



V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”

Centro de Estudios Latinos

en colaboración con la Cátedra de Literatura Española Medieval
y el Centro de Teoría y Crítica Literaria.

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS UNLP-CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

***Adam vetus tandem laetus novum promat canticum:* Adán de San Víctor y la *novedad* del canto victorino en la lírica mariana medieval**

Santiago A. Disalvo

Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual -IIBICRIT (SECRET)

Conicet – Universidad Nacional de La Plata

sadisalvo@yahoo.com

Resumen

La poesía latina del maestro Adán de San Víctor (ca.1112-1192), oriundo de Bretaña y canónigo agustino de la abadía parisina de Saint-Victor, representa, en su ámbito y en su época, una novedad trascendente dentro de la lírica litúrgica y particularmente de la lírica mariana. La ductilidad rítmica y retórica del subgénero de la *sequentia* lograda en sus piezas hace de este autor un paradigma de la creación poética litúrgica en la Europa de los siglos XII y XIII. En este sentido, tanto la mención a su obra como la inclusión de sus *sequentiae* (junto con otras del mismo período y “estilo” gótico) en diversos manuscritos hispánicos, desde las *Cantigas de Santa María* hasta el ms. *Alcobacense 149*, permiten considerar la relevante influencia de esta refinada lírica del siglo XII en la confección de poemas y compilaciones marianas del siglo siguiente en la Península Ibérica.

Palabras clave: lírica mariana medieval - Adán de San Víctor – poesía litúrgica

*Adam vetus tandem laetus
novum promat canticum,
fugitivus et captivus,
prodeat in publicum...¹*

(Marcos Casquero y Oroz Reta, 1997: 554)

¹ “El viejo Adán, por fin gozoso / prorrumpe en un cántico nuevo, / [antaño] fugitivo y cautivo, / comparezca [ahora] en público”. Cito los poemas por las ediciones de Wellner (1955) y Marcos Casquero y Oroz Reta (1997), pero en todos los casos la traducción es mía.

Si bien estas palabras de la secuencia *Splendor Patris et figura* (IV. *Dominica intra Octavas Nativitatis Domini*), se refieren al primer hombre creado, Adán, que ahora puede comparecer, después de largo exilio, porque ha sido salvado, aun así, no podemos dejar de imaginarnos la resonancia que estos versos podrían haber tenido en la conciencia de su mismo autor. Acaso Adán de San Víctor fuera también él *vetus* en la época en que compuso esta secuencia, aunque su edad física nos importe menos que su madurez consciente de haber generado un “canto nuevo”. Sin lugar a dudas, este poeta medieval profirió su *novum canticum* en el contexto de la creación lírico-musical de su época, cuyo sello marcó una larga estirpe de composiciones posteriores con el rótulo de *victorinas*.

Adán de San Víctor (ca.1112-1192), o Adamus a Sancto Victore, oriundo de Bretaña y canónigo agustino a partir de 1130 en la célebre abadía parisina fundada por Guillermo de Champeaux veintidós años antes, comparte la filiación victorina con otros canónigos más conocidos, Hugo y Ricardo de San Víctor. Estos maestros teólogos “expounded a mystical philosophy midway between the rationalism of Abélard and the pure mysticism of Bernard of Clairvaux” y, según continúa diciendo Raby (1953: 348), “Adam is the third of the trio of famous men”. Adán se supone autor de más de un centenar de secuencias, aunque muchas de las conservadas hoy podrían ser consideradas apócrifas².

Para referirnos a la novedad de la poesía victorina, debemos detenernos antes en una muy sucinta caracterización del género “secuencia”, forma lírica que el maestro Adán, según postulamos, contribuyó a recrear en el siglo XII. La *sequentia cum prosa* es un tipo de poesía litúrgica que comenzó a introducirse en el siglo VIII como texto cantado (*prosa*), adaptado a la larga melodía con la cual se entonaba la última vocal del *Alleluia* (Raby, 1953: 210 ss.), y que conoce un renovado florecimiento en el siglo XII. “The Sequence (*Sequentia*) —or, more accurately as will be seen further on, the Prose (*Prosa*)— is the liturgical hymn of the Mass, in which it occurs on festivals between the Gradual and the Gospel, while the hymn, properly so called, belongs to the Breviary”,

