

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
PALACIO DE LA MAGALIANA
Universidad del Cantabria
49100 Santander, España

Al cuidado de
MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

BILINGÜISMO Y BIPOETICIDAD.

A PROPÓSITO DE ALGUNOS TEXTOS MEDIEVALES

TORIBIO FUENTE CORNEJO

Universidad de Oviedo

EN LA CANTIGA «De que morredes filha?» el rey trovador Don Denis presenta a una madre preguntando a su hija por la causa de sus penas de amor. La hija le confiesa abiertamente que es la tristeza que le produce el recuerdo del amor de su amigo ahora ausente:

—De que morredes filha a do corpo velido?

—Madre, moiro d'amores que mi deû ameu amigo.

Un tema que se adecúa perfectamente al cuadro de la canción de amigo de la lírica medieval románica. Le sigue un breve estribillo que se repite siempre igual después de cada uno de los cuatro dísticos, interrumpiendo la confidencialidad del diálogo madre-hija: «Alva é, vai liero!»¹ no sólo porque se pasa de la voz del solista a la del coro, sino también porque se inserta una voz extraña y misteriosa en boca de un tercer personaje igualmente misterioso que corta la linealidad del discurso. El estribillo se presenta totalmente desconectado de los dísticos a nivel métrico, en cuanto que los dísticos están formados por versos de doce sílabas mientras que el estribillo por uno de cinco, pero sobre todo registral, ya que evoca una canción o un registro distintos. El empleo de la palabra «alba» remite inmediatamente a la canción de alba, y como tal ha sido a veces considerada, sin embargo Wilson ya señaló que pese a la evocación del término, esta clasificación era inapropiada en un poema donde una muchacha estaba hablando con su madre.² Por ello quizá sea más acertado considerarla como una canción de alborada, género que en la lírica peninsular gozó de un cierto éxito.³

¹ *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, II, ed. J. Nunes, Lisboa, 1973, pp. 18-19.

² E.M. Wilson, «Albas y alboradas en la Península», en *Entre las jarchas y Cernuda*, Ariel, Barcelona, 1977, p. 66.

³ Sobre este tema presenté una comunicación titulada «El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica», en *Lyrical minima oral. Segundo Congreso Internacional*, celebrado en Alcalá de Henares del 28 al 30 de octubre de 1998, cuyas actas están en prensa.

Sin duda, lo realmente interesante es el corte de sentido que se produce entre los dísticos y el estribillo. Parece como si el estribillo funcionase como una realidad textual diferente aunque pegada a otro conjunto textual, los dísticos, sin los cuales no puede sobrevivir. Bogaard hablaba en estos casos de estribillos «parásitos» en el sentido biológico del término.⁴

Los poetas desde los albores de la lírica románica han sabido, utilizando las palabras de Zink, interrumpir el discurso lineal por medio de un estribillo, que evoca canciones de otro tipo, bien explícitamente o bien porque los ha tomado de un fondo común.⁵ El rey trovador conocedor de dicha técnica quiso jugar con las posibilidades expresivas que le permitían la interrupción de la confesión de la hija, ya de por sí basada en la inmovilidad, con un estribillo diferente que evoca un universo lírico distinto y actúa, nuevamente siguiendo a Zink, a modo de contrapunto temático produciendo un efecto de contraste.⁶

Uno de los rasgos distintivos y más constantes de la estética literaria medieval, tal como señaló en los años sesenta Paul Zumthor, fue el juego de contrastes, que los poetas obtenían mediante el empleo de técnicas muy distintas entre ellas el bilingüismo. Desde los inicios mismos de la literatura en lengua vulgar, en ese momento mágico de la monumentalización de las literaturas románicas, se constata la utilización de dos lenguas en un mismo texto, unas veces con un efecto meramente comunicativo y otras además estético,⁸ Koch en un intento de clasificación tipológica de los primeros textos románicos ha agrupado con el título de «tensiones y contrastes lingüísticos» un corpus muy variado de textos que utilizan el bilingüismo, que van desde los latinos en los que se entremezclan elementos vulgares hasta los que alternan lenguas románicas diferentes.⁹

