Letras e Ideas

Colección dirigida por
FRANCISCO RICO

UNIVERSIDAD DE ALCALA
5901546891

PETER DRONKE

LA LÍRICA EN LA EDAD MEDIA

R. 5901546891

EDITORIAL ARIEL, S. A.
BARCELONA

Título original:
The Medieval Lyric

Traducción de
JOSEP M. PUJOL

1.ª edición: enero 1978
(Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona)

1.ª edición en Editorial Ariel
(col. Letras e Ideas):
octubre 1995

© 1968 y 1978: Peter Dronke

Derechos exclusivos de edición en castellano
reservados para todo el mundo
y propiedad de la traducción:
© 1995: Editorial Ariel, S. A.
Córcega, 270 - 08008 Barcelona

ISBN: 84-344-8390-4

Depósito legal: B. 37.921 - 1995

Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

SUMARIO

Prefacio 11

1 Introducción: Intérpretes e interpretación 15
(1) Los viajes de los intérpretes 21
(2) La categoría social del compositor y del intérprete 23
(3) La interpretación 27
(4) El repertorio del intérprete 29

2 El desarrollo de la lírica religiosa 39
(1) Los comienzos 39
(2) Las primitivas secuencias 47
(3) El siglo XI 54
(4) La Francia del siglo XII 63
(5) Italia y los franciscanos 70
(6) La primitiva lírica inglesa 77
(7) España y Portugal 87
(8) Alemania y los Países Bajos 92

3 "Cantigas de amigo" 107

4 Las transformaciones de la lírica amorosa medieval 137
(1) Guillermo de Poitiers y Kürnberger 137
(2) Trovadores y *trouvères* 150
(3) *Minnesang* 165
(4) Una lírica latina 177
(5) Canciones amorosas inglesas y gallegas 182
(6) De los sicilianos a Dante 191

5 El alba 213

6 Canciones de danza 239

7 La lírica del realismo 267

Apéndice 299

Melodías 301
Bibliografía selecta 311
(1) General 311
(2) Poemas y autores 316
Suplemento bibliográfico 333
Referencias de los textos citados 345

Índice alfabético 355

Agradezco a las siguientes entidades el permiso para la reproducción de transcripciones modernas de melodías medievales: a la Diputación Provincial de Barcelona por las del P. Higinio Anglès, a Ugo Guanda (Parma) por las de Giuseppe Vecchi, a Oxford University Press por las de Anselm Hughes, y a Arno Volk Verlag (Colonia) por las de Heinrich Husmann.

PREFACIO

El presente libro ha sido concebido como una introducción a la lírica medieval profana y sagrada de las lenguas románicas y germánicas, perteneciente al período que media, aproximadamente, entre los años 850 y 1300, es decir, de Notker a Dante.

La poesía lírica de estos siglos tiene, en una medida muy acusada, carácter internacional, y los poemas compuestos en latín o en ciertas lenguas vulgares (provenzal, catalán, castellano, portugués, francés, italiano, alemán, holandés e inglés) no pueden ser entendidos fuera del marco de la tradición europea. Tradición unitaria, pero no indiferenciada. Sin embargo, no existe hasta la fecha ningún libro que estudie esta tradición lírica en toda su amplitud.

Intentar un libro tal constituye un riesgo y una aventura. Hubiera sido relativamente fácil compilar un manual a base de las historias más corrientes de las diversas literaturas nacionales, dando una sinopsis de la vida y obra de algunos centenares de poetas sin necesidad de tomar posición ante uno solo de sus poemas. Pero mi intención es distinta: en seis de los siete capítulos he tratado de presentar uno de los principales géneros de la lírica europea medieval mediante el estudio detenido de alguna de sus muestras más notables. Recurriendo a ejemplos concretos he intentado sugerir también lo que hay de común entre ciertos tipos de lírica a través de toda Europa, y dónde están las verdaderas innovaciones. El estudio va complementado al final del libro por una guía bibliográfica, ordenada por lenguas, fechas y autores, que proporcionará una orientación histórica más detallada.

En los capítulos, por otra parte, los centros de interés y la selección son necesariamente personales. Después de considerar la mayor cantidad posible de lírica de este período me he concentrado únicamente en lo que me pareció más nuevo y más creador. Me he guiado por criterios poéticos más que musicales, aunque siempre que se han conservado las melodías he tratado también de tenerlas en cuenta.[1] Mi intención ha sido ayudar a comprender y gustar la lírica medieval en mi opinión más interesante, por medio de la interpretación, el comentario crítico y un mínimo necesario de información básica.