² El único estudio argentino que he descubierto hasta ahora, y destaco aquí por ser pionero en la materia, es la nota de José Rasquín (1953), que proporciona una breve referencia del poeta y su tiempo, y dos secuencias en latín (*Mundi renouatio*, a la Resurrección de Jesucristo; *Heri mundus exsultavit*, a San Esteban Protomártir), brevemente comentadas, junto con su traducción.

nos recuerda el himnólogo Clemens Blume (1911: 1), uno de los compiladores de la gran *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Aunque a fines del siglo XIX Léon Gautier había anunciado, en mayúsculas, que “Ces paroles mises sur les neumes de l’Alleluia qui se chantaient auparavant sans paroles sur la dernière syllabe *a* du mot Alleluia, CES PAROLES SONT LA VÉRITABLE ORIGINE DES PROSES” (1858: CXXXVI), esta tesis ha sido debatida en los siglos siguientes de manera profunda³. Más recientemente, Margot Fassler, cuyo estudio se centra en el esplendor musical y poético de los canónigos agustinos del siglo XII, corrobora la importancia de las secuencias en el estudio de la evolución de la liturgia. Las *sequentiae cum prosa* aleluyáticas, amalgamadas con formas más antiguas de secuencias arítmicas (o proto-rítmicas), habían dado lugar a formas transicionales con rima rudimentaria, como en el caso del *Victimae Paschali Laudes* (siglo XI). Estas últimas son las secuencias de tipo “notkeriano”, es decir, las cultivadas y compuestas durante el período carolingio-otoniano, especialmente por un monje de Sankt-Gallen, Notker Balbulus, quien las describe en su *Liber Ymnorum*: “*singuli motus cantilene singulas syllabas debent habere*” (Fontán y Moure Casas, 1987: 223)⁴. Finalmente, la secuencia regular es creación de los siglos XI y XII, y consiste en una estructura simétrica en la cual el ritmo se basa en la correspondencia del acento de la palabra con el acento del verso, con una rima consistente y regular (Raby, 1953: 345)⁵.

La novedad victorina, pues, con respecto a la *sequentia* antigua y a la intermedia o transicional, es lo que se dio en llamar “canto gótico”, una poesía rítmica, con rima

³ Peter Dronke, por ejemplo, ha discutido esta afirmación sobre el origen rotunda y exclusivamente litúrgico: “Como quiera que ninguna de las llamadas ‘secuencias arcaicas’ parece guardar relación con el aleluya litúrgico, ni parece haberse producido a partir de composiciones litúrgicas anteriores a ella, la tan difundida opinión de que la secuencia nació de la liturgia a partir de las melodías del aleluya es, cuando menos, discutible. Las pruebas que más arriba acabo de apuntar me llevan a pensar que al principio la secuencia estuvo relacionada tanto con la canción vernácula o secular como con la canción religiosa en latín. Para más detalles, véase mi artículo ‘The beginnings of the sequence’, *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur*, LXXXVII (1965), 43-73” (Dronke, 1978: 47, nota). Este origen debatido no afecta el núcleo de la propuesta de este trabajo, centrado en la secuencia litúrgica (en latín) del siglo XII.

⁴ “Cada una de las notas del canto debe tener sendas sílabas”.

⁵ Las secuencias han permanecido como un género litúrgico hasta nuestros días, si bien enormemente reducidas en cantidad, sobre todo después del Concilio de Trento, con el Misal de Pío V (1570). Así, en adelante, el rito romano conservaría sólo cinco: el *Victimae Paschali Laudes* para la Pascua, el *Veni Sancte Spiritus* para Pentecostés, el *Lauda Sion Salvatorem* para *Corpus Christi*, el *Dies Irae* para el Oficio de Difuntos y, finalmente, el *Stabat Mater* como himno del breviario.

bisilábica y estrofas regulares, en una alternancia de octosílabos y heptasílabos, y cuya música puede contarse entre los primeros testimonios del canto polifónico. Esta secuencia tardía es logro acabado de los parisinos del siglo XII ligados al capítulo catedralicio de Notre-Dame y, particularmente, a la abadía de Saint-Victor. Los estudios más completos sobre el tema, como el de Margot Fassler (*Gothic Song*, 1993), identifican a Adán de San Víctor con *Adam Precentor*, de Notre-Dame de París, retrotrayendo la fecha de su actividad a la primera mitad del siglo XII (dato que lo vuelve contemporáneo, a su vez, de Guillermo de Champeaux, maestro del célebre Pedro Abelardo), es decir, a la época del pleno fervor de la *sequentia* gótica. El canto victorino no es sólo el terreno de la alta innovación musical, sino que comienza a ser vehículo de profunda reflexión teológica, a través de formas de gran exquisitez retórica y prosódica. Valga como ejemplo el citado poema del maestro Adán, *Splendor Patris et figura*, cuyo intertexto básico es indudablemente la primitiva himnodia ambrosiana (*Æterne rerum conditor*) que ya formaba parte normal de la liturgia:

