido con la misma intensidad (aunque en registros totalmente diferentes) por los trovadores de composiciones limosinas, gascones o provenzales y por los cátaros (43). Así, Ermengaud, valiéndose del material anterior, no hace poesía lírica, sino que recoge la ya hecha para valerse de ella con unos fines muy concretos.

Por último, se ve una diferencia a nivel de significado en las representaciones de este tratado del amor humano: Tanto la primera miniatura (donde aparece la institución, de origen divino, del matrimonio y la orden de procreación) como la segunda (el libertinaje como fruto de un amor que no posee ninguna finalidad) tienen un alto valor: No hay que seguir el texto para conocer el mensaje que se quiere transmitir; la tercera parte (correspondiente a las ilustraciones del "Perilhos") tienen, por el contrario, un escaso valor de significado: Hay una repetición casi constante de los mismos gestos en los que se basa, fundamentalmente, la iconografía de esta serie de miniaturas. Sin la ayuda del texto (y la que proporcionan filacterias y "tituli" es muy parcial), no puede conocerse ni siquiera lo esencial del mensaje que se pretende transmitir. Probablemente haya una razón para esto (que además, según se vio, la da el propio Ermengaud): La peligrosidad de la materia que se trata, que sólo ha de ser estudiada por hombres instruidos, capaces de asimilar perfectamente el mensaje de Ermengaud para no caer en equívocos; así, las miniaturas, que en toda la obra ofrecían un alto valor significativo, se ven, en esta serie, menguadas de él. Esta parte de la obra va dirigida, muy posiblemente, al hombre que sabe leer y comprender lo que lee; en caso contrario, las ilustraciones no ofrecen más que una serie de gestos (de discusión, enseñanza o acogida) que al iletrado, o al que no comprenda el contenido del discurso, le resultan poco significativos y carentes de valor. En principio, esta serie de miniaturas no tienen un fin pedagógico y doctrinal, a diferencia de las del resto de la obra; este fin sólo se adquiere a través del texto, sin el cual la ilustración apenas posee significado. Una representación plástica, pedagógica, de las diversas partes del

"Perilhos" habría podido resultar, probablemente, en opinión de Ermengaud, tan peligrosa como la lectura de su texto. No es este el caso, por último, de la miniatura de las virtudes que ha de tener el buen amante y de los vicios que debe evitar, ya que, basándose en los conceptos de "fin'amors" conocidos por la sociedad occitana, el espectador puede aprender qué virtudes ha de cultivar para acabar con ciertos vicios perniciosos en la relación amorosa: Ya no se trata, pues, de la lectura de un largo texto, como en el caso del "Perilhos", cuyo sentido, en numerosas ocasiones, podía escaparse al hombre poco culto; sino de unas pocas palabras (dadas por las inscripciones que designan a las virtudes y a los vicios) que indican lugares comunes de poemas que el espectador estaba acostumbrado a escuchar (es muy distinto leer un texto y que se escape constantemente el sentido de lo que quiere decir su autor, que oír un sermón o un poema en el que el auditorio, a fuerza de determinados elementos repetitivos, puede coger su sentido: Más aún, cuando tanto poemas como sermones, aunque unos y otros sean muy distintos, repiten en numerosas ocasiones lugares comunes de la lírica (en el caso de la poesía) o de las enseñanzas de los Padres de la Iglesia a los que se tomó como autoridad (en el caso de los sermones)) y que conocía de memoria. Por lo tanto, la miniatura de las virtudes, como las de las dos primeras series de este tratado, posee un alto valor de significado.

CONCLUSIONES.

A lo largo del estudio precedente, se han presentado conclusiones a cada una de las miniaturas o de los apartados donde éstas se ubican. Se ha considerado inútil volver a insistir sobre lo ya expuesto, por lo que, ahora, se tratarán algunos puntos no tocados anteriormente.

1.- Relación imagen y texto.

Como ya se ha demostrado (1), Ermengaud colaboró personalmente en el programa iconográfico del "Breviari d'Amor", lo que generalmente se ha considerado como un argumento para la concordancia iconográfica entre todos los manuscritos; esta hipótesis se apoya en los versos compuestos por Ermengaud que se refieren frecuentemente a las ilustraciones que acompañan y donde se lee, por ejemplo: "hallaréis representado y dibujado...", etc. (2). Esto conduce a un modelo general cuyas unidades estilísticas lo sitúan a fines del siglo XIII.

Es necesario definir la situación de las miniaturas y los "tituli" de las imágenes en el texto, así como las inscripciones y filacterias y su significado para la totalidad de la obra. No es posible tratar este aspecto en todos los manuscritos, ya que aparecen fallos por parte de los copistas. Se ha de intentar desa

rrollar un contenido correspondiente al sistema de decoración, que consiste en las miniaturas de columna y laterales.

1.a.- Ubicación de las imágenes.

En ambos manuscritos del "Breviari d'Amor" (ya sea en la versión en verso del S.I. n.3 escurialense o en prosa del Res. 203 de la Biblioteca Nacional), hay dos columnas en cada folio, distribución frecuente que acabó por imponerse casi como norma desde la aparición de los primeros códices (3). En el "Breviari", puede comprobarse tres formas de aprovechamiento de las posibilidades artísticas de un códice.

1.a.I.- Subordinación de la imagen a la palabra escrita.

La estructura general de la obra viene dada por el diagrama del Arbol del Amor. Los capítulos se clasifican a través de rúbricas o títulos programados en muchos sectores individuales. No obstante, el programa de ilustración presenta un cambio considerable frente al contenido: La distancia entre las imágenes oscila entre pocas líneas (castigos infernales: Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 128 r.-129 r.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 96 r.-97 v.) y muchos folios (de la miniatura del Arbol del Amor a la siguiente, hay 3 folios en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, y cuatro en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional). Sin embargo, en muchos casos corresponden a los versos a los que hacen referencia, lo que no suele ser habitual en el Medievo. Este sistema ya había aparecido desde la "Ilíada" de Milán (Ambrosiana, Cod. F. 205 inf. Picts. I, II, IX, XXV, XXXIII, XLIII) (4) y la "Eneida" del Vaticano (Cod. lat. 3225, ff. 24 v.

44 v.) (5); así, el control sobre la disposición de las miniaturas ha pasado del artista al escriba. El copista, al escribir el texto, deja un espacio en blanco donde quiere que se inserte la pintura. Su interés principal reside en que la miniatura se relacione lo más estrechamente posible con el texto que ilustra. El resultado suele ser una distribución muy irregular de las imágenes, ya que el pintor no ha tenido oportunidad de relacionarlas formalmente. Pero, al mismo tiempo, este método ofrece al lector una ventaja, que quiere disfrutar del texto y de su ilustración simultáneamente, porque los concibe como una unidad en la cual la palabra escrita es completada por una imagen y viceversa (6). A su vez, la forma de llenar los espacios vírgenes y el grado de relleno dependen de los "desiderata" del comitente (y de sus posibilidades económicas) así como, en cierta medida, del talento del ilustrador (7).

El esquema general que se sigue en el "Breviari" suele ser el siguiente: Se comienza con la rúbrica o título programado del tema que se va a exponer a continuación; después, viene la imagen precedida del "titulus". Así, cada ilustración aparece entre el texto y la rúbrica; esta ordenación tiene su razón para que el lector vea en la imagen un compendio gráfico, una rememoración de lo expuesto en el texto. Ocasionalmente, puede haber malentendidos entre la rúbrica que se confunde con el "titulus", dando lugar a una deficiencia en la ordenación general de la obra que altera su significado (como es el caso del f. 151 r. del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional) (8). Sin embargo, esta regla no siempre es general: A veces, la imagen precede a la exposición, como en la miniatura de retrato de autor (manuscrito S.I.

n.3 escurialense, f. 5 v.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 1 r.), en las "miniaturas prólogo" de la naturaleza creada y de las profecías sobre Santa María (S.I. n.3 escurialense, ff. 27 r. y 93 r.), en la de la entrega de la Ley y adoración del becerro de oro (S.I. n.3 escurialense, f. 77 r.), en la "miniatura epílogo" a la segunda parte (S.I. n.3 escurialense, f. 152 r.) y en la que abre el tratado del amor humano (S.I. n.3 escurialense, f. 213 r.). Las ilustraciones del "Perilhos" del manuscrito S.I. n.3 escurialense presentan esta ordenación.

Un orden especial entre imagen y texto aparece en la serie de la ceguera de los judíos, donde se consignan las porfecías en diferentes idiomas (latín, occitano y hebreo en el S.I. n.3 escurialense, latín y catalán en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional). Ya se vio que en el manuscrito de El Escorial el texto latino iba acompañado de la imagen de un santo (que había hecho el comentario oportuno de la profecía correspondiente), de un apóstol o de un sacerdote; la versión occitana, de un laico y el texto hebreo, de un judío, momento en que la imagen aparece siempre a la derecha, ya que esta lengua se lee de derecha a izquierda. Por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, como se vio, el orden de las dos primeras partes era distinto (9).

Todas estas características ya habían aparecido como principio general de la ilustración del rollo en la Antigüedad: Primeramente, el lugar de una miniatura en la columna lo determina el texto que ilustra, subordinándose la representación a la palabra escrita. La ilustración suele ir al final del pasaje al que pertenece, aunque también hay casos en que lo precede. En segun-

do lugar, cada escena o diagrama se ubica en los márgenes de las columnas de texto, y casi nunca soprepasa este ancho. Los límites no suelen estar marcados por líneas, sino que los determina la anchura que tenga la columna donde se encuadra la ilustración. Cuando una miniatura no llena toda la anchura de la columna, como sería, en ambos manuscritos del "Breviari", el caso de la serie de la ceguera de los judíos, se toma la alternativa de rellenar el hueco con texto. En este caso, la miniatura se coloca (a excepción del caso del hebreo, por las razones ya aludidas) cerca del lado izquierdo de la columna, para que la escritura continúe a la derecha. En tercer lugar, como la ubicación de cada miniatura, según lo expuesto, depende de razones textuales concretas no hay conexiones formales entre escenas o diagramas. En una columna de texto, las escenas pueden colocarse habitualmente a alturas diferentes de las que ocupan las escenas de la columna adyacente. En pocas palabras, la distribución de la miniatura no depende de criterios estéticos. En cuarto lugar, en algunos pocos casos, principalmente en diagramas, como el del curso de la Luna (manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 44 r.) y, sobre todo, el de las horas del día y de la noche (manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 55 r.), donde no hay constancia de marco, todos ellos comparten con las letras el mismo fondo neutro, creándose una unidad entre el aspecto físico del texto y el de la pintura. Por último, la columna se interrumpe para dejar hueco a una miniatura del mismo tamaño (10). Así pues, lo normal es la imagen intercalada en la columna, es decir, una miniatura que rompe la continuidad del texto y que se encuentra en la mayoría de aquellos códices cuyo arquetipo se remonta al período en que el rollo era aún el formato dominante (11).

1.a.II.- Serie de miniaturas que ocupan todo un folio o gran parte de él.

Otro caso, que aparece en numerosas ocasiones (escenas de los oficios angélicos y diabólicos, serie de las obras de misericordia y de milagros diversos de Cristo, la dedicada a la reprobación del mal uso del amor), presentan una serie de miniaturas que se colocan lado a lado y una debajo de la otra ocupando toda la página (como también ocurría con las miniaturas sin marco) sin que haya constancia de textos en la misma (12). Este método viene ya dado desde antiguo: El lector, a diferencia de lo que ocurre con las ilustraciones del "Breviari" de las que ya se ha hablado, en lugar de hallar el texto aclaratorio junto a la imagen o en la página opuesta, debe buscar en la anterior o en la siguiente para encontrar los párrafos en los que la ilustración está conectada físicamente en el arquetipo, lo que muestra una emancipación de las imágenes respecto al texto escrito. Los ilustradores agrupan todas las miniaturas en un mismo ciclo en una unidad independiente y la colocan al principio de todo el texto en uno o varios grupos para que la historia representada en las imágenes pueda ser leída como consecuencia sin que el texto la interrumpa o haya que consultarlo. Este sistema ofrece ventajas en el proceso de producción de manuscritos, ya que escriba e iluminador pueden trabajar independientemente y sobre diferentes partes del códice. En el caso de ambos manuscritos del "Breviari", se consiguió una mayor economía y comodidad ya que, de mostrar cada escena partiendo cada columna a una distancia de escasísimos versos, habría hecho que el lector perdiera el hilo conductor del mensaje y que se ocupara un mayor espacio material. Así, en una sola

página, como es el caso de los diversos milagros de Cristo, llegó a condensarse un ciclo entero de escenas narrativas, algo que, no obstante, obedece, en este caso, al carácter mismo del texto y a la fuente a la que se ha recurrido (13).

1.a.III.- Pintura a página entera.

La última forma de aprovechar las posibilidades artísticas de un códice fue la creación de una sola pintura que ocupaba toda la página, como se muestra en el diagrama del Arbol del Amor (manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 11 r.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 3 v.), en las Jerarquías angélicas (S.I. n.3 escurialense, f. 31 v.; Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 21 v.) y en el Juicio Final del tratado de la atrición del manuscrito S.I. n.3 escurialense (f. 132 r.). Este procedimiento data de muy poco después de la invención del códice, pero en un principio se limitó a un caso muy concreto, al frontispicio, que podía representar varios retratos de autores, individualmente o en grupo (14). Es significativo, como se vio, el caso del Juicio Final del manuscrito S.I. n.3 escurialense (15), donde, posiblemente, el ilustrador se valió de dos escenas distintas pero análogas (Segunda Parusía y separación de buenos y de malos) que colocó una encima de la otra. Al hacer esto, el ilustrador avanzó notablemente en la monumentalización de la composición a expensas de la claridad narrativa (16).

1.b.- El marco.

En cuanto al problema del marco, se ve que la práctica tota

lidad de las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari" poseen uno. El nuevo formato del códice influyó decisivamente en el desrrollo formal de la pintura de miniaturas. Las proporciones de la página obligaron al ilustrador a ajustar el tamaño de la imagen que, cuando fue sacada del rollo, adquirió paulatinamente mayor tamaño y esplendor, independizándose del texto, según se ha visto, hasta alcanzar la autonomía y perfección de una imagen que ocupaba una página entera, hacia el 400 d. de JC. (17). El deseo del ilustrador de aumentar la importancia de la miniatura se expresó, en principio, a través del trazo de una sencilla línea alrededor de ésta, de forma que el lector ya no concebía el texto y la ilustración como un todo homogéneo, sino que veía una imagen con marco aislada del texto, como si estuvieran en planos diferentes (con lo que comienza la importancia pedagógica de la miniatura como elemento que, independientemente del texto, y para personas no excesivamente cultivadas permitía, en manuscritos profusamente ilustrados, como sería el caso del "Breviari", conocer el mensaje de la obra sin necesidad de leerla, sino sólo a través de su contemplación). Los marcos debieron introducirse poco después de que se inventara el códice, ya que aparecen en las ilustraciones de la "Ilíada" de Milán (Ambrosiana, Cod. F. 205 inf. Picts. I, II y IX) (18), el fragmento de códice ilustrado más antiguo que se conserva. En otros manuscritos, no hay escenas enmarcadas hasta mucho después, y tienen especial interés aquellos casos en los que el método se aplica irregularmente a través de todo un gran ciclo, alternando así miniaturas con y sin marco. Cuando el artista comienza a dibujar con marco, intenta acotar su composición dentro de sus límites. Idealmente, en la imaginación, el marco crea un espacio y una profundidad alrededor de las figuras

que establece un contraste entre la miniatura y la bidimensional columna de texto. Al igual que ocurría con las pinturas sin marco, a las escenas que sí lo tenían también se las alineó en grupos de dos o más en un friso, como es el caso de la que presenta a Moisés recibiendo las Tablas de la Ley y la adoración del becerro de oro por parte del pueblo judío (manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 77 r.); estas dos escenas contiguas cronológicamente fueron tratadas conjuntamente como composiciones independientes (buena prueba de ello es que, posteriormente, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, cada una ocupa una columna del folio 59 r.), cada una de ellas con su propio marco; así, se conservó la distinción entre dos unidades iconográficas, como en el "Códice Seraglio" de Estambul (Cod. 8, f. 342 r.), cuya disposición es similar a la escena de la entrega de las Tablas y adoración del becerro de oro del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (19), y en un Octateuco de Esmirna, donde las dos escenas se juntaron tanto que los lados contiguos de los marcos coinciden (20), al igual que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense. Con el tiempo, y como muestra sobre todo el manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, los ilustradores descubrieron las posibilidades artísticas de las líneas divisorias y las convirtieron en marcos ornamentales y decorativos. Por último, el siguiente paso consistió en llenar el área interior del marco con paisaje y cielo (relativamente frecuente en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional y excepcional en el S.I. n.3 escurialense), hecho que se realizó mucho antes de la época carolingia (21).

1.c.- Los "tituli".

Los "tituli" repiten, con frecuencia, el primer verso del texto y confieren a la ilustración del "Breviari", independientemente de su texto, un sentido. A pesar de ello, la miniatura está ubicada en relación con lo anteriormente discutido, y sólo puede entenderse como suma de la totalidad. Las excepciones las constituyen las ilustraciones del Zodíaco y de los planetas (manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 36 r.-37 v. y ff. 40 v.-45 r.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 25 r.-26 v. y 28 v.-32 r. respectivamente), donde el nombre de cada una de las figuras está tratado como rúbrica y "titulus" al mismo tiempo. A su vez, puede observarse que, en los casos en que los versos remitan directa o indirectamente a la imagen desaparece el "titulus", como es el caso de la tabla de las piedras preciosas (manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 51 r.) y de las ocupaciones de los meses (S.I. n.3 escurialense, ff. 57 v.-59 v.; Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 42 v.-44 r.) (22).

1.d.- Filacterias escritas e inscripciones.

Frecuentemente, los "tituli" de las ilustraciones se complementan a través de filacterias escritas e inscripciones. Estos pueden indicar el nombre de la persona o cosa que aparece representada en la miniatura (como en la tabla de las Edades del mundo o de la Iglesia: Manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 61 r., donde aparece el nombre de cada personaje), y aquéllas las palabras de un determinado personaje (caso que es más escaso en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional). No todas las inscrip-

ciones ni el contenido de las filacterias se encuentran en el texto, siendo, frecuentemente, independientes de éste, con lo que la imagen lo enriquece en alguna medida. En ocasiones, el contenido de las filacterias puede ser una cita tomada del texto, como es el caso de la miniatura de la maldición de la serpiente (manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 93 v.; Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 72 v.), en la profecía de Isaías relativa a la vara de Jesé (S.I. n.3 escurialense, f. 95 v.; Res. 203 de la Biblioteca nacional, f. 74 r.), en el anuncio del ángel a Zacarías (S.I. n.3 escurialense, f. 166 r.), en el Bautista señalando a Cristo (S.I. n.3 escurialense, f. 172 v.), en el envío a los Apóstoles (S.I. n.3 escurialense, f. 176 r.), en la Ascensión (S.I. n.3 escurialense, f. 199 r.) y en las cuatro últimas ilustraciones del "Perilhos" (S.I. n.3 escurialense, ff. 226 r.-240 v.). En ocasiones, el contenido de las filacterias puede ser un breve resumen del texto que precede (o antecede, ocasionalmente) a las miniaturas para que sirva de rememoración al lector ilustrado o de resumen del contenido al no demasiado versado en la lectura. En medio, hay un pequeño grupo que une ambas posibilidades, lo que conduce a una mayor aclaración del contexto, como en la miniatura de la entrega de las Tablas de la Ley (S.I. n.3 escurialense, f. 77 r.; Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 58 r.). en la de dos profecías de Isaías (S.I. n.3 escurialense, f. 95 v.; Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 74 v.) y en la de S. Juan Bautista recomendando el bautismo (S.I. n.3 escurialense, f. 172 v.) (23).

1.e.- El ciclo de historias bíblicas del "Breviari d'Amor".

Conviene subrayar un hecho importante que ha marcado la iconografía. Durante la Edad Media, y desde el primer período cristiano, el espacio reservado a la ilustración estaba frecuentemente iluminado no por una escena única, sino por una sucesión de escenas que se presentaban, ya sea como un friso continuo, ya sea en numerosos registros. En este último caso (que es el de ambos manuscritos del "Breviari"), la ilustración se hacía por vía de una cosntrucción en cuadrados o en medallones. De ahí nace la posibilidad de aumentar el número de escenas y de desarrollarlas hasta formar un ciclo. Este sistema fue muy utilizado en los manuscritos de lujo de los siglos XIV y XV. Existía ya con anterioridad, con un fin didáctico: La presencia de numerosas escenas aportaba al lector un soporte visual, tanto más provechoso si leía difícilmente (24), presentándose, por lo tanto, una voluntad de instruir esencialmente por la imagen (25).

Gran parte del "Breviari" está ocupado por historias bíblicas; más concretamente, las referidas al comentario de los artículos de fe ilustrado con la vida de Cristo, puede recibir el nombre, según la terminología de K. Weitzmann, de ciclo biográfico, es decir, un ciclo cuyo tema básico y primordial es la vida, el "bios", de un dios o un héroe en las ilustraciones de la Antigüedad. El ciclo biográfico de la vida de Cristo en el "Breviari" coincidiría con una unidad literaria (el Nuevo Testamento y, mayoritariamente, los Evangelios); no obstante, dentro de ésta, se utilizó diversas fuentes (los cuatro Evangelios, fundamentalmente el de S. Mateo) (26). Es posible que el autor se basara en una

versión occitana (27) que, a su vez, sería una traducción de la Vulgata (28). Ahora bien, cabría preguntarse si la versión catalana en prosa del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional presenta, debido a este mismo cambio idiomático, algunas diferencias iconográficas considerables respecto a las versiones occitanas. En opinión de K. Weitzmann, aunque tal modificación puede producir alteraciones estilísticas, no necesariamente implica cambios iconográficos tan graves como los que, inevitablemente, se producen en el nivel textual al traducir una obra. La modificación de trasladar las miniaturas del "Breviari" de los códices occitanos en verso a los catalanes en prosa no afecta, por este único hecho, a su iconografía; las variaciones que aparecen (no muy significtivas, por cierto) son resultado de alteraciones distintas a las causadas por la traducción del texto (29). Este puede ser vertido a una lengua vernácula sin que se altere la iconografía de sus ilustraciones (30), más aún cuando se trata de cierta categoría de libros, como es el caso del "Breviari d'Amor", que han sido copiados frecuentemente, quedando casi inalterado durante siglos el esquema de ilustración (31); no obstante, este tipo de libros (que pueden compararse a las iluminaciones de los manuscritos de Prudencio) (32) son excepciones, y no constituyen la norma general en la historia de la transmisión de ciclos de miniaturas. Sin embargo, tanto en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, respecto a los demás de la serie, como en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se ha podido comprobar la aparición o ausencia de algunas miniaturas que no afectan en gran medida al esquema general de la obra, y que no se deben a la pérdida de folios, sino más bien a un principio de selección arbitrario que depende de condicionamientos y circunstancias exteriores. Como el ilustrador

depende del texto, que es un elemento más estable, se encuentra en situación de elegir libremente las escenas, ya que el texto proporciona la información necesaria para cubrir los huecos que pueda haber en el ciclo de miniaturas, y por muchas omisiones de escenas que sufriera, mantendría su coherencia semántica siempre que mantuviera la conexión con el texto. Una vez fijado un determinado arquetipo pictórico (como el manuscrito original, presumiblemente finalizado hacia 1292), se observa que, a lo largo de la historia de sus copias surgen diferencias más o menos significativas entre una reproducción y otra, por muy fielmente que los copistas intenten imitar el modelo. Tales alteraciones vienen determinadas por corrientes artísticas y estilísticas que imperan en el momento en el que trabaja el artista (como ha podido verse en el Entierro de Cristo de ambos manuscritos) (33). Los pliegues de las vestiduras, los contraluces, el tratamiento del color y otros rasgos similares que diferencian a ambos manuscritos del "Brevirari" cambian inevitablemente en cada copia. Pero, al mismo tiempo, permanecen comparativamente inalterados una serie de elementos conservadores que identifican la miniatura como perteneciente a un mismo repertorio. En el caso de la figura humana, las características más estables son los movimientos y los gestos que expresan una determinada acción, y llegan a fijarse hasta tal punto que puede determinarse el repertorio al que pertenece la figura por las características de su trazado. La relación entre los participantes de una escena narrativa es uno de los factores más estables, y a veces resulta decisivo para encuadrar una imagen dentro de un determinado repertorio (34).

Por último, y como conclusión a lo visto, la relación en-

tre ilustración y texto no es siempre equivalente. En ambos manuscritos del "Breviari", puede decirse que la imagen sólo es una repetición pictórica del texto, lo que M. Smeyers llama "método de ilustración directo": Tanto el ilustrador, bajo la supervisión (en el manuscrito original del que derivarían las copias posteriores) de Ermengaud, reproduce de esta manera pasajes enteros de texto, tanto se limita a fragmentos de frases o a ideas maestras para la composición de una escena. El ilustrador concibió un ciclo en el que reunió diferentes representaciones sucesivas. No obstante, la representación pictórica de la que se ha hablado no se presenta en absoluto de forma simple. El miniaturista puede simplificar los datos de un texto, condensarlo, dramatizarlo o reagruparlo. En ocasiones, ha representado mucho más que el contenido estricto del texto (valga como ejemplo la miniatura de la institución del matrimonio del manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 213 r., donde Adán y Eva presentan un nimbo común y aparecen parejas de animales, no en general, sino de los más fértiles o de los que más se distinguen por el amor a sus crías; igualmente significativa, en este sentido, es la aparición de la Virgen con el niño en la miniatura de la maldición de la serpiente: S.I. n.3 escurialense, f. 93 v.; Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 72 v.). En ocasiones, el miniaturista ha unido personajes complementarios (el testigo o apóstol de la serie de los diversos milagros de Cristo del manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 179 r.-v.) para llenar la página o conferir al conjunto un carácter más pintoresco, propio sobre todo de manuscritos de lujo (35). Finalmente, el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional que muestra ilustraciones que no están enteramente coloreadas presenta, por esta característica, una relación más armónica entre texto e imagen que

la obtenida por escenas muy coloreadas (36).

2.- Pedagogía de la imagen en el "Breviari d'Amor".

Como se ha dicho en numerosas ocasiones, en el "Breviari", la imagen es tan importante como el texto en cuanto sirve como medio de información del contenido de la obra para lectores poco cultos o prácticamente iletrados. Como se sabe, la ilustración, frecuentemente, tiene como cometido educar a los que leen con dificultad. A fines del siglo VI, tras algunas tentativas que tienen lugar en el V, el Papa Gregorio Magno definía el papel de la imagen cristiana de una manera que será ya determinante para las zonas de lengua latina durante toda la Edad Media: "La imagen es la escritura de los iletrados". Para el pontífice, ésta es un medio de conocimiento de las cosas de fe y, por consiguiente, un instrumento de enseñanza de la religión y sus misterios. La cristiandad occidental permanecerá fiel a esta idea básica que los lectores de la Edad Media recordarán, confirmándose así el papel pedagógico de la imagen cristiana (1). Es decir, según una concepción antigua (que valía ya para los Padres y teólogos de la Alta Edad Media y que, al mismo tiempo, encuentra su expresión en los "Libri Carolini"), las representaciones pintadas o esculpidas son a los "laici, indocti et illiterati" lo que el texto escrito a los alfabetizados. Esta concepción fue recordada, asimismo, por diveros sínodos (como el de Arras de 1205). Así, la ilustración del libro encontró, por una parte, su razón de ser. La idea se repite en los prólogos del tratado del "De avibus" de Hugo de Fouilloy. Este autor del siglo XIII anuncia que decidió añadir imágenes a su exposición "a fin de edificar a ls espíritus por la pin

tura. Así, el espíritu de los simples discernirá al menos por el ojo del cuerpo lo que no puede aprehender por el de la inteligencia" (2).

Las Biblias historiadas jugaron un importante papel sobre todo en la evangelización; y, recíprocamente, este empleo en la acción misionera parece haber provocado una eflorescencia de las representaciones figurativas. A fines del siglo XII, la ilustración de ciertos códices es más importante que el texto que, en algunos casos, desaparece casi completamente. Los libros de este género están concebidos para la ilustración religiosa y para estimular la piedad (imágenes populares). Así pues, la ilustración puede suplantar al texto escrito. No obstante, hay que insistir en que estas imágenes no existen por sí mismas; les hace falta un "titulus" que dicte su contenido (3). La ilustración, así como ciertas formas de decoración, están cargadas de una función didáctica y moralizadora (lo que podría denominarse una teología de la representación). Están concebidas para que el que las mire sea llevado directamente a la contemplación, a la búsqueda del mensaje guardado, que ponga su atención en las ideas fundamentales y para que su espíritu se eleve de lo real visible a la verdadera realidad, que es invisible. Los teólogos medievales han subrayado claramente esta función de la imagen (4); asimismo, numerosas miniaturas de manuscritos otonianos están provistas de indicaciones en este sentido. Además, ciertos "tituli", dentro de miniaturas o contiguos a ellas, van dirigidos a explicitar el papel didáctico de las representaciones. Se puede establecer, pues, una división de las fases sucesivas en la contemplación de una miniatura: Vista sensorial, meditación sobre lo que la imagen repre-

senta y, finalmente, contemplación y participación en la realidad espirtual que puede conducir, por último, a la elevación mística. Otro papel de la miniatura consiste en hacer el texto legible, es decir, concretar por medio de representaciones. Presentan un gran interés y son, incluso, indispensables en el caso de trabajos científicos, siendo un buen ejemplo de ello toda la parte científica del "Breviari" (5).

Durante la época de Carlomagno, en el ciclo de eruditos que más activamente contribuyó a su obra política y cultural, como Alcuino, Teodulfo y Eginardo, se reafirmó que el arte religioso tenía esencialmente una función pedagógica y, cono en otros muchos dominios, la actitud definida en la época carolingia siguió siendo determinante durante la Edad Media en Occidente (6). Al final del mundo carolingio, la cristiandad occidental sólo vio en la imagen religiosa un instrumento de acción pedagógica y un medio de recordar las personas y acontecimientos de la historia providencial. Muchos de los rasgos de la iconografía de Occidente de la Edad Media se explican a la luz de estos principios. En primer lugar, ese procedimiento de los imagineros e ilustradores occidentales en virtud del cual, y durante todas las épocas, se introducen en obras de tema cristiano numerosos elementos (motivos, estructuras, ornamentos) procedentes de imágenes que aparecen en tratados y otros libros de carácter científico. Dado que las ilustraciones eran frecuentes en estos libros (realizados primero por paganos y después por cristianos a fines de la Antigüedad), resultaba normal que los artistas cristianos se sirvieran de ellos como modelo, puesto que sólo reconocían en la imagen cristiana una función pedagógica. Esta imagen se concebía como prolon

gación de obras científicas anteriores, por lo que resultaba lícito recoger algunos de sus rasgos en la medida en que implicaban el no reconocimiento de las religiones idólatras abolidas, y a través de ellos, por el contrario, se podía aplicar a los temas cristianos los procedimientos científicos con arreglo a los cuales la imagen servía para ilustrar o simbolizar el pensamiento de los doctores (como es el caso del Zodíaco y de los planetas en el que desaparece todo componente mitológico, quedando sólo la imagen pero con el sentido de imagen mnemónica que enseña sus efectos sobre la tierra y los hombres, como ilustrador del aspecto creador de Dios en un cosmos admirable y armónicamente organizado). En el caso de los cristianos de Occidente, esto comprometía a no limitarse a los textos de las Escrituraa, como hacían los bizantinos, sino a poner la imagen al servicio de la ciencia cristiana y reflejar las interpretaciones de las Escrituras debidas a teólogos, liturgistas y predicadores. De ahí, sin duda, la ausencia de una clara separación entre lo sagrado y lo material, entre la rememoración de un pasaje de las Escrituras y las referencias iconográficas a opiniones de los comentaristas (caso de las miniaturas de la contrición y de la atrición) (7). Como ocurre en la mayor parte de la primera y última parte del "Breviari", las imágenes elaboradas con vistas a tratados cintíficos o paracientíficos, son ilustraciones que la Edad Media Occidental integraría en obras cristianas, llegando a yuxtaponerse e integrarse en un conjunto más importante de imágenes religiosas, basándose en esas ilustraciones de la imaginería científica. La selección de esas imágenes científicas se trasladó a obras cristianas integrándose en un conjunto de temas religiosos (8).

La repetición de ciertos conceptos a través de imágenes distintas (valgan como ejemplos el sentido eucarístico de las Bodas de Caná, la Multiplicación de los panes y de los peces y la Última Cena) viene dado porque la repetición es uno de los elementos, según la pedagogía medieval, más adecuados para la memorización de conceptos (9) y su posterior asimilación al intelecto. El método de los iconógrafos latinos procede de su vinculación a la función pedagógica de las imágenes, ya que lo que dicen los teólogos y lo que representan las miniaturas son comentarios de los textos sagrados. El hecho mismo del ensamblaje de los personajes y del episodio histórico, cualquiera que éste sea, es ya de por sí un comentario (10).

En líneas generales, el "Breviari" no innova iconográficamente absolutamente nada: En todo momento, se utilizan esquemas e imágenes que ya venían dadas por la tradición y que las hacía fácilmente reconocibles. No obstante, la ordenación de éstas, su ubicación en la obra y ésta en su contexto histórico es lo que confiere su autonomía y originalidad a esta enciclopedia. El autor las dispuso y utilizó con un sentido muy preciso y para alcanzar sus propios objetivos, como es normal en toda obra enciclopédica ilustrada, lo que hace que cada una de ellas se haya compuesto con una intención particular y muy definida; no sólo con el fin de guardar el saber de un momento determinado (que, por otra parte, el expuesto globalmente en el "Breviari" estaba más que superado en la zona y en la época en que se hizo), de enseñarlo y de preservarlo, sino para responder a las necesidades sociales de un lugar y momento determinados. La enciclopedia, sea del tipo que sea, surge como producto de su época, y su autor o

patrocinadores han podido tener diversas motivaciones. Así en una época algo anterior a la composición del "Breviari", hay que tener en cuenta la gran enciclopedia que supuso toda la obra alfonsí (11) responde a una clara necesidad política: La glorificación del rey sabio como monarca y emperador (12); otros manuscritos obedecen a motivaciones análogas, así uno posterior a la obra alfonsí y a la de Ermengaud, conservado en la Biblioteca Casanatense de Roma (sobre todo, los ff. 30 v. y 31 r.) (13). Así pues, el "Breviari d'Amor" responde a unos acontecimientos que conmovieron la cristiandad occidental: La crisis cátara; lo que, dentro de una perspectiva estrictamente ortodoxa, le lleva a oponerse a todas las creencias o sistemas morales (tales como herejía, judaísmo y "fin'amors") que choquen contra las directrices de la Iglesia. Esto confirma la hipótesis de que ninguna enciclopedia se ha compuesto con el sólo fin de saber, sino que, tras él, sustentándolo, hay un trasfondo de motivaciones diversas (políticas, sociales, religiosas) que, a través de éllas, se trata de reafirmar. En este sentido de confirmar los dogmas de la Iglesia frente a los que la atacaban (ya sean herejes o judíos que, como ha tenido ocasión de verse, aparecen asimilados en esta época dada su oposición al cristianismo) y muy particularmente frente a los cátaros, hay algunas obras que están relacionadas con el "Breviari", como el programa del transepto Norte y de su portada de la Catedral de Chartres (14) y una lanceta de la Catedral de Troyes (15). Esto implica que la imagen sólo alcanza su pleno contenido, claro y conciso, según la zona en la que se encuentra o de donde procede: Una representación de la unión de Adán y Eva en Venecia puede comportar un significado muy distinto que la que puede aparecer en el "Breviari"; es posible que la imagen de la Virgen en

Castilla a fines del siglo XIII revista una significación diferente a la que aparezca en el Languedoc y, concretamente, en el "Breviari" (imagen de la Iglesia, prueba de la naturaleza humana de Cristo, etc.). Es decir, la circunstancia política y social hace que la imagen nunca tenga, en la misma época pero en zonas distintas, el mismo significado, ya que siempre obedecerá a necesidades y coyunturas diferentes en cada localidad (aunque el aspecto exterior de la imagen sea, más o menos, el mismo).