Se pueden distinguir, siguiendo a Zumthor, varios tipos de bilingüismo.¹⁰ En el primero alternan el latín y las lenguas románicas, como en el *Alba* bilingüe de Fleury o una lengua semítica y otra romance como en las jarchas. En el siglo XIII, un nuevo tipo de bilingüismo, desconectado del anterior, comienza a utilizarse, consistente en la alternancia de dos o más lenguas romances, y de los cuales el ejemplo más notorio es el *descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras, «Eras quan vey verdeyar», en el que como es sabido provenzal, italiano, francés, gascón y gallego-portugués ocupan

⁴ N. Van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, Paris, 1969, p. 17.

⁵ M. Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge*, Bordas, Paris-Montreal, 1972, p. 81.

⁶ M. Zink, *La pastourelle*, p. 81.

⁷ P. Zumthor, *Langue et technique poétiques a l'époque romane (XI^e-XIII^e)*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1963, pp. 110 y 177.

⁸ P. Koch, «Pour une typologie conceptionnelle et mediale des plus anciens documents/monuments des langues romanes», en *Le passage à l'écrit des langues romanes*, edd. M. Selig, B. Frank y J. Hartmann, 1993, pp. 54-55.

⁹ Para el corpus textual véase P. Koch, «Pour une typologie», pp. 70-74.

¹⁰ Para una explicación más detallada del bilingüismo véase P. Zumthor, *Langue et techniques*, pp. 71-111 y 161-178, de las cuales mis palabras son un torpe resumen.

las cinco primeras *coblas* para luego compartir la última. Ambos bilingüismos se caracterizan por el carácter horizontal del segundo frente a la verticalidad del primero, el latino-romance, así como por lo limitado del románico. El tercer tipo de bilingüismo está caracterizado no por la alternancia de lenguas sino de registros poéticos; esto es, cuando una pieza lírica está formada por dos registros poéticos diferentes. Es cierto, el texto poético, hacemos nuestras las palabras de Pierre Bec, depende casi siempre de la convergencia de diversos registros, de ahí la noción de «interferencia registral».¹¹ Utilizando como base este criterio, nivel de convergencia de los registros, se pueden distinguir tres tipos, la distinción es de Zumthor:¹² registro «puro», cuando sólo interviene un registro, «mezclado» cuando elementos característicos de varios registros alternan sin orden en un texto, en el que la noción de «interferencia registral» es imprescindible para su comprensión; y «contrastado» cuando se establece una oposición de registros, que puede estar marcada sintáctica, estilística y métricamente. Para este empleo contratado de registros en el interior de una pieza prefiero utilizar el término «bipoeticidad» al de bilingüismo poético.

La bipoeticidad ocupa, por tanto, un apartado muy concreto dentro de esta poética de contrastes. Se presenta como un procedimiento conocido desde los inicios de la lírica románica pero que a finales del siglo XII y sobre todo en el XIII alcanza un gran desarrollo gracias a técnicas basadas en la oposición de una manera consciente de registros expresivos diferentes como son los *contrafacta* y el *motet*, o bien en un empleo más personal del contraste en piezas monódicas. El paso de un registro a otro en estos textos líricos se produce de una estrofa a otra, como en los *sirventés-cansós* que alternan una temática amorosa con otra política, o algunas albas provenzales como «Reis glorios verais lum et clartatz» o «Senher aydatz» en las que alternan un canto de vigía con una canción de alba,¹³ o bien del paso de la estrofa al estribillo, como en la cantiga «De qué morredes filha?»: Es a esta última posibilidad a la que me voy a referir en adelante.