*Cur quod Virgo peperit,
Est Judeis scandalum,
Cum virga produxerit
Sicca sic amygdalum?*

*Contemplemur adhuc nucem,
Nam prolata nux in lucem
Lucis est mysterium:*

*Trinam gerens unionem,
Tria confert: unctionem,
Lumen et edulium.*

*Nux est Christus, cortex nucis
Circa carnem poena crucis,
Testa, corpus oseum.*

*Carne tecta deitas
Et Christi suavitas
Signatur per nucleum.⁶*

(Marcos Casquero y Oroz Reta, 1997: 556)

⁶ “¿Por qué que la Virgen haya parido / es escándalo para los judíos, / cuando la rama produjo, / estando seca, así, una almendra? // Contemplemos aún la nuez, / pues la nuez manifestada a la luz / de la luz es el misterio: // portando la unidad trina, / tres cosas integra: unción, / luz y alimento. // La nuez es Cristo, la corteza de la nuez / [son] las penas de la cruz sobre la carne, / la cáscara, el cuerpo óseo. // Cubierta de carne, la deidad / y la dulzura de Cristo / está significada por el núcleo”.

En cuanto al valor retórico, esto ejemplifica claramente la modalidad interpretativa, devenida en recurso literario, de la *typologia* o *figura*, la misma que examinara Auerbach en varios de sus estudios, señalando especialmente el caso de Adán de San Víctor y sus “series figurativas”, ya que este había logrado, en tal sentido, una forma modélica prácticamente insuperable en ritmo, plasticidad y encadenamiento de significados (Auerbach, 1952: 8). Así, la rama, la flor, el fruto (almendra), la nuez, el meollo y la cáscara de la nuez... son las imágenes encadenadas que apuntan simbólicamente a otro encadenamiento de significados: la Virgen y su parto virginal, Jesucristo, su pasión y su cuerpo transustanciado en alimento.

La interpretación figural o tipológica llega a volverse explícita en algunos poemas de Adán, como la XXXIX *Sequentia in Assumptione Beatae M. V.*:

- 5a. *Tu a saeculis praelecta*
Literali diu tecta
Fuisti sub cortice;
De te Christum genitura
Praedixerunt in scriptura
Prophetae, sed typice.
- 5b. *Sacramentum patefactum*
Est, dum verbum caro factum
Ex te nasci voluit,
Quod sua nos pietate
A maligni potestate
Potenter eripuit.
- 6a. *Te per thronum Salomonis,*
Te per vellus Gedeonis
Praesignatam credimus
Et per rubum incombustum,
Testamentum si vetustum
Mystice perpendimus.
- 6b. *Super vellus ros descendens*
Et in rubo flamma splendens,
Neutrum tamen laeditur,
Fuit Christus carnem sumens,
In te tamen non consumens
Pudorem, dum gignitur.
7. *De te virga, progressurum*

Florem mundo profuturum
Isaias cecinit
Flore Christum praefigurans,
Cuius virtus semper durans
*Nec coepit, nec desinit.*⁷
(Wellner, 1955: 248 ss.)

En este breve espacio no será posible indagar adecuadamente en la inmensa riqueza de las principales secuencias marianas del maestro Adán, cuyo estudio y difusión, por otro lado, ha sido retomado a fines del siglo XX por algunos expertos (cfr. Jollès 1994). Ateniéndonos a la literatura vernácula posterior, sí cabe observar qué relación existe entre Adán de San Víctor y una poesía que, si bien joven, crecía en esa época en ámbito tanto letrado como popular, la poesía en lengua romance. Más específicamente, nos hemos preguntado si es posible rastrear algún vínculo con la actividad poética y litúrgica de la Península Ibérica en ese momento histórico⁸. Se ha indicado alguna vez el canto victorino como antecedente o, al menos, como factor de influencia en la poesía trovadoresca. Más allá de una constatación precisa de esta filiación, pueden señalarse puntos de contacto con la poesía religiosa hispánica que son, a nuestro juicio, novedosos y dignos de ser destacados.