Por último, hay que tener en cuenta a quien va dirigida la obra. En el caso de las ilustraciones de la Alta Edad Media, éstas son accesibles a un grupo restringido de hombres cultos, con lo que la imagen es, más bien, un recurso mnemónico para no olvidar el contenido del texto y, en ocasiones, llega a enriquecerlo. no obstante, durante la Baja Edad Media, con la realización de libros para laicos, y viendo el carácter que reviste el "Breviari", para los no muy versados en temas teológicos y que, a veces, su comprensión del texto escrito no era muy elevada, la miniatura se convierte en un instrumento de lectura sin tener que recurrir a la palabra escrita y que, por otro lado, permite recordar los lugares comunes de sermones escuchados y que, dependiendo de la zona y de sus propias características, podían tener un sentido muy diverso; en el caso del Languedoc y del Nordeste de la Península Ibérica, revestiría el carácter de defensa de la ortoxia católica contra el ataque, real o potencial, de sectores ajenos a la Iglesia, como herejes y judíos.

3.- La cultura enciclopédica, el "Breviari d'Amor" y su éxito.

La tradición enciclopédica de Occidente es una creación latina, no griega. S. Agustín, en su tratado "De Doctrina christiana", incita a los cristianos a sacar partido de las ciencias que les ha transmitido la Antigüedad profana, a conocerlas para ponerlas al servicio de una cultura propiamente cristiana, a ser bastante instruidos para esperar una mejor interpretación de las Escrituras. Casiodoro se aplicó a este trabajo a mediados del siglo VI, pero es S. Isidoro de Sevilla, un siglo después, quien obtuvo el mérito de forjar el instrumento que, efectivamente, permitió a los siglos oscuros de la Alta Edad Media, e incluso a toda esta época, a realizar el ideal definido por el obispo de Hipona (1). Enfrentado a la tarea de educar a los gobernantes germánicos de Hispania recientemente cristianizados, S. Isidoro, que nació y creció en el Sur, donde la tradición clásica aún estaba viva, decidió dar a los recién llegados una suma de todo el conocimiento, los "Orígenes" o "Etimologías". El método utilizado fue el de Varrón (2) (que S. Isidoro conocía por citas de otros escritores), una explicación pseudoetimológica de los nombres de todas las cosas, instituciones, etc. Incluyó, además, a los dioses paganos y los términos obsoletos de la administración romana. Un cristiano culto debía conocer todas estas cosas. El éxito de esta compilación fue tremendo; se posee cerca de 900 manuscritos, y muchos más han debido desaparecer. Se podía consultar cosas tales como "curia" o "Capitolium" y encontrar buenas definiciones. Se podía buscar también términos técnicos de arquitectura o fundición de bronce, pero la información recibida nunca excedería la explicación de los términos. Sería imposible construir la cabaña más sen

cilla a través del estudio de todos los términos arquitectónicos recogidos y explicados por S. Isidoro; no se puede aprender de él cómo reconocer piedras y bestias o cómo cultivar plantas, aunque las "Etimologías" u "Orígenes" son un almacen de términos botánicos, zoológicos y mineralógicos. Trata de palabras, de su origen y significado, no de hechos ni de maneras prácticas de vida (3). La mayor parte de información contenida en las "Etimologías" es de origen puramente pagano, aunque recogida por un escritor cristiano. De todos los códices conservados, ninguno está ilustrado. No obstante, y aunque no puede probarse, parece que el texto de S. Isidoro fue iluminado no mucho después de su conclusión en un medio en el que seguían vivos la imaginería y el lenguaje formal clásicos. Es muy probable que, al igual que S. Isidoro copió a autores anteriores, también obras enciclopédicas anteriores o similares proporcionaron los dibujos. A su vez, hay evidencias más que suficientes para demostrar la existencia de un códice de lujo profusamente decorado al que se tuvo acceso en época carolingia. Por lo tanto, desde este momento aparece ya una de las características de la enciclopedia medieval consistente en que la explicación lógica y la representación pictórica parecen formar desde el principio sus dos partes complementarias (4).

La sucesión de grandes maestros medievales que empezó con S. Isidoro continuó en territorio anglosajón con Beda y Alcuino de York. Fue éste quien devolvió la tradición al continente según la transmitían los maestros anglosajones. Su escuela en Tours se convirtió en el centro de la ciencia europea. Rábano Mauro, posterior abad de Fulda y arzobispo de Maguncia, fue enviado a Tours para su educación. A su vuelta a tierras germanas, su monasterio

de Fulda fue el hogar de la escuela de pensamiento isidoriana en tiempos carolingios. Hacia el final de su vida, compuso el "De Universo", dedicado al rey franco Luis I. En un prefacio escrito hacia el 844, exhorta al rey a convertirse en verdadero amante de la sabiduría. El rey debía permitir que esta obra fuera útil para él y para sus súbditos. Esta enciclopedia se compone de veintidós libros, siendo en esencia, tan sólo, una glosa sobre S. Isidoro. Cada capítulo comienza con el artículo pertinente del arzobispo de Sevilla, al que Rábano añade una explicación alegórica o mística. La situación cultural no era muy distinta de la que lo había sido a principios del siglo VII en Hispania. Si las "Etimologías" de S. Isidoro estaban compiladas a partir de un número de fuentes originales, la obra de Rábano Mauro presentaba como novedad no los artículos, sino su explicación moral (5): En esta época el interés recae en la verdad eterna que hay detrás de las palabras humanas. Así, la enciclopedia isidoriana se convirtió en una masa poco metódica de enseñanza religiosa. Se desvanece la variedad de la vida real y fuera del cosmos emerge la enseñanza alegórica. Para escribir las "Etimologías", S. Isidoro se sumergió en el extenso conjunto de la herencia griega y romana. Rábano inventó una alegoría detrás de otra, la mayoría más piadosas que ingeniosas. No obstante, sería injusto decir que Rábano despreció la enseñanza profana. Preservó cada palabra del texto isidoriano, pero consideró como labor suya volver un interés a las materias eruditas a la trayectoria sagrada. Su trabajo fue leído y copiado durante siglos, pero no produjo ninguna impresión permanente en el mundo de la Edad Media (6). El manuscrito conservado en Montecassino (Bibl. dell'Abbazia, ms. 132) de 1022-1023 está profusamente ilustrado (7) y, depende, muy probablemente, de

la copia con imágenes, ya mencionada, de las "Etimologías" (8). Puede decirse, por lo tanto, que las pinturas del "De Universo" son las primeras ilustraciones verdaderamente cristianas de una enseñanza enciclopédica general (9).

llegados a este punto, habría que decir en líneas generales cuáles son las dos características fundamentales de una enciclopedia medieval: En principio, puede definirse con esta acepción una suma de conocimientos pasados y presentes establecidos sin prejuicios (10). La primera de las características reside en que la literatura encilopédica es el resultado de un trabajo de compilación. Así, en principio, S. Isidoro de Sevilla sólo pretendía hacer una colección de extractos. Doscientos años después, el renacimiento carolingio tuvo por efecto desarrollar, en proporciones sorprendentes, el gusto por la compilación. Los clérigos descubrieron la literatura antigua, profana y sagrada, sabia y entretenida, de la que se penetraron apasionadamente. Las obras antiguas fueron abundantemente copiadas, pero la producción nueva de los escritores se hizo considerable y muy frecuentemente, ya sea por falta de invención, ya sea por impregnación de autores antiguos, sólo estaba compuesta, o casi, de citas. La literatura carolingia es una literatura de centones y la compilación desbordó ampliamente el marco de las enciclopedias para caracterizar casi toda la literatura sabia. Los períodos siguientes perdieron esta tendencia a favor de una reflexión y una redacción más originales. Sin embargo, las colecciones de extractos y sentencias sobre cualquier tema no dejaron de componerse. La compilación permaneció como una de las prácticas más constantes de la vida intelectual y erudita de la Edad Media. De ello, resultan dos consecuencias: La primera es la puesta en orden, la sistematización de numerosas nociones

que los antiguos, paganos o cristianos, habían conocido únicamente bajo formas difusas o diversas. Si bien la época carolingia no gozó de gran originalidad de pensamiento, tuvo el mérito de ordenar datos frecuentemente dispersos. Hubo, pues, una compilación constructiva. La segunda consecuencia es que la compilación cambió completamente de naturaleza. S. Isidoro trataba de practicar una compilación selectiva. Por su parte, el gusto por la compilación que tuvo la Edad Media, sobre todo cuando ejercía fuera de los planes rígidos de las obras enciclopédicas, en sus tratados o colecciones consagrados a temas limitados, desarrolló lo que podría denominarse como compilación acumulativa. Se trata de reunir todas las frases, todas las citas, que puedan encontrarse aquí y allá para conocer mejor el objeto en cuestión a través de la adición de detalles descriptivos o de la confrontación de opiniones diversas. Es decir, de la economía, se pasó a la profusión.

La segunda característica del género enciclopédico es una propensión marcada por lo maravilloso, aspecto que, sin embargo, está prácticamente ausente en el "Breviari d'Amor" (11).

A partir de Lamberto de Saint-Omer, con su "Liber Floridus", compuesto en 1120, se inicia la desaparición de todo lo que oliera a Antigüedad o interés por las artes y técnicas de la vida cotidaina. Su interés por el mundo circundante se centra en problemas cosmológicos. Otro rasgo nuevo, propio también de la mentalidad del siglo XII, es un fuerte sentido histórico, contrapartida terrestre de la cosmología. El hombre quiere verse en relación tanto con el universo como con las generaciones que vivieron antes de él (12).

El interés por la cosmología es uno de los aspectos más destacados (que comparte con muchas otras enciclopedias) del "Breviari"; el segundo, es una tendencia ética y teológica considerable. Inmerso en su y en los conflictos de su tiempo, Ermengaud incluye la doctrina de la muerte, el Juicio, el Purgatorio y el infierno en ilustraciones y texto. Las virtudes y los vicios encuentran su recompensa y su castigo el día del Juicio. La escatología es la corona de toda enseñanza cristiana de las vidas temerosas del más allá. Ni S. Isidoro ni Rábano Mauro habían tratado este tema en sus enciclopedias. Parece ser que el primero en hacerlo fue Lamberto de Saint-Omer, hombre religioso de gustos literarios y artísticos. A pesar de sus intereses enciclopédicos, hay una clara escala de valores esbozada en sus temas. La posición del hombre en el universo y en la historia, la ética y la escatología son los únicos temas que merecen ilustrarse. Esta distinción no existía ni para S. Isidoro ni para Rábano Mauro. En este sentido, Lamberto de Saint-Omer fue un pionero. Sus inicios fueron llevados a término por Herrade de Landsberg en su "Hortus Deliciarum" (13).

En el curso de los siglos XII y XIII, el pensamiento enciclopédico conoció otros avatares: Hugo de S. Víctor y Raoul Ardent quisieron organizar la unión de conocimientos según planes metodológicos que reflejan las preocupaciones filosóficas y morales con relación a la evolución de la reflexión especulativa en el curso del siglo XII. Si Alexander Neckham escribe, a principios del XIII, un "De naturis rerum" donde presenta, según un plan lógico, a todos los seres sin apartarse aún de la actitud moralizante y simbólica querida a las generaciones anteriores, este nuevo siglo conocerá, con Vincent de Beauvais (14), Bartholomeus An

glicus (15) y Tomás de Cantimpré (16), a autores de enciclopedias voluminosas cuyo único objetivo es presentar, a primera vista y en líneas generales, en un texto bastante elaborado y según un plan simplemente práctico, conforme a la idea de una creación organizada, una suma de datos objetivos que la tradición antigua y erudita proporcionarles. A principios del siglo XIV, una exposición en conjunto del conocimiento científico y aristotélico de la naturaleza y del mundo en el "Compendium philosophiae" (17) permitirá explicar la desaparición del género enciclopédico a fines de la Edad Media (18).

En el "Breviari d'Amor", como en numerosas enciclopedias de los siglos XII y XIII (tal es el caso del "Speculum majus" de Vincent de Beauvais), se prefiere el orden metódico al alfabético, lo que es significativo de las concepciones de un tiempo para el que existía una jerarquía natural y sobrenatural, en que cada cosa ocupaba necesariamente su rango particular, en relación definida con las especies del mismo género (19). El orden metódico impuesto por Ermengaud en su compilación tiene como objetivo hacer entrar este conjunto en un marco concebido a fin de ser didáctico. La exposición, completa y progresiva, incluye oraciones (también con un fin didáctico), elementos mnemónicos y miniaturas que están ahí para hacer la comprensión más desahogada, facilitada aún por los "tituli" y filacterias escritas (estas últimas, sobre todo, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense) que acompañan a las ilustraciones. Todo está destinado aquí a la instrucción y, más precisamente, a la enseñanza, todo ello producto de una obra muy estructurada en vista a una enseñanza metódica.

El diseño tradicional de una enciclopedia consiste en teología más el examen y la descripción de las diversas categorías de seres de que se compone el mundo (20). Hay que resaltar que tanto Juan Escoto Erígena, en tiempos de Carlos el Calvo, como Sto. Tomás de Aquino, en el siglo de S. Luis, utilizaron un esquema común de tipo neoplatónico, con elementos cristianos cada vez más fundamentales. Como el "De divisione naturae", la "Summa Theologica" partirá de la unidad primera para descender por grados hasta las criaturas más o menos separadas de su fuente, para remontr después a Dios. Pero no es en estos autores (tan diferentes) donde se encontrará (sólo de forma ocasional y muy limitada) los materiles de una auténtica enciclopedia. Además, este método no proporciona una clave universal, aplicable inmediatamente a todos los dominios. No se tenía el diseño para reconstruir, a partir de un esquema único, la totalidad del sber, desde la física más elemental hasta la pneumatología más ambiciosa. Las enciclopedias engloban la historia de la Creación y de la Redención: Pueden abarcar el estudio de ángeles y demonios, pero la unión es tan débil entre estos temas tradicionales y la masa de conocimientos científicos y tecnológicos se acumulan en un orden un tanto arbitrario. Esto se debe a que sus autores, sobre todo en el último período, no se dirigen en absoluto a un público especializado. A medida que el arte y el gusto por la lectura se extienden entre señores y burgueses, al lado de novelas y canciones, se tiene necesidad de obrs que satisfagan una curiosidad siempre creciente. Los autores de enciclopedias del último período tuvieron más cuidado en exponer lo que sabían que en unir sus conocimientos de forma rigurosa a un esquema teológico o a una construcción metafísica refinada (21). Como se ve, el "Breviari" cumple la mayoría de es

tas características.

En las enciclopedias de este último período se manifiesta una laicización que concierne, ante todo , a un arte terrestre de vivir (lo que es particularmente manifiesto en la última parte del "Breviari") (22). Algunos enciclopedistas del XIII, como Ermengaud, se proponen como objetivo, no dirigirse tanto a los estudiantes, a los universitarios, como a un público medianamente instruido a cuyo alcance quieren poner el conjunto de conocimientos adquiridos (23). No se trata de una obra de erudición magistral (que, incluso, como en el caso del "Breviari", puede presentar conocimientos ya superados en la época y que resultan arcaicos) destinada a los intelectuales de la Edad Media o compuesta desde una perspectiva que sea la suya. Una enciclopedia es prácticamente inconcebible en el marco universitario medieval. Algunas de cuyas disciplinas son de tal naturaleza que ningún enciclopedista trataría de presentarlas a sus lectores (de ahí que, la supuesta zafiedad con que se ha criticado algunas de las explicaciones y ejemplos teológicos del "Breviari" sean más bien producto de un intento de claridad para su público que de incompentencia) (24); es sbre todo el caso de la lógica de la que se sabe que constituye en la Edad Media la vía de acceso a los estudios superiores. Por otra parte, cada facultad guarda celosamente su dominio y pone su orgullo en conservarlo intacto; ningún maestro habría tenido la audacia de emprender una obra en la que se introdujera fragmentos tomados de todos estos bloques macizos, tan bien estructurados en su interior como protegidos del exterior (25). Es probable que una de las causas del éxito del "Breviari" se deba a que esta obra contenía la expresión del saber humano que deseaba, podía

comprender y utilizar el público al que se dirigía.

En el "Breviari", no hay investigaciones originales; está pensado para que lo use un público amplio. Así, no es tanto la información que contiene lo que hace que su historia sea un tema interesante; su significado yace más bien en el hecho de que en algún momento surgió la necesidad de hacerlo, de presentarse como ua enciclopedia nueva, tanto en la selección del material que eligió Ermengaud de contribuciones de eruditos antiguos como en el sistema por el que confiere a éstas su unidad. Este momento viene dado por las condiciones históricas en que vivió el autor: El final de una herejía que había hecho tambalear los cimientos de la Iglesia y de la que aún quedaban restos de importancia (sobre todo el hecho de que determinados postulados heréticos aún pudieran hacer mella en las mentes de las gentes), por lo que era necesario adoctrinar a los laicos en la ortodoxia que predicaba la Iglesia y atacar todos los peligros, tanto reales (persistencia del catarismo) como potenciales (judíos) y propios de la civilización del Midi ("fin'amors"), que pudieran hacer peligrar las creencias de los fieles. Los textos de Ermengaud no son, en absoluto, originales (son citas de autores muy diversos: S. Agustín, Honorius Augustodunenesis, Petrus Comestor, trovadores, etc.). Pero aunque las fuentes han sido tomadas de otras obras, la nueva tiene un carácter propio; es decir, aunque las ideas no sean nuevas, su disposición en la obra, su mayor o menor insistencia en ellas (refrendada por las miniaturas) es lo que confiere originalidad al "Breviari". En consecuencia, la obra de Ermengaud aparece como modelo de verdadera enciclopedia cristiana que a través de sus ilustraciones estimula la memoria, los conocimientos y sentimien

tos y que prepara al hombre, aquí y ahora, para el más allá, con el contenido, también, de sus textos.

Como se ha visto, para la instrucción de seglares interesados en la erudición, no existía más que las enciclopedías, compendios de conocimientos de carácter eclesiástico, meras compilaciones (en gran parte de la Biblia, Aristóteles, los Padres de la Iglesia, Ptolomeo, Plinio, etc.), explicaciones unificadas del universo hechas con la ayuda de conceptos alegóricos y analogías externas en donde aparecían mezclados la leyenda y los hechos reales. Las grandes enciclopedias eclesiásticas y eruditas oficiales del siglo XIII se escribían en latín, principalmente en Francia y por los dominicos, constituyendo un esfuerzo hacia la unificación racionalista y hacia la sistematización de las enseñanzas de la iglesia. En Italia, particularmente en Florencia, eran popularizadas en toscano, generalmente, por escritores seglares, en forma más o menos extensa. El primero de estos libros fue "Li Livres dou Tresor", compuesto en francés, durante su exilio, por el notario y canciller florentino Brunetto Latini, y traducido luego al toscano, y el "Tesoretto", rimado en esta lengua por el mismo autor hacia los años sesenta del siglo XIII; luego sigue el "Convivio" de Dante (26), entre 1293 y 1308, y numerosos libros de ciencia en rima del siglo XIV; se trataba, en suma, de libros asequibles para el estudio de los fundamentos eclesiásticos (27). En el "Breviari", puede apreciarse un proceso análogo. Como se ha visto, sus predecesores y modelos posibles no faltan en absoluto desde principios del siglo XII. Pero <u>la gran novedad introducida por Ermengaud reside en el abandono del latín; se expresa en lengua de "oc" y en verso.</u> Se reconoce ya en esto una preocupación di-

dáctica, reforzada asismismo, como se ha visto, por el recurso frecuente a la ilusración (28). El hecho de componer esta enciclopedia en occitano puede obedecer a numeroso fines: Era deseable poner doctrinas teológicas asimilables al alcance de los laicos que, tal vez iletrados, no eran por ello menos capaces de comprender perfectamente una lengua pública. Esta utilización de idiomas nacionales o regionales para difundir la fe cristiana se extiende por todas partes. En este sentido, Ermengaud es un testigo, de la misma manera que lo fueron Ramón Lull o Dante. Dentro de esta difusión de textos en lengua vernácula, hay que tener en cuenta varios factores; en primer lugar, el anhelo de los laicos por alcanzar una vida cristiana personal; el fenómeno parece muy antiguo en Languedoc. En segundo lugar, se puede colocar el éxito de cátaros y valdenses en esta aspiración que se mantuvo insatisfecha durante mucho tiempo por los responsables de la ortodoxia. Así, puede verse que, por parte de los franciscanos, en Narbona y en Béziers se luchó, más que en ningún otro lugar, a golpe de textos occitanos, para mantener la Iglesia dentro de la más pura ortodoxia. Ermengaud aparece, pues, como un pedagogo religioso, menos genial que muchos de la época y de la misma zona, pero mejor difusor de las ideas (29), con lo que puede hablarse de una acción auténticamente catequizadora por parte de este autor.

En este sentido, se llama catequesis a todo esfuerzo pedagógico destinado a inculcar la fe cristiana a los laicos, ya sea en su conjunto, ya sea sobre puntos particulares. Hay catequesis escritas y orales; se las puede concebir para el uso de todos los niveles culturales y de todas las edades.

El uso de la lengua vulgar se justificaba, pues, particularmente en el "Breviari". Los laicos, cada vez más numerosos, aspiraban al saber, pero manejaban mal el latín. Por lo tanto, estaba perfectamente indicado escribir para ellos en su lengua materna. Y el uso de la poesía, o al menos de la versificación, podía ayudar frecuentemente a las memorias (30) en una época en la que el recurso directo al texto escrito era aún excepcional.

Así, las poesías religiosas de fra Jacopone de Todi se compusieron, hacia la misma época, con acompañamiento previo de música para recordar al pueblo buena parte del dogma cristiano. Hay que tener en cuenta que Ermengaud escribe su obra a fines del siglo XIII, cuando las regiones meridionales están reponiéndose tras la gran crisis cátara. Actualmente, se admite que esta crisis procedía de un desequilibrio entre la intensa sed religiosa de los laicos de la época y la catequesis demasiado rudimentaria que les proponía un clero estancado en los métodos de la Alta Edad Media. La mejor forma de prevenir a las gentes contra el retorno de la herejía era asegurándose en hacerlas participar lo más posible en las variadas riquezas del pensamiento cristiano, que acababa de explicitar, precisamente, la gran escolástica. Pero había que formular de nuevo este saber en la lengua de todo el mundo: Laicos cultivados como Ermengaud, en el momento en que escribe el "Breviari d'Amor", estaban cualificados para tal tarea. Este autor despliega toda una Suma teológica popular, dirigida manifiestamente a la reevangelización de Occitania, siendo el tema del amor sólo un pretexto para un catecismo completo, y haciendo de Ermengaud, junto con Ramón Lull, una de las mayores figuras de la catequesis laica de su tiempo (31).

En este sentido, otra de las razones que contribuyeron al éxito del "Breviari", como ya se ha venido apuntando, fue su oposición a todos los peligros, reales o potenciales, que podía encontrar la Iglesia de su época en la zona del Languedoc.

Hay que tener en cuenta que el éxito alcanzado por el "Breviari" traspasó tierras occitanas para adentrarse en las de la Corona de Aragón y, concretamente, en catalanas y valencianas. Es probable que dos hechos hayan propiciado esta difusión: La proximidad idiomática entre el occitano y el catalán y unos problemas sociales y religiosos similares (como es sabido, el catarismo penetró relativamente pronto en tierras catalanas, donde adquirió una importancia considerable; a su vez, ha de tenerse en cuenta la importante comunidad judía que vivía en esta tierra así como la acogida a cátaros occitanos que huían de la Inquisición y a judíos que se marchaban a causa de la fuerte presión social y religiosa ejercida contra ellos) (32). No obstante, fuera de estas dos zonas tan próximas geográfica e históricamente, no hay ningún ejemplar del "Breviari" trasladado a otras lenguas (33). La causa puede estar, en primer lugar, en tratarse de una enciclopedia con unos fines catequéticos muy definidos, que, por ello mismo, sólo podía interesar a gentes que hubieran tenido unos condicionanates históricos similares. Es extraño, en este sentido, que en la Península Italiana, en Lombardía sobre todo, no llegara a conocerse esta obra. Sin embargo, las circunstancias históricas de esta zona no son tan similares como las que mantenía el Nordeste de la Península Ibérica con Occitania; como se sabe, pese a compartir la misma herejía, en Lombardía revestía un carácter mucho más moderado, más cercano al pensamiento católico, que la existente en

el Midi y en la Corona de Aragón (heredera del pensamiento herético occitano). De esta forma, si bien la cantidad de manuscritos (totales o parciales) del "Breviari" lo convierten en una de las obras más exitosas de la Edad Media, hay que decir, asimismo, que su difusión (al menos a nivel geográfico) fue muy limitada.

Por lo que respecta a la influencia posterior de la obra de Ermengaud, a parte de su excepcional carácter pedagógico y catequético a nivel textual y representacional, ésta se hizo sentir particularmente, según se ha visto, en la nueva concepción del amor que conciliaba parte de las doctinas de "fin'amors" con las prescripciones de la Iglesia en materia amorosa. Así, fue particularmente significativa la influncia del "Breviari" en la "Sobregaya Companhia dels VII trobadors de Tolosa", que en 1356 promulgó las "Leys d'Amors" para codificar las reglas del lenguaje y de la versificación, animar a los poetas a perfeccionar su arte, depurar indirectamente las costumbres y provocar así, en un clima de rigorismo moral y religioso (la redacción de las "Leys d'Amors" fue sometida a la aprobación del Gran Inquisidor) una especie de renacimiento de la cultura meridional. La influencia de Ermengaud se deja sentir en el cortejo, siempre con fines matrimoniales, que el hombre puede hacer a una doncella, evitando toda relación pecaminosa para mantener vivo el amor. No obstante, las "Leys d'Amors" van más lejos que Ermengaud, y llegan, incluso, a ver el beso u otra demostración afectiva similar como desaconsejable. El autor del "Breviari" consideraba, efectivamente, el "domney" como peligroso y susceptible de hacer cometer locuras, pero lo colocaba en el perído del noviazgo y lo instalaba, incluso, según se ha visto, con todas, o casi todas, las características que tenía el amor tro

vadoresco. Si la doctrina de las "Leys" recuerda la de Ermengaud (una y otra tienen el mismo origen), aquélla marca una cierta agravación de la presión rigorista. Así, hacia 1330, el amor provenzal ya no existe como sistema coherente y ya no se expresa en sus mitos propios (34).

Por último, es difícil determinar con precisión cómo se veía aún el "Breviari" unos sesenta años después de su composición (para el manuscrito S.I. n.3 escurialense) o algo más de una centuria (para el Res. 203 de la Biblioteca Nacional). Probablemente, y en líneas generales, era considerado, como se ha dicho, como una enciclopedia en la que de forma simple y clara se contenían los dogmas expresados por la Iglesia y que podían valer aún contra determinadas herejías (35) o, simplemente, como enciclopedia catequética para la instrucción de laicos, habiéndose perdido gran parte del sentido más o menos combativo que originalmente pudo tener, pero no su validez como instrumento de las enseñanzas de los dogmas y valores morales de la Iglesia.

Madrid, Agosto de 1989-Enero de 1993.

BIBLIOGRAFIA.

ABETTI, G.: Historia de la Astronomía, México, 1966.

ADHÉMAR, J.: Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration, London 1939.

ADNÈS, P.: La Penitencia, Madrid, 1981.

ALAMO MARTINEZ, C. DEL: El claustro románico de Silos, Madrid, 1983.

ALANUS DE INSULIS: De Fide Catholica. Contra haereticos sui temporis, praesertim Albigenses, l. I; PL.: 210, cols. 305-378.

ALCOY PEDROS, R.: "Flabelos para el "Agnus Dei" del Bautista en el siglo XIV", Cuadernos de Arte e Iconografía 3 (1989) 47-52.

ALDAMA, J. A. DE: María en la Patrística de los siglos I y II, Madrid, 1970.

ALFONSO X EL SABIO, REY DE CASTILLA: Calila e Dimna, critical edition by J. E. Keller, Madrid, 1966.

----------: Cantigas de Santa María, versión de J. Filgueira Valverde, Madrid, 1985.

----------: Lapidario and Libro de las formas e ymagenes, edición de R. C. Diman y L. W. Winget, Madison, 1980.

----------: Lapidario, edición de Mª. Brey Mariño, Madrid, 1983.

ALOMAR ESTEVE, G.: Cátaros y occitanos en el Reino de Mallorca, Palma de Mallorca, 1978.

ALTÉO, F.: La Danza de la Mort, treta d'un Ms. del XVen segle, recondit en la Biblioteca de S. Lorenzo del Escorial, ara per prima volta publicada, Barcelona, 1903.

AMOROS PORTOLES, J. L.: "Ciencia en el Lapidario de Alfonso X el Sabio", en volumen complementario de la edición facsímil del Primer Lapidario de Alfonso X el Sabio. Ms. h. I. 15 de la Biblioteca de El Escorial, Madrid, 1982, pp. 157-198.

ANDRES ORDAX, S.: "Imagen y palabra en el Medievo hispano", Lecturas de Historia del Arte 2 (1990) 16-23.

ANGLADE, J.: "Fragment d'un ms. du Breviari", en Mélanges de philologie offerts à M. A. Thomas, Paris, 1927.

ANONIMO: Demanda del Santo Graal, versión de C. Alvar, Madrid, 1984.

-------: El cantar de Roldán, versión de B. Jarnés, Madrid, 1981.

-------: Le grant kalendrier et compost des Bergiers, Paris, 1925.

-------: Libro de Alexandre, edición de F. Janer, Barcelona, 1983.

-------: El libro de Galahot, versión de C. Alvar, Madrid, 1987.

-------: La muerte del rey Arturo, versión de C. Alvar, Madrid, 1986.

ANTAL, F.: El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV, Madrid, 1989.

ARATO: Los Fenómenos (versos 96 a 137). La constelación de Virgo, versión de J. Banqué y Faliu, A. González y Garbín, D. Corominas y Prats, J. Barcia Caballero y J. Lertxundi, Barcelona, 1912.

ARIÈS, PH.: La muerte en Occidente, Barcelona, 1982.

----------: El hombre ante la muerte, Madrid, 1984.

ARISTOTELES: Gran ética, edición de J. C. García Borrón, Madrid, 1985.

----------: Historia de los animales, edición de J. Vara Donado, Madrid, 1990.

ASIN PALACIOS, M.: Dante y el Islam, Madrid, 1927.

----------: La escatología musulmana en la Divina Comedia, 1963.

AUBERT, M.: "Les prophètes de la façade occidentale de la Cathédrale d'Amiens", Recueil de Travaux offert à M. Clovis Brunel, Paris, 1955, vol. 1, pp. 64-73.

AVRIL, F. et alt.: Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits enluminés de la Peninsule Ibérique, Paris, 1982.

AZAÏS, G.: Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud, suivi de la lettre à sa soeur, Béziers-Paris, 1862-1881, 2 vols.

AZCARATE LUXAN, M.: "El Tránsito de la Virgen a través del arte", Cuadernos de Arte e Iconografía 1 (1988) 121-133.

AZCARATE RISTORI, J. Mª. DE: "La portada de las Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago", Archivo Español de Arte 141 (1963) 1-20.

BABIĆ, G.: "L'image symbolique de la "Porte Fermée" à Saint-Clément d'Ohrid", en A. GRABAR (a. o.): Synthronom. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Paris, 1968, pp. 145-151.

BAER, F. (YITZHAK): Historia de los judíos en la Corona de Aragón (siglos XIII y XIV), Zaragoza, 1985.

BAISIER, L.: The Lapidaire Chrétien. Its composition, its influence, its sources, Washington, 1936.

BAKER, E. P.: "The Sacraments and the Passion in Medieval Art", The Burlington Magazine 89 (1947) 81.

BALAGUER, V.: Historia política y literaria de los trovadores, Madrid, 1878-1879, 6 vols.

BALTRUŠAITIS, J.: "Quelques survivances des symboles solaires dans l'art du Moyen Age", Gazette des Beaux-Arts (1937) 75-82.

----------: Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age, Paris, 1939.

----------: La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico, Madrid, 1987.

BANGO TORVISO, I.: "Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los Magos", Traza y Baza 7 (1978) 25-37.

BARET, E.: Les troubadours et leur influence sur la littérature du Midi de l'Europe, Genève, 1969.

BARNILS, P.: "La traducción catalana del Breviari d'Amor", Estudis romanics (1916).

BARTSCH, K.: "Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud", en Jahrbuch für romanische und englische Literatur, Leipzig, 1862, vol. 4, pp. 421 ss.

BAZIN, G.: L'école provençale. XIVe-XVe siècles, Genève, 1942.

---------: Le livre des saisons, Genève, 1942.

BEAUJOUAN, G.: "Le symbolisme des nombres à l'époque romane", Cahiers de Civilisation Médiévale 4 (1961) 159-169.

BEAULIEU, M.: "Le pretendu "bonnet juif" ", Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France (1972) 29-44.

BECAMEL, M.: "Le catharisme dans la diocèse d'Albi", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 237-252.

BECHERUCCI, L.: Andrea Pisano en el Campanile de Giotto, Granada 1968.

BEER, R.: "Les principaux manuscrits de la Bibliothèque Impériale de Vienne", Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits 2 (1912)..

BENEDEIT: El viaje de San Brandán, versión de Mª. J. Lemarchand, Madrid, 1986.

BENNET, M. R.: "The legend of the green tree and the dry", Archaeological Journal 83 (1926) 21-32.

BERCEO, G. DE: Milagros de Nuestra Señora, edición de J. Benito de Lucas, Barcelona, 1980.

----------: Signos que aparecerán antes del Juicio Final. Duelo de la Virgen. Martirio de S. Lorenzo, edición de A. M. Ramoneda, Madrid, 1980.

----------: Vida de Santo Domingo de Silos, edición de F. Janer, Barcelona, 1983.

BEREFELT, G.: A study on the winged angel, Stockolm, 1968.

BERGER, S.: "Les Bibles provençales et vaudoises", Romania 18 (1889) 256 ss.

----------: "Nouvelles recherches sur les Bibles provençales et catalanes", Romania 19 (1890) 324 ss.

BERLIER, R.: "Thesaurus mundi", The Art Bulletin 38 (1956) 225.

BERNARD, P.: "Contrition", en A. VACANT; E. MANGENOT : Dictionnaire de Théologie Catholique, Paris, 1911, vol. 3, t. 2, cols. 1671-1687.

BEUGNET, A.: "Attrition", en A. VACANT; E. MANGENOT: Dictionnaire de Théologie Catholique, Paris, 1909, vol. 1, t. 2, cols. 2235-2262.

BIAŁOSTOCKI, J.: Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes, Barcelona, 1973.

BIROT, J.; MARTIN, J.-B.: "Le Missel de la Sainte-Chapelle de Pa

ris conservé au Trésor de la Primatiale de Lyon", Revue archéologique 2 (1915) 37-65.

BLAQUIÈRE, H.; DOSSAT, Y.: "Les cathares au jour le jour. Confessions inédites de cathares quercynois", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 259-298.

BLUME, D.: "Planetengöter und ein Chrislicher Friedensbriger als Legitimation eines Machtwechsels: Die Ausmalung der Rocca di Angera", en XXV Internationaler Kongress fuer Kunstgeschichte, C.I.H.A., Wien, 1983, pp. 175-185; 359-364.

BLUME, D.: "Astrologia e antichità per una iconologia degli affreschi nel Palazzo Trinci", en Signoria in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: L'esperienza dei Trinci, Peruggia, 1989, pp. 431-446.

BLUMENKRANZ, B.: "Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse: les représentations de "Synagoga" en France", en Mélanges offerts à René Crozet, Poitiers, 1966, vol. 2, pp. 1141-1157.

----------: Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien, Paris, 1966.

----------: "Écriture et image dans la polémique antijuive de Matfre Ermengaud", Cahiers de Fanjeaux 12 (1977) 295-317.

BOASE, R.: The Original Meaning of Courtly Love, Manchester, 1977.

---------: El resurgimiento de los trovadores, Madrid, 1981.

BOBER, H.: "The zodiacal miniature of the "Très riches heures" of the Duke of Berry. Its sources and meaning", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 11 (1948) 1-34.