Llamamos estribillo a uno o un conjunto de versos colocados al final de cada estrofa de un poema. Puede ser recurrente si se repiten de manera invariable detrás de cada estrofa o exagonales¹⁴ si varían en cada estrofa como en la pastorela de Ayra Nunes «Oy og'eu huna pastor cantar» o en el villancico que hizo el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas. La relación que une el estribillo con la estrofa puede ser de naturaleza muy variada. Pueden estar más o menos integrados semánticamente o constituir dos realidades independientes e incluso pertenecer a registros poéticos diferentes. Así por ejemplo, Frenk Alatorre al estudiar las glosas en la lírica tradicional española observó que junto a

¹¹ P. Bec, *La lyrique française au moyen-âge (XII-XIII siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, A. & J. Picard, París, 1972, pp. 40 y ss.

¹² P. Zumthor, *Langue et techniques*, p. 171.

¹³ *La canción de alba en la lírica románica. Contribución a un estudio tipológico*, ed. T. Fuente, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999.

¹⁴ P. Bec, *Lyrique française*, pp. 42-43.

una gran mayoría de casos en que existía una relación muy íntima entre villancico y glosa, había un grupo de canciones en las que esas relaciones eran inexistentes, como en *Pase el agoa* o *No puedo apartarme*. Explicaba la insigne profesora que esta desaparición del lazo de unión era debida al estado fragmentario de la glosa, a una contaminación de dos textos diversos y en algunos casos, como los de Gil Vicente, a una imitación de la incoherencia ocasional de las canciones antiguas.¹⁵

La inserción del estribillo en una pieza lírica genera un contraste que se manifiesta primero en la alternancia de lo individual, el solista, y de lo colectivo, el coro,¹⁶ en textos no monódicos, pero también en la ruptura de orden rítmico y sintáctico, en las canciones en las que el estribillo se introduce en el interior de la estrofa, o de orden modal cuando el estribillo pertenece a un registro diferente al de la estrofa.¹⁷ El *Alba* bilingüe de Fleury, uno de los primeros ejemplos junto con las jarchas, no es sólo la combinación de tres estrofas en latín con un estribillo recurrente aunque en lengua vulgar romance, sino de un texto latino de naturaleza himnica y un estribillo que representa o, al menos evoca, el cuadro de la canción de alba tradicional. El contraste no es sólo a nivel lingüístico, técnica de bilingüismo, sino a nivel métrico, léxico, sintáctico, estilístico y también modal, en este caso ya hablamos de bipoeticidad.¹⁸ Otro tanto ocurre con las jarchas. Es curioso observar que el nombre de las composiciones en árabe o hebreo que las contienen, la *muasaja*, procede del árabe *wisah* que alude al juego contrastivo que late en la base de la composición; *wisah* significa 'cinturón de cuero adornado con piedras de diversos colores'. El propio nombre traduce la intencionalidad del poeta por el choque, la ruptura, el juego opositivo, que se verifica a nivel lingüístico según el cual dos lenguas árabe o hebreo y mozárabe se suceden en la composición quedando la segunda reservada para el último de los estribillos o *qulf*, la jarcha; a nivel estilístico por la diferencia de estilo de las estrofas, *stilus gravis*, y de la jarcha *stilus humilis*, que se acentúa a través de la utilización de una lengua, árabe o hebreo, culta y de una lengua vulgar, característico de un bilingüismo vertical; a nivel temático y modal en cuanto que la *muasaja* es un poema de amor o alabanza y de amor la jarcha pero mientras que el primero tiene un sujeto lírico masculino, en la jarcha se oye la voz de una doncella que exclama en su lengua ladina el lamento de una muchacha.¹⁹ Dos mundos poéticos diferentes que concurren en el interior de una composición con una finalidad estética, esto es lo que define la bipoeticidad.

¹⁵ M. Frenk Alatorre, «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», en *Estudios sobre lírica antigua*, Editorial Castalia, Madrid, 1978, pp. 302-304.

¹⁶ M. Zink, *La pastourelle*, p. 81.

¹⁷ P. Zumthor, *Langue et techniques*, p. 175.

¹⁸ Puede verse un resumen de la problemática de este texto en M.L. Meneghetti, *Le origini*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 169 y ss.