La lírica incluida es tan variada que espero se me perdone por no empezar con una discusión o una definición de la naturaleza de la lírica. El objeto de mi estudio es el contenido de los cancioneros o *Liederhandschriften* de la Edad Media con toda su diversidad, considerando "lírico" todo lo que está contenido en ellos o guarda con ellos una semejanza esencial. Desearía que no resultara vana mi esperanza de que la misma variedad de la poesía citada y estudiada más adelante pueda contribuir a enriquecer nuestro concepto de la lírica.

Quizá sean necesarias algunas palabras sobre las limitaciones de este libro. No puedo exhibir conocimientos especializados sobre todas las lenguas de las poesías que estudio. He intentado servirme de las mejores ediciones accesibles y, en la medida de lo posible, he solicitado el consejo de los especialistas en los problemas textuales y en las dificultades de sentido, aunque quedarán inevitablemente cierto número de lecciones y traducciones discutibles.[2]

[1] He hecho una única salvedad en la selección de materiales: con excepción de una o dos breves citas, que no llegan a los veinte versos, he excluido las poesías estudiadas en mi anterior trabajo, *Medieval latin and the rise of European love-lyric* (Oxford 1968[2]), 2 vols.

[2] Mis citas se basan en los textos de las ediciones (y ocasionalmente de los manuscritos) que se citan en la lista de Referencias. Me he tomado algunas pequeñas libertades en la puntuación, con la intención de ganar en claridad para el lector moderno; por esta razón transcribo þ y ð por *th* en los textos pertenecientes al inglés medieval. Algunas veces he cambiado la disposición de los versos o de las estrofas sin avisarlo. Siempre que mi texto difiere, por una lección variante o una enmienda, del de la edición citada, lo hago constar expresamente.

He citado tan por extenso como me ha sido posible, aunque me hubiera sentido más satisfecho de poder dar el texto y la traducción completa de cada poema, pero el libro habría visto doblado su volumen.

Un libro que hace hincapié en la interpretación y la valoración no puede pretender lograr la autoridad de un manual de historia literaria. A veces propongo interpretaciones que se apartan radicalmente de las tradicionales (por ejemplo las de "Mei amic e mei fiel", la "balada de la infancia" de Alejandro el Vagabundo, o la canción inglesa de la doncella del pantano, la *canzone* "Così nel mio parlar" de Dante, o "Ir reinen wîp, ir werden man" de Walther von der Vogelweide). En estas breves páginas no me ha sido posible justificar las divergencias que me separan de otros estudiosos. Las interpretaciones que doy no pretenden ser definitivas, y su único interés estriba en estimular al lector (incluso, quizá, al lector especializado) para que lea con ojos nuevos algunas poesías muy sugerentes.

Creo haber intentado por primera vez una interpretación y una valoración de muchos otros poemas que ya han dado su quehacer a paleógrafos y filólogos sin haber preocupado lo suficiente a los amantes de la poesía; seguramente comportan un

Hay tantas cosas inciertas o discutibles en el terreno de la lírica medieval que hasta en un libro introductorio como el presente no he podido abstenerme totalmente de hacer uso de alguna nota más técnica para explicar en pocas palabras por qué he escogido una lección determinada, por qué he rechazado la interpretación de cierto verso o para indicar otro punto de vista. En tales notas se puede tener la impresión de que he pasado muy a la ligera sobre problemas importantes; únicamente pido a los especialistas que no lo achaquen a falta de respeto, considerando que, de haber entrado en una discusión a fondo de tales problemas (y de otros muchos que no he señalado explícitamente), la orientación del libro habría cambiado radicalmente.

riesgo mayor que los poemas famosos y por ende muy debatidos. En cualquier caso, si el lector consigue una apreciación nueva o más ajustada de la poesía después de desechar mis observaciones, creo que éstas habrán cumplido su propósito.