BOCACCIO, G.: El Decamerón, versión de E. Benítez, Madrid, 1987, 2 vols.

BOECIO: La consolación de la filosofía, edición de P. Masa, Madrid, 1984.

BOEUFFLE, A. LE: Les noms latins d'astres et constellations, Paris, 1977.

BOHIGAS, P.: La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período Gótico y Renacimiento, Barcelona, 1965, 2 vols.

BONACURSUS: Vita haereticorum, PL.: 204, cols. 775-792.

BORDENAVE, J.; VIALELLE, M.: Aux racines du mouvement cathare: La religieuse des paysans de l'albigeois médiéval, Toulouse, 1973.

BORSOOK, M.: Ambrogio Lorenzetti, Barcelona, 1967.

BOURQUE, E.: Histoire de la Pénitence-Sacrament, Québec, 1947.

BOUSQUET, J.: Le Breviaire d'Amor de Matfré Ermengaud, Paris, 1948.

BOVER, J. M.: La Asunción de María, Madrid, 1951.

BRAYER, E.; MONFRIN, J.: "Un fragment du "Breviari d'Amor" conservé aux Archives Municipales de Vienne (Isère)", Romania 87 (1966) 59-93.

BREHIER, L.: L'art chrétien. Son développement iconographique. Des origines à nous jours, Paris, 1928.

BREILLAT, P.: "Fragment d'un manuscrit du Breviari d'Amor", Romania 68 (1944-1945) 376 ss.

BRIFFAULT, A.: Les troubadours et le sentiment romanesque, Genève, 1974.

BRUNEL, C.: "Fragment de manuscrits du "Breviari d'Amor" ", Romania 56 (1930) 236-252.

----------: "Encore un fragment de manuscrit du Breviari d'Amor", Romania 76 (1955) 89-93.

BRUYNE, E. DE: Historia de la estética, Madrid, 1963, 2 vols.

----------: La estética de la Edad Media, Madrid, 1987.

BUCCI, M.; BERTOLINI, L.; ROSI, M.: Le Camposanto monumental de Pise, Pisa, 1960.

BUENDIA, R.; LONGNON, J.; CAZELLES, R.: Las muy ricas horas del Duque de Berry, Madrid, 1989.

BÜHLER, C. F.: "The Apostres and the Creed", Speculum 28 (1953) 335-339.

CABROL, F.; LECLERCQ, H.: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Paris, 1924-1953, 15 vols.

CAMES, G.: Allégories et symboles dans l'Hortus Deliciarum, Leiden, 1971.

---------: "L'iconographie de la "Vision" dans l'Évangéliaire de Marbach-Schwarzenthann à Laon", L'Information d'histoire de l'art 15 (1970) 8-15.

CAMPO FRANCES, A. DEL; GONZALEZ REGLERO, J. J.: "En torno al lenguaje del dedo índice en la iconografía del Bautista", Cuadernos de Arte e Iconografía 7 (1991) 223-234.

CAMPROUX, CH.: Histoire de la littérature occitane, Paris, 1971.

----------: Écrits sur les troubadours et la civilisation occitane du Moyen Age, Montpellier, 1984, 2 vols.

CAPELLANUS, A.: Tratado sobre el amor, versión de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, 1985.

CARO BAROJA, J.: "Representaciones y nombres de los meses (A propósito del menologio de la Catedral de Pamplona), Príncipe de Viana 7 (1946) 629-653.

----------: "Arte e historia social y económica", Príncipe de Viana 9 (1948) 339-358.

----------: "Los arados españoles", Revista de dialectología y tradiciones populares 5 (1949) 3-96.

CAROZZI, C.: "Le ministère de la confession chez les precheurs de la province de Provence", Cahiers de Fanjeaux 8 (1973) 321-354.

CASAS HERNANDEZ, F. DE: Fin'amor y herejía cátara en la poesía trovadoresca, Madrid, 1979.

CASTELLI, E.: De lo demoníaco en el arte. Su significación filosófica, Santiago de Chile, 1963.

CASTIÑEIRAS GONZALEZ, M. A.: "Algunos testimonios icográficos del "Campus Madii". El Mayo guerrero en S. Isidoro de León", aparecerá en Cuadernos de Arte e Iconografía.

CASTRILLO, J. Mª.: La Virgen en los concilios ecuménicos, Madrid 1964.

CASTRO, A.: "Algo de la Edad Media", en Teresa la santa y otros ensayos, Madrid, 1982, pp. 85-104.

----------: "Herejías provenzales: los albigenses", en Teresa la santa y otros ensayos, Madrid, 1982, pp. 115-123.

CASTRO, M. DE: Manuscritos franciscanos de la Biblioteca Nacional de Madrid, Valencia, 1973.

CENNINI, C.: Tratado de la Pintura (El Libro del Arte), versión de F. Pérez-Doltz, Barcelona, 1979.

CERULLI, E.: Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabospagnole de la Divina Commedia, Città del Vaticano, 1949.

----------: Nuove richerche sul Libro della Scala e la conoscenza dell'Islam in Occidente, Città del Vaticano, 1972.

CERVERA VERA, L.: "El "Enchiridion" de Marbodeo en la Biblioteca de Juan de Herrera", Traza y Baza 8, 83-96.

CHAILLEY, J.: "Du drame liturgieque aux prophètes de Notre-Dame-la-Grande", Mélanges offerts à René Crozet, Poitiers, 1966, vol. 2, pp. 835-841.

CHAMBERS, F. M.: "Matfre Ermengaud and Provençal Ms. G.", Romance Philology 5 (1951-1952) 41-46.

CHAMPEAUX, G.; STERCKX, S.: Introducción a los símbolos, Madrid,

1984.

CHATELET, A.: "Le problème du Maitre du Coeur d'Amour Epris: le roi René ou Guillaume Porchier", Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (1982) 7-14.

CHEW, S. C.: The Pilgrimage of Life, New Haven, 1962.

CHOMENTOVSKAJA, O.: "Le comput digital. Histoire d'un geste dans l'art de la Rennaissance italienne", Gazette des Beaux-Arts (1938) 157-172.

CHRÉTIEN DE TROYES: El Caballero de la Carreta, versión de L. A. de Cuenca y C. García Gual, Madrid, 1986.

----------: El caballero del león, versión de I. de Riquer, Madrid, 1988.

----------: Historia de Perceval o El Cuento del Grial, versión de A. Cerezales Laforet, Barcelona, 1983.

CHRISTE, Y.: Les Grands Portails Romans. Études sur l'iconographie des théofanies romanes, Genève, 1969.

----------: La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et dévéloppement d'une image de la Seconde Parousie, Paris, 1973.

----------: "Les répresentations médiévales d'Ap. IV (-V) en visions de Seconde Parousie. Origines, textes et contexte", Cahiers Archéologiques 23 (1974) 61-72.

CHURRUCA, M.: Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII, Madrid, 1940.

CLAUDIO ELIANO: Historia de los animales, versión de Mª. Otero, Barcelona, 1988.

COLLINET GUERIN, M.: Histoire du nimbe des origines aux temps modernes, Paris, 1961.

COLLISON, R.: Encyclopaedias. Their history throught the ages, New York, 1964.

COLOMBIER, P. DU: "Sur la transmission des schémas de composition au Moyen Age", Gazette des Beaux-Arts 72 (1968) 255-258.

COHN, N.: En pos del milenio: revolucionarios, milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media, Madrid, 1985.

CONANT, K. J.: Carolingian and Romanesque Architecture: 800-1200, London, 1959.

CONGAR, Y. M.-J.: Le Christ, Marie et l'Église, Bruges, 1952.

COOR-ACHENBACH, G.: "The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin", The Burlington Magazine 99 (1957) 328-332.

CROMBIE, A. C.: Historia de la Ciencia: De San Agustín a Galileo, Madrid, 1987, vol. 1.

CUMONT, F.: "Astrologica", Revue archéologique 1 (1916) 1-22.

D'ACHILLE, A. Mª.: "Sull'iconografia trinitaria medievale: La Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra", Arte Medievale 5 (1991) 49-73.

DAFFARA, M.: "Limbo", en Enciclopedia Cattolica, Città del Vaticano, 1951, vol. 7, cols. 1354-1358.

DALMAU I FERRERES, R.: L'heretgia albigesa i la batalla de Muret, Barcelona, 1960.

D'ALVERNY, M.-TH.: "Le cosmos symbolique du XIIe siècle", Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age 28 (1953) 31-81.

----------: "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme", Cahiers de Civilisation Médiévale 20 (1977) 105-129.

DANTE ALIGHIERI: El Convivio, versión de C. Rivas Cherif, Madrid, 1919.

----------: La Divina Comedia, versión de A. Chiclana Cardona, Madrid, 1979.

DEBIDOUR, G.: Le Bestiaire sculpté du Moyen Age en France, Grenoble, 1961.

DE LA FLOR, R. F.: "La imagen leída: retórica, Arte de la memoria y sistema de representación", Lecturas de Historia del Arte 2 (1990) 102-115.

----------: "La mano mnemónica", Fragmentos 17-18-19 (1991) 170-175.

DELARUELLE, E.: "L'état actuel des études sur le catharisme", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 19-41.

DELMAS, B.: "Médailles astrologiques et talismaniques dans le Midi de la France (XIIe-XVIe siècle)", Actes du 96e Congrès national des sociétés savantes, Toulouse 1971, Paris 1976, pp. 437-454.

DENOMY, A.: The heresy of Courtly Love, New York, 1947.

DEONNA, W.: "L'homme astrologique des "Très Riches Heures" du duc de Berry", Revue de l'histoire des religions 69 (1914) 183-193.

DESCHAMPS, P.: "Combats de cavalerie et épisodes des croisades dans les peintures murales du XIIe et XIIIe siècles", Orientalia Christiana Periodica 13-14 (1947-1948) 454-474.

DE SMET, J. M.: "La mentalité religieuse du Chanoine Lambert", inidentificable.

DESLANDRES, A.: "Les manuscrits au XIe siècle à Saint-Germain-des-Prés par Ingelard", Scriptorium 9 (1959) 3-16.

DEVIC, CL.; VAISSÈTE, J.: Histoire générale de Languedoc, Toulouse, 1879, vols. 6-8.

DEYERMOND, A.: Edad Media, en "Historia y crítica de la Literatura Española", vol. I (dirigida por F. Rico), Barcelona, 1980.

DIAZ Y DIAZ, R.: Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media, Santiago de Compostela, 1985.

Diccionario de Teología Católica, dirigido por H. Fries, Madrid, 1979, 2 vols.

DIDRON, A. N.: Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu, Paris, 1843.

----------: "Iconographie chrétienne. Le nimbe", Annales archéologiques 1 (1844).

----------: Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages, New York, 1965, 2 vols.

DOMINGUEZ BORDONA, J.: Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1931.

----------: Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en las colecciones públicas y particulares de España, Madrid, 1933, 2 vols.

----------: Miniatura, Madrid, 1962, en vol. 18 del "Ars Hispaniae".

DOMINGUEZ RODRIGUEZ, A.: "Iconografía de los signos del Zodíaco en seis libros de horas de la Biblioteca Nacional", Revista de la Universidad Complutense 22 (1974) 27-80.

----------: "Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 79 (1976) 757-772.

----------: "Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí", Goya 131 (1976) 287-291.

----------: "El paisaje en un libro de horas del siglo XV", Bellas Artes 53 (1976) 11-15.

----------: "Arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio", en volumen complementario de la edición facsímil del Primer Lapidario de Alfonso X el Sabio. Ms. h. I. 15 de la Bibliote-

ca de El Escorial, Madrid, 1982, pp. 199-293.

----------: Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional, Madrid, 1979.

----------: Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio, Madrid, 1984.

----------: "Un códice en el Monasterio de El Escorial: Iconografía evangélica de las Cantigas de Santa María", Reales Sitios 8 (1984) 37-44.

----------: "Un ejemplo del "revival" de la astrología alfonsí en el Renacimiento. Dibujos inéditos de Alonso Berruguete en una copia del Lapidario que incluye un posible retrato de don Diego Hurtado de Mendoza conservado como la reliquia de un gran autor", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar 18 (1984) 95-119.

----------: "Imágenes de la mujer en las Cantigas de Santa María", en "Actas de las Terceras Jornadas de investigación interdisciplinar", La mujer en el arte español, Madrid, 1984, pp. 29-42.

----------: "La pervivencia de la astrología islámica en el arte cortesano europeo de los siglos XIII al XIV", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid 50 (1984) 227-238.

----------: "Poder, ciencia y religiosidad en la miniatura de Alfonso X el Sabio. Una aproximación", Fragmentos 2 (1984) 33-46.

----------: "La representación de la esfera en el círculo de Alfonso X el Sabio. Mapas del cielo inéditos en la Academia de la Historia y el Globo de Nicolás de Cusa", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de

Valladolid 50 (1984) 406-410.

----------: "El "Officium Salomonis" de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo", Reales Sitios 9 (1985) 11-28.

----------: "Algunas precisiones sobre el arte alfonsí", en volumen complementario de la edición facsímil de El códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, Madrid, 1991, 147-162.

----------: "El Libro de los Juegos y la miniatura alfonsí", en volumen complementario de la edición facsímil de ALFONSO X EL SABIO: Libros del Ajedrez, Dados y Tablas, Madrid, 1987, pp. 30-123.

DONATI, L.: Bibliografia della miniatura, Firenze, 1972, 2 vols.

DOSSAT, Y.: "Les cathares d'après les documents de l'Inquisition", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 71-104.

----------: "À propos du concile cathare de Saint-Félix: Les milingues", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 201-204.

DUBY, G.: Tiempo de catedrales. El arte y la sociedad, 980-1420, Barcelona, 1983.

--------: El caballero, la mujer y el cura, Madrid, 1985.

--------: El amor en la Edad Media y otros ensayos, Madrid, 1990.

--------: Guillermo el Mariscal, Madrid, 1990.

DUNMAN, B.: Héroes y herejes en la Antigüedad y Edad Media, Barcelona, 1969, vol. 1.

DUPRÉ-THESEIDER, E.: "Le catharisme languedocien et l'Italie", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 299-316.

DURAN SANPERE, A.; AINAUD LASARTE, J.: Escultura gótica, Madrid, 1960, en vol. 8 del "Ars Hispaniae".

DURIEUX, F.-R.: "Approches de l'histoire franciscaine du Langue-

doc en XIIIe siècle", Cahiers de Fanjeaux 8 (1973) 79-97.

----------: "La catéchèse occitane ou catalane de Matfre Ermengaud et de Raymond Lulle", Cahiers de Fanjeaux 11 (1976) 217-225.

DURRIEU, P.: "Manuscrits d'Espagne remarquables principalment par leurs peintures et par la beauté de leur exécution", Bibliothèque de l'École des Chartes 54 (1893) 251-326.

DURRIEU, P.: "La miniature à la fin du Moyen Age", en Histoire de l'art, bajo la dirección de A. Michel, Paris, 1911, vol. 3, t. 1, pp. 120-144, 155-169.

ECKBERTUS SCHONAUGIENSIS: Sermones contra Catharos, PL.: 195, cols. 11-93.

ENGBERG, G.: "Aaron and his sons. A prefiguration of the Virgin", Dumbarton Oaks Papers 21 (1967) 279-283.

ERLANDE-BRANDENBURG, A.: Le monde gothique. La conquete de l'Europe. 1260-1380, Paris, 1987.

ERLANDE-BRANDENBURG, A. et alt.: Villard de Honnecourt. Cuaderno, Madrid, 1991.

ERMENGAUD, M.: Breviari d'Amor, ms. S. I. nº 3 escurialense.

----------: Breviari d'Amor, ms. Res. 203 de la Biblioteca Nacional.

----------: Breviari d'Amor. Manuscrito valenciano del siglo XV (Biblioteca Nacional de Madrid), edición facsímil con estudios a cargo de A. Ferrando i Francés, Valencia, 1980.

ERMENGAUDUS: Contra Haereticos, PL.: 204, cols. 1235-1272.

ESPINOSA SANSANO, Mª. D.: La mujer en Provenza a través de la literatura lírica de los siglos XII y XIII, Madrid, 1982.

ESTEBAN LORENTE, J. F.: "Sobre fuentes iconográficas", Artigrama 5 (1988).

ESTEY, F. N.: "Charlemagne's silver celestial table", Speculum 18 (1943) 112-117.

Evangelios apócrifos, versión de E. González-Blanco, Barcelona, 1987, 3 vols.

EVANS, M.: "The Geometry of the Mind", The Architectural Association Quaterly 12.4 (1980) 33-55.

FABBI, F.: La confesión de los pecados en el Cristianismo, Madrid, 1959.

FALCON MARTINEZ, C.; FERNANDEZ GALIANO, E.; LOPEZ MELERO, R.: Diccionario de la mitología clásica, Madrid, 1986, 2 vols.

FERNANDEZ, F. J.: "Albigenses en León y Castilla en el siglo XIII", en Actas del Congreso de la Asociación Luso-Española para el progreso de las ciencias, León 1977 (1978), pp. 97-114.

FERNANDEZ MONTAÑA, J.: "El Breviario de Amor. Códice del siglo XIII que se conserva en la Biblioteca del Escorial", Museo Español de Antigüedades 6 (1875) 377-394.

FEVRE, L.; MARTIN, H.-J.: L'apparition du livre, Paris, 1971.

FISCHER, K.: "Some Unpublished Astrological Illustrations from Central and Eastern Europe", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964) 311-312.

FLEMING, J. V.: The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography, Princeton, 1963.

FOCILLON, H.: El año mil, Madrid, 1987.

----------: Moyen Age roman et gothique, Paris, 1988.

FONTAINE, J.: "Imagen y texto bíblico en las artes de los siglos IV al X", Lecturas de Historia del Arte 2 (1990) 7-15.

FOREVILLE, R.: "L'iconographie du XIIe concile oecuménique. Latran IV (1215)", en Mélanges offerts à René Crozet, Poitiers, 1966, vol.

2, pp. 1121-1130.

----------: "Les statuts synodaux", Cahiers de Fanjeaux 6 (1971) 130-150.

FOURNÉE, J.: "Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation", en GRABAR, A. (a. o.): Synthronom. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Paris, 1968, pp. 225-235.

FOURNIVAL, R. DE: Bestiario de Amor, versión de R. Alba, Madrid, 1980.

FRADEJAS LEBRERO, J.: "La Cantiga CVII o de Mari Saltos", Fragmentos 2 (1984) 20-32.

FRANCO MATA, A.: "El Génesis y el Exodo en la cerca exterior del coro de la Catedral de Toledo", Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo 21 (1987) 50-160.

FREUD, S.: Sobre los sueños, London 1953, vol. 5.

FRIEDMAN, L. J.: Text and Iconography for Joinville's Credo, Cambridge (Mass.), 1958.

FRUGONI, CH.: "L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles", Cahiers de Civilisation Médiévale 20 (1977) 177-188.

FRYER, A. C.: "Fonts with representations of the seven sacraments", The Archaeological Journal 87 (1930) 24-59 y 90 (1933) 98-105.

GALLEGO, J.: El cuadro dentro del cuadro, Madrid, 1984.

GANDILLAC, M. DE; FONTAINE, J.; CHATILLON, J.; LEMOINE, M.; GRÜNDEL, J.; MICHAUD-QUANTIN, P.: La pensée encyclopedique au Moyen Age, Neuchatel, 1966.

GARCIA DE LA FUENTE, A.: El "Breviari d'Amor" de la Biblioteca de S. Lorenzo de El Escorial (Descripción y notas), Madrid, 1932.

----------: Catálogo de los manuscritos franceses y

provenzales de la Biblioteca de El Escorial, Madrid, 1933.

GARCIA VILLOSLADA, R.: Historia de la Iglesia Católica, Madrid, 1976, vol. 2.

GARÇON, M.; VINCHON, J.: Le diable, Paris, 1926.

GARIN, E.: El zodíaco de la vida. La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos, Barcelona, 1981.

GARNIER, F.: "Les conceptions de la folie d'après l'iconographie médiévale du psaume "Dixit insipiens", en Actes du 102e Congrès national des sociétés savantes, Limoges 1977, Paris 1979, pp. 215-222.

----------: Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique, Paris, 1982.

----------: Le langage de l'image au Moyen Age. Grammaire des gestes, Paris, 1989.

GILISSER, L.: "La composition des cahiers, le pliage du parchemin et l'imposition", Scriptorium 26 (1972).

GOMBRICH, E. H.: Imágenes simbólicas, Madrid, 1986.

GOMEZ DE LIAÑO, I.: Mundo, magia, memoria, Madrid, 1973.

----------: El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo, Madrid, 1982.

GOMEZ SEGADE, J. M.: "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español", Cuadernos de Arte e Iconografía 1 (1988) 159-185.

GONNET, J.: "Les "Glosa Pater" cathares et vaudoises", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 59-67.

GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª.: "Iconografía. Precisiones sobre el método. Los ejemplos del "Arbol del Pecador" y de "Laban buscando los ídolos de Raquel" ", BSAA 56 (1990) 547-551.

----------: "Hacia la definición de iconografía.

Su visión en la Historia", Cuadernos de Arte e Iconografía 7 (1991) 7-18.

GRABAR, A.: Christian Iconography. A Study of its Origins, New Jersey, 1961.

----------: Las vías de la creación en la iconografía cristiana, Madrid, 1988.

GRAEF, H.: María. La mariología y el culto mariano a través de la historia, Barcelona, 1968.

GRAF, A.: Miti, legende e superstizioni del Medio Evo, Bologna, 1964.

GREENIA, G. D.: "The Court of Alfonso X in Words and Pictures: The Cantigas", Proceedings of the 5th triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Amsterdam, 1990, 227-237.

----------: "University Book Production and Courtly Patronage in Thriteenth-Century France and Spain", inidentificable.

GRIFFE, E.: "Le catharisme dans la diocèse de Carcassone et le Lauragais au XIIe siècle", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 215-236.

GRODECKI, L.: "Les vitraux allégoriques de Saint-Denis", Art de France 1 (1961) 19-46.

GRODECKI, L.; BRISSAC, C.: Gothic Stained Glass, 1200-1300, London 1985.

GRODECKI, L.; MÜTHERICH, F; TARALON, J.; WORMALD, F.: El siglo del año mil, Madrid, 1973.

GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I BLANCH, S.: Pintura gòtica catalana, Barcelona, 1987.

GUENEBAULT, L. J.: Dictionnaire iconographique des monuments de l'Antiquité chrétienne et du Moyen Age depuis le Bas-Empire jusqu'à la fin du seizième siècle, Paris, 1843.

GULDAN, E.: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz-Cologne, 1966.

HAMILTON, B.: Monastic reforms: Catharisme and the Crusades (900-1300), London, 1979.

HANFMANN, G. M. A.: "The Seasons in John of Gaza's Tabula Mundi", Latomus 3 (1939) 111-118.

HARRIS, E.: Mary in the burning bush. Nicolas Froment's Triptych at Aix-en-Provence", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1 (1937-1938) 281-286.

HASELOFF, A.: "Les miniatures de l'époque roman", en Histoire de l'Art, bajo la dirección de A. Michel, Paris, 1905, vol. 1, t. 2, pp. 714-755.

----------: "Les miniatures gothiques", en Histoire de l'Art, bajo la dirección de A. Michel, Paris, 1906, vol. 2, t. 1, pp. 297-371.

HECKSCHER, W. S.: "Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1 (1937-1938) 204-220.

HEIMANN, A.: "The six days of creation in a twelfth century manuscript", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1 (1937-1938) 269-275.

----------: "Trinitas Creator mundi", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2 (1938-1939) 45-52.

----------: "A twelfth-century manuscript from Winchcombe and its illustrations", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28 (1965) 86-109.

HELSINGER, H.: "Images of the "Beatus" Page of some Medieval Psalters", The Art Bulletin 53 (1971) 161-176.

HÉRAIL, C.: "La mesure du temps", L'Oeil 57 (1959) 61-70.

HERAS Y NUÑEZ, Mª. DE LOS A. DE LAS: "La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca", Cuadernos de Arte e Iconografía

3 (1989) 87-91.

HERRERA CASADO, A.: "El calendario románico de Beleña de Sorbe (Guadalajara)", Traza y Baza 5 (1974) 31-40.

HERRS, J.: Fetes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Age, Montréal, 1971.

HESIODO: Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen, versión de A. y Mª. A. Martín Sánchez, Madrid, 1986.

HINKLE, W. M.: "The Cosmic and Terrestrial Cycles of the Virgin Portal at Notre-Dame", The Art Bulletin 49 (1967) 287-296.

HOLME, B.: Medieval Pageant, London, 1987.

HOLYWOOD, J. DE: Tractado de la Sphera, Sevilla 1545.

HONORIUS AUGUSTODUNENSIS: Elucidarium: l. 3, cc. 1-21, PL.: 172, cols. 1157-1176.

HUBERT, J.; PORCHER, T.; VOLBACH, W.: El imperio carolingio, Madrid, 1968.

HUIZINGA, J.: El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos, Madrid, 1984.

HUMBERT, J.: Mitología griega y romana, Barcelona, 1984.

IBARBURU ASURMENDI, Mª. E.: "La pervivencia de ilustraciones sobre temas astronómicos del mundo clásico en manuscritos románicos, a través del ms. Vat. Reg. 123", en Actas del V Congreso del C.E.H.A., Barcelona, 1984, pp. 29-37.

IÑIGUEZ ALMECH, F.: "Capiteles del primer románico español inspirados en la escatología musulmana", Boletín de la Sociedad Española de Orientalistas (1965).

----------: "La escatología musulmana en los capiteles románicos", Príncipe de Viana (1967) 265-275.

JAMESON, A. B. M.: Sacred and Legendary art, New York, 1970, 2 vols.

JAVELET, R.: Marie, la Femme Médiatrice, Paris, 1984.

JUNGMANN, P. J. A.: El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico, Madrid, 1958.

KANTOROWICZ, E. H.: "The Quinity of Winchester", The Art Bulletin 29 (1947) 73 ss.

KAPPLER, C.: Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media, Madrid, 1986.

KATZENELLENBOGEN, A.: "The prophets of the West façade of the Cathedral at Amiens", Gazette des Beaux-Arts 40 (1952) 241-260.

----------: The sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ. Mary. Ecclesia, Baltimore, 1961.

----------: Allegories of the virtues and vices in Mediaeval art, Liechtenstein, 1968.

KEEN, M.: La caballería, Barcelona, 1986.

KELLY, H. A.: "The Metamorphose of the Eden serpent during the Middle Ages and Renaissance", Viator 2 (1929) 301-327.

KELLY, T. E.; OHLGREN, T. H.: "Paths to Memory: Iconographic Indices to "Roman de la Rose" and "Prose Lancelot" manuscripts in the Bodleian Library", Visual Resources 3 (1983) 1-15.

KING, J. G.: "The rider on the white horse", The Art Bulletin 5 (1922-1923) 3 ss.

KITZINGER, E.: Early Medieval Art in the British Museum, London, 1940.

KLEIN, P. K.: "La tradición pictórica de los Beatos", en Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana", Madrid, 1976, pp. 85-115.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F.: Saturno y la melancolía, Madrid, 1991.

KNECHT, P.: I libri astronomici de Alfonso X in una versione fiorentina del Trecento: Libro de las figuras de las estrellas fijas del octavo cielo, Zaragoza, 1965.

KOSELEFF, O.: "Representations of the Months and Zodiacal Signs in "Queen Mary's Psalter", La Gazette des Beaux-Arts 22 (1942) 77-88.

KOSELEFF-GORDON, O.: "Two unusual calendar cycles of the fourteenth century", The Art Bulletin 45 (1963) 127-139.

KOSMER, E.: "Gardens of virtue in the Middle Ages", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 41 (1978) 302-307.

KRAUS, H.: "Christian-Jewish disputation in a 13th-century lancet at the Cathedral of Troyes", La Gazette des Beaux-Arts 72 (1968) 131-158.

KREYTENBERG, G.: "L'enfer d'Orcagna. La première peinture monumentale d'après les chants de Dante", La Gazette des Beaux-Arts 114 (1989) 243-262.

LABAL, P.: Los cátaros: Herejía y crisis social, Barcelona, 1988.

LACROIX, P.: Vie militaire et religieuse au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1873.

LADNER, G. B.: "Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A comparison", Speculum 54 (1979) 223-256.

LAFFITE-HOUSSAT, J.: Troubadours et cours d'Amour, Paris, 1966.

LAFONT, R.; LABAL, P.; DUVERNOY, J.; ROQUEBERT, M.; MARTEL, PH.: Les cathares en Occitanie, Paris, 1982.

LANGFORS, A.: "Deux traités sur l'amour tirés du manuscrit 2200 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève", Romania 56 (1930) 361-388.

LASKE-FIX, K.: Der Bildzyklus des Breviari d'Amor, München, 1973.

LATINI, B.: The Medieval Castilian bestiary: from Brunetto Latini's "Tesoro", study and edition by Spurgeon Baldwin, Exeter, 1982.

LE BERRURIER, D.: "Un fragment inédit d'une copie du XIVe siècle de l'Encyclopédie de Raban Maur", Cahiers Archéologiques 22 (1972) 47-54.

----------: Illustrations in Hrabanus Maurus' "De rerum Naturis", New York-London, 1978.

LE DON, G.: "Structures et significations de l'imaginerie médiévale de l'enfer", Cahiers de Civilisation Médiévale 22 (1979) 363-372.

LEFÈVRE, Y.: L'Elucidarium et les Lucidaires, Paris, 1954.

----------: "Le Liber Floridus et la Littérature encyclopédique au Moyen Age", inidentificable.

LE GOFF, J.: El nacimiento del Purgatorio, Madrid, 1989.

----------: La Baja Edad Media, Madrid, 1990.

----------: Los intelectuales en la Edad Media, Barcelona, 1990.

LEHMANN, K.: "The Dome of Heaven", The Art Bulletin 27 (1945) 1-27.

LE ROY LADURIE, E.: Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324, Madrid, 1981.

LESUEUR, F.: "Les fresques de Saint-Gilles de Montoire et l'iconographie de la Pentecote", La Gazette des Beaux-Arts 9 (1924) 19-29.

LEVRON, J.: Le diable dans l'art, Paris, 1935.

LEWIS, C. S.: La alegoría del amor, Buenos Aires, 1969.

LIDA DE MALKIEL, Mª. R.: La idea de la Fama en la Edad Media, Madrid, 1983.

LLOMPART, G.: "Penitencias y penitentes en la pintura y en la piedad catalanas bajomedievales", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares 28 (1972) 229-249.

LONG, E. T.: "Some recently discovered English wall paintings", The Burlington Magazine 56 (1930) 225-232.

LONGNON, J.: "Les trésors du Musée Conié du Chateau de Cantilly: Le "Liber Floridus" ", Académie des Beaux-Arts (1963-1964) 179-185.

LOPEZ SERRANO, M.: El Códice Aureo. Los Cuatro Evangelios. Siglo XI, Madrid, 1974.

LORRIS, G. DE; MEUN, J. DE: El Libro de la Rosa, versión de C. Alvar y J. Muela, Madrid, 1986.

LUGT, F.: "Man and angel", La Gazette des Beaux-Arts 25 (1944) 265-282, 321-346.

MALAXECHEVERRIA, I.: El Bestiario esculpido en Navarra, Pamplona, 1982.

----------: Bestiario medieval, Madrid, 1986.

MALE, É.: L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age, Paris, 1922.

--------: L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, Paris, 1988.

--------: L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, Paris, 1922.

--------: El arte religioso, México, 1966.

--------: El Barroco: arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes, Madrid, 1985.

--------: "La peinture sur verre en France", en Histoire de l'Art,

bajo la dirección de A. Michel, Paris, 1905, vol. 1.

-------: "Le type de Saint-Jean Baptiste dans l'art et ses divers aspects", Revue de Deux Mondes (1951) 53-62.

-------: Les saints compagnons du Christ, Paris, 1958.

-------: El Gótico: La iconografía de la Edad Media y sus fuentes, Madrid, 1985.

MANE, P.: Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XIIe-XIIIe s.), Paris, 1983.

--------: "Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en Frances, aux XIIe et XIIIe s.", Cahiers de Civilisation Médiévale 29 (1986) 257-264.

MANSELLI, R.: "Églises et théologies cathares", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 129-176.

----------: "La polémique contre les juifs dans la polémique antihérétique", Cahiers de Fanjeaux 12 (1977) 251-267.

MARLE, R. VAN: Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures, New York, 1971, 2 vols.

MARTIN, H.: "Les enseignements des miniatures", La Gazette des Beaux-Arts (1913) 173-178.

----------: "La parenté de Notre-Dame", Bulletin Monumental 82 (1923) 162-170

----------: La miniature française du XIIIe au XV siècle, Paris-Bruxelles, 1924.

MARTINEZ DE TOLEDO, A. (ARCIPRESTE DE TALAVERA): Corbacho, edición de M. S. Echarte, Barcelona, 1983.

MASSERON, A.: Saint-Jean Baptiste dans l'art, Paris, 1953.

MATEO GOMEZ, I.: Temas profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro, Madrid, 1979.

MATEO GOMEZ, I.; QUIÑONES COSTA, A.: "Arpía o sirena: Una interro

gante en la iconografía románica", Fragmentos 10 (1987) 38-47.

MEISS, M.: "Fresques italiennes cavallinesques et autres, à Béziers", La Gazette des Beaux-Arts (1937) 275-286.

---------: "La mort et l'office des morts à l'époque du Maitre de Boucicaut et des Limbourg", Revue de l'art (1968-1969) 17-25.

---------: Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra, Madrid, 1988.

MELERO MONEO, Mª. L.: "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)", en Actas del V Congreso del C.E.H.A., Barcelona, 1984, pp. 203-215.

MELLINKOFF, R.: The Horned Moses in Medieval Art and Thought, Los Angeles-London, 1970.

MELY, F. DE: "Du role des pierres gravées au Moyen-Age", Revue de l'art chrétien (1893) 3-33.

MENENDEZ PELAYO, M.: Historia de los heterodoxos españoles, Madrid, 1959, 2 vols.

MENENDEZ PIDAL, G.: "Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos", Boletín de la Real Academia de la Historia 134 (1954) 137-291.

----------: La España del siglo XIII leída en imágenes, Madrid, 1986.

MENENDEZ PIDAL, R.: Tres poetas primitivos. Elena y María. "Roncesvalles". Historia troyana polimétrica, Buenos Aires, 1948.

----------: Poesía juglaresca y juglares, Madrid, 1983.

MENTRÉ, M.: "Remarques sur l'iconographie des romans arthuriens à propos de quelques examples", Cahiers de Civilisation Médiévale 29 (1986) 231-242.

----------: Création et Apocalypse, Paris, 1984.

MEYER, P.: "Traités en vers provençaux sur l'astrologie et la géomancie", Romania 26 (1897) 225-275.

---------: "Matfré Ermengau de Béziers, troubadour", en Histoire Littéraire de la France, Paris, 1898, vol. 32, pp. 16-56.

---------: "Les bestiaires", Histoire Littéraire de la France, Paris, 1914, vol. 34, pp. 362-390, 632.

MICHAUD-QUANTIN, P.: "Textes pénitentiels languedociens au XIIIe siècle", Cahiers de Fanjeaux 6 (1971) 151-172.

MICHEL, A.: "Symboles", en A. VACANT; E. MANGENOT: Dictionnaire de Théologie Catholique, Paris, 1921, vol. 14, t. 2, cols. 2925-2939.

MILLAR, E. G.: The Parisian Miniaturist Honoré, London, 1959.

MILLARES CARLO, A.: Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas españolas, México, 1971.

MIRANDA GARCIA, C.: "Aproximaciones a la iconografía de los vicios del libro de horas Vit. 24-10, nº 893, de la Biblioteca Nacional de Madrid", en Actas del Congreso de jóvenes historiadores y geógrafos, Madrid, 1990, vol. 1, pp. 153-163.

----------: "Aproximaciones a las fuentes literarias de vicios y virtudes del "Libro de horas Moralizante" (Vit. 24-3) de la Biblioteca Nacional de Madrid", Lecturas de Historia del Arte 2 (1990) 249-254.

----------: "Virtudes del rey para el buen gobierno: Aproximacines a la iconografía de las cubiertas de marfil del Salterio de la reina Melisenda", Cuadernos de Arte e Iconografía 7 (1991) 116-125.