Existen, por lo menos, tres casos que señalan la importancia que el poeta victorino pudo haber tenido para la poesía ibérica.

⁷ “5a. Tú, elegida antes de todos los siglos, / por largo tiempo cubierta / estuviste bajo la corteza literal; / de ti que darías a luz a Cristo / predijeron en la Escritura / los profetas, pero *tipológicamente* (“figuralmente”). // 5b. El sacramento se ha manifestado / en el momento en que el Verbo hecho carne / de ti quiso nacer, / el cual, por su piedad, / de la potestad del maligno / potentemente nos arrancó. // 6a. Por el trono de Salomón, / por el vellocino de Gedeón / te creemos prefigurada, / y por la zarza que no ardió, / si el Antiguo Testamento / consideramos de forma mística. // 6b. Un rocío que desciende sobre el vellocino / y una llama que resplandece en la zarza / —aunque ninguno de los dos es dañado— / fue Cristo que tomó carne, / pero sin consumir en ti / el honor [de tu virginidad] al ser engendrado. // 7. Isaías ha cantado / que de ti, oh Rama, brotaría / una Flor que beneficiaría al mundo, / prefigurando en la Flor a Cristo, / cuya potencia siempre duradera / no tiene principio ni fin”.

⁸ He presentado la fase incipiente de esta indagación en una ponencia sobre el poeta victorino y su relación con las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X (Disalvo 2003-2004). El estudio señala, no sin ciertos aspectos corregibles y discutibles, la posible presencia de algunas secuencias victorinas como fuentes en el cancionero mariano alfonsí.

En primer lugar, debe advertirse que el códice de Ibarreta del s. XVIII⁹, que contiene las obras de Gonzalo de Berceo, incluye, a continuación de los tres himnos compuestos por el poeta riojano en cuaderna vía, una extensa oración con el rótulo “*Si cupis videre beatissimam Virginem Mariam in finem vite, dic flexis genibus cotidie istam oracionem: Ave Maria; postea istam oracionem...*”¹⁰. Lo que le sigue es una suerte de “cántico” latino “*Salve Mater Salvatoris, vas electum Creatoris*” cuyo incipit y estructura coinciden con el canto homónimo de Adán de San Víctor. En 1930, Justo Pérez de Urbel identificaba estos versos con una secuencia victorina:

Hay en ellos reminiscencias de otras composiciones del mismo género, que corrían fuera de España en los últimos tiempos de la edad media. El principio es idéntico a una secuencia de Adam de San Victor, pero al tercer verso se separa de ella, para acercarse más, sobre todo en la primera parte, a una prosa, que trae Mone [Mone. *Latein. Hymnen d. Mitt.*, II, 307] en su gran colección de himnos medievales. Sin embargo el texto español representa una versión distinta. (Pérez de Urbel, 1930: 9)

Y, pocas líneas más adelante, el autor se pregunta:

¿Es acaso su autor el poeta riojano? Tal vez, y así parece haberlo creído el copista de sus obras, no sólo el del siglo XVIII, sino también el del siglo XIII, pues, como lo indican las formas verbales, la ortografía y las abreviaturas, la copia del P. Ibarreta, en lo que se refiere a los himnos, procede del códice en *quarto*, es decir, del más antiguo. (Pérez de Urbel, 1930: 9-10)

Al leer, estudiar y enseñar la obra mariana de Gonzalo de Berceo, no es muy frecuente detenerse en esta secuencia en latín. Sin embargo, más allá de la cuestión de la autoría, no puede negarse el estrecho vínculo que la une a los *Milagros de Nuestra Señora* y a los *Loores*. Y su contextualización en el ámbito de influencia de la escuela poética victorina puede arrojar un poco más de luz sobre su origen. Brian Dutton, quien también ha llamado la atención sobre este texto (1971: 10-11), ha destacado el prado “verde e bien sençido” (cuaderna 2c) de la introducción a los *Milagros de Nuestra*

⁹ Como se sabe, el de Ibarreta es uno de los tres los manuscritos conservados actualmente, que contienen los *Milagros de Nuestra Señora*, aunque se sabe de la existencia de un cuarto códice, hoy perdido. Así, pues, además del ms. *I* (copia de Ibarreta, confeccionado a partir del ms. *Q*) de los años 1774-1779, se consideran el ms. *Q* (*in quarto*) del siglo XIII (perdido), el ms. *F* (*in folio*) del siglo XIV (descubierto en 1926) y el ms. *M* (copia de Mecoleta, a partir de los mss. *Q* y *F*) de los años 1737-1752.