Quisiera expresar mi mayor agradecimiento a los colegas y amigos que me han ayudado a preparar este libro: Mercè Costa i Paretas, que sacó la foto que ilustra la portada de la edición original en rústica; Friedrich Gennrich, que me prestó su consejo en materia de melodías y me permitió hacer uso de algunas de sus transcripciones; Ian Bent, que transcribió la música de "Columba aspexit", de Santa Hildegarda de Bingen, a petición mía; y a todos aquellos que han tenido la amabilidad de leer varios fragmentos del original mecanografiado y me han propuesto correcciones y sugerencias: Guido Favati, Ingeborg Glier, Peter King, Charity Meier-Ewert, Olive Sayce, Samuel Stern y Terence Waldron. Marcelle Thiébaux ha tenido la gentileza de leer el libro entero y darme sus comentarios sobre las pruebas. Ninguno de ellos debe ser considerado en absoluto responsable de los errores que indudablemente saldrán, y he de confesar que por dos o tres veces he persistido en mi opinión después de haber sido advertido con toda franqueza. Quedo en deuda con Ursula, mi mujer, que ha leído, oído y criticado el libro durante todas las etapas de su confección. Mrs. Jane Hawking me ha prestado su ayuda en la revisión de pruebas de la versión castellana.

P. D.

Cambridge, agosto de 1967

1

INTRODUCCIÓN: INTÉRPRETES E INTERPRETACIÓN

Los hombres y las mujeres que cantaron y bailaron en la Europa medieval eran herederos de dos tradiciones musicales a la vez: la romana y la germánica.

En Roma, la moda por todo tipo de música parece haber aumentado enormemente a partir del siglo I de la Era Cristiana. Escritores como Quintiliano y Séneca ven en la nueva música signos de degeneración no sólo artística sino también moral, y vuelven nostálgicamente los ojos a la época en que la música era más seria o más sacra, a una época en que, después de un banquete patricio, la cítara circulaba entre los invitados, que interpretaban canciones en loor de héroes y dioses, cuando los bailes no tenían carácter lascivo, sino ceremonioso o religioso. Bajo el Imperio, según parece, una corriente más sensual invadió tanto la música vocal como la instrumental, las canciones y los bailes de las fiestas particulares y los espectáculos públicos. Los músicos eran en su mayor parte griegos, de Europa, Alejandría o de Asia Menor. Las bailarinas más celebradas, muchachas de Cádiz (la provocativa *puella gaditana,* descrita por Marcial y Juvenal) o tal vez sirias — mujeres como la *copa,* tan vívidamente evocada en un poema atribuido durante largo tiempo a Virgilio:

Copa surisca caput Graeca redimita mitella,
crispum sub crotalo docta movere latus,
ebria fumosa saltat lasciva taberna.

La bailarina siria, con el cabello recogido por una cinta griega, hábil en cimbrear sus caderas al son del crótalo, baila, lasciva y ebria, en la humosa taberna.

La música tenía cabida en todos los aspectos de la vida romana. La categoría considerada más prestigiosa era la de los citaredos, que cantaban acompañándose de una cítara. Quintiliano nos da un retrato muy exacto de sus actuaciones:

Los citaredos ¿no atienden simultáneamente a su memoria, al tono y a las inflexiones de su voz, mientras con la derecha pulsan unas cuerdas y con los dedos de la izquierda tiran de ellas, las acallan y preparan las cuerdas que deben seguir, sin dejar quieto el pie que lleva el compás formal del tiempo.

A menudo la canción iba precedida de un preludio instrumental, y más raramente cantaba el solista sin acompañamiento. El otro instrumento importante en las representaciones líricas era la flauta (*tibia,* generalmente una doble flauta) que acompañaba al actor en el escenario. Se dice que Cicerón manifestaba que los que no llegaban a citaristas se hacían flautistas. Tanto la flauta como la doble flauta se tocaban heterofónicamente. Los bailes y los mimos se hacían al son de la flauta y del *scabellum* (una especie de castañuelas que se tocaban con el pie), o acompañados por una pequeña orquesta con instrumentos de percusión. Las trompetas y demás instrumentos de metal se reservaban para la música militar y tenían un importante papel en el ejército. Había también música especial para funerales y plantos (*naeniae*). Los testimonios que remontan al siglo I dejan sospechar a menudo que tanto en la vida privada como en la pública la música tenía un papel excesivo. En la imagen que Petronio da del banquete del advenedizo Trimalción todo se hace al son de la música, hasta tal punto que un criado no puede traer una copa sin echarse a cantar. Nerón hacía frecuentes y embarazosas apariciones como cantante. Séneca menciona un concierto interpretado por un gran conjunto compuesto de orquesta y coro, en el cual hombres y mujeres cantaban armónicamente en tres registros (como los niños y los hombres harían más tarde en el *organum* medieval). En Suetonio encontramos muchas referencias que demuestran el interés del público romano, alto o bajo, por la pantomima musical, las representaciones líricas y las manifestaciones musicales de todo tipo. Por una anécdota que cuenta a propósito del emperador Galba, podemos ver de qué manera tan sorprendente una canción podía llegar a popularizarse:

La llegada de Galba [a Roma en el año 68 d. C.] no fue del todo feliz, como se demostró en la representación inmediata, porque cuando los actores de una atelana [farsa que contenía a menudo elementos satíricos tópicos] comenzaron la conocida canción "Ahí llega Onésimo, viene del huerto", todos los espectadores terminaron coreándola e imitándoles, repitiendo una y otra vez aquel estribillo [indudablemente como una alusión a la rusticidad del emperador].