----------: "Astra inclinant, non necessitant: Aproximaciones a la iconografía del calendario del "Libro de horas Moralizante" (Vit. 24-3) de la Biblioteca Nacional de Madrid", apare

ra en Actas del VIII Congreso del C.E.H.A, Cáceres, 1990.

----------: "Sistemas mnemónicos en el Arbol del Amor: Una aproximación a la iconografía del "Breviari d'Amor" de Matfre Ermengaud (Escorial, ms. S. I. nº 3)", aparecerá en Cuadernos de Arte e Iconografía.

MITRE FERNANDEZ, E.: Judaísmo y Cristianismo. Raíces de un gran conflicto histórico, Madrid, 1980.

MITRE FERNANDEZ, E.; GRANDA GALLEGO, C.: Las grandes herejías de la Europa cristiana (380-1520), Madrid, 1983.

MIZIOŁEK, S.: "Transfiguratio Domini in the apse at Mount Sinai and the symbolism of light", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 53 (1990) 42-60.

MOLLAT, M.: "La sensibilité médiévale au temps des crises (XIVe-XVe siècle)", en Actes du 102e Congrès national des sociétés savantes, Limoges 1977, Paris 1979, pp. 13-30.

MONMOUTH, G. DE: Historia de los Reyes de Britania, versión de L. A. de Cuenca, Madrid, 1984.

MONTAGNES, B.: "L'attitude des precheurs à l'égard des oeuvres d'art", Cahiers de Fanjeaux 9 (1974) 87-100.

MONTAÑA, J. F.: "El Breviario de Amor", Museo Español de Anitgüedades 6 (1875) 377-394.

MONTOLIU, M. DE: "San Bernardo, los trovadores y la Divina Comedia", Publicaciones de la Cátedra "Juan Boscán" 2 (1956) 5-18.

MOORE SMITH, A.: "The iconography of the sacrifice of Isaac in early christian art", American Journal of Archaeology 26 (1922) 159-173.

MORALEJO, S.: "La rencontre de Salomon et de la reine de Saba: De la Bible de Roda aux portails gothiques", Les cahiers de Saint-Michel de Cuixa (1981) 79-109.

----------: "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", Actas del V Congreso del C.E.H.A., Barcelona, 1984, pp. 89-112.

MÜNTZ, E.: "La tradition antique chez les artistes du Moyen Age", Journal des savantes (1887) 629-640, (1888) 40-40, 162-167.

MUÑOZ IGLESIAS, S.: Doctrina Pontificia, Madrid, 1955, vol. 1.

NELLI, R.: Spiritualité de l'hérésie: Le catharisme, Paris, 1953.

---------: L'erotique des troubadours, Toulouse, 1963.

---------: Le phénomène cathare. Perspectives philosophiques morales et iconographiques, Toulouse, 1964.

---------: Les troubadours, Paris, 1966, 2 vols.

---------: "Le catharisme vu à travers les troubadours", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 177-197.

---------: La philosophie du catharisme radical au XIIIe siècle, Paris, 1975.

---------: Écrivains anticonformistes du Moyen Age occitan, Paris, 1977, 2 vols.

---------: "L'aumone dans la littérature occitane. Le "Breviari d'Amor" de Matfre Ermengau", Cahiers de Fanjeaux 13 (1978) 45-56.

---------: Troubadours et trovères, Paris, 1979.

---------: La vida cotidiana entre los cátaros, Barcelona, 1984.

---------: Los Cátaros, Barcelona, 1989.

NIETO ALCAIDE, V.: La luz, símbolo y sistema visual, Madrid, 1982.

----------: "La vidriera y el clasicismo gótico en la época de Alfonso X", Fragmentos 2 (1984) 58-70.

NILGEN, V.: "The Epiphany and the Eucharist: On the interpretation of Eucharistic motifs in Mediaeval Epiphany scnes", The Art Bulletin 49 (1967) 311-316.

El Nuevo Testamento, versión de la Vulgata latina por F. Torres Amat, Bilbao, 1923.

OURLIAC, C; MELAGOSSE, J. DE: Histoire du droit privé, Paris, 1968, vol. 3.

OVIDIDIO: Metamorfosis, versión de A. Ruiz de Elvira, Barcelona, 1983.

OWEN, D. D. R.: The vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature, Endinburgh-London, 1970.

PÄCHT, O.: "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 (1950) 13-47.

PALACIOS MARTIN, B.: "La circulación de los cátaros por el Camino de Santiago y sus implicaciones socio-culturales. Una fuente para su conocimiento", en Estudios en memoria del profesor D. Salvador de Moxó, Madrid, 1982, pp. 219-229.

PALM, E. W.: "Renaissance Secular Jewellery in the Cathedral at Ciudad Trujillo", The Burlington Magazine 93 (1951) 317-319.

PALOL, P. DE: "El bordado del Génesis de la Catedral de Gerona", Goya 9 (1955) 168-176.

----------: "Une broderie catalane d'époque romane: La Genèse de Gérone", Cahiers Archéologiques 8 (1956) 175-214, 9 (1957) 219-251.

PAMPLONA, G. DE: Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español, Madrid, 1970.

PANNIER, L.: Les lapidaires français du Moyen Age des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, Paris, 1882.

PANOFSKY, E.: Early Netherlandish Painting. Its origins and cha-

racter, Cambridge (Mass.), 1966, 2 vols.

----------: Idea, Madrid, 1977.

----------: Estudios sobre iconología, Madrid, 1980.

----------: Arquitectura gótica y pensamiento escolástico, Madrid, 1986.

----------: Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, Madrid, 1988.

PANOFSKY, E.; SAXL, F.: "Classical Mythology in Mediaeval Art", Metropolitan Museum Studies 4 (1932-1933) 228-280.

PARDUCCI, A.: "Sul "Perilhos tractat d'Amor de donas" di Matfre Ermengau di Beziers", Romania 51 (1925) 1-31.

PARKER, E. C.: The Descent from the Cross. Its relation to the extraliturgical "Depositio Drama", New York, 1978.

PASTOREAU, M.: "Vogue et perception des coleurs dans l'occident médiéval: Le témoiniage des armoiries", en Actes du 102e Congrès national des sociétés savantes, Limoges 1977, Paris 1979, pp. 81-102.

PATCH, H. R.: El otro mundo en la literatura medieval, Madrid, 1983.

PAUL, J.: "Hugues de Digne", Cahiers de Fanjeaux 10 (1975) 69-97.

PEDRO ALFONSO: Disciplina Clericalis, versión de Mª. J. Lacarra y E. Ducey, Zaragoza, 1983.

PEREZ CARRASCO, F. J.: "Una particularidad iconográfica de un menologio románico español. La figuración priápica del mes de Enero en el calendario de Beleña de Sorbe (Guadalajará)", aparecerá en Actas del VIII Congreso del C.E.H.A., Cáceres, 1990.

PEREZ CARRASCO, F. J.; FRONTON SIMON, I. M.: "El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte", Lecturas de Historia del Arte 2 (1990) 215-221.

PETRUS COMESTOR: Historia Scholastica, PL.: 198, cols. 1607-1634.

PHILIPPE, J.: "Lucrece dans la théologie chrétienne du IIIe au XIIIe siècle", Revue de l'histoire des religions 32 (1895) 284, 33 (1896) 19 ss. y 125 ss.

PHILLIPS PERRY, M.: "On the psychostasis in christian art", The Burlington Magazine 22(1912-1913) 94-104, 208-218.

PIGLER, A.: "Astrology and Jerome Bosch", The Burlington Magazine 92 (1952) 132-136.

PIJOAN, J.: "Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana. I. El manuscrito 123 Regina Lat.", Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma. Cuadernos de Trabajos 1 (1912) 1-10.

----------: Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV, Madrid, 1942, en vol. XI de la "Summa Artis".

PIOLANTI, A.: "Attrizione", en Enciclopedia Cattolica, Città del Vaticano, 1949, vol. 2, pp. 372-375.

PIRENNE, H.: Las ciudades de la Edad Media, Madrid, 1987.

PLATON: El Banquete. Fedón. Fedro, versión de L. Gil, Barcelona, 1983.

------: La República o el Estado, Madrid, 1982.

------: Timeo, versión de F. de P. Samaranch, Buenos Aires, 1966.

PLAZAOLA, J.: "Influjo de la iconología del Seudo-Dionisio en la iconografía medieval", Revista de estudios eclesiásticos 61 (1986) 151-171.

POESCH, J. J.: "The beasts from Job in the "Liber Floridus" manuscripts", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33 (1970) 116-129, 34 (1971) 207-219.

Poesías de trovadores, trouvères, Minnesinger (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII), antología a cargo de C. Alvar, Madrid, 1982.

POLIAKOV, L.: Historia del antisemitismo, Barcelona, 1986, vol. 2.

PORTER, A. K.: Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads, Boston, 1923.

POWER, E.: Mujeres medievales, Madrid, 1986.

PRESSOUYRE, L.: "Le cosmos platonicien de la Cathédrale d'Anagni", École Française de Rome 78 (1966) 550-593.

PRUDENCIO, A.: Obras completas, versión de A. Ortega, Madrid, 1981.

PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA: La jerarquía celestial, Madrid, 1892, en vol. 1 de "Biblioteca Clásica del Catolicismo".

PUECH, H.-C.: En torno a la gnosis, Madrid, 1982.

QUARRÉ, P.: "La sculpture des anciens portails de Saint-Bénigne de Dijon", La Gazette des Beaux-Arts (1957) 236 ss.

----------: "Sculpture bourguignonne et sculpture languedocienne", en Actes du 96e Congrès national des sociétés savantes, Toulouse 1971, Paris 1976, pp. 115-124.

RABANAQUE, E.; NOVELLA, A.; SEBASTIAN, S.; YARZA, J.: El artesonado de la Catedral de Teruel, Zaragoza, 1981.

RAHN, O.: Cruzada contra el Grial. La tragedia del catarismo, Madrid, 1986.

RÉAU, L.: Iconographie de l'art chrétien, Paris, 1955, 3 vols. (y 6 toms.)

RICCI, J.: Census of Mediaeval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada, New York, 1935-1940, 3 vols.

RICHARDS, J. C.: "A new manuscript of Heraclius", Speculum 15 (1940) 255.

RICHTER, R.: "Per il problema della tradizione contaminata nel "Breviari d'Amor" ", Medioevo Romanzo 1 (1974) 375-388.

RICKETTS, P. T.: Le Breviari d'Amor, Leiden, 1960.

----------: "Fragments de manuscrits du Breviari d'Amor", Romania 87 (1966) 387-393.

RICO, F.: El pequeño mundo del hombre, Madrid, 1988.

RIEGER, A.: " "Ins e.l cor port, dona, vostra faisso". Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours", Cahiers de Civilisation Médiévale 28 (1985) 385-415.

RIGHETTI, M.: Historia de la liturgia, Madrid, 1956, vol. 2.

RIOS, J. A. DE LOS: Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal, Madrid, 1875-1876, 3 vols.

RIQUER, M. DE: L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals, Barcelona, 1968.

----------: Los trovadores: Historia literaria y textos, Barcelona, 1975, 3 vols.

ROBERT, V.: Les signes d'infamie du Moyen-Age, Paris, 1891.

ROBERTSON, A; STEVENS, D.: Historia general de la música: De las formas antiguas a la polifonía, Madrid, 1983, vol. 1.

RODITI, E.: "The Chicago ms. of the Castilian Breviario d'Amor", Modern Philology 45 (1947-1948) 15-22.

ROKEAH, Z. E.: "Drawings of Jewish interest in some thirteenth-century English public records", Scriptorium 26 (1972) 55-62.

ROMANO, D.: "La transmission des sciences arabes par les juifs en Languedoc", Cahiers de Fanjeaux 12 (1977) 362-384.

ROSENTHAL, E.: "Classical elements in Carolingian illustration", La Bibliofilia 47 (1953) 85-106.

ROSS, D. J. A.: "Illustrated manuscripts of Orosius", Scriptorium 9 (1955) 35-56.

ROSTAING, C.: "Fragment d'un nouveau manuscrit du "Breviari d'A-

mor" ", Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel, Paris, 1955, vol. 2, pp. 469-479.

ROUGEMONT, D.: El amor y occidente, Barcelona, 1978.

ROWLAND, B.: "Bishop Bradwardine on the Artificial Memory", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 41 (1978) 307-312.

RUBENS, A.: A history of Jewish costume, London, 1981.

RUIZ, J. (ARCIPRESTE DE HITA): Libro de Buen Amor, Madrid, 1982.

RUIZ MALDONADO, M.: "La lucha ecuestre en el arte románico", Cuaderns de Prehistoria y Arqueología 3 (1976) 61-90.

----------: El caballero en la escultura románica de Castilla y León, Salamanca, 1986.

----------: "Precisiones acerca del calendario de Treviño", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" 47 (1992) 5-31.

RUIZ MONTEJO, I.: El románico de villas y tierras en Segovia, Madrid, 1987.

----------: "Iconografía y cultura popular en la Edad Media: La iglesia de Ventosilla (Segovia)", Fragmentos 10 (1987) 48-59.

----------: "El nacimiento de la iconografía cristiana", Cuadernos de Arte e Iconografía 7 (1991) 21-32.

SAMSO MOYA, J.: "Alfonso X y los orígenes de la astrología hispánica", Real Academia de Buenas Letras (1981) 97-130.

SAN AGUSTIN: Cartas, versión de L. Cirelluelo, Madrid, 1953, 2 vols.

----------: La Ciudad de Dios, versión de J. Morán, Madrid, 1964-1965, 2 vols.

----------: Enarraciones sobre los salmos, versión de B. Martín Pérez, Madrid, 1956, vol. 3.

----------: Escritos antipelagianos, versión de T. C. Madrid y L. Arias Alvarez, Madrid, 1984, vol. 3.

----------: Homilías, versión de A. del Fueyo, Madrid, 1965.

----------: De la doctrina cristiana. Del Génesis contra los maniqueos. Del Génesis a la letra incompleto. Del Génesis a la letra, versión de B. Martín, Madrid, 1957.

----------: Obras apologéticas, Madrid, 1961.

----------: Sermones, versión de A. del Fueyo, Madrid, 1958.

----------: Sermones, versión de L. Cirelluelo, M. Mª. Campelo, C. Morán y P. Luis, Madrid, 1983-1985, 6 vols.

----------: Tratados sobre el Evangelio de San Juan, versión de T. Prieto y V. Rabanal, Madrid, 1955-1965, 2 vols.

SAN AMBROSIO: Obras, versión de M. Garrido Bonaño, Madrid, 1966, vol. 1.

SAN ANSELMO: Obras completas, versión de J. Alameda, Madrid, 1952-1953, 2 vols.

SAN BERNARDO: El Cantar de los Cantares, versión de I. Aranguren, Madrid, 1987.

----------: Obras completas, versión de G. Díez Ramos, Madrid, 1953-1955, 2 vols.

----------: Sermo CI, PL.: 183, col. 727.

SAN BUENAVENTURA: Obras completas, versión de B. Aperribay, M. Oromi y M. Oltra, Madrid, 1956-1959, 6 vols.

SAN CIPRIANO: Obras, versión de J. Campos, Madrid, 1964.

SAN GREGORIO MAGNO: Obras, versión de P. Gallardo, Madrid, 1958.

SAN ISIDORO DE SEVILLA: Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae, PL.: 83, cols. 97-130.

----------: Etimologías, versión de J. Oroz Reta y M.-A. Marcos Casquero, Madrid, 1982-1983, 2 vols.

SAN JERONIMO: Cartas, versión de D. Ruiz Bueno, Madrid, 1962, 2 vols.

SAN JUAN CRISOSTOMO: Homilías sobre el Evangelio de S. Mateo, versión de D. Ruiz Bueno, Madrid, 1956, vol. 2.

----------: Tratados ascéticos, versión de D. Ruiz Bueno, Madrid, 1958.

SAN LEON MAGNO: Homilías sobre el año litúrgico, versión de M. Garrido Bonaño, Madrid, 1969.

SANDOZ, E.: "Tourneys in the Arthurian tradition", Speculum 19 (1944) 389-420.

Santa Biblia, versión de la Vulgata latina a cargo de Ph. Scio de San Miguel, Madrid, 1795-1797.

SANTA HILDEGARD VON BINGEN: Heilkunde. Das Buch von dem Grund und Wessend und der Heilung der Kraukheiten, versión de H. Schipperges, Salzburgo, 1957.

SANTO TOMAS DE AQUINO: Suma contra los gentiles, versión de L. Robles Carcedo y L. Robles Sierra, Madrid, 1967-1968, 2 vols.

----------: Suma Teológica, versión de F. Barbado Viejo, Madrid, 1959, vols. 2, 3 y 7.

Santos Padres Españoles: S. Leandro, S. Isidoro, S. Fructuoso, versión de J. Campos Ruiz e I. Roca Melia, Madrid, 1971, 2 vols.

SANONER, G.: "La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du Moyen-Age sur les portes d'églises", Revue de l'art chrétien 48 (1905) 217-222, 299-310, 363-377; 49 (1906) 32-46, 181-194, 302-312, 379-396; 50 (1907) 17-25, 156-163, 235-248, 310-325, 366-381; 51 (1908) 9-29, 78-92, 159-169, 241-248.

----------: "La Bible, racontée par les artistes du Moyen-Age", Revue de l'art chrétien 52 (1909) 146-165, 227-234, 302-310, 347-358; 53 (1910) 241-254; 55 (1912) 29-34, 427-431; 56 (1913) 15-21, 230-236.

SARTON, G.: A Guide to the History of Sciences, Waltham (Mass.), 1952.

SAXL, F.: La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental, Madrid, 1989.

--------: "A Spiritual Encyclopaedia of the Latter Middle Ages", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942) 82-142.

--------: Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Hanschriften des Lateinischen Mittelalters. I.: In römischen Bibliotheken, Liechtenstein, 1978.

--------: Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Hanschriften des Lateinischen Mittelalters. II.: Die Hanschriften der Nationall-Bibliothek in Wien, Liechtenstein, 1978.

SAXL, F.; MEIER, H.: Catalogue of Astrological and Mythological illuminated manuscripts of the Latin Middle Ages. III: Manuscripts in English Libraries, 2, London, 1953.

SAXL, F.: MC GURK, P.: Catalogue of Astrological and Mythological illuminated manuscripts of the Latin Middle Ages. IV: Astrological Manuscripts in Italian Libraries (other than Rome), London, 1966.

SCHAPIRO, M.: Style, artiste et société, Paris, 1982.

----------: Estudios sobre el románico, Madrid, 1985.

----------: Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media, Madrid, 1987.

SCHILLER, G.: Iconography of Christian Art, London, 1971, 2 vols.

SCHLAUCH, M.: "The Allegory of Church and Sinagogue", Speculum 14 (1939) 448-464.

SCHLOSSER, J. VON: El arte de la Edad Media, Barcelona, 1981.

SCHREYER, L.: Bildnis der Engel. Ein Schaubuch und Lesebuch, Freiburg im Breisgau, 1940.

SCHULTZ, A.: Das Höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Leipzig, 1889, vol. 1.

SCHULTZ-FOYARD, S.: "Un vitral roman alsacien: La Vierge de Wissembourg", L'Information d'histoire de l'art 15 (1970) 16-21.

SEARS, E.: The age of Man. Medieval Interpretation of the Life Cycles, New York, 1986.

SEBASTIAN LOPEZ, S.: "La iconografía de Ramón Lull enlos siglos XIV y XV", Mayorga 1 (1969) 25-62.

----------: Mensaje del arte medieval, Córdoba, 1978.

----------: Arte y humanismo, Madrid, 1981.

----------: La visión emblemática del amor divino según Vaenius, Madrid, 1985.

----------: Iconografía medieval, Donostia, 1988.

----------: "La inscripción como clave y aclaración iconográfica", Fragmentos 17-18-19 (1991) 128-138.

SEEBOHM-DÉSAUTELS, A.: "An Early Fifteenth-Century Illustration of Rethoric", Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunst geschichte 1 (1985) 205-236.

SENECA, L. A.: De la brevedad de la vida, versión de J. C. García Borrón, Madrid, 1984.

SÉNÉCHAL, J. LE: "Les occupations des mois dans l'iconographie du Moyen-Age", Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie (1921-1923) 1-218.

SEZNEC, J.: Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, 1987.

SHAHAR, S.: "Écrits cathares et commentaire d'Abraham Abulafia sur le "Livre de la Création" ", Cahiers de Fanjeaux 12 (1977) 345-362.

SHORR, D. C.: "The iconographic development of the Presentation in the Temple", The Art Bulletin 28 (1946) 17-32.

SIMSON, O. VON: "Compassio and Corredentio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross", The Art Bulletin 25 (1953) 10-16.

SKYBISZEWSKI, P.: "Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium dans l'art des Xe et XIe siècles. Idées et structure des images", Cahiers de Civilisation Médiévale 28 (1985) 133-179.

SMEYERS, M.: La miniature, Louvain, 1974.

ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, E.: "Christian interpretation of the Zodiac Mediaeval Psalters", Umění 37 (1989) 97-109.

SOLMS, E. DE: Bestiaire roman, 1977 (Zodiaque).

SORIANO, Mª. E.: "Un códice de la Biblioteca Nacional. "Breviario de Amor" ", Archivo Español de Arte 105 (1954) 109-128.

STANGMAN, W. D.: "Astronomical datting applied to a type of astrological illustration", Isis 47 (1956) 154-160.

STAPERT, A.: L'ange roman dans la pensée et dans l'art, Paris, 1975.

STENECK, N. H.: "A late medieval Arbor Scientiarum", Speculum 50 (1975) 245-268.

STERN, H.: Le Calendrier de 354. Études sur son texte et ses ilustrations, Paris, 1953.

---------: "Poésies et répresentations carolingiennes et byzantines des mois", Revue archéologique 45 (1955) 141-186.

STRATTON, S.: La Inmaculada Concepción en el arte español, Madrid, 1989.

SUMPTION, J.: The Albigencian Crusade, London 1978.

THÉREL, M.-L.: "Sources et évolution du thème symbolique Marie-Église des origines à la mosaïque du Sainte-Marie-du Trastèvere", Annuaire de l'École prat. hautes études 73 (1965-1966) 192-194.

----------: "L'origine du thème de la "Synagogue repudiée", Scriptorium 25 (1971) 285-290.

----------: "Les differents types d'illustration des commentaires bibliques", Les dossiers de l'archéologie 16 (1976) 28-35.

----------: "La "femme à la coupe" dans les images inspirées de l'Apocalypse", en Actes du 96e Congrès national des sociétés savantes, Toulouse 1971, Paris 1976, pp. 373-394.

THOMAS, A.: "Note sur un fragment du Breviari d'Amor", Annales du Midi 5 (1893) 494-498.

THORNDIKE, L.: "The Latin Pseudo-Aristotle and Medieval occult Science", Journal of English and Germanic Philology 21 (1922) 229-258.

----------: "The true place of Astrology in the History of Science", Isis 46 (1955) 273-278.

----------: "Notes on Some Astronomical, Astrological and Mathematical Manuscripts of the Bibliothèque Nationale, Paris", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20 (1957) 130-158.

----------: "De Lapidibus", Ambix 8 (1960) 6-23.

THOUZELLIER, C.: "Un traité cathare inédit du début du XIIIe siècle", Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclésiastique 37 (1961).

----------: "La Bible des cathares languedociens et son usage dans la controverse au début du XIIIe siècle", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 42-58.

TIRON, R.: Histoire et costumes des ordres religieux, civils et militaires, Bruxelles, 1845, 2 vols.

TORROJA MENENDEZ, J. Mª.: El sistema del mundo desde la Antigüedad hasta Alfonso X el Sabio, Madrid, 1980.

TOUBERT, H.: "Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga", Cahiers archéologiques 19 (1969) 167-189.

TRENS, M.: María. Iconografía de la Virgen en el arte español, Madrid, 1946.

---------: La Eucaristía en el arte español, Barcelona, 1951.

---------: Iconografía de la Pasión, Barcelona, 1945.

TUVE, R.: "Notes on the Virtues and Vices", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964) 42-72.

UNTERKIRCHER, F.: King Rene's Book of Love (Le Coeur d'Amours Espris), New York, 1980.

UPTON, J.: "A manuscript of the "Book of the fixed stars" by 'Abd ar-Rahmān as-Sūfī", Metropolitan Museum Studies 4 (1932-1933) 179-197.

VANN, G.: The twoo trees, London, 1948.

VARAZZE, J. DA: La leyenda dorada, versión de J. M. Macías, Madrid, 1982, 2 vols.

VAZQUEZ DE PARGA, L.: "Los capiteles historiados del claustro románico de la Catedral de Pamplona", Príncipe de Viana 29 (1968) 3-11.

VENTURA I SUBIRATS, J.: "El catarismo en Cataluña", Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona 28 (1959-1960) 75-168.

----------: Pere el Catolic i Simó de Montfort, Barcelona, 1960.

----------: "La valdesía de Cataluña", Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona 29 (1961-1962) 275-317.

----------: "Catarisme i valdessa als països catalans", en VII Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Barcelona, 1962, vol. 3, pp. 123-134.

----------: Els heretges catalans, Barcelona, 1963.

VERDIER, PH.: "Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du courounnement de la Vierge?", Gesta 15 (1976)

227-236.

VERDON, J.: "Les sources de l'histoire de la femme en Occident aux Xe-XIIIe siècles", Cahiers de Civilisation Médiévale 20 (1977) 219-251.

VERNET I GINES, J.: La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente, Barcelona, 1978.

----------: Estudios sobre historia de la ciencia medieval, Barcelona-Bellaterra, 1979.

VICAIRE, M.-H.: "Les cathares albigeois vus par les polémistes", Cahiers de Fanjeaux 3 (1968) 105-128.

----------: " "Contra Judaeos" meridionaux au début du XIIIe siècle. Alain de Lille, Évrard de Béthune, Guillaume de Bourges", Cahiers de Fanjeaux 12 (1977) 269-293.

----------: "La place des oeuvres de miséricorde dans la pastoral au Pays d'Oc", Cahiers de Fanjeaux 13 (1978) 21-44.

VITORIO, J.: El amor y el erotismo en la literatura medieval, Madrid, 1983.

VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, M.: "Les illustrations astrologiques des chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés (IXe-XIe siècle)", Bulletin de la Société des Antiquaires de France (1963) 200-204.

----------: "Art carolingien et art roman parisiens. Les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés", Cahiers archéologiques 16 (1966) 77-105.

VIGORELLI, G.; BACCHESCHI, E.: La obra pictórica completa de Giotto, Barcelona, 1974.

VIÑAYO, A.: San Isidoro de León, León, 1979, vol. 7.

VOGEL, C.: "Les rites de la pénitence publique au Xe et XIe siè-

cles", en Mélanges offerts à René Crozet, Poitiers, 1966, vol. 1, pp. 137-144.

---------: El pecador y la Penitencia en la Iglesia antigua, Barcelona, 1967.

VOSS, G.: Astrología y Cristianismo, Barcelona, 1985.

VV. AA.: Anges et démons, 1972 (Zodiaque).

VV. AA.: Atenas: La ciudad de las imágenes. Religión y sociedad en la Antigua Grecia, Vitoria, 1989.

VV. AA.: Cartes et figures de la terre, Paris, 1980.

VV. AA.: Enciclopedia Universale dell'Arte, Firenze, 1976, vols. 2-3.

VV. AA.: Historia del Arte, Barcelona, 1976, vols. 1, 3-4.

VV. AA.: Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale, Montréal, 1985.

VV. AA.: "Satan", Études Carmélitaines 27 (1948).

VV. AA.: The Year 1200: A Symposium, New York, 1975, 2 vols.

VYVER, A. VAN DE: "Les oeuvres inédites d'Abbon de Fleury", Revue Bénédictine 47 (1935) 141-145.

----------: "Les plus anciens traductions médiévales de traités d'astronomie. Xe-XIe siècles", Osiris 1 (1936) 658-691.

WAAL, H. VAN DE: Iconclass. An iconographic classification system: Bibliography, Leiden, 1978, 7 vols.

WAKEFIELD, W. L.: Heresy, Crusade and Inquisition in Southern France 1100-1250, Berkeley, 1974.

WALAFRIDO ESTRABON: Glossa Ordinaria, PL.: 114, cols. 151-434.

----------: Expositio in Quator Evangelia, PL.: 114, cols. 861-916.

----------: Picturae Historiarum Novi Testamenti, PL.: 114,

cols. 915-918.

WALD, E. DE: The illustrations of the Utrech Psalter, Princeton, 1933.

WATSON, A.: "A manuscript of the Speculum Virginum in the Walters Art Gallery", The Journal of the Walters Art Gallery 10 (1947) 61-74.

WEBB, E. J.: The names of the stars, London, 1952.

WEBSTER, J. C.: The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art. To the End of the Twelfth Century, Princeton, 1938.

WEITZMANN, K.: Ancient book illumination, Cambridge (Mass.), 1959.

----------: El rollo y el códice, Madrid, 1990.

WICKERSHEIMER, E.: "Figures médico-astrologiques des IXe, Xe et XIe siècles", Janus 19 (1914) 157-177.

WITHINGTON, R.: English Pageantry. An Historical Outline, Cambridge (Mass.), 1918, vol. 1.

WOOD, D. T. B.: " "Credo" tapestries", The Burlington Magazine 24 (1913-1914) 247-254, 309-316.

YARZA LUACES, J.: "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", Archivo Español de Arte 47 (1974) 13-37.

----------: "Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos", en Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana, Madrid, 1980, vol. 2, pp. 231-255, vol. 3, pp. 148-156.

----------: La Edad Media, Madrid, 1982, en vol. II de la "Historia del Arte Hispánico".

----------: "Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", Fragmentos 2 (1984) 4-19.

----------: "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval", en Actas del V Congreso del C.E.H.A, Barcelona, 1984, pp. 193-202.

----------: El Pórtico de la Gloria, Madrid, 1984.

----------: Formas artísticas de lo imaginario, Barcelona, 1987.

----------: "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", Cuadernos de Arte e Iconografía 3 (1989) 27-46.

----------: "La présence du diable dans l'art roman espagnol: Forme, déguisement, role", en Actes du IVe Colloque International du Centre d'Études médiévales de l'Université de Nice sur le sujet "Demons et Merveilles au Moyen Age", Nice, 1990, pp. 195-241.

YARZA LUACES, J. et alt.: Arte Medieval, Barcelona, 1982, vols. 2-3 de "Fuentes y documentos para la historia del arte".

YATES, F. A.: "The Art of Ramon Lull. An Approach to it through Lull's Theory of the Elements", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1954) 115-173.

----------: El arte de la memoria, Madrid, 1974.

ZARNECKI, G.: "The Coronation of the Virgin on a capital from Reading Abbey", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 (1950) 1-12.

ILUSTRACIONES

E omgiv qui celi luui
V isti qui li com iuzio.
E que nonceu ses ruzo.
A donc sanct per son cabul
; acuis a son bosdal.
A quo pusar elizabet
D ins pert de ceuis sempuenbet.
I angels annuncu la nuchencia de
sanh iohan bubrista.

E ra quo fag: aprecs. v. mes
I angels gabriels fon trames
E nla ciutat de nazaret
E ngalilea: on adobet
V na uerge preciosa:
Q ueu de ciozep espozada
D as anc nouas sapuua.
E sos nomes era maria.
E cor manten qu ell saui:
E ll seruiene uers lui. edigs li:
D ieus te sil de gracia plena.
D ieus sequers ceuluinceu
E ueu complida del sieu se.
I e sanhs espers es abbe.
P er quiest nuns bonauuiadi
E uirab dieu bonauuia
h ass gran gracia trobia
E uir enro uenire cerchu
E lh per cert: er esuntau
I equals seria ieus nom
E er grans. er er apelat
V ens filhs de dieu anc
E er sos regnes senes
E li digs er en quil gu
E uieu nouu dome pu
D igs langels aiur ueu
I e sanhs espers sobre
D e cau dieus ceuluinca
E l filhs que de te nasc
E r nomnat de dieu ue
E gel dausso not meru
S is fai per uertut diu
E uelizabet ta cozuu
I aquals el mont gais
E uezeu uielhi treigi
h a per li diuina uertu
E sin aiessi cozaubut
E uir en aquo que dic
I unha res not pot en
A donc lauerges gau
D igs uerge aisi la fauc
D e nostre sanhor
D e me cor adno que
E er me per maresh
S so que nus dig com
I angels annuncia

... ... en quem amat.
albet quem hic sentit:
plenu del sanch espirit.
Si nun tenent amdair:
nes benedicta ses pir:
e tot fiugr de mare nun
ceus fiugr lon mirar
uentre mus don meuc.
quil cauzi ses deuc
a hun prezi tam conor:
i mare del meu senhor
nguda denan me:
ibchus per cor que er se
i in nisi per lunzuro
est ta salutacio:
st cum lac en lanrella:
ns per gran meraulha
per el uentre Ellegart.
ssagis eliziber:
ta quar hiss recaut
que per moir gran ünur
ente se complira
que langel promes ta.
aueiges senes pir:
dieu magnificar:
tam lo cuerpo.
mai nostre senhor.
tot ses gauzigs
ceus el beneeigs.
ns paures delonzar:

... ... mon sahiam.
E tell nulhi per si meire
A tot cells quel renerim le.
E nur dieu sauzes tot podros.
A espezi fort los arguollos
E ues fan podros agenils.
E fort ichauzi los humils
E cells quetin fam deuerun.
A as los nur lomes lauchu mun.
E n nuel es li raimes
I esanc. segu on que fo promes
A li pauros. laqual promesa
P ir sabraims en si semesa.
S ostri dona esanca eliziber.

La sancta uergel apres
Esteri un mes odepres
A quil nus pueis sen retrner
A li ciutat denazaret
E n lostal de son paresar.
E rab tan lesenis desanar
E esti cornelizibet:
E ou complirs er esanzer.
E e lue filh. ceuz si ei uera:

lsant esprit ueramens.
no saubut ioseps tenens
s uole de lui s.aproprir:
li uole penre mmenir
on hostail.mis que tot gen
uole laisir secretamen.
onc ioseps hic uzio
l.angel: ter que dig li fo:
xep filb dauid not qual
mer menir aton hostail
mollier quera concubur
rli sobreina uenir
l sant esprit dichenden
is el sieu cors ueramen.
ilb en fanmes ses plus.
u nommeis ihesus.
ceu sera cert del lumenz
pobols de cots sos peccatz.
sso conuenc es conuenir
s transmudar: per aromplir
is.anciens profetis.
ur lepro ferzuis
mu dig senes dubrir.
lu uerges den esfantar
n esfan per ueraur del cel
ueramanom emanuel.

per cert esfantet.iqui.
tan tost quo lui esfantat:
esfan en daups en uoloptat
u pauzir en uni grupu.
uar mellor luec nonauia.
eius es natz e mes en la grupu.

antenen nat lozeamnat:
ventre uelhuion lipuz
e fozis enlur pustura
l fiuc contra la freidura:
angels entre loz dichendet
belurat quels enlumenet.
ilb pastor lugro gran puor.
igs langels nouuitz temor.
ceu uos fiss nouella liber
e gran gaug ede gran plizer

lee
non
ra
dui
chap
umen
un p
tz
i sal
un pl

C um langels dig lur hauia.
E momeron alegren
L oaurnadig iheuelmen:
E r.agro meravilha gran
E lh pastor lauson dieu lauzan.