¹⁹ Un análisis detallado de mundos poéticos que concurren en la *muasaja* puede verse en A. Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Editorial Crítica, Barcelona, 1994, pp. 108-120 y 141-159.

Dejando aparte esos textos de los inicios de las literaturas románicas en los que se combina bilingüismo y bipoeticidad, hemos de mencionar algunos otros textos en los que siempre en la misma lengua se produce un corte de sentido, un juego contrastivo pero a partir de la combinación de un estribillo perteneciente a un registro diferente al de la estrofa que lo alberga. Dos textos interesantes en este sentido son los provenzales, «Per grazir la bona estrena» de Uc de la Bacalaria y «Ab Plazen» de Guiraut de Riquier, que Martín de Riquer denominó «contra-albas» o «albas inversas», porque expresaban anhelo por el amanecer y desprecio por la noche, un significado contrario al alba propiamente dicha.²⁰ En «Per grazir» el trovador declara su intención de hacer un alba con nueva melodía: «vuelh far alb'ab son novelh»; sin embargo esta novedad, posiblemente, no se refiere a la melodía ya que en la *Doctrina de compondre dictats* se decreta que el alba tenía que tener una melodía propia,²¹ sino al juego contrastivo que se produce. Si exceptuamos el estribillo, esa es la única referencia al alba, pues en cada una de las cuatro *coblas* se vierten motivos propios de la casuística de la *cançò* trovadoresca, el amor inalterable, la fidelidad o el morir de amor, carentes de cualquier referencia al alba. El estribillo, en cambio, representa un universo poético en el que la noche es causa del tormento que sufre el amante por lo que éste desea el alba. Un alba que adquiere el significado de liberación y consuelo a los males del poeta, contrario, por otra parte, al habitual en la lírica provenzal; esto es, la noche como momento de la dicha, de la felicidad furtiva de los amantes que se encuentran amparados por el velo de la sombra, y el alba como momento fatídico y odiado porque los amantes tienen que poner fin al encuentro. Esta disociación temática está marcada a nivel métrico por el cambio de ritmo y rima que se produce entre *cobla* y estribillo: de versos de siete sílabas métricas se pasa a versos de cuatro y cinco sílabas de rima distinta. Sólo la primera *cobla* ofrece unos lazos a nivel formal y léxico con el estribillo, palabras «alba», «noche» y el deseo del día, que desaparecen en las siguientes:

Qu'ie-us jur pels sans evangelis
 Que anc Andrieus de Paris,
 Floris, Tristans ni Amelis
 No fo vas amor tan fis.
 Depus mon cor dei N'Alis
 Us pater noster non dis,
 Ans qu'ieu disses: «qui es in coelis»,
 Fon ab lieys mos esperis

Dieus! Qual enueg

Mi fay la nueg!

*Per qu'ieu dezir l'alba.*²²

²⁰ M. de Riquer, «Las albas provenzales», en *Entregas de Poesía*, Barcelona, 1944, p. 4.

²¹ *The Razos de trobar of Raimon Vidal And Associated texts*, ed. J.H. Marshall, Oxford University Press, Londres, 1972, p.96.

²² M. de Riquer, *Los trovadores*, II, Ariel, Barcelona, 1983, pp. 1.060-1.062, (*cobla* II, vv. 12-22).

«Ab plazen» de Guiraut Riquier, compuesta en 1275, es la única que es clasificada en el manuscrito como «alba». La situación es similiar: el amante vive al límite la experiencia de amar, con sus deseos, inquietudes y temores, y la noche se convierte en una pesadilla porque en ella se duplica el sufrimiento amoroso, tópicos de la *cansò* cortés propios de la interiorización del amor. El estribillo actúa de contrapunto temático, pues el día mitiga su tormento al permitirle albergar la esperanza viva de ver a su dama, de ahí el deseo de ver el alba.²³