Hay que tener en cuenta, además, toda una rica tradición de canciones populares asociadas a innumerables aspectos de la vida diaria del pueblo. En un sermón de San Juan Crisóstomo, el predicador de la "boca de oro" que llegó a Patriarca de Constantinopla en el año 397, se encuentra un notable pasaje que ilustra este fenómeno:

Nuestra más honda naturaleza se deleita tanto en cánticos y canciones, que incluso los niños prendidos al seno de sus madres, cuando lloran y están inquietos, se duermen con ellos. Las niñeras que los mecen en brazos arriba y abajo, cantándoles canciones de cuna, logran hacerles cerrar los ojos. Hasta los que al mediodía conducen sus yuntas lo hacen cantando, templando las fatigas del camino con aquellas canciones. Y no sólo los caminantes, sino también los campesinos pisando la uva en el lagar, vendimiando o cultivando sus vides, haciendo cualquier faena, cantan a menudo. Y otro tal hacen los marineros mientras les dan a los remos; y las mujeres que tejen o desenmarañan los hilos de su rueca cantan frecuentemente, a veces por separado y a veces todas a una formando una sola melodía.

Ésta era la vívida realidad de la lírica popular en el siglo IV, y repetidas alusiones confirman que tales tradiciones continuaban a comienzos de la Edad Media. Muchos eruditos se muestran hoy en día tan escépticos sobre este punto, que si un moderno historiador de la literatura sugiriera lo que San Juan deja sos-

pechar (que la *chanson de toile* — que generalmente se tiene por invención culta y aristocrática de finales del siglo XII — era cosa corriente entre el pueblo desde antiguo), sería tomado por un romántico ingenuo y empedernido; pero el testimonio de San Juan — enemigo implacable de la música profana — no puede ser rechazado ni ignorado.

El repertorio musical de los cristianos se formó en el mundo romano, y continuó las tradiciones romanas en muchos sentidos conservando su huella. El mismo tipo de instrumentos, la técnica del solista acompañado por la cítara, el empleo ceremonioso o sacro del canto, los coros en las canciones populares, todo se cristianiza. Paralelamente, las canciones eróticas y las danzas de las muchachas hispánicas continuaron en la Edad Media, y los farsantes, los mimos y los actores siguieron representando en ferias y palacios, en las plazas de los mercados y en los pueblos, incluso cuando ya no había teatros en Roma. Tanto los moralistas cristianos como los romanos podían lamentarse de la existencia de tales diversiones, pero no consiguieron acabar con ellas: a nivel popular sus técnicas y su repertorio siguen existiendo, como reconoce, por ejemplo, con la inquietud de su testimonio, Lactancio, el Padre de la Iglesia, a principios del siglo IV:

> En cuanto a los desvergonzados movimientos de los actores, con sus cuerpos afeminados, hábiles para tomar andares y composturas de mujer, encarnando papeles de rameras con una mímica inverosímil, ¿qué otra cosa engendran y enseñan, sino la lujuria? ¡Y qué diré de los mimos, que cultivan la misma ciencia de la seducción, que enseñan el adulterio en las tablas y conforman la realidad a sus actuaciones... de tal manera que los jóvenes ven un modelo para su sexo en tales representaciones!

Desde Tertuliano (n. hacia 160) hasta más allá de la alta Edad Media pueden recogerse literalmente cientos de condenas eclesiásticas del mismo tipo, no sólo de las representaciones, sino también del canto y el baile, y en particular contra los elementos eróticos que contenían. Parece ser que fue Santo Tomás de Aquino el primer teólogo en defender expresamente que la profesión de actor no era intrínsecamente pecaminosa.