[illegible] la natiuitat de iesu
[illegible] autors

Q uant viij. iorn foro coplitz:
Et.agro le fan circumcit

en giro tremer tot orient:
G aspars. melchions. baltasars:
Q ue sapelauo reis de tars.
E uengro en ierusalem
E nans que fosson en betlem.
E dichero a qui mezeis
A ls iuzieus. ont es nostres reis
Q ue es natz: quar nos uenime
h auem uista en orien
l estela per mont gran uertut
Q uell nos demostra. e em uengut
p er sso quadorar lo uolem.
l e pobols de ierusalem
s o mout turbatz. et .herodis
l eteis cros quant o .auzi.
p er que son cosselh aiustet.
G oligan men demandet
D e ieu crist ont era natz.
E quant o saup: hac apelatz

al pus secretamer q̃ pogues e tarost lagel
vench en Sisto a Josep. e dixli Josep nor
cal tembre ne auer por car sapies p̃ cert
q̃ ta muller ha concebut jnffant per obra
del sant spirit. la qual jnffantara. y ffill
lo qual tu appellaras ihuc. lo qual dellu
rara dels penats tot lo poble ac aue a
ffer q̃ aiugue sens mudar p̃ ço q̃ les pro
ffecies sien complides. Car la pfeta ysa
yas hauia dit pfetant. Ecce Verge deu
jnffantar. y jnffant p̃ituit del alt ysme
lo qual auia nom emanuel. lo qual no
emanuel uol dre deus. Abrat Josep se le
ua de dormir. e compli le mandamer del
angel. car enmoment recebe la sua muller
ce co la uerge maria mas hanc no har
paria della. Et quat josep ac pfet. e re
cobrada la Verge. o. sa esposa. ve com pra
la uengeli de sent luch q̃ ell la reague de
nazareth. e menalasen enuers la Ciutat
de betleem q̃ era Ciutat de dauid. e la vge
gloriosa jnfanta ag̃. e com hac jnffantat
pes lnffant ihuest. e embolcal en drapes
e posal sobre una gripia. car lo pus bell
ech era q̃ yssos la on ella jnffantra.

Ihs es nat e posat en la gripia

Langel anuncia la nativitat del fill de deu als pastors.

E nomenmer q̃ ihuest fo nat langel
apparech ab molt gran resplan
dor als pastors q̃ vetlauen. e esmuc al fech
pes com lauors en aqll tpms q̃ ihuest nas
qs feys gran fuer. els pastors hagren
molt gran pahor. e langel dixlos nous
tematas car vous apuer nouelles de molt
gran ging. e de gran alegra a tots gents
car sapiatas p̃ cert q̃ saluador del mon es
nat en bet[illegible] e trobarlets sies en la
gripia com [illegible] ab dit aco Sengren
del cel gran rom[illegible] a dangels q̃ mura
uen. e deuallauen de [illegible] ab molt
clara Seus Seent. e hom[illegible] pastors
. Gloria sia a deus sies el cel. e en terra ue
ra pau als fiels homes de bona uolentat
e tantost ixen. e Sorst aco los pastors fore
tors consentats. e diguetren. Anem nosen
tost en betleem. e Sciam lo saluador mes
lo qual dien nos ha denunat. e anaren
sen en betleem ciutadamer. e trobaren lm
ffant. e josep. e maria ayn com langel
los auia dit. Et los pastors denunaren
a tots gents aqsta cosa. e agren ciut da co
gran marauella. e los pastors tornaren
sen en lurs lochs loant. e beneynt mes
seyor deus.

Langel anuncia la nativitat de ihuest als pastors.

Et no fui tomi que aurum: ceci.
Vel tenis quemuno lestedi.
Ad pessi digi lui: uos non uer
Iam in bethlem: et inquirite
Vel de puero: et cum inueneritis.
Et ubi uenerit: renuntiate mihi.
Ad hanc ergo sequentur.
Et ecce ibat ante eos: usque
Dum ueniens stetit super ubi erat puer.
Et ubi uidit stellam: gauisi sunt gaudio magno nimis.
Et intrantes domum inuenerunt puerum cum maria matre eius.
Et procidentes adorauerunt eum.
Et apertis thesauris suis: obtulerunt ei munera.
Et ecce magi de oriente: uenerunt hierosolimam.
Et dixerunt ubi est qui natus est rex iudeorum.
Et audiens herodes rex turbatus est.
Et omnis hierosolima cum illo.
Et congregans omnes principes sacerdotum.
Et scribas populi sciscitabatur.
Et dixerunt ei in betlem iudee.
Sic enim scriptum est per prophetam.
Et tu betlem terra iuda.
Nequaquam minima es in principibus iuda.
Ex te enim exiet dux qui regat populum meum israel.
Tunc herodes clam uocauit magos.
Et didicit ab eis tempus stellae quae apparuerat eis.
Et mittens eos in betlem.
Dixit euntes diligenter sciscitamini de puero.
Et cum inueneritis renuntiate mihi.
Ut et ego veniens adorem eum.
Qui audito regis sermone abierunt.
Et ecce stella quam uiderant in oriente antecedebat eos.
Usque dum veniens stetit super ubi erat puer.
Et ecce melchior: baltasar:
Et gaspar: aurum: thus: et myrrham.
Et cum uenissent in domum.
Et inuenerunt puerum cum maria matre eius.
Et procidentes adorauerunt eum.
Et apertis thesauris suis: obtulerunt ei munera.
Et responso accepto: ne redirent ad herodem.
Per aliam uiam reuersi sunt in regionem suam.
Et cum uenissent in domum suam.
Et uocasset familiam suam: ostendit illis
Quomodo ad eum uenissent magi.
Et quomodo responsum accepissent.
Et ne redirent ad herodem.
Et ecce angelus domini apparuit in somnio.
Et dixit ei: surge et accipe puerum et matrem eius.
Et fuge in egiptum: et esto ibi usque dum dicam tibi.
Futurum enim est ut herodes quaerat puerum ad perdendum eum.
Qui surgens accepit puerum et matrem eius.
Et uenit in terram israel.
Audiens autem quod archelaus regnaret in iudea pro herode patre suo.
Timuit eo ire.
Et ecce ibat ante eos usque dum
Et congregans omnes principes sacerdotum.
Et scribas populi sciscitabatur.
Et dixerunt ei in betlem iudee.
Sic enim scriptum est per prophetam.
Et tu betlem terra iuda.
Nequaquam minima es in principibus iuda.
Ex te enim exiet dux qui regat populum meum israel.
Tunc herodes clam uocauit magos.
Et didicit ab eis tempus stellae quae apparuerat eis.
Et mittens eos in betlem.
Dixit euntes diligenter sciscitamini de puero.
Et cum inueneritis renuntiate mihi.
Ut et ego veniens adorem eum.
Qui audito regis sermone abierunt.
Et ecce stella quam uiderant in oriente antecedebat eos.
Usque dum veniens stetit super ubi erat puer.
Et ecce melchior: baltasar:
Et gaspar: aurum: thus: et myrrham.
Et cum uenissent in domum.
Et inuenerunt puerum cum maria matre eius.
Et procidentes adorauerunt eum.
Et apertis thesauris suis: obtulerunt ei munera.
Et responso accepto: ne redirent ad herodem.
Per aliam uiam reuersi sunt in regionem suam.
Et cum uenissent in domum suam.
Et uocasset familiam suam: ostendit illis
Quomodo ad eum uenissent magi.
Et quomodo responsum accepissent.
Et ne redirent ad herodem.
Et ecce angelus domini apparuit in somnio.
Et dixit ei: surge et accipe puerum et matrem eius.
Et fuge in egiptum: et esto ibi usque dum dicam tibi.
Futurum enim est ut herodes quaerat puerum ad perdendum eum.
Qui surgens accepit puerum et matrem eius.
Et uenit in terram israel.
Audiens autem quod archelaus regnaret in iudea pro herode patre suo.
Timuit eo ire.

Et dum iosaphat sederet.
Et rogaret iosaphat
Et ecce ibat ante eos usque dum
Et congregans omnes principes sacerdotum.
Et scribas populi sciscitabatur.
Et dixerunt ei in betlem iudee.
Sic enim scriptum est per prophetam.
Et tu betlem terra iuda.
Nequaquam minima es in principibus iuda.
Ex te enim exiet dux qui regat populum meum israel.
Tunc herodes clam uocauit magos.
Et didicit ab eis tempus stellae quae apparuerat eis.
Et mittens eos in betlem.
Dixit euntes diligenter sciscitamini de puero.
Et cum inueneritis renuntiate mihi.
Ut et ego veniens adorem eum.
Qui audito regis sermone abierunt.
Et ecce stella quam uiderant in oriente antecedebat eos.
Usque dum veniens stetit super ubi erat puer.
Et ecce melchior: baltasar:
Et gaspar: aurum: thus: et myrrham.
Et cum uenissent in domum.
Et inuenerunt puerum cum maria matre eius.
Et procidentes adorauerunt eum.
Et apertis thesauris suis: obtulerunt ei munera.
Et responso accepto: ne redirent ad herodem.
Per aliam uiam reuersi sunt in regionem suam.
Et cum uenissent in domum suam.
Et uocasset familiam suam: ostendit illis
Quomodo ad eum uenissent magi.
Et quomodo responsum accepissent.
Et ne redirent ad herodem.
Et ecce angelus domini apparuit in somnio.
Et dixit ei: surge et accipe puerum et matrem eius.
Et fuge in egiptum: et esto ibi usque dum dicam tibi.
Futurum enim est ut herodes quaerat puerum ad perdendum eum.
Qui surgens accepit puerum et matrem eius.
Et uenit in terram israel.
Audiens autem quod archelaus regnaret in iudea pro herode patre suo.
Timuit eo ire.

Et ecce ibat ante eos usque dum
Et congregans omnes principes sacerdotum.
Et scribas populi sciscitabatur.
Et dixerunt ei in betlem iudee.
Sic enim scriptum est per prophetam.
Et tu betlem terra iuda.
Nequaquam minima es in principibus iuda.
Ex te enim exiet dux qui regat populum meum israel.
Tunc herodes clam uocauit magos.
Et didicit ab eis tempus stellae quae apparuerat eis.
Et mittens eos in betlem.
Dixit euntes diligenter sciscitamini de puero.
Et cum inueneritis renuntiate mihi.
Ut et ego veniens adorem eum.
Qui audito regis sermone abierunt.
Et ecce stella quam uiderant in oriente antecedebat eos.
Usque dum veniens stetit super ubi erat puer.
Et ecce melchior: baltasar:
Et gaspar: aurum: thus: et myrrham.
Et cum uenissent in domum.
Et inuenerunt puerum cum maria matre eius.
Et procidentes adorauerunt eum.
Et apertis thesauris suis: obtulerunt ei munera.
Et responso accepto: ne redirent ad herodem.
Per aliam uiam reuersi sunt in regionem suam.
Et cum uenissent in domum suam.
Et uocasset familiam suam: ostendit illis
Quomodo ad eum uenissent magi.
Et quomodo responsum accepissent.
Et ne redirent ad herodem.
Et ecce angelus domini apparuit in somnio.
Et dixit ei: surge et accipe puerum et matrem eius.
Et fuge in egiptum: et esto ibi usque dum dicam tibi.
Futurum enim est ut herodes quaerat puerum ad perdendum eum.
Qui surgens accepit puerum et matrem eius.
Et uenit in terram israel.
Audiens autem quod archelaus regnaret in iudea pro herode patre suo.
Timuit eo ire.

De la ayrãçio de ihuxst

E quant. Suy. sorens foren coplits
foren creuere lmsme axi co eua
q ho Sen los pueus de fer. 2 meterre no
l. ffill de deu. ihuc. car ay tal nom li me
angel ame q ffos nar./

a ayrãçio de ihuxst

om los tres Reys deuent uengren adorar
ihuxst

E compras enlo Euangeli de ser
marheu q tanrost q ihuxst fou
ir en berleem veng. en. iij. reys dori
ir los quals hauien nom. Gaspar. mel
ior. balthasar. 2 aqsts ffeyense appellar
eys de Tarsia 2 com foren en jherlm
igueren 2 demanaree aq als jueus hon
lo nre rey ges nar./ Car nos per
ieu Sysa en orier. p estela. la qual ell
os ha teanesa 2 demostrada 2 nos Sem
adorar. 2 Daqstes noues q diguere
s. iij. reys. foren molt torbars lo po
e dels jueus 2 mayorment lo rey Ere
s. com ho sabe. p q lo dur rey en con
ner com ho sabe feu ayustare so cosell.

2 diligentment ell enqri 2 demana ho era
nar aqst mffant 2 quar ho sabe ell seua
ffer Sempre los. iij. reys. 2 demana aaqlls
foer reladamer 2 cautelosa ells enqn sps
veren la estela ne quar./ 2 aquells digue
renli Seruar Et lo rey Erodes
dix aaquells uosaltres uos anars erber
leem 2 demanars diligentment del jn
ffant 2 com lajars adorar tornars aren
perm q yoy Sull anar 2 en semblant
manera lo Sull adorar. abtar los iij.
reys parteren del rey Erodes 2 anare
sen en berleem 2 sobre berleem la stela sa
tura Et los. iij. reys foren molt pa
gars com ueren q la estela sera aturada. la quell poch ne molt nos menya
ame estaua sobre la casa hon ihuxst
era nar./ Los. iij. reys deuent la estela qui
anti aqlls uenen adorar ihuxst

Com los tres reys adoraren ihuxst

Tamprost los .ui. Reys deuallare en
trare en sen dins la casa hon ihuxt
era nat . e trobaren lo saluador del mon
en lo braç de sa mare / e tamprost tots se han
agenollare / e obreren les lurs capses on por
taren lurs dons . e castu offerei lm Son
. Gaspar li offerei mirra . e melchior li offerei
ensens . Et balthasar li offerei .j. gran peça
dor / Et ihuxst preys aquests .ui. dons . E
pres aco tench lo seyper / e los .ui. Reys
tanse colgare / e en durmer langel del cel
apparech aells e dixlos e feu los mana
ment q ells p res no tornassen p lo Rey
Herodes ne aguessen cura dell / e com se
despertaren complieren lo manament del
angel / e castun tornasen en lo seu regne
p altra carrera / no pas p aquella hon
eren vengurs /

Los tres Reys adoraren ihuxst e castu li offeren
sunto.

Com ihuxst fou presentat al templ

Pres aco compra mon senyor
senyor luch en lo seu euangeli que
com la uergeo maria ach estat .xl. jorns
q no fo anada al temple segons q auien
acostumat a fer les ffembres en aquell tps
com hauie enceyguts . e aco segons la lig
de moyses . dun q acap dels .xl. jorns la
uergeo maria . parent de betlehem ab lmssant
ihuxst . e anassen en ierlm offerre lissant
al temple ari com era acostumat de fer
dels altres . e porta la uergeo maria .j.
parell de tortres o de colums q offeris ab
lmssant al temple segons q era acostu
mat / Et adonchs lo sant spuer illuma
dels sia grana .j. bona psona la qual sant
ere senyor deus debon ere apellat Si
meon . lo qual Simeo p inspir del sant
spuer ach entes ame daquell tps q ell
enans q moris veuria e tendria lo seu
uador del mo ihuxst . e p inspir de deu
aquell bon hom uench al temple mentre ihu
xst / e la uergeo maria vforen e tantost
ell uiu ihuxst val pendre al braç e com
lo tench p gran alegre e p gran pag
ment comenca tantost alloar e abenyr
ere senyor deus en aquesta manera Seyor
uere deus huy mes complir en mi
la uua uolentat del meu merit / car es
gur he en los meus braços lo saluador
del mon ihuxst q es uengut enaqst
men p saluare lumanal lynyatge seyor
q aco era estat promes amy loar e benevi
sia senyor lo teu nom q tan marauellosa
ment ho as volgut ordenar Com ma
ria e josep hoyren la psfeta de Simeon
foren mot marauellats daco . Et apres
daquest paules Simeon bener lmssant

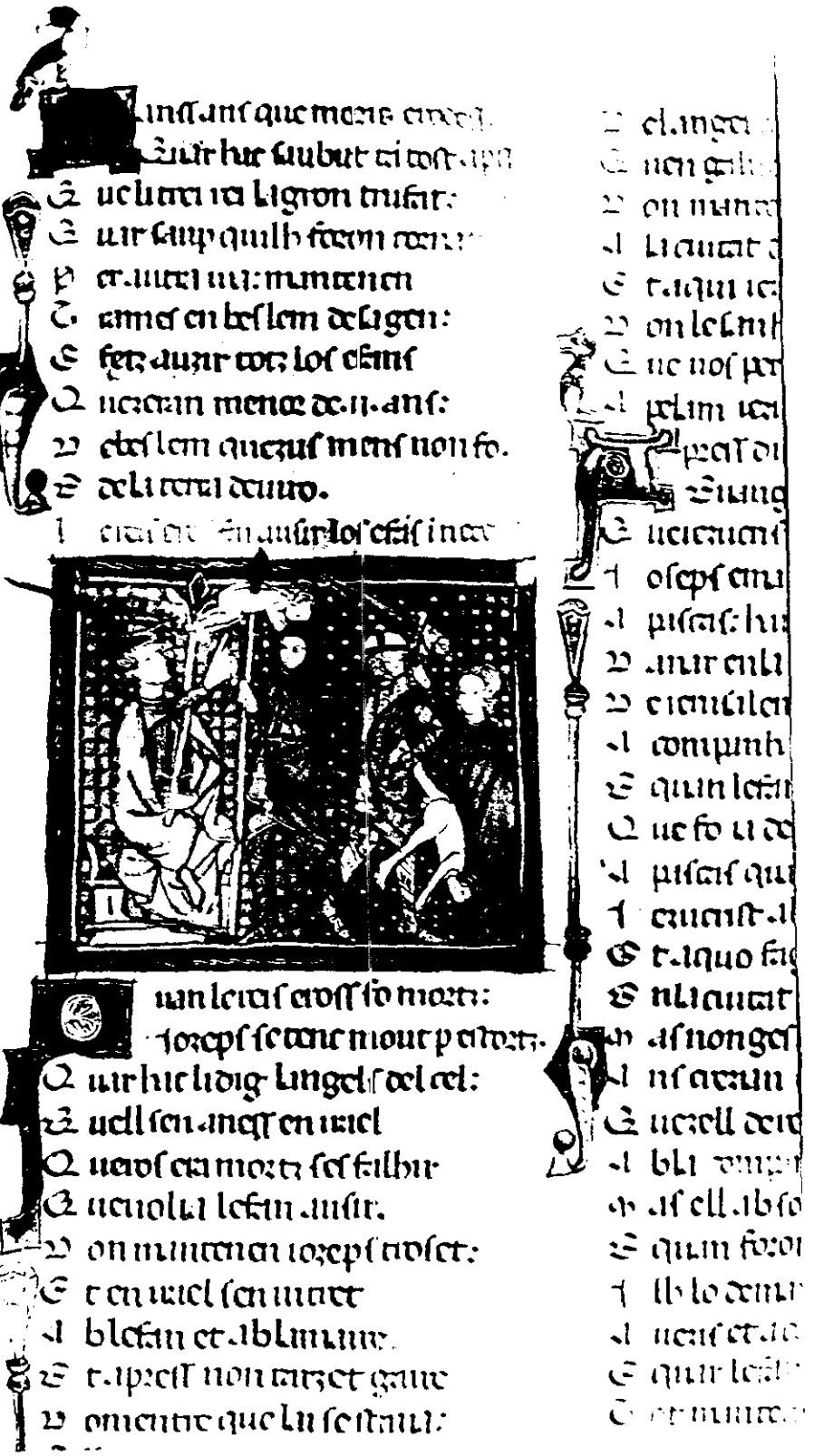
omibus per omni:
in ten oleum.
a fo sol nunq.
a le simbs esperit
on homo fo mitat:
simeons nominat.
s correchinet:
neu uolunteres.
simeons hic iunit
it del sint esperit:
que mors lugeri uist
re delusgens erist.
ut de dieu semper.
si uenc nes lo temple:
aidri quo uenc:
beiss. eauin lo tenc
uin dieu benedit:
quezic epres adir.
eus. uas me lichits
uostra pueiuler pur.
sers uostres hui uist
r delusgens erist.
ueu apuelhat
3 pobols. edonat
as gens sor lo cel.
pobol dieiel.
ep: eniuni
profetsu
ic dig del esprit:
ieuulhi mout gran
conseiu benedit
n. epres adir

ab asigni nunc contradicens.
Et quest digs. in uni
Que glorie lapsum.
eius presentatio e[illegible]
de simbs simeonis

Dixit moscribers simbs iuriens.
Eum angel del cel iannes dicens
pres: que fers con nunc iuuen
ioxep en son lieg dormen.
Et uers nuntenen se leuers.
Et en egipte sen anes
bletsin et ablinuint.
Que sunbes quen uins de gaire:
ieres erodes fera segur
Et enere letsin prenuisir
oseps nuntenen se leuet.
Et en egipte sen anet
bel mollier et ablesin.
Et ester en egipte tan
Et ueluinhi uers uosen pum
Et uno quel ieres erodes in

i.achi quo uenit:
lbert. cauun lo reue
ſ uni dieu beneir:
queric. eprez adir.
eiſ. ueiſ ne laichitz
ioſtra pucial en pus.
iſſerſ noſtres hui u mit
r del ſi genſ enit.
uicez apuelhat
z poboſ. ecouit
aſ genſ ſoez locel.
pobol diziel.
ep: euuitu
i pzofeſſu
e dig del eſem.
eauulhi mout gran.
couſ uni beneir
i. eprez adir
ti puſſio:
ſ perſecucio
rſeſ dubtar:
ſeuſ reſuſaitar.
alſ aluſ genſ.

ont moiſenhe ſiulhſ matieu.
Quan lange del cel nunieſ dieu
A preſt: que fitz con[illegible] men
A iozep en ſon lieg [illegible]men.
Que ſell mantenen ſel [illegible]eſſ.
E en egipte ſen meſſ
Ab leſan et ab l[illegible]ame.
Que fauber quier naiſ de gaire.
Li ereſ croſſ feai ſegu[illegible]
E auente leſain per[illegible]
Ioſepſ mantenen ſe leue[illegible].
E en egipte ſen anet
Ab ſa mollier et ab leſan.
E eſter en egipte tan
Que lanhel uers noſen puri
E intro quel uiſ croſſ m[illegible]
[illegible] anc ioſepſ ſen m[illegible]
[illegible]an en egipte.



Transcription of the visible text:

Instans quemoris [illegible]
Qui hic subut ei tost [illegible]
Qe uel uiri ei ligron trusit:
Qui sunp quilb feerm [illegible]
Et [illegible] uiri: mutatenen
Qe ennes en bestem de ligen:
Qe fetz auzir cors los estuis
Qe ueiran menge de [illegible] ans:
Et bestem queruf mens non fo.
Qe li rent deuuo.

[illegible] fin ausir los estuis in [illegible]

uan leuas eussio mort:
Iorepst se tenc mout p [illegible]
Qui hic lidig lingelst el el:
Qe uell sen angst en uiel
Qe uens en mort sel filbir
Qe uenolui lestin ausir.
Et on mutenen iorepst euset:
Et en uiel sen muret
Et blestin et ablmuuir.
Et iapest non tarzet qauc
Et omentre que lui se stauu:

E llh Iohan el temple nobir.
E n nels doctors que sestavan
E tablar se disputavan
D els pimairals obscuras
D els santeis escripturas.
E lh doctor quanb lui parlavo:
M out fort se meravilhavo
D esso que lur respondia:
E del gran sen que avia.
[illegible] o temple de clara lai
[illegible]

A donc li amics quan lon
lo van apelar. conegron li:
h ieu eos parens dequatem
E m estat per te mout dolen.
E ll respos: per que queriatz
M e nozimin: no sabiatz
Q u entendre mes en la maio
E n las causas del mieu paire.
A donc lo pregro ben auzir
M as anc no saupro que volc dir
P eo la maigres mana
[illegible]

[illegible] risto quar audien crecat:
D e maestrau mais sa bontat.

L euangelista no dis plus
Dels las causas que fetz Iesus
E n so que fo detz de trentanz.
A doncs mosenhor sanhs Iohan
B abatista senes reuelar:
C omesset a prezicar
L as gens daiquela proensa.
Q ue fezes aver penedensa:
E volgues esser batejatz:
E n remessio dels peccatz.
E [illegible] renomnada
M al reguostar que nobilia
S an clau per lo boscatge.
E t anava mel saluatge.
E t era si vestidura
D e pel de camel mout dura.
E t era seinhs de pelissa
[illegible] ell escorgadura.
[illegible] ar en lo desert
[illegible] qui vene [illegible]

Ihs en lo temple declara les sapiences

Com madona sta maria e joseph trobaren ihuxst del temple.

E com la verge. ay. e joseph fore venguts al temple e vere ihuxst la verge. ay. dixeli fill. yo e ton pare molt dolents te avem cercat e tu est ay e ihuxst respoeloe no sabers q̃ yo ateau re[illegible] en les coses del meu pare e eliq̃ hoven be q̃ ell plaua. mas no sabien que volia dre co q̃ ell dehia. po la verge. ay. vetenya fore les paraules q̃ li hoya dre. Et la verge. ay. pres ihuxst pla ma e traguel del temple e menalssen ab jo seph ensemps en la Ciutat de Nazaret e dehia ihuxst ala sua mare e a joseph sua hyar com ell ceeria enedar ayear le ceeria lo seu sey[illegible] lenvenimer e deya ho p e com ell ceeven enedar ceeria en mostram la sua gran bonea e sauyea e saber tles gents.

ay. ma e Joseph trahen ihuxst del temple.

Senr Johan babtista ppdenya la fe de ihuxst

Lauengeli no recomptra ali dar q̃ ffeu ihuxst ensa pmfamera encreo q̃ ffo enedar de. xxx. ans e lauors mon senyer senr johan babtista comenca apyear les gents dagilla prida dier a aquelle q̃ ffessen penitencia e qe bariassen q̃ fossen mundats de lurs pecats. el dir senr johan no menyaua nulla res als sino llagostes e mel saluatge q̃ trobaua p los bastarges e vestia pelle de Camelle molt aspres e molt duzes e fon nodriu ensa pmfamera enlo desert faen astral uida. Et les gents venienssen a ell e confessauense a ell e ell dauale penitencia delurs pecats e bariaua ell la gua del flum jorda. Et sapiecat pfeta ysayas hauia pfetat co q̃ fo la fabia mes hauia de ayi a[illegible] senr johan nasques p q enlo [illegible]

quam ueru los mirciis
d seuenir elf fanctis
oren labasine requeran:
ll lur dirzu mimeren.
llos cembras qmeas ha mostrar
ne deuir figr rapport.
ais dones ab fonzu aperen

[illegible] for lo nomen cauzau.
[illegible] pueas mena le dechunas
[illegible] elell fiomen en sos gamiers.
[illegible] lis pillus en fuegaran
[illegible] ercuable non defallen.
[illegible] cauzas cauzas lur digs pro
[illegible] anlis iohans auqueli ezo.
[illegible] nunca lauenimen
[illegible] el fillo de dieu omnipoten.
[illegible] anlis iohans euangelista
[illegible] ezo que saubs iohis bubaza
[illegible] pcass un dieu ui uenir
[illegible] se ieuenist eau dir:
[illegible] ens lanbell de dieu ner emo
[illegible] ue deligs los pecats del mon.
[illegible] eau bieu dig nos hauu
[illegible] ueell apcess me uenu.
[illegible] ter fazer ens quenau.
[illegible] anlis iohis bubaza mostra lo saluamen de
[illegible]

:a estrir q̃ hom deuya hoyr ꝑ ueu credar
lo desser drent apparellare uos pecado
: q̃ recbars lo redemptor del mon / e appa
ellare uos de ffer lo seu uoler ꝓ ꝑ purare
are apparadis :/

Senr johan babrista ꝑxera la fede ihuxst

Senr johan babrista ꝑxera la fede ihuxst

Dereg sapiare q̃ molts jubeus e mol
te ffariseus venien aser joha
uels baptjas / e quels confessas / e ser joha
ebrals ffills de vibres q̃ ha mostrar
uos altres q̃ deiars fogre apecars fers
onchs ab ferma creenca penurena de
ures pecars · car mee senyor deus
allara larbre q̃ no leuara feuyr · yo
ateig ab aygua · mas cell q̃ deu apres
my venir bareyara ab graua del senr
priu / e dara penyena digna als uers
ordenns · car cell es pus forts · e major
my · e ans fo fer q̃ yo no fuy · e yo no
sy digne de desligar les correges de
ceu sues cabaiars / ne les sues cabaiars yo
ase digne q̃ porr · aquest del qual
deus parle purificara lapre e pedra
fornens denegar · e metral enlos

seus graneres e les pallies daquell mer
en lo ffoch dinffern · E daquesta ma
teria los parla els pyra senr joha mol
tes dalres coses tota vegada denunnar
aelle lauemmer del ffill de deu ·/

Senr joha babrista mostra lo saluador del mon als dis

Senr joha euangelista recompta
q̃ senr johan babrista viu sopresa
mer · ꝑ dia ihuxst dauar si e ranost sen
johan babrista dix signar ablo seu dit
deus lanyell de deu q̃ delira los pecca
re del mon del qual yo auya dit q̃ ven
dria apres my · lo qual ans q̃ my fo fer ·/

Senr joha babrista mostra lo saluador del mon als dis.

Com senr joha babrista bareia ihuxst.

Recompras en lauangeli de ser ma
theu q̃ senr johan bareja en lo riu
jordda e vench acil ꝑ dia ihuxst e dixeli
quel bareias e senr johan respostly ·/ Sen
or aço nos deu ffer q̃ uos de my prenes
babtisme · mas pus coyner cosa es qui
yol prenga deuos · E ihuxst dix a
ell jaqueix johan no vulles daqui auar

rapuit lesperit per et
mercedem suam et dixerit.
Quam et dixerit hereditat
vel totus eadunat.
Hac mouit quam talis eruamur.
Si diabolus uolet lo tenuit:
Dicit li libenter lo fam sicu.
Igitur sicut est filius dei una
Ne zestat petrus tamo pu
Ecque numquam quegest obsta.
Igitur iesus ait: lesanpuna
Ut quomodo credatur
Quam de pu tan solamen:
Ait de pu tanti pretezen
Et dixit de nostre senhor.
Petrus accep lo redentor
Et satans cuides lo sempre
Obre ligatum del temple.
Dicit li: si tu uerumen
Est filius de dieu audi dicten.
Igitur iesus ait: esang nuep bien
Ne nó deuet tentar son dieu.
Petrus lo diables lo pres:
Et so bram pues fer aut lo mes.

esunb matheu
que sunb iohan
i baptism
i iesu crist.
quam fo requist
nies baptism:
r nos deu fair
ansme de me:
nie de te.
ichim estar
ò plus purlir.
ame ere
tome
ei complir.
uestir:
Laguestam
sant iohan.
am obur.
cert uenir
mi
ernit domina
uolim
estam
i crist.
quo mist:
dizen:
of uerumen
quar tengu
ligat
anisto fo

parlar daxo · car amy z ari coue en ay
al manera complire lo manamer de deu
z tantost ihuxst uas despullar z senr
joham batepal dms flum jorda z en con
nenr lo cel seus obrer z senr johan veu
uenr en forma de coloma lo sar spreu
quis posa sobre lo cap de ihuxst · Eapes
tes senr johan hoy vna ueu quy diz a
quest es lo meu ffill molt amat lo qual
es amy molt car z trobas en la sta estp
ruza q aco fo fer lo dia dela aparicio /

Senr iohan baptista · bateia ihuxst.

Com lo diable tempta ihuxst en lo deser

Apres aco lo sanr spreu mena
ihuxst en lo deser / z quar ihu
xst ach estar aqui · xl · jorns z ach deu
nas tots aquells ach molt gran ffam
z gran talent de menar El diable sa
bent la sua fam uolch lo temptar z diz
li digues tu si est ihuxst fill de deu
q aqstes pedres tornen pa z. puys
menjam car gran mester ho has. Et
ihuxst respos al diable · Sapies q
la estripruza diu · q solamet de pa · no

uiu hom · mas dela paula prehm de
la boca de deu · apres aco lo diable pres
ihuxst z posal sus la uolta del temple z
dixli · Si tu est ffill de deu deualla daq
c ihuxst respos al diable estr es q no deu
temptar mes senyor deu teu · Apres aco
lo diable pres ihuxst altra uegada
z puyal en · j · gran munt z vali mostrar
tot lo mon · z dixli si tu uols amy adorar
yor dare et fare senyor de tot quant
veus · Et ihuxst respos aaqll ueten
Sathanas · estr es · j · sol deu adoraras
z aaqll solamet amaras z seuiras · Et
dix aco lo diable sen ana · Et tantost los
angels del cel vengren consforar ihu
xst z aministrarenli co q li era mester /

lo diable z tenta ihuxst en lo deser com li diz
si tu est fill de deu fa tornar daqstes pedres pa

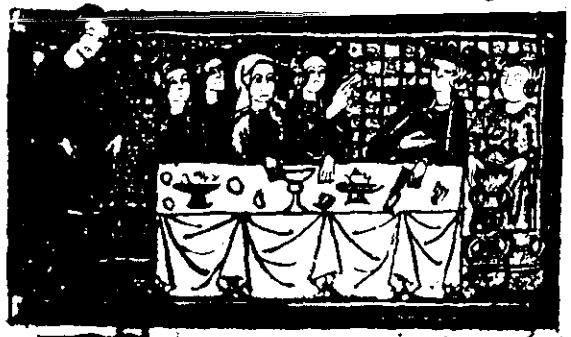
Com lo diable pa ihuxst z posal sus la uolta
del temple.

Apres aco ihuès hoy dir quel
ffill del rey Herodes q la
uore regnaua tenia pres e encarcerar
senr johan agran rocr e agra pecrar
solamer pro com hauia corregir e repes
de v. lers pecrar q ell ffilia carlo mal
uar rey palia ab la muller de son fra
re. Et apres poch de tps ihuès anaua
ribamar en lacerca de Galilea pycar
q hom sengues a uya de saluaco e q
hom se barejas e faes penitencia de sos
pecars e ell promena aiors aells q aco
facien lo regne celestial. Et anant
ihuès riba la mar uelch auer dexe
bles e trui dos pesadors q pescauen los
quals foren senr andreu e senr simo
frace daquell ihuès dix aaqlls segui
ts me e yo fer uos he pesadors dels
homens. Quar aqlls hoyren axi par
lar ihuès soprosamer jaquiren los luzs
ffilars e seguiren ihuès. Et ihuès
ana ab aqsts. v. soy. poch auar e trui
altres. v. pesadors. los quals ere senr
johan e senr jacme frare seu e aqsts
ab dos ere ffillo de zebedeu hom q auia
nom zebedeu e estauen en la barca ab
lur pare q adobauen los luzs ffilars e
tantost ihuès apella aqlls en axi al
mancra com hauia aqlls altres dos
e tantost aquells jaquiren los luzs filars
e seguiren ihuès solentrosamer er
lexaren lur pare en la barcha.

Los nocres on ihuès feu nocrir del aiguaby

En axi al manera com dauant
uos he dit pres ihuès los de
xebles e anassen p tota Galilea e p iu
dea preycar la ffe catolica e seguiralos
gran multitut de gents pro car ell ffa
lia p tots los lochs on anaua grans m
racles e grans merauelles e pro les
gents rechien enell. lo primer miracle
q ihuès feu fo aqst. Saptiant q ell
la sua mare beneyta foren conuidats en
uns nocres dun hom appellat archinet
en les quals nocres no hauia complim
ment de soy e ihuès feu tornar aygua
soy e agren ne complimer aiors aqlls
nocres e lauors los seus dexebles cre
gueren q ell era lur ffill de deu.

Congaudet: noluerit
Quia ecce abscondit compunctus
Et ab diuitiis mundi
Et non amplius eundem.
Et quia non omnium plenitudo
Deum: sed contra duplicem.
Et non fecit aut arrogantiam.
Et radones crescere desiderat
Dicit quod filios de diuitiis.
Dum multitudo hominum fecit de diuitiis.



Et apostolus demonstrat se multum
diuinum pertinere sed etiam
Quia cor multitudo gaudium
Quasque fortitudo multitudinis.
Quia est tantum locus febrium.
Post mondum locus lebrosus
Et eadem lux sensus luminis

Et si minus dicit gaudium.
Et tristitia autem tendit.
Et sanitatem locus fortitudinis
Et pueri locus endemoniorum:
Ante quam homines in presentiam.
Et prestat locus mortis suscitatum.
Et non quia multitudo circumdat
Et in: sed non sonitum
Et ad solumen eunt gaudent.
Quia plus cotidie eum ichunt
Illi quaerunt eum in lui fe:
Ne nondum per aures re.
Per quae iesus undu
Et. ij. oculos quaerentis
Per regnum quod deguet sunt:
Dicit oculos uos quia pueri sit:
Illi respondebo mundum:
Et ubi de nos uenimus.
Et iesus dixit lux de se.
Et si dixit sogon uostri se.
Et to quod lux habetis dicit.
Et non contrarium foro si.
Quia non cotidie lux habetis sobrio
Et uo mortis loc hic eum

Dicis diuisio mundi
dicit iesus.