¹⁰ “Si quieres ver a la muy bienaventurada Virgen Maria al final de tu vida, di todos los días de rodillas esta oración, *Ave Maria*, y después esta oración”.

Señora de Berceo como un detalle cuya fuente podría verse en la *terra non arabilis* de la secuencia victorina XXV, *In Assumptione Beatae Virginis* (Dutton, 1971: 41). Pero a este detalle sería plausible agregar toda la disquisición ya apuntada acerca de “la corteza y el meollo”, en relación con la interpretación *mystica* o *typica* a la cual invitaba el maestro Adán.

Como segundo caso, en la misma época, encontramos otro volumen ibérico, el manuscrito *Alcobacense 149* de la Biblioteca Nacional de Lisboa que, al igual que el de Ibarreta, es un códice que incluye obras diversas, aunque casi todas de tema mariano. Se trata de un *mariale*¹¹ compuesto entre los siglos XII y XIII, del cual explica su editor, Airas Nascimento: “Como se verá pela descrição do conteúdo, até pelo tipo de textos, o nosso códice coincide com o do convento de S. Victor em Paris” (Nascimento, 1979). Una sección entera de este *mariale* está dedicada a piezas líricas de asunto mariano, entre las cuales se destacan secuencias e himnos de procedencia francesa, algunos atribuidos a poetas victorinos. En efecto, este *Corpus rhythmicum marianum* **contiene, entre otros, el lamento *Planctus ante nescia* que también se halla en los *Carmina Burana* (Gourmont, 1922)¹², atribuido a Godofredo de San Víctor (Nascimento, 1979). El hecho de que este y otros poemas de origen victorino estén incluidos en el códice y, sobre todo, en el folio 160r, la misma secuencia *Salve Mater Salvatoris* de Adán de San Víctor, constituye una marca clara de la influencia del maestro bretón en la poesía ibérica.**

Finalmente, en el gran cancionero mariano de Alfonso X, las *Cantigas de Santa Maria*, contamos con una indudable alusión a la persona de Adán y a una de sus secuencias marianas. En la cantiga narrativa 202 se presenta el personaje de un clérigo parisino que está escribiendo “*hũa prosa a Santa Maria*”, es decir, una *sequentia cum*

¹¹ La colección presenta también una gran coincidencia formal con el ms. *Thott 128* de Copenhague, posible fuente de los milagros marianos narrados por Berceo. Consta de 179 folios, divididos en diferentes cuadernos, y contiene cuarenta y nueve milagros (dos de los cuales pertenecían a la obra de Guibert de Nogent), a los que se suma la colección de milagros marianos del santuario de Soissons (compuesta por Hugo Farsitus). En el siglo XV se agregó al manuscrito una breve *Ars acentualis*.

¹² Rémy de Gourmont lo ha descrito en su obra sobre los poetas antifonarios: “Plus ancien et fort remarquable, le *Planctus ante nescia* est d’une verbalité tout différente” (Gourmont, 1922: 351), con un patetismo acentuado que reproduce, en algunas estrofas, casi palabra por palabra, el lenguaje del *Liber de Passione Christi et Doloribus et Planctibus Matris Ejus*, atribuido a San Bernardo de Claraval.

prosa. El clérigo no logra terminar el poema por sus propios medios, por lo que decide pedir ayuda a la Virgen. Frente a su altar en la iglesia de San Víctor acontece, pues, el milagro, al venirle a la mente la frase exacta, *Nobile Triclinium*, que necesitaba para completar su obra rimada:

Estand' el assi en prezes, v'ẽo-lle a coraçon
a rima que lle minguava, que era de tal razon
en latin e que mostrava: "*Nobile Triclinium*."
E non avia palavra que y fezesse mellor.

...