Los pueblos germánicos, como los mediterráneos, tenían

desde antiguo una propia y rica tradición de poesía oral y cantada. Únicamente Tácito (nuestro primer testimonio) nos da a conocer sus cantos sobre la cosmogonía, sus poemas heroicos, sus canciones panegíricas, sus poesías genealógicas, fórmulas mágicas de encantamiento, canciones de victoria y endechas. Otras alusiones encontradas en escritores griegos y romanos de épocas más avanzadas atestiguan nuevos géneros líricos en el repertorio germánico: canciones alemánicas de júbilo (el emperador Juliano, a mitad del siglo IV), canciones satíricas renanas (Ausonio, h. 370), epitalamios merovingios y canciones amorosas (Sidonio, en el siglo V), una elegía de un rey vándalo (Procopio, en el siglo VI), canciones de baile merovingias y canciones de muchachas (Concilio de Autun, a finales del siglo VI). Detrás de una leyenda sobre el nacimiento de Clodoveo (457), narrada en prosa latina por San Gregorio de Tours a finales del siglo VI, late un romántico cantar en lengua vernácula. Childerico es expulsado de Francia por haber seducido a muchas hijas de los francos; antes de irse, parte una moneda de oro y entrega una mitad a un amigo, que conviene en enviársela como señal de que puede volver a su país sin peligro. Childerico se destierra a Turingia, en la corte del rey Bisino y de su esposa Basina, y pasan ocho años antes de que la llegada de la moneda le permita volver de su exilio. Hasta aquí la narración no pasa de ser una sencilla anécdota en prosa, pero el clímax de la historia de San Gregorio y en especial su estilo directo me parecen reflejo de la técnica poética narrativa tradicional. Súbitamente, la reina de la corte de su destierro se da cuenta del valor de Childerico:

simul Basina ... relicto viro suo,
ad Childericum venit.
Qui cum sollicite interrogaret,
qua de causa ad eum
tanta regione venisset,
respondisse fertur:
"Novi, inquit, utilitatem tuam,
quod sis valde strenuus,
ideoque veni, ut habitem tecum.
Nam noveris si in transmarinibus partibus

aliquem cognovissem utiliorem tibi,
expetissem utique cohabitationem eius".
At ille gaudens
eam sibi in coniugio copolavit.
Quae concipiens, peperit filium
vocavitque nomen eius Chlodovechum.
Hic fuit magnus
et pugnator egregius.

Basina, dejando a su esposo, partió hacia Childerico, que le preguntó con ansiedad por qué había venido a verle de tierra tan remota, y dicen que respondió: "He tenido noticias de tu valor, porque eres muy valiente, y he venido para vivir contigo. Pero sabe que si allende el mar hubiese encontrado alguien mejor que tú, me hubiese ido a vivir con él". Con gran alegría la tomó por mujer y dio a luz un hijo al que puso Clodoveo de nombre. Fue un gran hombre y un guerrero excelente.

En un poema anglosajón, *Wídsid* ("Largo viaje"), de la primitiva poesía germánica conservada, tenemos no sólo un compendio poético de jefes y pueblos, sino un retrato del mismo poeta germánico, del mismo *scop*; el retrato sobrepasa la vida, y el *scop* tiene un aura que lo acerca al mito de Cocteau sobre el *poète*. A su alrededor flota algo del poeta primordial, omnividente y divino, sea Odin u Orphée. Su papel sobre la tierra es el más agudo y el más fascinador, es el más solitario de los hombres y el más buscado, servidor y legislador de la humanidad a un tiempo, sin cetro ni corona:

Así he recorrido las tierras remotas
de todo este mundo: lo bueno y lo malo
me cupo probar, de parientes privado,
lejos de amigos. ¡A muchos serví!
Sé por ello cantar y contar las historias;
bien puedo ante todos decir en la sala
que grandes señores me han dado regalos.
Con los hunos estuve y los godos de fama,
con los suecos estuve, daneses y gautas,
. . . . . .
Con los sarracenos estuve, también con los seres,
con los griegos, lapones y luego con César,
aquel que tenía muy bellas ciudades,
. . . . . .
Busqué a Ermanarico y con él me quedé
mientras tuve el aprecio del rey de los godos:

el señor de sus hombres me dio un brazalete
en el cual se contaban seiscientos chelines
—magnífica pieza— de un oro excelente.
Yo quise entregárselo a Ádgils, mi rey,
al afable caudillo, al volver a mi patria;
se lo di a mi señor cuando el noble mirgingo
cedióme las tierras que tuvo mi padre.
Entonces Alhilda, la reina gloriosa,
otra joya me dio; de Audoíno era hija.
Extendióse su fama por muchas naciones,
pues yo por doquier con mi canto decía
que nunca en el mundo encontré una señora,
ataviada con oro, que más regalara.
Cuando Skíling y yo ante el bravo caudillo
aquel canto entonamos con voces sonoras
—arpa y palabras en justa armonía—
muchos dijeron, los hombres prudentes
de recto criterio y profundo saber,
que jamás escucharon canción más hermosa.[1]

Este pasaje, de una triunfante hiperbolicidad, puede servirnos como punto de referencia para un buen número de hechos fundamentales sobre las interpretaciones líricas en la Edad Media.