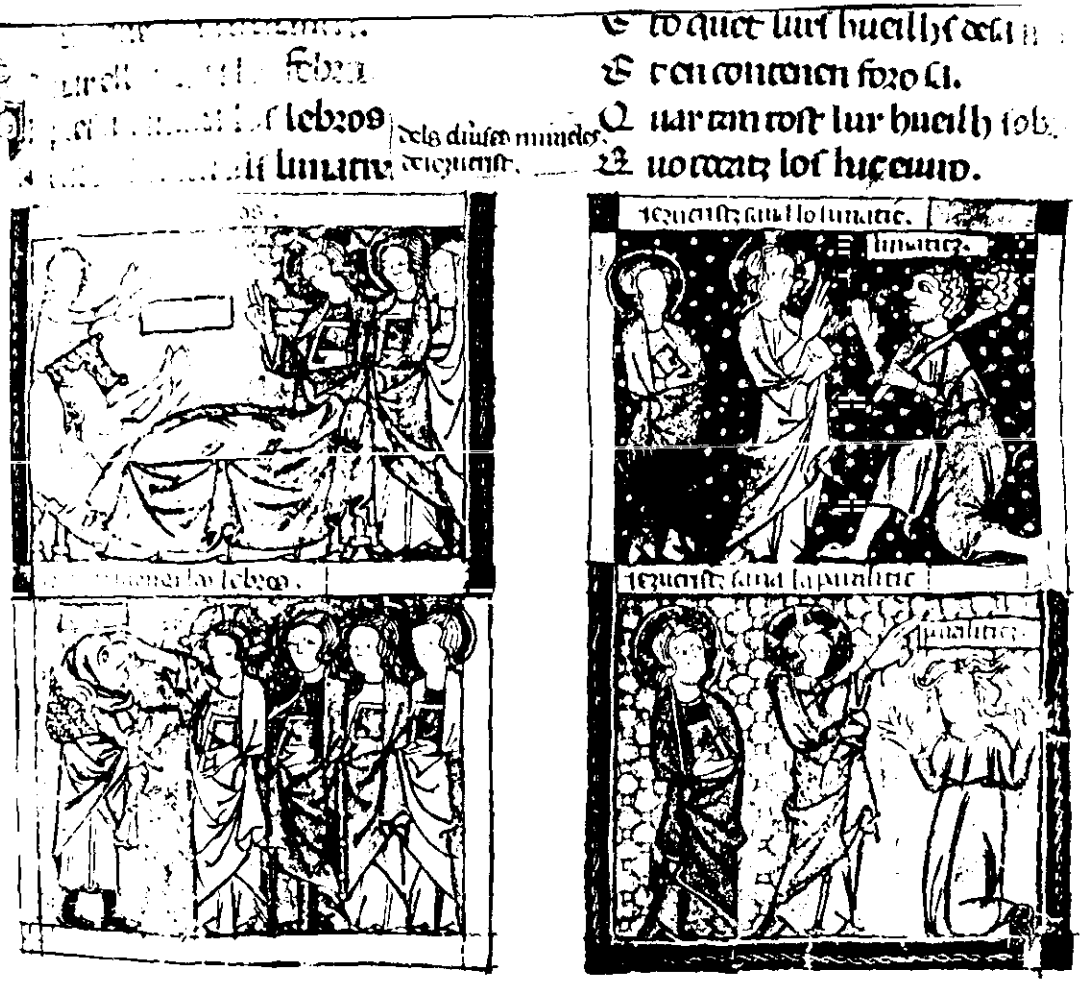
Ieshuecer en ihuxst fen mynar de lay gaiuy.

Com ihuxst enlumina los cechs

Preco aco ihuxst nostra : nam
festa als genus q̃ell era uer
ell de deu · car ell guaria cors los ma
lats de qualq̃ malalta agressen : guaria
los lebrosos : rena los sors als lunaticho · : 2
daua forza als paralitchs : rena lo parlar
als muts : fahia tornar sancers los tanca
llosos als cuchers : rena loyr als sors : gua
ria los cracs : guarua los demonys dels en
demoniats : resuscitaua los morts · : aqllo
q̃ nell auien ferma ffe sol lo tomassen en la
sua uestidura en connner eue guarits :
sanats · car abans era nre seyor ihuxst
aqllo q̃ auien en ell ffermaffe q̃ no fahia
los altres p q̃ ihuxst · : dia auana p lo ram
: tenia · y cechs qui clamaue mre qui illum
naes : ihuxst respos los cecs nostal · ces
q̃ no ho pug : ffer : los cechs. ressp gua

encomner q̃ ello ffermamer rechnen aco er
ihuxst · dix aquelle sia ffer segons la vera
ffe · E encomner ihuxst tocals ablos dur los
huylls · E aqllo seno tot miga uecren
en connner : ffozen illummats ·

Com ihuxst enlumina los cechs


febrer
lebros
dels diuers mundes
de iesucrist.
lumine
iesucrist sant lo lumine.
lumine.
iesucrist sant la pualine
pualine.

[illegible] donec fo fama generalis:
[illegible] nobis miracles celestibus
[illegible] nell fazi quisain iom man-
p er vozi Lizeri de lui.
[illegible] on ama gens liuciua
p eruzer sso que fazi:
E demiliaros: fiuros:
g anc: emanc: escz: elebros:
[illegible] ne filiur li dem mano:
E degens quels pzeiencauo:
E uom nos podi ues liu far
g er nebulh gram m apropchar.
E uzain que ieconuzi sanhs luc:
S uangelista benastruc:
E uezain iom ligron apzezar
v n muliure des podeir
p amiraz enli bazi:
E per ligram gen quei cui:
ß es pugron de lui apropchar:
E uan sus los ceiles monzar:
S sus perlis muzos pozzan
E n son lieg lomie milenan:

[illegible] epuelhnes sanhs en pozzi la
lezi en que fo apozzat:

[illegible] oiz le ceiz de lui miracli.
E Que naiegam lo filh de dieu
A bsos diapols per limar:
E a sobrers uens se ieu leuar
E ue ligam limam cobrar.
E tadonc ieus domnz:
E uanto desperar ceiros:
[illegible] ren filh de dieu filiu nos
E uezi aquesta nau nos penr.
[illegible]

Com ihuxst guari los despoderat · e dix q̃ portas la cuera.

Com ihuxst sana lo paralitich · e com sen portava la cuera

E p aquesto tan grans miracles e tan grans maravelles q̃ ihuxst fahia totes les genres vemen a ell no solamer los malalts ~~[illegible]~~ ho ffahien lo p̃ser sanes p cuere los miracles e les maravelles q̃ ihuxst fahia axi q̃ tanta gent lo seguia q̃ no li podia ho acostar los malalts p̃ q̃ lo guarís e los sanas sino ab gran affayn axi q̃ ve o pra sent lurch q̃ dia li agren aportar p malalts q̃ era fort desapodecat e era paralitic e aquen lo adiut en una Cuera e nol pogre acostar a ihuxst e uanlo pujar sobre los alberchs de la Cuera en sempre sobre los alberchs ells amaue diuer aquell malalt cuere aquella part on era ihuxst e com lo veren al mills q̃ ells pogreen van aqustar lo malalt a ihuxst p̃gan lo e clamanli merce q̃ ell sanas aquell. E ihuxst q̃ uei la fe tan gran obey la ire p̃ gracia e ua dre al malalt e tots los teus pecats te sien p̃donats leua sus e ueren e poreaven la Cuera en q̃ rich han aportat e lo despodecat en continent ffo sanamer guarit e vasen portant la cuera segons q̃ ihuxst li auia manat.

[illegible] ioiste [illegible]
[illegible] pecat de lui uengui:
[illegible] lui dichendui:
[illegible] lo iome presentai:
[illegible] quell lo deguel sanar.
[illegible] que ui lui se
[illegible] obeuiosi de se.
[illegible] al desperai:
[illegible] te son mei pecai.
[illegible] pien con lieg euuiten.
[illegible] desperai nuntenen
[illegible] eui se leaui:
[illegible] ne li lei portai

[illegible] conti iesu cristi lui uui dir.
P er que tenieti peati enfe.
E conuandet aliuen de se
Q uezell se deguel requiuar.
C an tosti lemulsi pati nui cestir.
Q ui es aquesti iobigi ligiere
C ui obeigi limarsi el uieni.
[illegible] dicapi desperte iguanisti persso
que fassa cessar lo mal temps ..

m ihuxst en en la mar ab por dexebles e ell
zmiá e los dexebles deppreuculo p por de
al temps.

uxst dorm e los dexebles deppreuilo.

Com ihuxst gmma los diables del cors del hom.

Com ihuxst gmari lo endemoniats e puys
feyen li graciaes del be q fetios aupar.

R compras en lauangeli de senr
matheu · q una vegada ihuxst
ana p mar ab sos dexebles e uas le
e gran uent tant q la nau ffo en pe
l dauerar e lauores ihuxst dormia
· dexebles uan lo despertare cuytadamen
ent a ell. senyor saluans e guardans
pill ver la nau quy uol pre · E ihuxst
pos aaqllo o homens ab pora ffe p q
uers tan grar paor e mast ihuxst ma
a al uent qe aquedas · e en comanner lo
ent cessa e el mal tpms · e tota la gent
dpre o q es aqst q axi l obeexe la
ar eis ventas ·

Jhuxst gram los demonis del cors dal hom · los qual demonis sen entraren en lo porchs · que sen anam negar en la mar.

Com jhuxst gram los diables del cors del hom los quals se mereren en los porchs.

El molres vegades se esdeuenia qto diables · los quals jhuxst trahia dels cors dels endemonats p gran deu dalgun cosa esparordidamer z temerosa · pq dize du lauangelista sent luch · q una uegada sesdeuech q un endemoniat lo qual fos parents auien longament tengut preso z encatenat en cadenas z en ferres estrapa daquelles p fons z amassen en · p · foer gran vos caige / z estech aq tant q fos uestus fo cen tors esprits z aquell romas tot nuu · z esdeuenchse q · p · jorn a ell endemoniat ven passar p aquell lor · jhuxst z tantost quel ven cas guar als deus perns z jhuxst dix als diables malvats ex vus del cors daquell hom

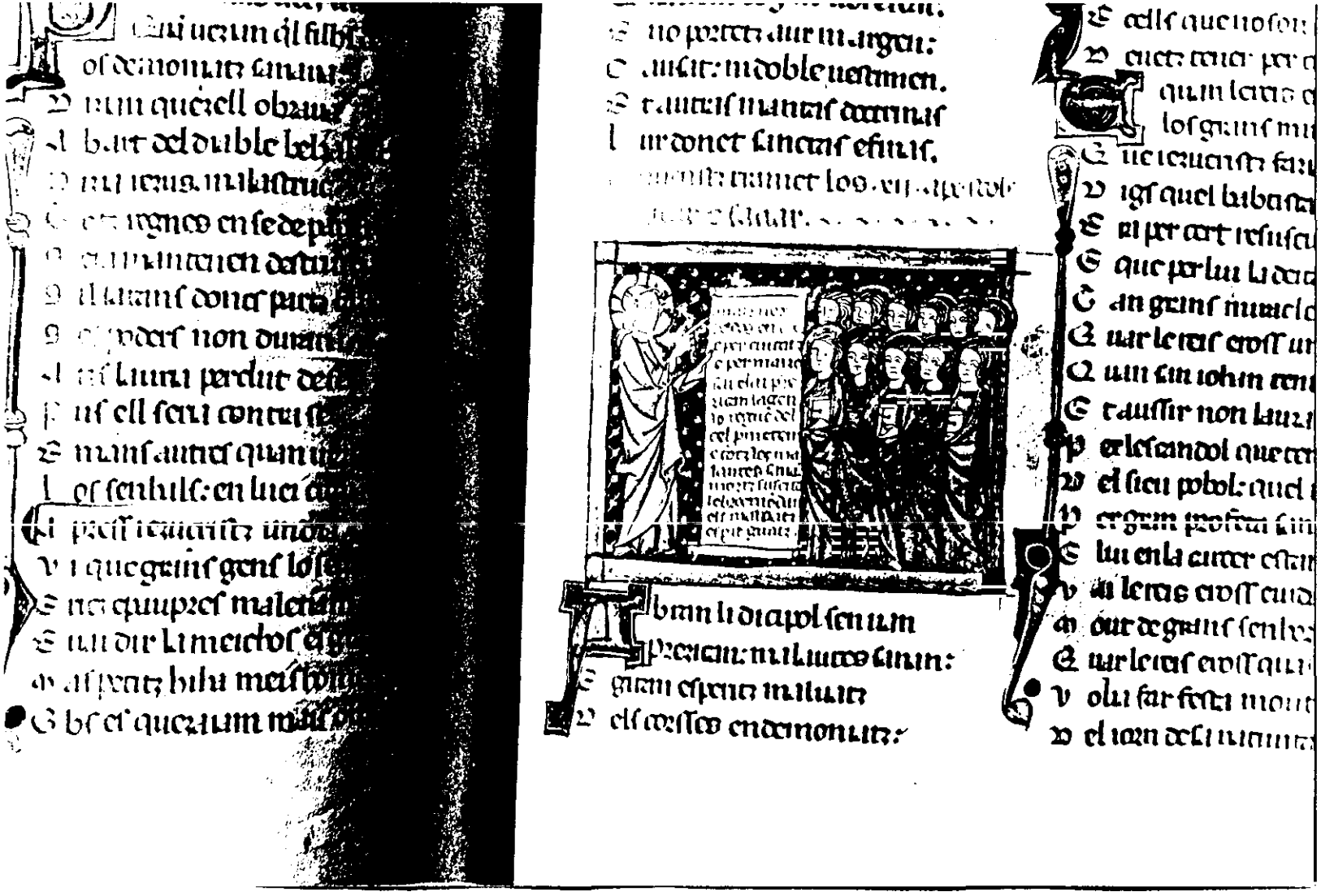
Et los diables responguere a jhuxst de deu planar q nons treballe mes. Et jhuxst respos aaquell z com hac nom · el diable ly respos yo he car ab moles dalres companyos hue so entrat · z los tenydors hauen gran pahor q jhuxst no treameres aqlls en bis z pregauen lo foer paorugamer q nou ffes z en aquell punt con ramas de porchs passaren aqll / z los diables coan pregar jhuxst q li plagues q ells pogussen entrar en aquells porchs / z jhuxst ho li ho / Et encontinent los diables esquiuen daquell hom / z entraren en los uentres daquells porchs z tantost los porchs uan se gitar en la mar /

Tunc uero fuerunt
Cum los diables gritant
uniuersi qui ero intrat.
in eu demoniat:
Ab diable li purtuno:
aos lo pregauo.
Dit le crist de sanb luci
gelista benisimes:
iluet se qui forsenat
nus endemoniat:
il hauum sia puen
et enaiuer longamen
nus et enguillos:
Aiquelis preiros
fen: elf los angel
ur bauf estiuargel.
ngel estauum
ie fos uestiment sopuen.
ie se qui ioen ui
ieuent per aqua:
guar a los pert.
mauum dir apres.
un fosf del cosf sieu.

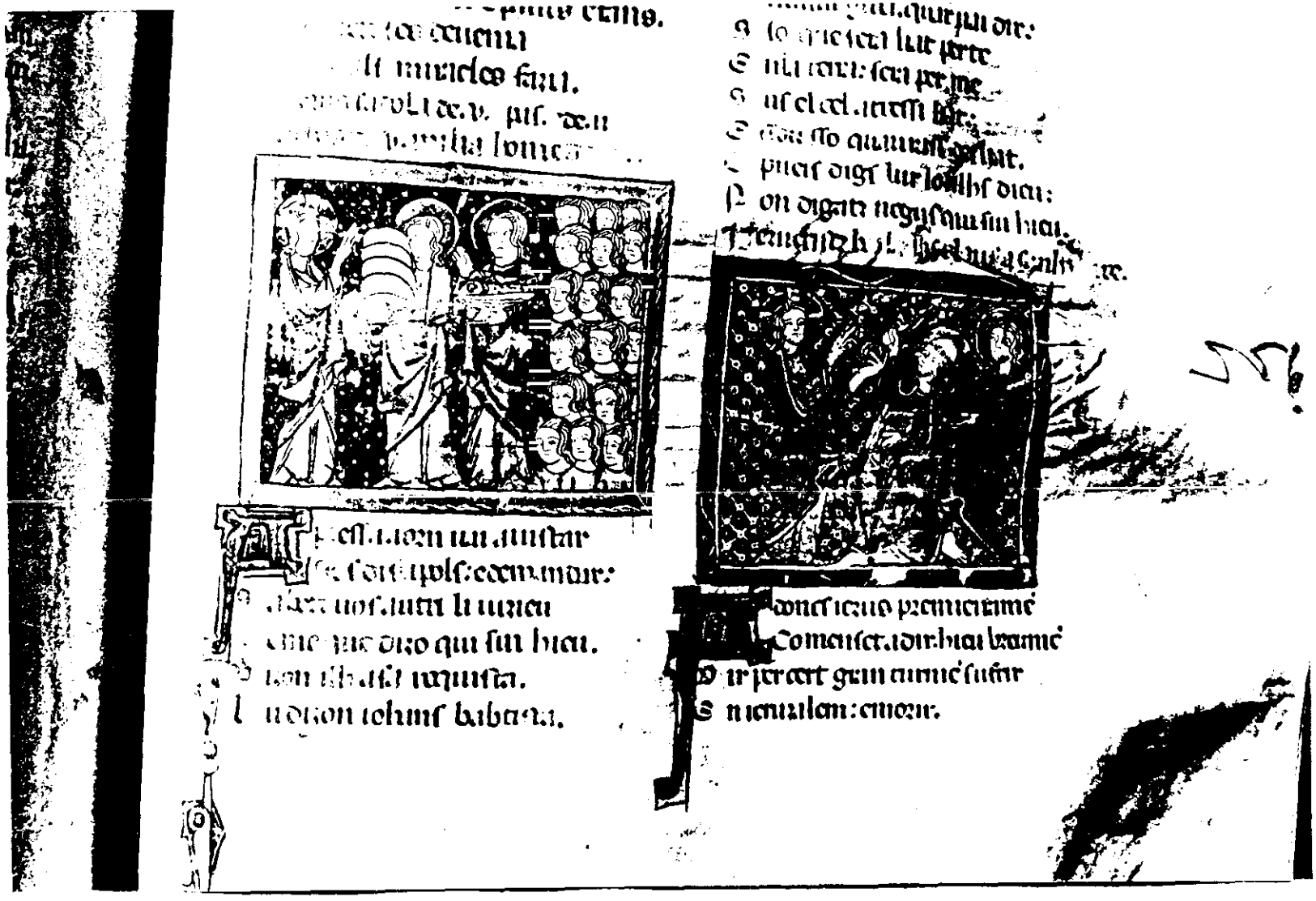
Al bant ichit de lome so
E tuiaon elf pace mauteien.
Al donec li pace sen uum ioen
E no seranco nolimair
E uun se aug eieus uegar.
Al eius gieu los demonie legui
uiuo en los pozi auo uun uegar

Tuc uauum uen hunieu
Qui uerum dl filhs de diau
os demoniat gauum:
Ab uum quezell obauu
Al b.ur del diable belzebuc.
Ab uu uenia uuiliuuc

ffiuons pauo so le pzeu
t andreau. felipz. bertol
iaqua. etohuc fenico fic
apeau. uunes. il fieuf. con
hodieau esimoni. eudaus.
equilf iudaus pueis loeu
quun los hic ioen deuunsi
ngf lur. auum de dos endo
per auum eper uuuos:
ai ebu pueiem ligen:
uegne del cel pouueen.
ioen los uuiuuiuen fauum:
oen fusaem. lebzef uuiuc
lf uuiuum espent: gieu:
elf cossef en demoniat.
furzo sef leguier de geit.
uuiuesf degeit uo esdit.
uo pueen aur uu. ugen:
uscur uidoble uestimen
t uuiuesf uuiuesf deuuiu
ur donet fuieuf efuuiuf.
Al guaisf uuiuet loo eu
Pueiem e fauu



Tanquo fag: dominum
Lupoldi Cunstado:
Si ieiunist tonato.
Si tuan litor sso iomnat
Iumum fag et ostiat.
Donec ieiuc los iun mouat
Nio dei: et per iequiiat.
Iur tun degens lur iemun
Iuenes manur no podun.
Quum fo en uni plinhu:
Iiu degens gran conpunhu:
Tadonec iun los sermonat:
Tadous mutamnes sanat.
Beatus Lupoldus iuundat:
Enher tens et dereulhat:
Deuer lur comat donat:
Iur ausi nonan qui manur.
Igs ieiunish donat lur en.
Enher mout uolontiers me
Ieteron illos huesem que.
Igs ieiunish et huiers re:



transfiguracio de ihuxst

Apres aquestes paules ihuxpr dix ale
apostols · suplaro p cert q yo breu
deuc morir e soffrir cruel passio en
lm · els bisbes e [illegible] els consellers
quell loch me de[illegible] ar amor fer
el e deig resurgir [illegible] dia · Et senr
dixli · senyor aco no[illegible] coue q tu deies
morre ne aco nos por ffer ne fa adir
ihuxpr dix a aqll · Sapres foll a fer
sap greu co tu no saps sino co q es en
[illegible] · mas si tu sabies q es en la
ar no dreies aytals paules · e sapres
er q aquell qui uoldra venir apres my
ndrali ace negar si mate e los desigs
nals e q prenga la creu e quem seguis
tenir penitencia e bones obres esquiuam
aro e folliec · cre fer ec ffoll aquell e
fa poch guay qui guayra tot i[illegible] de
carnals Et encara tot lo mon e q p
a sua animia / Apres aystes paules
dies passaro · ihuxpr pes senr pe e ser
m e senr jacme e puyassen abelle en · p ·
e aqui davant elle el se mostra / e transf
ra e la sua cren resplendi axi co s
e les sues vestidures foren pus blan
negunia neu · Et tantost apparegren
oyses e Elies e parlaren ab ihuxp ·
blamer · Et com senr pe veu aco dix
uxst · senyor bon estar fa ac · ffaram
ui tabernacles la · p · atu e laltre a
ies e laltre a ayoyses · Et metre senr
dbia aystes paules sona nau molt
a deualla del cel q tots los cobri · Et
· veu venir del cel dienr ayst es lo
ffill meu de creamer lo qual molt
e molt plau amy · hoiats tots co q ell di
els dexebles q aq eren e hoyren aco
n molt espaordirs / e de paor vem cau
re enterra q nos pogueren tenir en peus
e ihuxst prei los p les mans e ualc ser leuar
e dixlos no hauats paor ne dupte de res
e los dexebles tantost leuarensse en peus
e ne veren res dallo que auien vist da
bans sino solamer ihuxpr Et tantost
ihuxpr ab elle ensemps deuallere se daqlla
muntanya / Et ihuxpr dix a aqlls · Aqst
miracle q auieu uist non digaro a nulla p
sona entro q yo sia resuitar ·/

La transfiguracio de ihuxst.

Jhuxst sana lnfant endemoniat.

Quan ihuxpr ffo deuallar del mont
Tabor com damur uos he dit pie al
peu del mont hac · p · hom e ajenolla e
ale peus de ihuxpr e amenali davant
· p · seu ffill · e dix a ihuxp · senyor ueu a
qst meu ffill es lunatich e endemoniat
aies merce senyor amy e aell · cue sofre es
q amon ffill aue souen q p la mala na

q ha cau en lo ffoch · e axi mate en la y
gua e los teus dexebles lan uist e nol an
pogut sanar del seu mal / Et ihuxpr
respos e dix aaqll · maluada gent e ab
poca ffe al meys avar com entre uosaltres
sere uos vencre ab paciencia / e ihuxst dix
al endemoniat ffer enca / e tantost lo diable
li exi del cors · Et aquell romas sa e mu
de · Apres aco quat foren los dexebles
en · j · loch secret ab ihuxst · diguere aell
senyor p qual rao nos no hauem pogut
guarir aqst · ihuxpr respos los p ffalta
de ffe · Car sapiats q qui auia tata ffe
com · j · grea de mostalla q tot co qe uol
dria podria ffer · hor encara los muts
poria ffer auistar · Et axi aqll qui ab
gran ffe demana alcuna cosa tantost nes
exoir / mas sapiats q en altra manera lo
diable no uol exir del cors de negu sino
ceu ffer aaquell q lui mana penitencia
e deum /

Ihuxst sana lnfant endemoniat

Ihuxst resuscita lazer

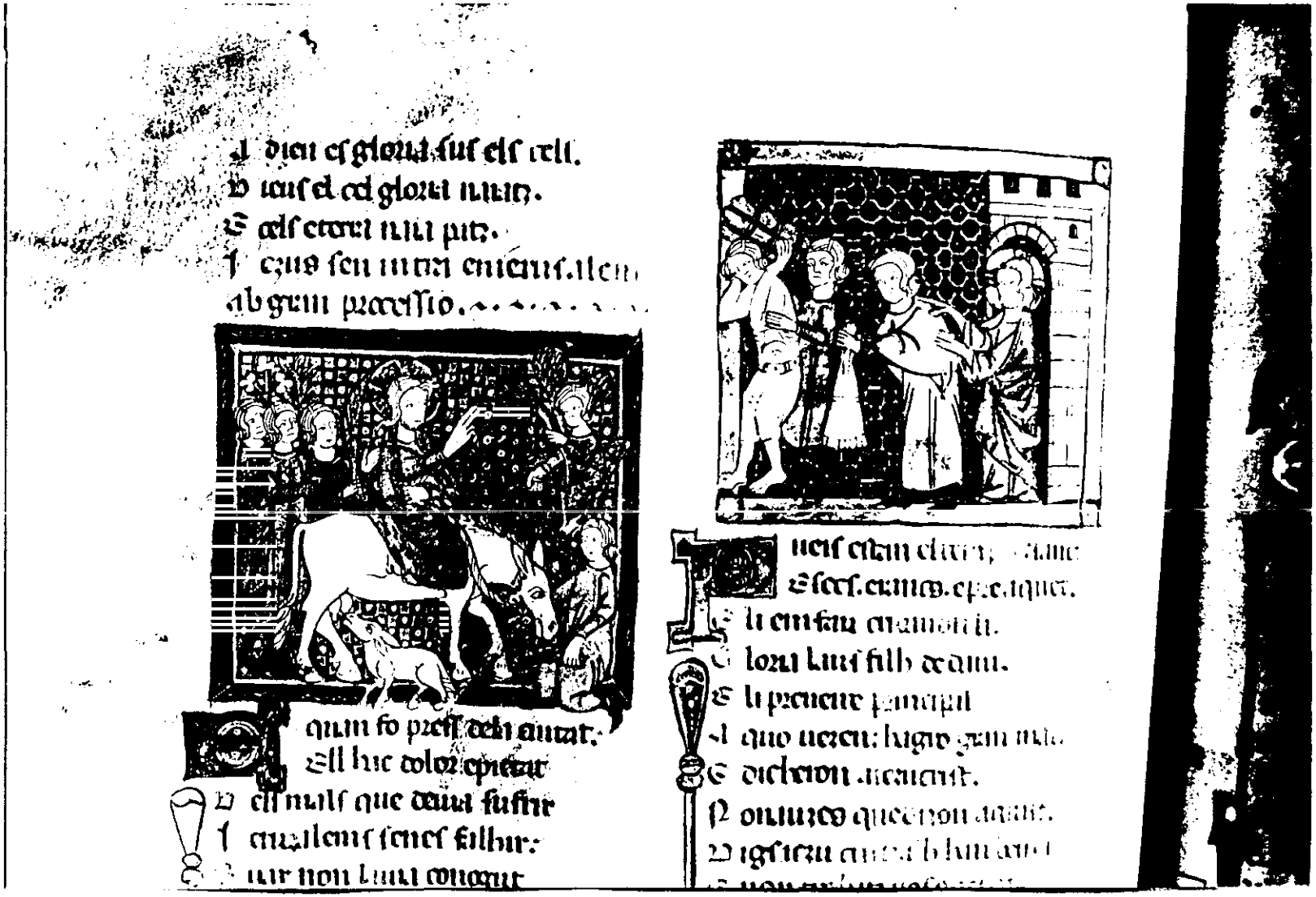
Apres aco ihuxpr va dir altra ve
gada als seus dexebles q conuenia
ffer q ell morís dins breu temps e q re
suscitas · al tercer dia · Et apres aqstes pau
les diis ihuxpr [illegible] e dixeloo elo [illegible]
molt de be segu[illegible] co puc largement
du lauengeli · lo quil seria massa lonch
p comptar · puys ihuxst parti de Gali
lea e anassen en judea e aq sana e gua
ri molts malalts e p ta aq molts san
tes paraules · e los gents ql estoltauen me
rauellauen ssi molt dels seus sants ensenya
ments · p q · j · ffembra hoent les seus santes
paules creida fermer e dix segons q re
compta sent luch · benepr es de mes senyor
lo ventre quet porta e benetrs son les
mamelles quet han allegat e nodrit · et
ihuxst tantost respos a les paules dela
ffembra e dix vere diu aqlla ffembra
q be nauyrat es aquell q hou les paules
de deu e aqlles obeex · Enaytal manera
p ta ihuxst p exemples ales gents
· p co q mills ho entenguessen · apres aco
ihuxst sen vench prestar en bethani e
· e recompta sent joham enlo seu euangeli
q lauors morí lazer e tantost q lazer fo
mort sta marta sen vench a ihuxpr et
trobal al camp e dixli · senyor del mon si
tu fosses aqui lo meu ffrare no fora mort
mas senyor assaig vens abona hora si
tu uols ffer orano p aqll cor certa sso qdo
te obetra de tot co q li demanaras · Et
lauors ihuxpr dixli lo teu ffrare resuscita
ra e sta marta dix a ihuxst · senyor bens
q ell resuscitara al dia del juhy co les altres
gents resuscitaran · e ihuxst dixli · yo son
complida uida e resurreccio e q en mi creu

Thuxst resuscita lazer.

Thuxst sen enim en thalm ab gran professso

a aqll apos la sua mort auura / e q meire
aura ceeura en mj no morera null repos
Et co thuxst lur dir aco / dix tu marta
creus aco e ella resp[illegible] Senyor yo creu q tu
est xst ffill de deu [illegible] aqst mon es
vengut Apres a[illegible] de repos vench
ta on sor de santa marta e uag agenollar
ls peus de thuxst forer dolenta e ffor
plorosa p la mort de son ffrare. Et com
thuxst la ueu tant ffortmet plorar ella
e tots los altres q aq eren vengutz p com
tre les sors de lazer. thuxst p prerar q
ach de lur plor plora axi com ells / Et
tantost thuxst dix. mostrauz me lo mo
nyment de lazer e ells mostrare lo lu enuo
tment e thuxst dixlos q obressen lo mo
nyment e ells responguere. senyor forer
creem q puda q uij dies ha q es mort
e thuxst dix aqlls no auetz enuis yo
queus he dit. creets fiudets hauer salua
cio [illegible] leuatzen la pedra sobrama
del uas e thuxst leua los huylls al cel
ffaen greaces adeu lo pare cor be cone
ria q deus lauya exoir dauo q ell demana
ua. p q encontinent thuxst dix alazer vne
dessora e lazer encontinent se leua cor lugar
e embolcat axi com lagren mes en lo uas
e ero del monyment e thuxst dix desligatz
lo e desenbolcatzlo e tayassen ala sua ca
sa.