Esta rima que vos digo, e que quer dizer assi:
Nobre casa de morada, tres moradas á en ti:
Deus Padre e o seu Fillo e o Sant' Espirit' y
v'ẽeron morar sen falla por nos fazeren amor.¹³
(Mettmann, 1988: 247)

La cantiga no menciona el nombre de Adán, pero una posible fuente latina del relato sí lo hace, llamándolo "venerable maestro Adán, canónigo de San Víctor de París":

Alia eiusdem apparitio, & de sequentia: Salve Mater Salvatoris.

Unde venerabilis magister Adam, canonicus sancti Victoris Parisijs, cum in dictanda sequentia: Salve Mater Salvatoris, illum rythmi versiculum edidisset. videlicet:

Salve Mater pietatis,

Et totius Trinitatis

Nobile triclinium.

Gloriosa virgo apparens ei, & quasi pro honoris laude satisfaciens, cogitanti eidem supplex altissimae humilitatis verticem inclinavit.

(Tomás de Cantimpré, II, XXIX: 279)¹⁴

¹³ "Estando él así en plegaria, le vino a la memoria / la rima que le faltaba, que era con estas palabras / en latín y que rezaba: *Nobile Triclinium*. / Y no había palabra que allí quedara mejor. // Esta rima que os refiero, y que quiere decir así: / Noble casa de estancia, tres estancias hay en ti: / Dios Padre y también el Hijo, y el Santo Espíritu allí / vinieron a morar sin falta para hacernos gran amor"

¹⁴ "Otra aparición Suyá, y acerca de la secuencia 'Salve Mater Salvatoris'. // De donde el venerable maestro Adán, canónigo de San Víctor de París, al estar escribiendo la secuencia *Salve Mater Salvatoris*, pronunció aquel versículo del poema rítmico, a saber: // *Salve Madre de Piedad / y de toda la Trinidad / noble asiento*. // La gloriosa Virgen, apareciéndosele y como recompensándolo por esta alabanza a su honor, a aquel, que estaba recogido en pensamiento, inclinó suplicante la coronilla con profundísima humildad"

El verso citado en la cantiga 202 pertenece a la undécima estrofa de la secuencia XLII, *Salve Mater Salvatoris*, en honor a la Natividad de María:

Salve, mater pietatis
Et totius trinitatis
Nobile triclinium.
Verbi tamen incarnati
Speciale majestati
Praeparans hospitium.¹⁵
(Wellner, 1955: 266)

El *triclinium*, asiento de la Trinidad, de indudable factura victorina, es evocado también en otra pieza del mencionado ms. *Alcobacense*, *Sicut pratus picturatus*, incluido en una sucesión de *tituli* figurados de la Virgen, muy similares a los que ensarta Adán en su secuencia. La secuencia victorina *Salve Mater Salvatoris* pudo haber constituido una de las tantas fuentes de motivos y advocaciones para un número considerable de *cantigas de loor* de las *Cantigas de Santa Maria*, a saber: el recurso retórico de las preguntas, la imagen de la *Flos spineti*, el símil del rayo de luz a través del vidrio, además de las múltiples imágenes vegetales (*lirio, rosa, flos convallium*), la oposición María-Eva- con el juego de palabras *Ave-Eva*, la Virgen como *Virga Jesse* (“Rama de Jesé”), entre otros.

Por último, en lo referente a la música, según el célebre musicólogo Higiní Anglès, esta cantiga 202 también entronca con la tradición melódica de las secuencias victorinas: “Melodía popular que recuerda otras de *lais* y de secuencias medievales” (Anglès, 1958: 309). En este sentido, **y más recientemente, Antoni Rossell nos recuerda que el sugestivo hallazgo de Anglès permitiría concluir que existió una deliberada elección de la melodía, conforme al tema del milagro¹⁶.**

¹⁵ “Salve Madre de Piedad / y de toda la Trinidad / noble asiento, / que, pues, a la especial majestad / del Verbo encarnado / ha preparado un albergue”.

¹⁶ “De todas las relaciones melódicas en el repertorio mariano alfonsí expuestas por Anglès, la más sugerente desde la perspectiva intermelódica es la de la cantiga 202 «Lle disse: ‘Muitas graças’» (Anglès 1958, vol. III-1: 308), «Muito á Santa Maria, / Madre de Deus, gran sabor» a la que el musicólogo atribuye cierto valor intertextual e intermelódico [...] Según Anglès la melodía de la cantiga recuerda al lai «Virge glorieuse» (Raynaud 1884: núm. 1020), es decir una melodía francesa para un texto que tiene como protagonista a un clérigo francés” (Rossell, 2005: 1424).