Ab plazen
 Pessamen
 Amoros,
 Ai cozen
 Mal talen
 Cossiros,
 Tan que'l ser no pües durmir,
 Ans torney e vuelf e vir.
 E dezir
 Vezer l'alba.²⁴

A diferencia del texto anterior, en éste los lazos que unen estribillo y estrofa son métricos pero también léxicos y formales pues en las cuatro *coblas* se menciona o se refiere a la noche. Ya dijimos anteriormente que en el manuscrito es llamada «alba», pero, ¿qué tiene que ver con el alba provenzal clásica? Tal vez, ya que el elemento figurativo es contrario, sólo la utilización de la palabra 'alba'. Parece o bien una parodia del alba o bien la inserción de un estribillo perteneciente a un fondo común, para crear un efecto contrastivo nuevo en la *cansò*, en este caso el estribillo evocaría una canción de alborada, que no se había constatado antes en la lírica provenzal, pero sí en la castellana, recuérdese el villancico

¡Quándo saldréys, el alba galana!
 ¡quándo saldréys, el alva!²⁵

Un caso curioso dentro de la bipoeticidad es el que aparece en el alba de Fernandez Torneol «Levad' amigo que dormides as manhanas frias». Sabido es que en este texto

²³ Quizá podríamos añadir junto a estos textos provenzales la cantiga gallego-portuguesa «Sen meu ami-gi manh'eu senlheyra» de Juyao Bolseyro, en la que el tema es el deseo de la muchacha de que amanezca. En el estribillo, con una relación lógica con la estrofa marcada a varios niveles (la voz poética es la misma de igual modo que el méτρο y el estilo), se evoca una supuesta situación contraria, característica de una canción de alba, la brevedad de la noche cuando está con su amigo y la consiguiente presencia de la luz del día vendría rauda a poner fin a la dicha amorosa.

²⁴ M. de Riquier, «Las albas provenzales», n.º XI, (*cobla* I, vv. 1-10).

²⁵ M. Frenk Alatorre, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1990, n.º 1.077A.

se suceden dos momentos diferentes marcados por el cambio de perspectiva temporal, como estudió Reckert,²⁶ que representan la transformación del sentimiento de la protagonista; lo que Eugenio Asensio denominó «mudanza íntima».²⁷ El estribillo recurrente se corresponde en los cuatro primeros dísticos con el sentimiento alegre y feliz de la muchacha; «Leda m'and'eu», pero en los cuatro últimos es contrario, pues se ha producido un cambio brusco en los sentimientos de la protagonista. De ahí que Alan Deyermond, con su habitual sutileza, hablase del efecto irónico del mismo.²⁸ Esto es, se trata de un contraste involuntario entre el estribillo y los dísticos que se van generando a medida que se desarrolla el poema. Se cuenta una historia en las estrofas que sólo se ve cortada por estribillos inmóviles, que no evolucionan al compás de la historia, y que por ello provocan un contraste no ya de orden registral sino conceptual.²⁹ Frente a este ejemplo se pueden señalar otros en los que el estribillo sigue el desarrollo de la acción y cambia para adaptarse a la nueva situación creada.³⁰ En la canción de alba podemos señalar el alba de Guiraut de Bornelh ya antes mencionada, «Reis Glorios»: las seis estrofas primeras son el canto de un vigía anunciando al amante la llegada del amanecer y la obligación de separarse, el estribillo siempre el mismo, condensa la tensión del momento, en cambio la última estrofa tiene un estribillo totalmente distinto: es el amante que responde a su compañero y el estribillo se convierte en prolongación de la idea expresada en la estrofa. También en la catalana «Eras diray ço que us dey dir», en la que cada estrofa presenta un estribillo diferente, los primeros en perfecta armonía con las estrofas, mientras que el último traduce el gozo del amante antes de oír el cuerno en el alba.