Der aqst tan gran mreacle que
thuxst feu dela resurecio de
lazer. molts jueus cregueren q ell ffor
ffill de deu e altrui dells vanssen entrez
en la Ciutat e San comptar aqst mrea
cle q thuxst auia ffet atots los jueus
e als phariseus e tantost los bisbes els
capellans els Consellers els altres maiors
dela Ciutat vanz ajustar e diguere mal
nos es pres siqualg uia no prenem en
aco. Car tota nra genr hauem pdida
. Car aqst hom ffa tots dies tantis de
mreacles q castu ayda esser tantost salua
quil puga hauer en la sua casa. Ol puga
sol ueuz ho hoyr. Et Iayphas dix
aquells yo consellaria q hom lliurass
aqll a mort car forer trich p bo q hom
aqui auia p q tota la lera genr pugnam



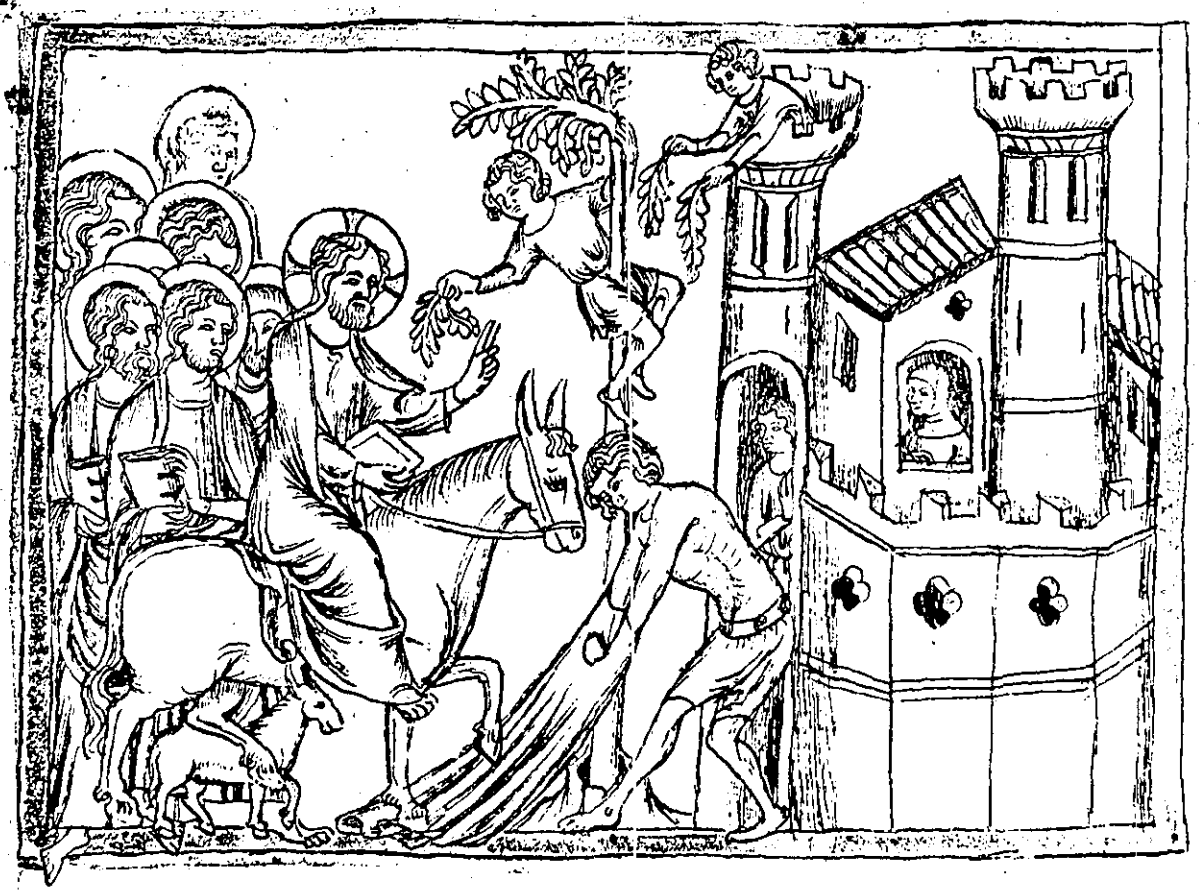
dicit et gloria sua et sit celi.
Vt sit ei ad gloriam nunc.
Et usque ad eternum pax.
Cujus sensum intra omnis alienus
ab gemm processio.

quam fo pressi ceti amat.
Sed hic color epiceat
Et nulli que dicta fuerint
quasi senes fieri:
nec non Lunam conscriptis

Ueni etiam clarum, [illegible]
et secreti amicos exercitiquet.
Ut enim amantia.
Loquitur Lunis filio de amici.
Et presente principi
Quo uerum: lugiv gem mu[illegible]
Et dicitur [illegible].
Omnibus quae non [illegible].
Vigiciam [illegible]
non [illegible]

restaurar de dampnacio. Adonchs lauors
uench gran companya de gents de Hem
nya enuers ihuèst com hoyren dir q. la
zer era resuscitar. z auien molt gran desig
q aquell poguessen veure uui. Et p aqsta
rao los mals de pnrepe z pueres del
pueus digueren q hom auries lazer car
pla sua systa molters gents rechien en ihu
èst. Apres aco ihuxpr se pn dag z
venchsen en bersfage qui es enuers ihe
rusalem. z pujassen amont oliuer z ffen
manamer q. dos. de sos dexebles q sen ma
ssen en. p. castell q era endrer ells. z dixlos
q enlo camp troubarien. una. somera z vy.
polli. la qual somera era fermada. z dirlos
q la desffermassen. z q lah amenassen. er
dix ihuèst aaqlls z suosaltres troubars qui
la somera uos desffena. digatesli q lure
senyor la demana z en contrer leuar lauos
ha. Et sapiats q aco era estat ffenzit mes
aua de oni ans [illegible]. Et tirost los
dexebles se partr[illegible] enaren sen enuers
aqll castell. z ar[illegible] la somera el polli. z
segons q ihuèst [illegible] aua manat amenare
n la somera ab lo polli ensemps z uanst des
pullar lurs uestidures z postren les sobre
la somera. pro q ihuèst hi caualcas pus
bian. z ihuèst puja en la somera. z amassen
enuers ihesum ab molta companya de gent
quil seguien. z uench ueu enla Ciutat de
ihesum q ihuèst aua resuscitar lazer. p
tots li uxqueren a carrera z vanlo acolhir
molt honradamer z ab grans gorgs por
tan ramos de palms en lurs mans z ha

Ihuèst seu enma en ihesu ab gran prosessio.



volre que despullauc 2 lancaue tot
e pla carrera el on ell deuia passar
pdaltre q sen puyauc ploc arbres
auen dela [illegible] 2 guauenla pla
on ihuxst [illegible] Et puys tora
q dauar e[illegible] ell uemen rei
tots a vna u[illegible]oria 2 laor er
sia a tu ihuxst lo seu sunt nom sia
beneyt / car tu est vengut en no
p rembre tot lo mon · Glorian
da adeu sus el cel 2 pau en tera als
o de bona uolentat ·/

· gira del temple los compradors els
uenedors

quant ihuxpt fo pp dela Cuitat
de ihrlm ell hac pretat 2 copas
· mals q la Cuitat aqlla deuia so
p co car no auia creegut lo seu auc
ne auia ell conegut 2 p pretat a
· plorac Et encontinent q fo en
uitat uassen entrat en lo temple
guac homens 2 ffembres q aqi ten
als hi uenien pa 2 vj 2 hi cambi
noneda ·/ Et guan tots aquelle
venien 2 aquelle q ho comprauc
e guac tots los banche 2 los bau
auen meste paro / 2 feu los ho
en la carrera ·/ Et com aco ffo
ihuxst dix aaquells estiers q lo
e de deu es casa de oratc 2 uosaltre
ne casa de ladres ·/

ihuxst gira del temple los compradors de uenedors

dels contren com ihuxst menutre estech en lo temple
sina molts malalts · e com sen tornaua nes ihrlm
malat la figuera on no trobi figues

Et tant ihuxst en lo temple guari 2
sana cechs 2 despedrats / 2 preyca
aqui ans q mesques · Als prestants qll hoyen
ceidauen enuers ell Gloya 2 laor sia do
nada a tu fill de dauid ·/ Et los pueres
del temple q aco hoyzen sabialos forc greu
2 debien a ihuxst · No hous qr dien aqsts
ffadrins ·/ Et ihuxst respona aaqlls ells
dien molt be ·/ Et no trobare uosaltres
est q nre senyor deus complex sos laors
2 sos magnifficences p los bocas dels pe
ffants porhs siquestes faute 2 molt dal
tres fort estuze pycaua ihuxst aaqlls de
clarar aqlles aells ·/ Et diu lo test de nro
senyor sent johem als jueus hoen pycar
ihuxst ecen molt marauellare dier 2 mal
2 murmurar com se por ffer q aqst tant
sapia q null tpms no apres letres ·/ Et

Et ihuxst dix aaglle · Sapiats q a
qstes sanies paules q yo us prech eus
ensey no son dem · ans sapiats q sson
e venen del dumal poder e saber de
nrre senyor deus · Etots aqlles q be segui
van les mies doctrines sabram be aco do
partex · En semblant manera daqsta
molres vegades ihuxpt los pyraua
dient com deus lo pare auia ell tramis
en tera p ffer e p dre co q ell ffabia ne
debia · apres aco ihuxst se ivg del tem
ple e dela Ciutat e venchsen en betha
nia hon se reposa cota aqlla nit ¶ Com
vench lo matin q ihuxst sen tornaua en
vers iherm veu ¶ molt bella figuera
lo camy e pro com hauia ffam e volia
menjar deles ffigues anassen ala ffiga
e noy troba neguna ffigua · p q ihuxst
en comanet malay la ffiguera dient que
james aqlla no leuas fruyt e tantost la
ffiguera sestha · Et los deceples de ihu
xpt vnes entanupoch monet la ffiguera
sestada maravellaren sen ffort Et ihuxst
dix a aqlles nous maravellets dacs ver
si uosaltres sets ffermes en la ffe de molt
maiores coses q aqstes no son ffaceres · hor
si deyts a ¶ puig · qs gitas en la mar ta
tost ho ffaria e tots altres coses q uosaltres
ffer uolguessets faciers si crets ffermes
en la ffe ¶ Apres aco ihuxst sen entra
en la Ciutat e pyra molt ales gents
dins lo temple e com ac complir son fmo
lo temps dela sua passio sacosta ¶ Assats
uos he contats dels miracles q ffeu ihuxst
nrre era moral · mas los miracles e
les maravelles q ell hauia ffets enans e fa
huy endya amy no cal dre · Car ell es
verdaderament deu e hom · lo qual es sens
comencament e sens ffi · mas dacs q ell
pyraua e ensenyaua ales gents en aqll
temps q dit uos he [illegible] ell plo mon dera
e della segons [illegible] manifestar · les
·iiij· euangelis [illegible] iuts euangelis · dacs
no se uolgut aci tramet · car massa fia
longa cosa de dre · Et encara pro com en
molts dalts lochs encs q es passar en a
qst libre uos ne dirs molts coses ·

¶ Com ihuxst mater la figuera on no troba figues

Ut petit mais semper
Et quasi tenerlo certa:
Cum sit que tot ostibus
Et cuet certula mantenen.
Et despolitur sonestimen
Et stet de pest et mici del sol.
Et nu sendur im blanc lensol.
Et hic una bela gamba
Et oci plena angustiana.
Et tanquo sigr los pest lanum
Et si dici pois et ichugam:
Et sen uenic cum sunb peue.
Et equasi cum sos pest uenir
Et digat li. senber que nolt far
Et mais me tu mos pest laur.
Et igr ichuanir: sso per quer fast
Et ostibus. mais pues certast.
Et sunbs peres li digan pest.
Et enber nolt sunbs mos pest
Et unt digr ferus si nou fast
Et ambe ambe pur nouuast.
Et ambs pures respos mantenen
Et enber non los pest solumen:

Et mansire. cenen lx.
Et ieu hui uolgut mostrar en mi
Et so que uos. auem deuen far.
Et uscais lonts ceu far. asempir
Et so que uol que com fasti lui.
Et ieu que uostres mandes fim
Et au uolgut uostres pes laur:
Et os. auem deuen. mal far.
Et equasi: laur los pest.

Et non miguer que chu cuist
Et stet. abse reclam cuist:
Et digat. ichuan ieu fallur
Et uelus ceuos me ceu ram:

Del quart article de la fe.

Senr johan dix lo quart article lo
qual es passionar sots pony pilat
ficat e mort e sebolit/
e compm co [illegible] los euangelis dela
passio de ihuxst [illegible] esglesia se solie
mur dir quart [illegible]

Senr iohan cua[illegible]a parlant en lo
seu euangeli dela mort e creuel pa
ihuxst p nos soffert dui q en aqll
q ihuxst hac fera la sua cena ab los
dexebles sabent p cert q lo cepe de
passio se acostaua/ e p co ell auia
amats los seus dexeblec. volch co
e en aqlls mes la sua amor donar
doctrina. e als altres fels xans sa
q sa era entrat lo diable en lo pen
de judes q traye lo deuyá. ihuxst
tor aq dui q leuas e despullas les
uestidures e estech el sol de terra e
p lancol bell e blanch e hach vna
conca bella e nera. la qual fo plena
daygua calent/ E comenca de lauar
los peus als apostols enugant aquello
ab lo lancol q tenia cint E com ihuxst
volch lauar los peus a senr pe aquell
dix a ihuxst. Senyor zq uols fer/ no
es digna cosa q tu laues amy los peus
e ihuxst dix a senr pe. co p q yo ho faz
tu no ho saps. mas sabras ho pauar
E senr pe encara dix a ihuxst per
cert senyor tu james no lauaras amy
los peus. e ihuxst dix li p cert pere
sino ho ffaz tu no auras parer en mj
E com senr pe hac oydes aqstes paul
les dix a ihuxst senyor no los peus so
lamet ans les mans el cap. E ihuxst
lauors dix aqstes paules aqlls q son
nedeus e mundes nols cal lauar. dos
altres sors mundes/ mas nou sors

Jhuxst laua los peus als apostols

[illegible] uisat eucosseth.
[illegible] uiu apuseth
[illegible] gnicsson ab bunu
[illegible] eu quul que gnu
[illegible] epuesc amert lunar.
[illegible] uisc quum me uoles air
[illegible] ion leus lunu tot numeren.
[illegible] lusrer. demers angen.
[illegible] uer [illegible] uisc uuteus.

[illegible] domenar quel desteuls
[illegible] uers reichers muurtres estuls
[illegible] dru lodig tuscanen:

[illegible] uir. uulo es ueraumen
[illegible] es sancs del nouell testamie
[illegible] ue seci pmouu estampun
[illegible] medemeno dels pecatz.
[illegible] eu sabetuz quieu holenuai
[illegible] uei nun deu dau. ho que seen
[illegible] ns el regne del mieu puur.
[illegible] euus enlu sens tabugi lo
sanch sagramen.

[illegible] quo dig: non tarzet gaur
[illegible] lmon oluuet sen ieh.
[illegible] sici diapol arrest.

tore. Et aco dix ihuèst p judes ql deuia
trayre. Com ihuèst ar lauare los peg
asos apostols vesché 2 asech se en mig
dells sus ala taula 2 p declarar son en
tenimer dixlos agsts paulis. sabers po p
qual raho he lauare los peus auostaltres
uosaltres ma pellare senyore 2 maestre
2 es vey
2 diers ho molt be. 2 sapiare q yo he uol
gut mostrare em my co q uosaltres deuers
ffer los vns als altres. cor sapiare q cas
cu deu ffer al altre / co q uol q hom face
aell / Et yo so ure senyore 2 ure maestre
2 eus uolgut lauar los peus / 2 uosaltres
deuere ffer semblantmet los vns als
altres /

Com judes uene ihuèst als juheus

Ihuèst aco fer fore torbar 2 fore ist
2 dix sapiare p cert q la j deuosal
tres me deu trayre. bo fora a aqll q no
fos nat. Com los dexebles agren aco
hoyr foren fore dolents 2 maravellaren
se molt en qual manera se poria fer 2 la
j dells guardva laltre. car negu dells no
sabia / de qual ho uolia dre ihuèst / mas
senyr pe consella a senyr johan q demanas
a ihuèst qual era aquell q agsta traido
deuia fer / Et senyr johan demanaloy
Et lauores ihuèst dixlos / verdadera
met uos dich q aquell me trayra. lo
qual mulla pa ab my en la estidella /
2 alo era judes. p q ihuèst dix a aquell
ffe tost co q fre deus / 2 negu dells no
sabe adeynare p qual rac ihuèst dix
aco / Tantost com ihuèst 2 los dexebles
foren leuats de taula judes sen enrea
la Cuitat 2 anassen al Senestal
del Rey / 2 als preuere qui ere ajustats
p consell ar tre en qual manera poric
euer ihuèst 2 quel ffessen morro a mala
mort. Et judes vench denar ello 2 dix
los quem uolets [illegible] e yous lure aqll
en tenimer [illegible] 2 retrenli xxx. dres
judes [illegible] als juheus

Com ihuèst lauer lo pa lo digous de la
cena 2 ordena lo ministeri de la missa

Denrere q agst fals traydor judes
feya son tractamer q trahys ihu
èst. lo ffill de deu ihuèst ordena 2 establi
lo senr sagramer del altare. 2 pere j pa
2 beneyl / 2 mus trenca aqll / 2 donal als
sus dexebles. 2 menassen. Et dix los
menjats agst pa cor verdaderamet a
qst es lo mu cors lo qual deu sofferre mort
2 reuci passio / 2 aco fes en remembrac
dela ma mort. pere aco fes lo calse hon
aiya vi / 2 beneylo 2 dix. bueus vere dic
cor verdaderamet uos dich q aco es la
ma sanch del grouell testament lo qua

ent p molto estimpada en vermissio dels
pecadors / Et sapiats p veer q yo no beu
e uj entro sia en lo regne del meu pare /

Ihuest en la cena establex lo santissim sagrament

De la passio de ihuest e com fen oraco a
deu lo pare. e co lo prenguiere los pahuns

Aco fer ihuest sen ana amor oluer
ab sos dexebles · e quar foren tots
al dir mur ihuest dix aells sapiats per
veer q tots uos altres · en aqsta nit seres tots
bats e estandalizats en my · car escrit es et
percutiam · lo pastor sera ferit e totes ouelles
aquelles · pero yo resuscitat altresi dia e ap
parre auessatres en galilea · Et sent pe
fo molt maraudlat com hoy ayrals paul
las e no creeyt q per res fos se pogues que
ell desemparas ihuest p q ell dix sempre
entrera com tots los altres dexebles tres fugir
e desemparaven meu fiure vo · Et lauors
ihuest dix a sent pe sapiies q abans q en aqsta
nit cant lo gall maueras e negaras tres
uegades · e sent pe respos · p veer seyor
ne fare si sabia morir · e aysi dels altres
dexebles dix aso matex · Et lauors ihuest
comenzale apreyare dient aells en qua
manera se deguessen amare la · j · l altre · /
car negu altre manament ihuest nolos
fabia tan souen com aqst / co es q ello se
amassen la · j · al altre en ayral manera
com ell auia ells amats · / Car en la mana
q ells se amaven conexeria hom si eren
sos dexebles / Apres aso p confermar
ello en la fe ihuest los dix molts rosses
daqlles q ell deuien esdeuenir dela passio
co es com se deuia parir delle · e co sen
deuia murir al cel adeu lo pare · e apres
aso com deuia trametre sobre ells lo sant
spreit p ells illuminar e confermar en
la fe / e puys los dix com deuien sofrir
molts treballs e molts pseuinas e puys
q auien saluats / e q tot co q demanarie
en lo seu nom adeu lo pare acabarie / er
molts dalres doctrines los dona fort
santes e bons / Apres aso ell conech q lo
temps dela sua passio se acostaua p q dix
a sos dexebles esperatme an / e solamet
ab sent pe e ab los dos fills de zebedeu
pres daqui e com fo · j · poch luy de tots
los dexebles ell dix a aquelles · uj · q amaue
ab ell ab cara fort trista e ab gran congo
xa de cor · Sapiats q la mia ma es esta
tes ala mort · e tanct agenollas e molt
est e plores p gra deu lo pare quel delliu
ras daquell tormet q deuia sofrir · Et
po dir seyor sia fets la tua uolentat no
la mia · e feu aqsta oraco ab tata de con
goxa de cor q tot tornà en sueor la qual
sueor era ayl com agotes de sanch e feu molt
longa aqsta oraco estant entre ayl com

ven ta gracia cofemur.
neuas mais lur prouadie:
no per lur deum sofrir
rebuilh experiencia:
puis luner liliuno.
que tot iso que queiun
dieu el sieu nom humum.
numais autrais dominis
lur donet sais efinis.
pres qiur sunp qi uengun fo
a lerens de sipisio:
igs. isos diapols dese.
ben uneilh ozir. arendren me.
mantenen leuen se fo
pres peire per companho
los. u. filhs del rei ebrodieu
out enfin et. ab gran desconort:
amics cuitat entro lumort.
mantenen degnolhos
ren mour enfin emour plorosos:
p regnier dieu lo pure queren
uel des lunrs aiquell aunie
rentrer pusiu pedra.

uen temeiro nominaren.
pres ieuenisi: dous uen
ier tot ensemblan gui
um deunt ozir hum.
eus ozi. esiuzi degotis de sanc.

ben ieuenisi: se leuer
tals diapols retornet:
digs lur. huos leuen fus:
ur del meu rens nom plus.
eos lulis quem deu tenir
pior denos. luel sen tenir.
iudis uene demantenen
b mour gum companhi degen:
rens et. ieu: enfin:

ieus respon
ieu sui. alh
ifenit. ieuisi
tug entenu
pres qhin se
ieus lur lac
ura uen aesp
lh senuengro
sanhs peres
auer dir fus el
sun lur esser
lur lessers lo
ero iompet li
donos per gri
ruenisi: lou
gui lo manco
tals un peire
uezell fon cot
puis digs li
e puios me
esos. ung
v. o. en. lo
se que

a p̃sona morta p̃ la gran dolor q̃ hauia del
treball q̃ deuia sofferre / e com ach ffera
la orano tornasse a los dexebles e trobale
durmet e despertale e dielos no diermats
vetlare e horare p̃ q̃ no entrets en tep
tacio. Et puis ihu x̃st feu orano y uega
dés en ayral manera com hauia fet abans

Jhs. aora e gran sior amanera de sanch

Et com ach complides aqstes oranons ihu
x̃st dix als apostols sus leuats cor faz uos a
saber q̃ del meu temps nom ha mes / car aqll
pm dgu tesyr es durms p̃ de nosaltres
e afort poch de temps judes venrà ab mol
gran companya de gents. los quals aporta
uen ffalles e lanteres e espases e colrells.
Et lo traydor judes ha dat senyal a aqlls
ayral q̃ aqll a ell besaria q̃ aquell pnguessen
e traytosi judes com ueu ihu x̃st val amar
besar dieus aelle deus te sal oynest. Et
ihu x̃st qui be sabia q̃ ue men dix los ag ere

uengurs aq̃ ne q̃ uolien / e ells essponguc
ren q̃ ihus de Nazareth. Et ihu x̃st fore
simplamet dix los q̃ ell era / e aco dit los
juheus foren fort estalaris e caygueren
en terra. e com agren estat una peca
leuaren se / e ihu x̃st demanals altra uegada
q̃ uolien. e ell los ach dit q̃ ell era aqll. e
manaue tors aqlls uengre crims ihu x̃st
e lauors seur p̃ teague. p. colrell q̃ duya e
colgue la orella a. p. mysarge daqlle q̃ aqly
eren uengurs. Et ihu x̃st p̃ la sua gran
paciencia sime a aquell la orella e pryo ihu
x̃st dix a seur me q̃ tornas lo colrel al
foure. Diens a ell pensse te tu q̃ si hom uo
lia q̃ ceu lo pare nom treameres .x. o .xij
legions dangeldes los quals me dessendrie
de tots aqstes. mas cove asser q̃ les p̃fecies
sien complides. Et p̃s aco ihu x̃st dix a a
qlls juheus. axi com si fos ladres sor
uengurs ablances e ab espases e ab ffiusts
pendre mi tot dia era ab uosaltres en lo
temple preycar / e estauri entre uosaltres
e lauors nom pngues e lauors los
juheus arostarense aell e prenguerer
lo e lugarenlo molt fortment els deci
ffogiren

Jhs. est tribut e pros e ligat. Secundum
vat de los deceples

A beati qui estis sancti pauci
V ni sinistra dentem:
E digs. ueritatem iaciet et
V esos diapolis no sunt
B igt sancti pauci: mundi non
A pest ut iuncti quedam
P arlis: entendet mantenen
A si parauli solamen.
C ne;ell en diapolis sicut.
E ertat so digs iaciell uizieus
G ueus dei nunti
S anti pauci autem negati
I ozenegiet ab igumen.
E I gals autem ter nuntenen:
S anti pauci quedam entar:
S eum nuntenen tenendum
V esso euelie dig tenentur:
E quam timendum fo mour entr.
C ridi fo[illegible] nuntenen:
C placet [illegible] mundum.
E iuriem [illegible] tunc
O ne;ell [illegible]

Q pressquum le iorns uenguts fo:
⁊ amicici auistat se so
I ipsalit alb capla:
E alb coselbier alb esanuz:
C onici ieuicist per uacar
Q uol pgnesson amoz huiur.
S um lomeuir ellacat:
E luiewl apons pilat.
E ar adonc ari senescals.
I euenist lur presento apons pilat.

E albam uenie le cesluis
I uais: que ralbit luui

Com lo gall cantra e sent pe lach renegat
nes vegades

Com sent pe plora con hoy lo gal cantar
cor ha renegat .iij. vegades ihuxst pla
mula dela puenta.

Ihuxst ab les mans ligades presentre apons
pilat

E si sentenia q aqui estaua darrere sent
pe .dix dell verdaderamet aqst es dels derr
bles de ihus. no so pas dir sent pe ne bar
nol mi sino ara e sm julian conch en la
paula de sent pe q dels derrebles de ihuxst
era e dixi pcere tu est dela compana de
ihus. cor la tua paula te fa manifest. e
sent pe jura q no era ne james nol hauia
aqst e encontinent lo gall cantra e tantost a
sent pe membra co q ihuxst li hauia dit
e plora molt forcement e ixqsen defora e
membrase com ihuxst li auia dit q james
nos qt gall cantas lauria renegat
.iij. vegades e fon fort dolent e plora
molt ab dolor de son cor.

Tantost com fo jorn ajustarense los ma-
iors dela vila e elo capellans de esrume p
tractar aqual mort farien morre lo mes
saluador ihuxst e ab les mans ligades uan
lo menar a pons pilat Car aquell era se-
nestal

Ihuxst ab les mans ligades presentat a pons pilat

Lamors vench lo traydor judes alo prinpe
de e jueus e alo capellans lo qual molt se pe
ned de la traiso q auia fera e dix alo jueus
ser be mal obrat q pobaia traye lo saluador
del mon veuc ao los xxx. dres qm donas
cor mal preu fo agst amos ope. Ce loc
jueus respongueren li qi farem nos enayo
brant judes gira al temple los dres aqlls
desesperas dla misiordia de deu mes-
senyor e vas penar.

Judes se ven penar.

Ce lo piuere maior del temple coa prendes
aquello dres e demana consell als altres
preuerres q farien aqlls dres e agren de co
sell quen compraseu y camp dun oller enq
sebollissen los pelegrins le qual camp apella
ren achd de mach q uol aytant dir en nra
lengua com camp de sanch. Ce aso se cum
plir zestit p jeremias profeta q apres e
los maluaro jueus acusauen ihuxst denant
pilat dient agst es aqll q mer mal
seuors les gens cor dulos qelle no deuen
donere trahur al rey cesar e du
qell es ihuxst rey dels jueus Ce pilat
dix a ihuxst respon me ao qr dres es
rey dels jueus e ihuxst respos q ell di
bia ao psimatz ho loc altres ho han da

[illegible] me ome per fallir
[illegible] ir tenaiir ceur:
[illegible] ir cuir coreschuner.
Per [illegible] del loguier.
Ron ab aquesta faiem nos.
Donc lan ab lucentaros
Ces per ira aquell argen
El temple gitet. e auisen.
Entrost ses als atendre.
Vnse per mica lo coll pendre.
Ja non fen los denier.
Ja non ses pendutz.

Pueis lauesques pres los deniers
E demandet als cosselhiers:
Daquells deniers quen pagro fai
Ron ab nos letz estuir.
Ses cosselhs quom los estuc.
Per sso quir ab son prets de lic
Es cosselhs quen compresso
Vn camp lo qual apellesso
Del demic per sebelhir
Los morts peregrins. e tol dir
Del demic en lur dran:
[illegible] ans de lic fai.

u demy · com dix pilat ſ yo ꝓ ſuheu
tu ſies rey de my · Car ſi tu eſt rey leg
es gente lam acu lurar aqſt tu mer
E ihuxſt reſpos aaco · lo meu regne no
dagſt mon · car ſi oſſes los ſueus nom
eguen mal ffer car los meus minſtre
s ho deffenderen · Et pilat dix donchs
eſt rey · e ihuxſt reſpos q ell debia ver
ll era rey · lo qual era uengut en aqſt
m ꝑ moſtrar veritat e lum · Et pi
dixli q es veritat · e com aco hac di
lat irq deffora ale jueus · e ale jueus
ll no trobaua en aquell hom neguna coſa
pecat Et lauors los jueus cridaren
foer mer ſapies q ell ha trobades
les gentes de Galilea entre an ſegos
r lo poble ha anoſtres comptar · Et
n pilat hoy nomenar Galilea dema
. ale jueus ihuxſt don era ele jueg
jueren q de Galilea · e era dela ſeyo
del rey Erodes · Et com pilat ach
ur q del regime del rey Erodes era
otmer val trametre al dit rey q ell fes
tuxſt ques volgues · Quar lo rey
odes ſabe q ihuxſt uema en ſon ſode
ne molt gran roig · car molt lo deſi
r aure ꝑ los grans miracles q aua
r dit q ell ffaha · ꝑ com ihuxſt ſon
ame lo rey Erodes ihuxſt no dix
nulla res q ell li digues · pla qual
herodes loua foer estrenyr · er per
n menspreu vali fer vestir ſona ues
ra blanca · e com hac prou estrenyr
nglar no ac cura dalre amer dell
ames lo apone pilat Et lauors ach
ſtar fera entre lo rey Erodes er
ir car dabans eren foer mal · mas

lo rey Erodes ſo fer pagar com pilat
li ac trames ihuxpt ·

Pilat ha tramis ihuxst al Herodes

Apres q pilat ach cobrat ihuxst ell ffeu
venir los jueus ele consellers del loch
· e dix los uostres maiors lurar aqst ho
e yo no trop en ell neguna coſa de mal
· axi matex lo rey Erodes aqst tramis
ha demanar dell · e no ha trobada dell ne
guna coſa ꝑ q deia morir · Et lauors los
maluats jueus comencaren de acuſar fou
mer ihuxst · e lo benauyrat no respo
nia res q li digueſſen · ꝑ la qual coſa
pilat debia dell no veis quantes coſes
dien aqstes contra tu com no ten estuſes
e ihuxst entara no debia res ꝑ la qual
coſa pilat era molt maravellat Et ſa
piats q en aqll temps los jutyg hauie

[illegible]

[illegible] dicit quell nomen nul

[illegible] el fine a quell home leal.

[illegible] donc dicevon lunzieu:

[illegible] ouunis cum del fine fieu.

[illegible] obre nos su legenilly

[illegible] l fancs. e sobre nostres fillys

[illegible] ikin lau [illegible] per mostrar

[illegible] sa in nos [illegible]

[illegible] donc pilat per fanssar

[illegible] l polol. lur un auticar

[illegible] obirabam quecugion auist.

[illegible] rapess luiler ieuauist:

[illegible] uciom lo degues flagelar:

[illegible] flagelat auiafiear.

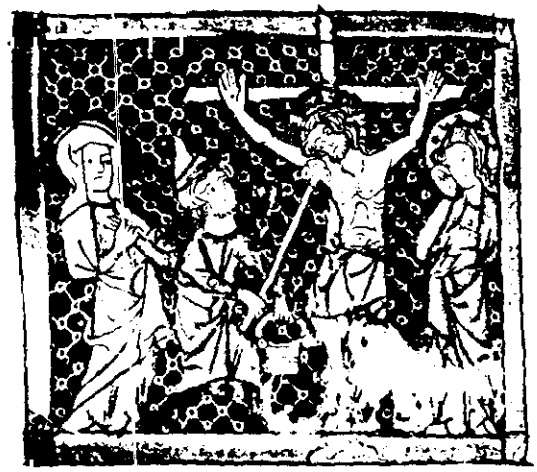
Ad bram licaulter fele
Ad cui ieuaiste luuiter fo:
Matrol cum que fon dolor
Cor eiroen abgaiuf luccor.
Jesus condempnatur a plagis
Flagellat crucifixit.

Et tanquo fig: cotinuerunt
Et cum auistar coralgen:
Et per gremium capitis:
Et per nuos dcfeno.
Et ad ceolis ad mellis nuuell.
Et nodis dispuiff capell:
Et corona pontea mortal:
Et ad [illegible] lucem
Et ad [illegible]
Et nu cum [illegible] luiter.
Et ad [illegible]
Et dixunt [illegible]
Et ad [illegible]
Et [illegible]

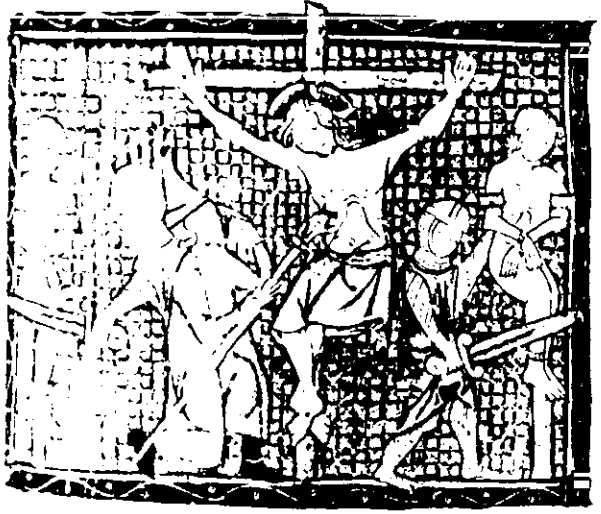
acostumar de demanar a festa de pasqua
al ꝓnep lur · ꝑ dels ꝓstes qual q̃ ells volgue
ssen · e ell los aya adar ben com fos apen
ar jugar e lauores · pilar tema pres · ꝑ ho
q̃ aya nom barabam · lo qual era fort gran
ladre e homeyer lo qual deuya esser penjat
Et pilar demana als jueus qual volien
q̃ los luras · ho ihuc ge fa dir xpo / o barabam
Et tantost los jueus uan donar de consell
al poble q̃ demanassen barabam · Et lo poble
a una veu adar barabam nos lura e pilar
altra uegada los ua demanar qual uolien e
tots responguere q̃ mes amauen barabam
e pilar puys dix aqllo / e de ihuxst q̃ uoliers
quen ffara / e tots uam respondre ab greans
ceus crucifical · e pilar dixlos e q̃ ha ffer
Et sobre aco uolch lo sage anar e com mes
amaua los maluats jueus mes creydaue
crucifical / e pilar los dix q̃ ꝑ creer no sta
ria mas dixlos vel uos aq̃ crucifiqare lo o
ffers queus vullats / els jueus digueren li
amosaltres nons es legut q̃ aucam negu
mas crucifical tu q̃ nas poder e q̃ ho
deus ffer · dix pilar ꝑ q̃ mya esabo lo ceu
ffiqare yo q̃ yo no trop en ell q̃ haia ffer
ꝑ que · Et los jueus digueren sapies q̃
nos auem lig · e segons la mea lig ell
deu morre · ꝑ co tor ell se appellar ffill
de deu · Et lauores pilar ac pabor / e uech
sen a ihuxst / e dixli don est tu · e ihuxst
nol respos · ꝑ q̃ pilar dix no respons a
mi · no sapes tu q̃ yo he poder quer alsa / o
q̃ aballa · dix ihuxst tu no aguires
poder de alcuns amb si nos ffos donat
de desobre · ꝑ mayor pecat ha ffet aqll
qui ha treat · e com pons pilar lach
enres crudal lexar anar · Et tantost
lo poble ua ffermet creydar · Sapies
ꝑ creer q̃ si tu lexes anar aquey · q̃ tu no
est lamich de cesar · car ell es contra cesar
pus se ffa rey dels jueus · e lmer com
treast en son regne · e lauores pons pilar
treasch ihuxst deffora · e dix als jueus uey
ai lo vre rey · e ells responguere sia ceu
ffiqat · e pilar dix als pus vells dela
lur creucffiqare yo lo vre rey · e ells res
penguerenli nos no auem altre rey sino
cesar · Et com pilar veu la volentat de
tot lo poble uas lauar les mans dauant
ells · e dixlos yo no ms mal dela sanch da
q̃st hom iust · e els jueus digueren li not
terneo dela sua sanch tota sia sobre nostres
e sobre mes ffills ·

[illegible] ter hua
[illegible]men hemur amor.
[illegible] dubar agam tor.
in cruſam poeat ferrſt.
[illegible] digſ. ueneuit:
mbeet deme filb de dieu
t intreuiſt el regne eeu.
cauſ. en an quir huſſe
[illegible] ab me.
[illegible] fuſ hueot: eſam:
[illegible] eſamb iohan
in ereblib et ab entre:
[illegible] delur ereblib dolor
mour pleznie ceulmen.
ſo digſ en conteneu
[illegible] femma iohan
per filb eqer eſam.
iohan digſ eſdumeu:
[illegible] per nume lupen.
iohanſ pres li perſu.
[illegible] fuſ lomeuou:
[illegible] ſon
[illegible] per tot lomon:
quol eſt ſeuuou:
[illegible] alozuou.
[illegible] propiet:
[illegible]
[illegible]
[illegible] dieuſ
[illegible] meuſ.
[illegible]

[illegible] poeat dieuar.
[illegible] donc le poboſ dieu:
[illegible] eſperem delu
[illegible] auell de luuieſ.
[illegible] ſeuſ eudet ſort apreſ
[illegible] digſ. eutaſ nuſ que fag mun
[illegible] on eſpent pure conun.
[illegible] apreſ digſ tot eſcomplit.
[illegible] tab tam reuder leſpent.
[illegible] euſ ret adieu le pure leſpent
[illegible] ſa nume.



[illegible] donc pertuerent dieu:
[illegible] eum rompre la teuu
[illegible] el temple per ſe nuuteuen.
[illegible] la teuu treum fort meu.
[illegible] numtaſ meuſ eureu.
[illegible] eum ſamb reſuſcaten
[illegible] pueſſumen de ueuuent.
[illegible] per nume homes fero uuet.
[illegible] ſo et el tot de ſamb mueu.
[illegible] donc quir uuo luuieu
[illegible] e muuedet. eum tot uuder
[illegible] e eeuuuot. ſet ſallur
[illegible] illeſ ce dieu eu uuerumen.



Ista est sancta passio
Cui sancta passio legitur
Ecce passio tenet de plorare.
Nos mittit crucifigere.
Ecce commemoratio
Quem de ta grande passio.
Quae limbi tenis nostis de inferno
Et membra quae tuge limen bre
Et filii de dicit bonum mat
Non nubimen cumentat.
Ecce et tot lo cost mortal furor.
Et egrans gotas de sanguine
Et nocta concaluimen.

Et ao fe prop de hora de uespres: e co los
jueus sen foren tornats · josep abarimata
com saur e dretiuer · lo qual molt ama

ua ihuest · ac estat amagat tot aquel dia
p paor dels jueus e com sabe la mort de
ihuest vench sen a ponc pilat e demana
li lo cors de ihuxpt e ell atorgalli · e com
tost anassen josep a ihuxpt · e vench apres
ell Nicodemus qui porta una gran quan

oy salome e agren comprare enguent
molt precios. e ben odorants p untar
lo cors del glorios fill de deu / e mentre
venen al monument deyen entre ells que
pora leuar la pedra del monument / e com
foren venguds al monument vere la pe
dra greada / e veren .j. angel q seya ala
dreta part del monument. lo qual dix a
ells uosaltres demanats ihuxst de Naza
reth. sapiats p cert q resuscitat es q nos
an vetis an lo loch hon lo posaren. anats
uosen / e digatsho als dexebles / e a sent
pe e tornats uos en galilea e aq p cert
veuretz lo / axi com ell aco abans dela
sua mort auia dit / Abans les .ij. ma
ries sen tornare ¶ Apres aco ihuxst appa
reix a senta maria magdalena. la qual
ho ama dit manamer als dexebles dient
Sapiats p cert q yo he vist ihuxst
en la carcera e ells maravellarse molt
e nolan uolgren creure ¶ Recompta en
carca lauengeli de sent luch q com langel
deualla en terra e leua la dita pedra
del monument q la tera treem molt forment
e recompta q langel hauia fort plasent
cara e axi resplandent com lo lamp / o
com lo sol. e los vestiments daquell eren
tots blants axi com aneu. et tantost
com les guardes qui guardauen lo mo
nument lo vere foren fort enbalaydes
e cayguere en terra com amortes / e puys
quant sen foren tornats compraren ho
tot a aquells dela Ciutat. els pueres els
Consellers van los prometre gra loguer
e q non diguessen res ala gent mas dey
en a aqlls. digats que els dexebles seus
an emblat dent mentre uosaltres dor
miets / e si daytis reprauia pilat nos
altres uos enguardarem de pena e de
dan e us estusarem / e quat les guardes
agren pres aquell loguer diguere a tots
les gents co q aqlls los auie consellat e
tots los jueus creegtere ho e ffan hui
endia.