Tanto en esta línea como en aquella que nos compete, la de la poesía mariana y las ricas imágenes poéticas presentes en ella (en encadenamiento simbólico y figural de “corteza” a “meollo”), es necesario seguir explorando la poesía victorina y sus múltiples vínculos con los textos hispánicos.

Las palabras de Dom Prosper Guéranger “Cette prose est du Vieux Adam de Saint-Victor, LE PLUS GRAND POÈTE DU MOYEN ÂGE”, citadas por Léon Gautier (1858) en la portada misma de su obra dedicada al maestro Adán, señalaron el intento de reivindicación de un poeta injustamente olvidado hasta entonces, tanto en los estudios clásicos y literarios como en la liturgia misma. Más allá de que, como afirman Marcos Casquero y Oroz Reta (1997: 553) en su *Antología de poesía latina medieval*, “su lirismo, tanto en el fondo como en la forma, dejó sentir su influencia también en la poesía cortés”, la indudable novedad del canto victorino comportaría no sólo la influencia en toda la poesía *litúrgica* occidental, ya sea como propagación de las *sequentiae* del maestro Adán, ya como imitación visible en poemas de estilo victorino, sino también una clave insoslayable en el arco evolutivo de la poesía medieval latina que penetra profundamente en la poesía románica, que debería estudiarse en estrecha correlación con sus aspectos semánticos (simbólico-figurales), musicales y métricos.

Bibliografía

- Anglès, Higiní. *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, t. III-1, facsímil de Códice E de las CSM, Barcelona, 1958.
- Auerbach, Erich. “Typological Symbolism in Medieval Literature”, *Yale French Studies* 9, 1952, 3-10.
- Blume, Clemens. “Prose or Sequence”, transcripción a cargo de by W.G. Kofron, *The Catholic Encyclopedia*, vol. 12, New York: Robert Appleton Company, 1911.
<http://www.newadvent.org/cathen/12481d.htm> (22/03/2012)
- Disalvo, Santiago. “Adán de San Víctor y las *sequentiae* en las *Cantigas de Santa María* del Rey Sabio”, *Letras. Studia Hispanica Medievalia* VI, Universidad Católica Argentina, n. 48-49, 2003-2004, 36-43.
- Dronke, Peter. *La lírica en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Dutton, Brian. Gonzalo de Berceo. *Obras completas. II. Los Milagros de Nuestra Señora*, Londres, Tamesis, 1971.
- Fassler, Margot. *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music, Cambridge, University Press, 1993.
- Fontán, Antonio y Ana Moure Casas. *Antología del latín medieval*, Madrid, Gredos, 1987.
- Gautier, Léon. *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor*, I, Paris, Julien - Lanier - Cosnard & Ce., 1858.

- Gourmont, Rémy de. *Le Latin Mystique: les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge*, Paris, Crès, 1922.
- Jollès, Bernadette (ed.). Adam de Saint-Victor. *Quatorze proses du XIIe siècle à la louange de Marie*, Turnhout, Brepols, 1994.
- Marcos Casquero, Manuel A. y José Oroz Reta (eds.). *Lírica latina medieval, II. Poesía religiosa*, Madrid, BAC, 1997.
- Mettmann, Walter (ed.). Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*, tomos I-III, Madrid, Castalia, 1986, 1988, 1989.
- Nascimento, Aires A. "Um Mariale alcobacense", *Didaskalia*, IX, 1979, 339-411. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=29565> (22/03/2012)
- Pérez de Urbel, Justo. "Manuscrito de Berceo en el Archivo de Silos", *Bulletin Hispanique*, 32. 1, 1930, 5-15.
- Raby, F. J. E. *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1953.
- Rasquin, José A. "Un monje-poeta de la Edad Media. Adán de San Víctor", *Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Tucumán, I.1, 1953, 283-289.
- Rossell, Antoni. "La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X", *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, R. Alemany et al. (eds.), Alicante: Symposia philologica, 2005, 1421-1432.
- Tomás de Cantimpré (Thomae Cantimpratani). *Bonum Universale de Apibus*, Douai, Belleri, 1627.
- Wellner, Franz (ed.). Adán de San Victor (Adam S. Victoris; Adam von Sankt Victor). *Sämtliche Sequenzen*, München, 1955.