En fin, la técnica de la bipoeticidad, de la poética de contraste, es una muestra del esfuerzo llevado a cabo por los poetas medievales por buscar una palabra nueva, por renovar unas estructuras en una fase de esclerosis progresiva, de agotamiento de los registros expresivos vigentes, mediante el empleo de canciones representativas de una poesía popular, que había suscitado el interés de los poetas cultos. Estas formas breves anteriores serán la base de desarrollos poéticos diferentes, poemas paralelísticos, glosas, o bien se convierten en huéspedes de poemas más extensos. En cualquier caso la utilización de niveles textuales diferentes en un mismo texto provocaba un juego de contrastes que será aprovechado por poetas de diferentes épocas para terminar con la monotonía de un determinado género y jugar con nuevas posibilidades expresivas. El

²⁶ S. Reckert, «A variação subliminar na poética da cantiga», en *Do cancionero de Amigo*, edd. S. Reckert y H. Macedo, Assirio e Alvim, Lisboa, 1976, pp. 24-29 y 123-125.

²⁷ E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular en la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970, p. 115.

²⁸ A. Deyermond, *Historia de la Literatura Española, I, La Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1982, p. 51.

²⁹ Una situación similar se constata en el alba provenzal «En un vergier sotz fuella d'albespi». El estribillo siempre el mismo, integrado totalmente en las primeras cuatro estrofas, genera en las dos últimas una cierta ambigüedad.

³⁰ P. Jonin analizó esta adecuación del estribillo a la historia en la *chanson de toile*, véase «Le refrain dans les chansons de toile», *Romania*, XCVI (1975), pp. 209-244.

Alba de Fleury, las jarchas, la cantiga de don Denis encuentran en esta poética del contraste una explicación más adecuada, como también los textos de Uc de la Bacalaria y Guiraut Riquier. Así la novedad pregonada por Uc de la Bacalaria, aparte de ser un posible tópico del exordio, puede ser entendida como una declaración de la técnica que utilizará en la construcción de la *cansò*; esto es, la inserción de un estribillo asimilable a la canción de alba para crear un doble efecto contrastivo: por un lado en relación con el alba provenzal, al adquirir un significado contrario; y por otro con la *cansò*, por tanto perteneciente a un nivel textual diferente o, incluso, opuesto. Novedad, además, que obedece a la tendencia iniciada en los *trouvères* de la segunda generación, en el siglo XIII, de insertar un estribillo en la *cansò*, pero que tuvo poca aceptación entre los trovadores.

En la historia de la lírica de la posibilidad de la poesía de copiar, es una muestra del haber llevado a cabo por los poetas medievales por buscar una palabra nueva, por renovar una estructura en una fase de evolución progresiva, de agotamiento de los registros expresivos vigentes, mediante el empleo de canciones representativas de una poesía popular que había suscitado el interés de los poetas cultos. Estas formas poéticas anteriores serán la base de desarrollo de los poemas parafásticos. Pero o bien se convierten en búsquedas de poemas más extensos. En cualquier caso la utilización de niveles textuales diferentes en un mismo texto provocaba un juego de contrastes que será aprovechado por poetas de diferentes épocas para terminar con la monotonía de un determinado género y jugar con nuevas posibilidades expresivas. El

⁸¹ El Reclot, «A variada subclasse de poesia de cançons en la cronologia de Avinyó», ed. S. Robert i H. Aradó, *Assaïes i Avinyó* (1974), pp. 115-120.

⁸² El *Assaïes*, *Poesia y realidad en el mundo provenzal*, ed. J. Gual, Madrid, 1976, p. 115.

⁸³ A. Deyermond, *Historia de la literatura española*, I, la Edad Media, Ariel, Barcelona, 1982, p. 20.

⁸⁴ Una situación similar se constata en el alba provenzal «En un veïer adreïnha d'albespi», el estribillo siempre el mismo, integrado totalmente en las primeras cuatros versos, genera en las dos últimas una clara ambigüedad.

⁸⁵ E. Jolin analiza esta interacción del estribillo en la historia en la misma obra citada en el texto de las *Chansons de l'Occident*, Rouanne, KCVI (1977), pp. 202-244.