Langel mostra ales maries q mre senyor es
ihuxst es resuscitat

¶ Encara recompta mes sent Johan q ell e
sent pe fforen al monument de ihuxst e
pres q les maries hi fforen estades e gi
daren dins lo monument e veren .j. Lo
sudari el lancol on ffo enbolcat lo cors
de ihuxst [illegible] quar fo mes en lo mon
ment ¶ Et recompta sent Johan q sent
maria magdalena com era del monument
plorauia fort e treuba ihuxst en .j.
ort. lo qual dix ella. ffembra e aq plo
res / e sta maria magdalena cuida

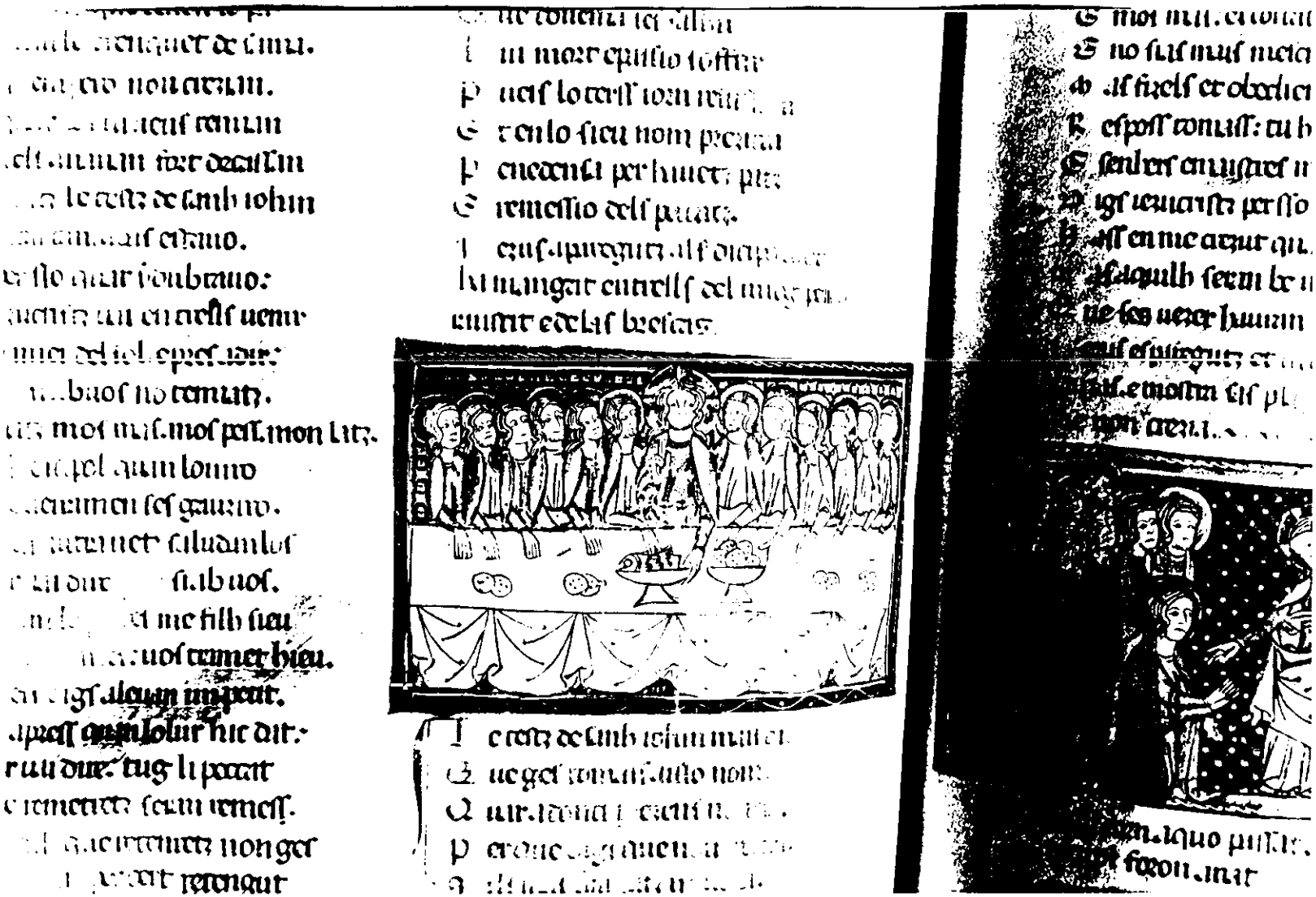
lauores q̃ ihu ẋst ffoc lectola · p q̃ dix a ell
senyer sues auets dan leuar lo cors de ihu
ẋst mostrarme sues plau on lauets posar
e ihu ẋst liua dix lauores yo sso / e ella volch
mar enuers ell · Et ihu ẋst dixeli nom
vulles tocar · mas co q̃ has vist recopta
ho amos ffeires e cancost desparech se
della · / Jhu ẋst aparech a sta maria mag
dalena en lexts.

¶ Et aquell dia matex segons q̃ recompta
sent luch · y · dexebles de ihu ẋst preen de ihe
rusalem e manuc sen a Emaus · los qual
eren molt tristes / e anauensse raonar dela
mort de ihu ẋst / e enconreare al camp ihu
ẋst tot sol · lo qual se mes ab ells en gran pa
e nol conexien negu daquells / e Jhu ẋst
dix · dequi parlaes nosaltres e la · y · dells
lo qual auia nom deophas respostu e tu q̃
est pelegrin e ix de dretm no saps ace que
nosaltres trem q̃ ses ffet nouellamet enla
ciutat · Et Jhu ẋst dix a aquells pch nos
qm digaes de q̃ ho volcs dir · Et ells di
guerent · sapies q̃ ihu ẋst lo qual era sar
ffeta e ffeta molts miracles e sempals
e maranulles q̃ los jueus lan traytt / e lan
crucffiat / e mort sens neguna culpa
q̃ enel no auia · Et nosaltres creyem ve
daderamet q̃ ell ffos deuallar del cel p
redembre / e saluare tota la gent · po algu
nes ffembres q̃ eren mes amigues nos
an comprat q̃ an vist lo monymet hon lo
posaren e nolay han vist ney han trobat
lo seu cors / mas an nos dit q̃ an vist estm
sobre lo monymet · y · angel q̃ los ha dit q̃ pre
cer ihu ẋst es resuscitat Et lauors ihu ẋst
dix a aqlls / o ffolls homens e p que dup
tates en la sta esperuza ne enc q̃ han p ffe
rizar los profetes de deu · no saberes nos
altres q̃ conuenia q̃ ihu ẋst pngues mort
e passio p redembre lo poble de israel · e
com ihu ẋst los ach moltes prosfetes es
plmudes e esposes q̃ auien fets oneyses
e ysayas / e jeremias e Dauid / e de tots
los altres profetes qui aguessen parlat del
seu auenymet · a aco foren pes del castell
on aqlls · y · dexebles volien anar / e ihu
ẋst ffeu semblant q̃ volguec mar mes
auant mas los dos · dexebles lo pgaren

mole ffoerment q romanques dieny aell
sempre nous en vullare anir anare mes
a auar mas romanus anir aa · ab nos
car tarda hora es · e es hora de albergar
e diguere li ranus paules q ihuès pres
lure conuir e com se fore assegurs ala
taula · ihuès axi com auia acostumat
comença abenedir / e atrencar del pa · e sus
Ihuès aparech ale-y · dexebles al castel de
maus house desparech dels co els lo co
neguieren en lo trencar del pa.

al trencament del pa los dexebles cone
guere q ell era ihuès · e com ihuès ues
q elles lo conexien · tantost desparech los
dexebles foren fort espaordus ·

Et lauors castu dix tantost com yol hoy
axi tan maravellosamet parlar e espla
nar / les esptures e les pfecies me dix
lo cor q ell era. Et tantost tornaren
sen en la Ciutat de theln / e trobare-y
dexebles de ihuès los quals eren aun
tats en · y · lloch e estauen molt espaor
dits e tantost com agsts · y · dexebles fore
ab ells, van los dre p crer sapiats que
ihuès es resiscitat cor nos lauem ust
e comptaren los fet co qls era esdeuen
gut / e en qual mane era en lo trencament



el pa elle lauien conegut · Empo gens
aquestes paules aquelle non creegueren
ant creen espaordits p la pseuno quels
ueus los ffabien quels uolien pendre'
Et compte mon seyer sent joham enlo
u euangeli que ari com elle estaue espa
ordits ab les portes tancades p paor
q auien dels jueus pro com elle agren
dupta eno q aquelle dos los agren co
prat · Jhu xst aparech en mig delle 2 dix
los pau sia ab uostres no duptets ve
iats les myes mans els peus el costat

Jhs es apareguts als dexebles 2 ha menjat en mig dels peys 2 bresques 2 alendals en la cam.

com los dexebles veren Jhu xst foren
prosmer ab gran alegria 2 foren molt
gaus 2 ihu xst altra uegada los dix
ay sia ab uostres 2 puis dixlos enapre
s com lo meu pare amj tramis en
aysi ayi tramts vo uostres 2 alenda
ges elle 2 dixlos rebets lo sant
ir Et apres dix aqlle tots los
pecats q uostres pdonaretes fan per

donats 2 aqlle q no voletes pdonar per
cer no seran pdonats p la vtut sobr
uana · Et recompte mon senyer
sent luch q elle entra creen dupteso
dace 2 p gran goig q hauien estauen
molt maruellats · pq ihu xst los dix
auiets q menjar 2 aqlle aporrauie per
ffeur 2 bresques 2 ihu xst menja dauant
elle 2 donale en 2 dixlos q menjassen

[illegible] el [illegible] fozon [illegible]
[illegible] prezan luis rez el bras:
[illegible] el [illegible] ronsil.
[illegible] lo fillh del rei de [illegible]
[illegible] dun diapol sieu.
[illegible] quant ligio pro credillhar:
[illegible] lo rei ligio pesar
[illegible] ligio pres lunh pedro:

[illegible] quant [illegible]
[illegible] ag [illegible] pres [illegible]
[illegible] del [illegible]
[illegible] per lunga uenur:
[illegible] pres:
[illegible] apres
[illegible] lunar nauc
[illegible] ela prezan.
[illegible] quan fozon alun uengut:
[illegible] lh [illegible] lo fuec estendut
[illegible] pro carbos: [illegible] pes sus:
[illegible] prezadonc rezus
[illegible] ligi quell prezi cuesso
[illegible] ouss: els pedros nombresso.
[illegible] lilh [illegible] lobezuo
[illegible] raquo fag. quant lilh uiu
[illegible] agran mouzi dels pedros:
[illegible] lh fozon fest mezauilhos
[illegible] uar no fo romputz le filhs
[illegible] ne tan fos de pedros cangatz.
[illegible] ligi rezuzuts uenetz nuzuzu
[illegible] non lauzuo denundu

Com agren memar ihuxst los ua declarar les ppfetes e les espritues dient aells q̃ couenia affer q̃ ell ffos mort e q̃ ffos resuntar e couenia q̃ ells pyrasset la santa ffe catholica ales gents e qui lo donassen penitencia p lurs pecats pro q̃ poguessen hauer lo regne celestial.

Ell lig se en lauangeli de senr joha q̃ ser thomas no era ab los altres apostols com ihuxst meta ab ells. p q̃ plo dir daquelle ell no creeth aço. ans dix si yo no vehia lo trauch deles mans e dels peus del costat de ihuxst e q̃ en aqllo mots lo meu dit non creuria res. E apres que vuit dies foren passats e tots los dexr

Ihus es aparegut les portes tancades e se dexebles e ha mostrades les sues nafres a senrh thomas q̃ non crehia.

I eus apareguet sobre mar als di
pols e sanh s. peire van nel lu...

E resucitatz apres manjar
V a a sanh peire demandar:
T u simons petrus amas me:
T u senher digs ell o sabs be
Q ue ieu tame nom qual dir plus.
P ais mas ovelhas digs ihesus:
E ra gon uetz lauuistat.
P ueis autra vetz li demandat:
T u simons petrus amas me:
T u senher digs ell o sabs be
Q ue ieu tame nom qual dir plus.

E u dirai et en ...
E t en qual luec habit...
I ens quan fo ...
A nans que fos el mon...
E l temps que non par.
B rieu respon ell so sabet.
E sab en quant ...
M ais lescriptura ...
D el seze ...
E escriuas de ...

I acmes al fraire ...
L article seze de la fe:
D igs puei s'en montet ...
V eten li companhia tiel:
E t adun fai son repaire
A la destra del sieu paire.
S alvaire que del ...
E n qual manieira fach a so:
R econta mosenher sanh l...
E vangelista ben escriu...
E dits que quan se fo ...
A ls discipols ieus ...
L ur digs a la ...
E ue ...

e fforen amistadamet dmes vna casa
los quals era senr thomas thuxst appa
dh altra uegada en mig dells les pores
nrades e dix aells pausia ab uostres
st apres aco ms q digues negua pau
altra dix asenr thomas q no ccebia
sua restiecme · Tomas esguardar mes
ams e mas peus e mon costar / e no uul
esser meys creenr · mas fies obedient
fed e tantost senr thomas dix yo creu
redaderamet q tu est fill de deu e tu
senyor e mastre meu / e atu ador e
nesth e thuxst dix aaqll thomas
o cre mas vust mas creegut · mas
enaureats seran aquells qui no man
ust e man creegut ·/

ue gada · Cl uj · peys e pesnuc tant q
no podien treure la crauega / e lauores
senr ioham dix p creer creegare q aquest
hom es thuxst quins es appareguts e sep
pe era nun e com hoy dre aco asenr
joham pes la gonella elbrac e tantost exis
dela barca e uench senr p la mar enuies
thuxst qui era prop dela tibera entre a
docents colzades / e tots los altres pestadors
vengren ala barcha treen los ffilars
en uers la tibera dela mar / e co fforen
vengurs ala riba ells veren aq ffoch
entes on hauia preu carbons e veren
sobre los carbons · j · peix q cohia e uere
aq preu pa e thuxst dix aaqllo q trea
sen los filars ab lo peix entra / e q com
trasen quant in aua e aquells ffere tantost
lo manamet de thuxst e co los ffilars
foren treats e foren fora la mar · los
dos dexebles foren fort marauellats
com sera pogut ffer q tant per agues se
amenar e quels filars no ffossen treuats
· Et thuxst dix aaquells uenits meiar
· e aquells nolu gosauen demanar si
era thuxst mas be creyen fermamen
q ell era / e lauors thuxst dela sua mia
donals amenar del pa e del peix ·/

Thuxst es apareguts ala riba de la mar als dexebles
e a senr pe que stauie amies ell.

et com apres aco · j · poren ffo passar · vij ·
les dues dexebles foren anats pestar
quals eren aqsts · senr pe senr joh
r thomas senr andreu · senr simo fes
daquell e altres · j · dexebles e cor a
dia entre sus al uespre aqsts agren
eballar al pestare e no agren res poch
e mdr de peix er com uench lo mati ·
thuxst fo riba la mar e demana aaqlls
nffants · auers q menjar · ells respon
uere q no e no conegre q ell ffos thu
st e tantost thuxst los dix · gitats
la mar los ffilars e gitats los ala
ar decta e ells ffeteriho ho com
thuxst los dix e prentrere en aqll

Com ihuès dix asenr p. sil amaua.

Et com foren dmars Jhuèst dix
asenr pe pere ames me er
aquell respos senyor tu ho saps q̃ yor
am z nomen cal dre mes. Et Jhuèst
dixli peix les mies ouelles z aqui cone
xere la amor que tu mas. Et Jhu
èst altra vegada demanali. Pere ames
me z senr pere respos senyor tu q̃ sapo
tres coses saps be q̃ yor am z Jhuèst dix
li donchs peix mes anyelles q̃ enaro cone
xere si tu ames my. Et ihuèst altra ue
gada demanali ayi com damur hauia
dir. z lauors senr pe fo fort trist er ma
dac a maravellas p q̃ nya vahs ihuèst
li ach demanat aro aqui vegades z lauors
senr pe altra uegada li dix seyor tu sap
tores coses p q̃ saps be q̃ yor am. p q̃ no
to calleria demanar ne yo no dire als
. lauors ihuèst dix asenr pe. pere les
mies ouelles z noli dix als de pupo
. Dreas me tu digaro me aon estui
Jhuèst. com fo vesitar ans q̃ sen fos
muntar en lo cel enaquell tempo q̃ no
apareia anegu. Yor responch q̃ ell ho
sap z yo no ten poria alre dre. cor
lest priua non dui als.

Jhesus ueen sos dexebles sen pugat
en lo cel.

D enet la ueneru uo
A ls diapols. et els neçeri
C on mouter el cel mountera.
E quan lo diapol fizel
R egardavo sus ues lo cel
A l senhor meravilhavan:
D un angel lur uengro deçam:
E ue lun dix: galilien baro
Q ue miratz en la sazo
E que ues lo cel regaratz:
Q ue iezus que senes montatz:
E naissi gui deu uenir
C uo senes mentir ses falhir.
T aus uezeu los diapols sé montar sus el cel.

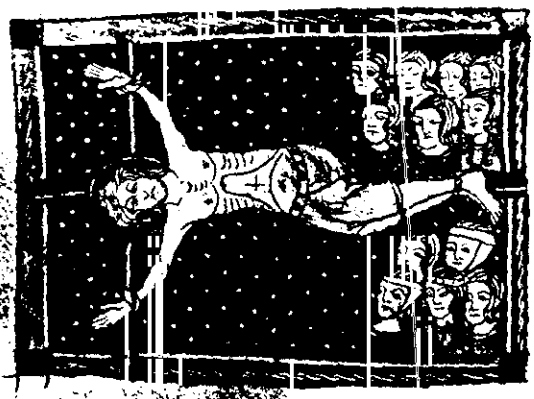
D oitz Caihs inatei quell comandet
A ls diapols quan sen poiet.
A natz uos en per tot lo mon:
E preicatz no gardatz on
A totas gens en general
L a doctrine euangelical.
Q uar li creçen el bateiat
S enes dubte seran saluat.

Y amen autem dom que uengui
Y aut parte nostre lengui
Y ont emuit senes dubanti.
Y e procesi. e de frimi.
Y anglitere. de guisauenhi.
Y espanhi. de cantuenhi.
Y e flandres. e de brecanhi.
Y e borgonhi. dallmanhi.
Y e ronti. de lombardi.
E de mesopotami.
E de fini. e desciti.
Y arti de capadoci.
Y e egipte. de cantinei.
Y arabu. e de indoi.
E e en autres nostres lengas
Y amen autre gens uengui
Y aquesta gen que lauion dieu
Y agnifican lo poder sieu.

En qual manera lo sant spirit dauayllà sobre los apostols lo jorn de cinquagesma. e com los apostols parlaren ales gents de tots lenguatges.

ompli tota la casa hon ells eren dela sua
greana. Et lauors appareguteren a aquels
lengues en semblança de foch ardent axi
q̃ cascun dells poch veure aquelles lengues
e posaren se les lengues sobre los luns capes
co es a entendre q̃ sobre cascun dells sen po
sà una. Et lauors sopresamen tots los
apostols foren complus dela greana del
sant spirit. Et los luns coratges foren
axi complus daquella q̃ saberen parlar
e parlaren tots lenguages. e ab les luns
lengues parlauen e spiauen segons q̃

sant spirit los ordenaua la sta sptura
lira. Et sapiats quel loch hon lo sant
spirit ompli lo coratge dels apostols
segons q̃ damun uos he dit fo en la ceu
tat de Jherlm. Et en aquels temps mo
lts Jueus proencals e dalts melts
nons de gents hoyn lo brogir. et tyo q̃
fo fet sobre los apostols vengren sobre la
Ciutat de Jherlm e vengren tots
los apostols e com tots les ensem
parlar los apostols q̃ parlauant



amor demuscla b fem

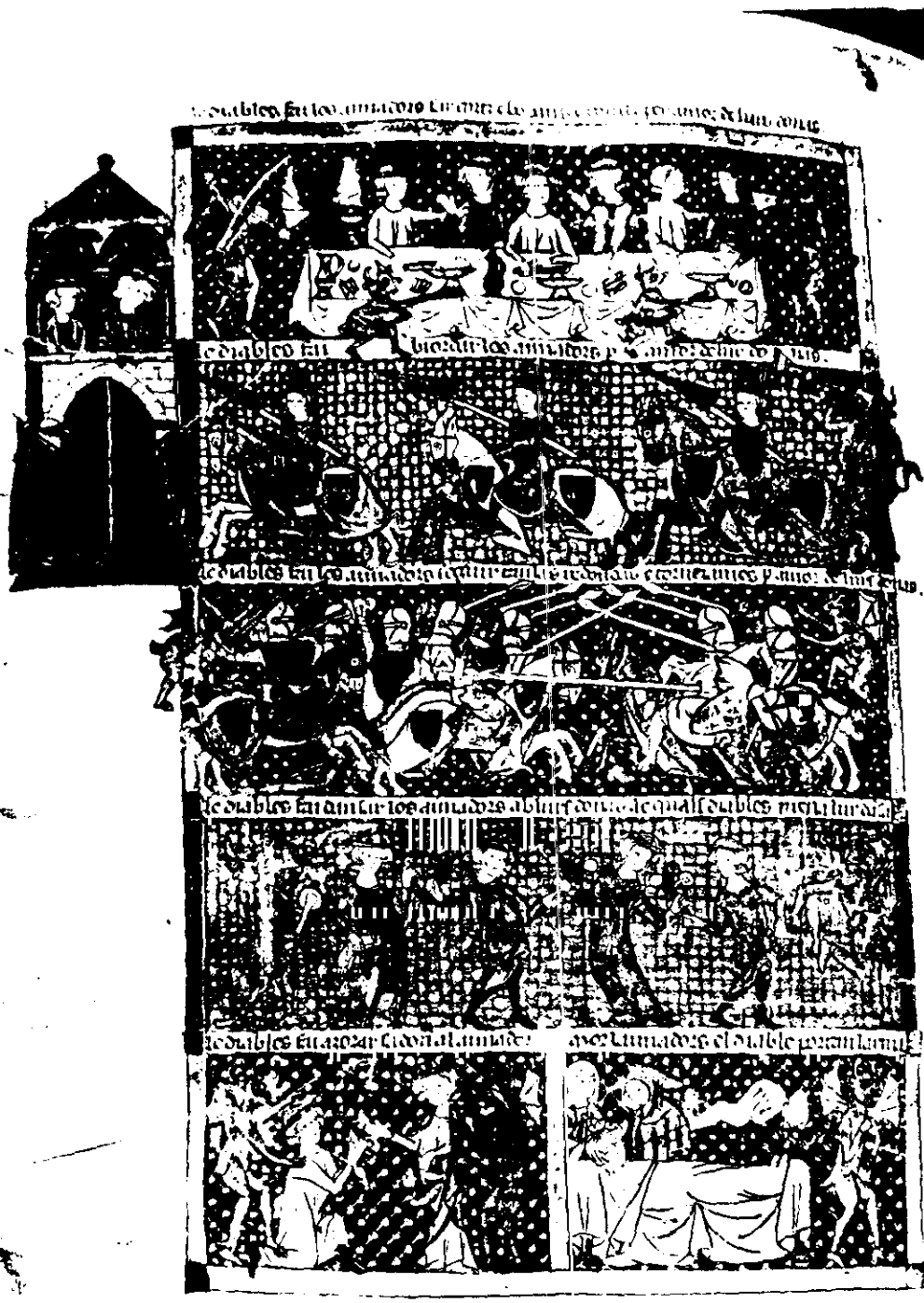
clamau figura
del premier
filh de natura;
be meslh de
s als fillus partir
l amidi que ueien estar
e l cercle quelhs plus propais
d el quel non gauzis ultra.
s l amiu.m desconoisens.
s l egoisbos.m mal dizens:
e n amul m en caudre.

o ora sentens de natura.
e l ser per la gran dreitura
d e dieu loquatrom mi otra.
e iur dieus quir hie dair lomo
e lis creaturas que son:
l lis creaturas filadun
d igs.creiser; e multiplicar.
e per so plac al creator
q ue fiussesson entre lor:
e per aiuramen no pauri
e bisenur m dauriu

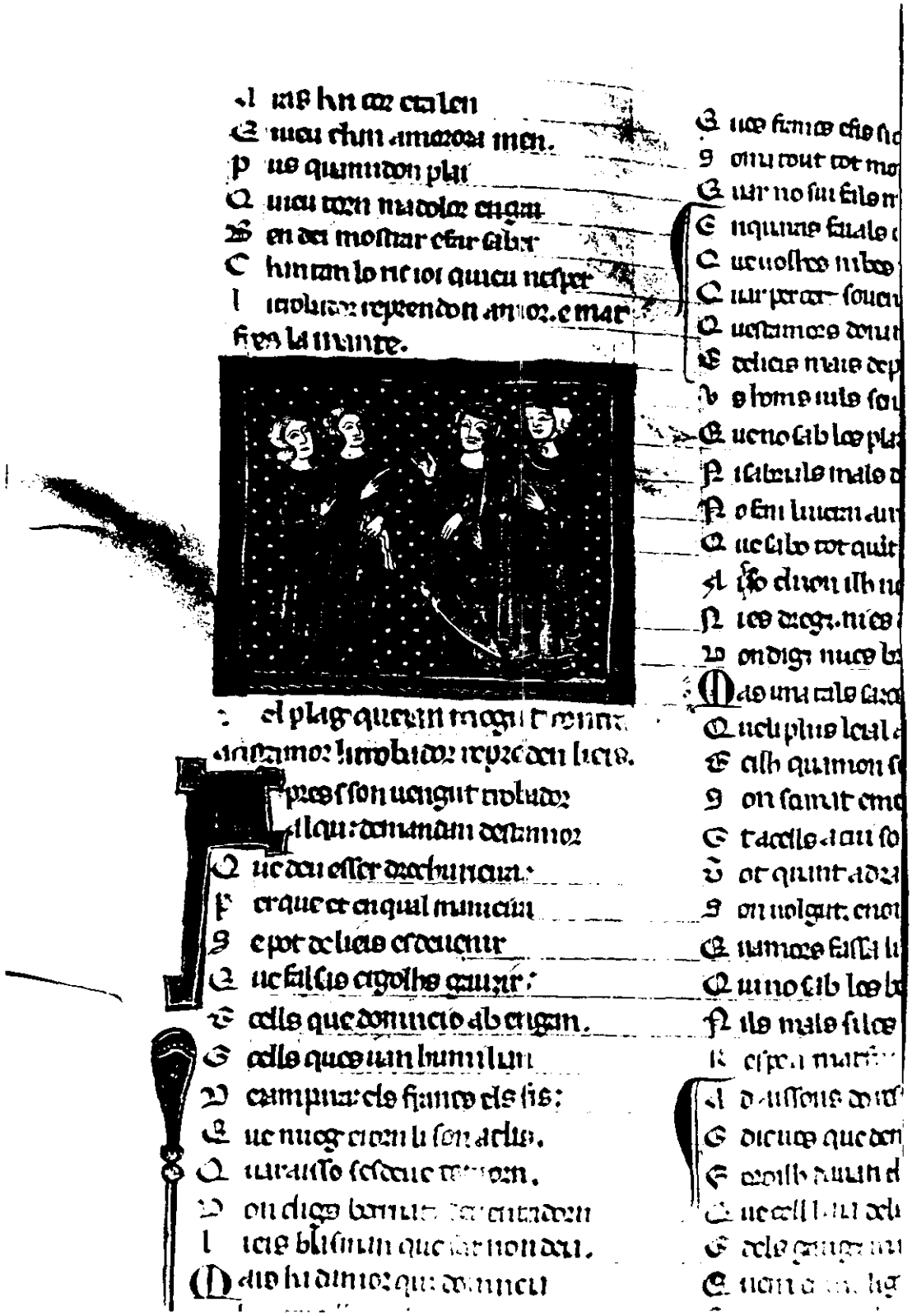
Iedubles li fait dcuant inop belis
mubis et amies

Iedubles li fait pardeuant amiar

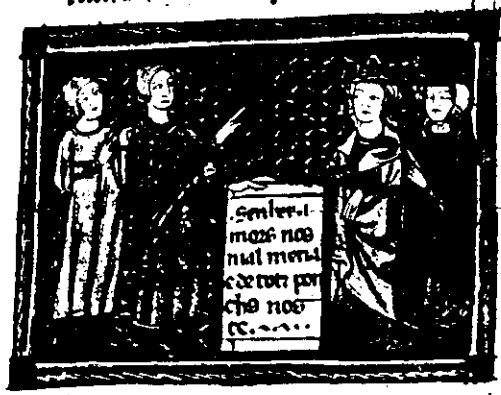
Ieduble li fait delir mondi iuncar



el plaig que zan mogut li
dizen contra martie repren
den lui quar entren en amor de donas.
Las dunn li mal dizen
[illegible]
os tanh gos de [illegible] de les
uezell ab uque sen mezes.
n tenden en tem de folor
no pren lom pratanesta mor.
ns per so saber en be far
au se ceuanes gouernar.
[illegible]
ieus quim puic de conoiden



Mas hi ai mor que domneu



Tamen mors nos nul mens
de tot pon
che nos

Tamen me sont uengut
Et han mi mur uere plag magnu.
Si planhen se daquestamor.
E han rendut lur clamor
Des mals ouert suos sio dauan.
Nos ciutat nul mancun.
Cubre amics nos nul mens.
E de tot ponhs nos desenhi.
Ns re ciutat nul enmi
Ue dels nòl uiem membranzi.
Tan ueiem fai tener per fadetz.
Ogi tot uem digi. E ogi tot.
Mi fai me meteis oblidar
Ses lo quetor uom puesc nodar.
Ses ... esmar:
Ses ... quem ...

ione li coxenci
li colpi amor.
ne perli folor
e cel ce del amain.
nó gres per tan
linchi destamor.
i que fan li folor.
fen folquer.
li amar quell fer.
me cior
galiador.
quibells plor
in ment.
am chant
fallimen
ueir bass eiden.
re muren.
ar q̃ mos aus fallir
iole tornamos lo assir.
ios aplaider no tan
a prendo dam
dolen plozir
rg eiom uallir.
ir arrenal;
ri colpi mal
pessamens:
ecemammens:
ceno pli fouair
ge per cassir
que lin prenh
il que lin uenh.
ios bauné de rodos.
quan lagueo
fenc tan de aur
ni cost fan

Gnel cost en sospiren planh.
Gil bueilh en plomon souen.
Gcum qualcun plag en pren
p luo nol qualcun obrir
Lau don sentol mal uenir.
l lamadon se complanho de lus do
nas amatir.

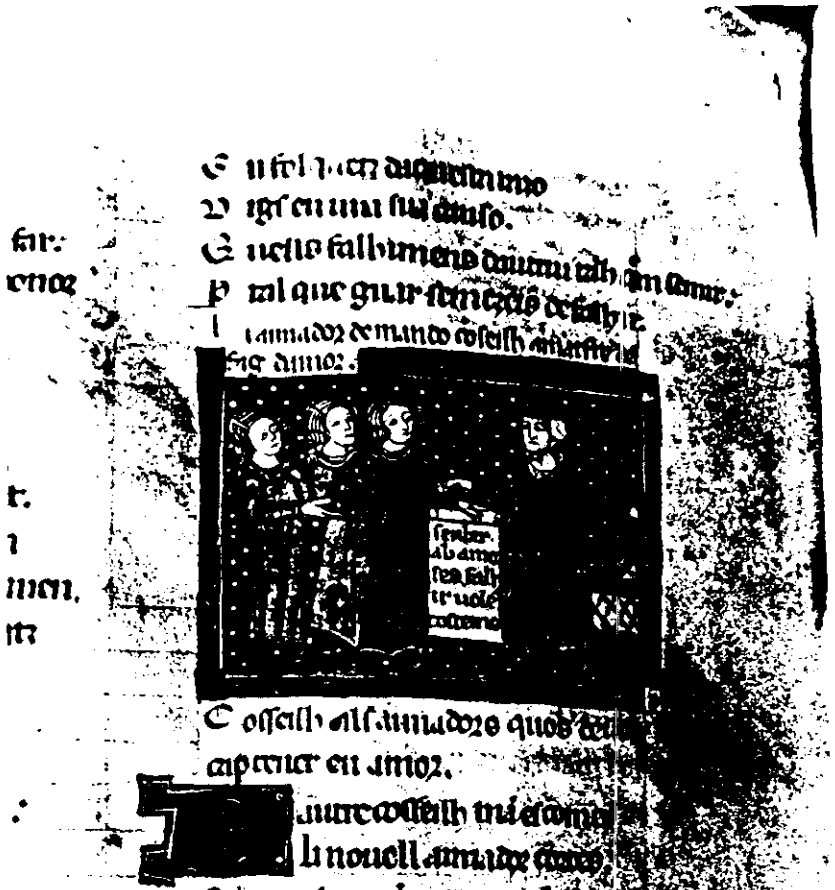
el plag que am meguer lamadon
contra las donas semion. am delas.

Gcum conguer lhamadon
Gau cort se só clamar damor.
p prezg han lur plag perdur.
as alas donas nan meguer
n. auer se mout amauan.
ren sentir cotas nos fan
ens engans e gams ranc.
tur ab bell esgart amoros:
b ben parlar ab gen gamur:
r ab plaien ment acolhir.
b bell respos ab gai solim:
e fan tal semblan que duran
ueir del mó nó amó tan.
ra prat quant elas nos han
eur dealhen en lur amen
que ir neuzen mas lor:
ens uolon neier ni amir.

Per sso.ns. ioca. uoiomis:
Cant Ciuis ualers homs
Qeer sentencas en cstrng:
Contra cells q iuiuen mal dig.
Qon digs le pros deshonnir.
Ho pucse nuiatr nó digui mó uauiu
Qesso dót hui alcor mour gui dolor.
Cremme mour mal cgieu aiciuiur.
Qui raquist amic ciolidor
Qué só pullat: dic q só fort pecaiur.
Qui lh lun mes lo sergle cruz;
Qui lh dig mal ó domas aprés.
Cnastug calh quo aunó ércsols
Cnaunero tug q bauós semblés,
Cnaich lun mes lo sergle cruz,
Las domas demando cosells amarfie

Cossells en qual manera las domas
sedeuon aprenes en amor.

Pour lun las domas gui plaser:
Qui gaug egram bo saber:
Qui lun uenciuz las ciuiuiors
Qui fa lhun fis amiuiors.
Son me cegnuis deuan
Qui garé emour mercam:
Qui bon tan lis fan luiuiors:
Qui son lasmesauiors.



Cossell als amadors quos
appellar en amor.

Amure cossell tui e conta
li novell amador fanos.
Nem son negun mour hom
en natural manieram eluen.
Amador demado cossell
en ter ab amor sens falhir
volem vostrens nuirenmant.
Pus ueiem que nos enamar
amiers voluir tan de dousor
Car saben que uos es mal
ta cuius estant apert.
Ne si no fos grans saboman
ens en fozir tan mchalhat.
Saben cert que bon es.
Car ueiem que per lieis ne les
[illegible]
[illegible]
[illegible]

ABRIR CUARTO VOLUMEN