(1) *Los viajes de los intérpretes*

Aunque nadie pudiera haber recorrido tantos países como Wídsid decía, ni haber vivido tanto tiempo como para haber podido cantar ante Ermanarico (que murió en el año 375) y Teodorico, el rey franco (que murió en el 534), el músico-poeta medieval era esencialmente un viajero. Esta afirmación conviene no sólo a cómicos ambulantes y artistas de variedades, cantantes y músicos a sueldo, sino también al primitivo *scop* germánico y a muchos trovadores, *trouvères* y *Minnesinger* de épocas más avanzadas que componían e interpretaban sus propias can-

[1] Cito un fragmento de la modélica versión del profesor Luis Lerate de Castro, que junto con el *Beowulf* y otras muestras de la épica germánica antigua ha sido editado por Seix Barral (1974) en esta misma colección. TRAD.

ciones. Algunos obtenían un mecenazgo más o menos estable y se convertían en ministriles en el estricto sentido de *ministeriales,* es decir, miembros permanentes de una casa noble, real o episcopal. Sus servicios eran requeridos en ciertas épocas del año: con ocasión de las grandes fiestas, por ejemplo. Otras veces, sin embargo, provistos a menudo de una carta de recomendación de su señor, los mismos ministriles podían ir a otras cortes, donde serían recibidos mejor que los músicos ambulantes sin empleo fijo. A mediados del siglo V el emperador de los hunos, Atila, tiene dos juglares godos y un bufón escitio en su corte junto al Danubio. En el 507, el emperador Teodorico, desde Rávena, envía a Clodoveo un citarista que canta acompañándose él mismo. En la corte parisiense de Childeberto, hijo de Clodoveo, encontramos un bardo celta, Hivarnión, famoso compositor de canciones y cantares. En el 764, Cutberto, abad de Jarrow y Wearmouth, escribe a Lulo, arzobispo de Maguncia, pidiéndole que le envíe dos hombres: un experto soplador de vidrio y (Cutberto teme que suene frívolo) un *citharista*:

> Mucho me placería tener junto a mí un citarista que pudiera tocar este tipo de instrumento que llamamos rota, ya que tengo una aquí y nadie sabe tocarla. Si no es mucha molestia podrías enviarme uno de ellos. Espero que no rechaces esta petición ni te rías de ella.

Para un músico era cosa de poca monta ir desde el Rin al norte de Inglaterra. A partir de finales del siglo IX, músicos de la orquesta de la corte imperial, que interpreta música sacra y profana, viajan desde Bizancio hasta Kíev. Desde el siglo X los juglares islandeses viajan a Suecia, Noruega y Dinamarca, donde son recibidos como poetas cortesanos, y luego, en el siglo XII, llegan a veces hasta Kíev. A lo largo del siglo XI tenemos noticias de juglares bizantinos en la corte polaca. En el siglo XII algunos de los más ilustres poetas son de los que más viajan: el trovador Raimbaut de Vaqueiras va de Provenza a Italia, a Barcelona, y luego acompaña a su amigo y señor el marqués de Montferrato a Bizancio y Tesalónica. El Archipoeta latino sigue a su señor, el canciller de Barbarroja, de Colonia a Vienne, Pavía y Milán. Al final del XII, Peire Vidal, nacido en

Tolosa, viaja a Hungría, España, Italia, Chipre y Palestina. En 1912, el rey Béla III de Hungría envía a cierto clérigo llamado Elvino a París, para que aprenda música (y la frase del cronista: *ad discendam melodiam*, sugiere un aprendizaje práctico más que teórico). El rey Manfredo de Sicilia (1258-1266) tiene diecisiete músicos alemanes en su corte de Palermo, mientras en Castilla, en la corte de Sancho IV (1284-1295), las reales cuentas incluyen salarios pagados a catorce músicos árabes (entre los cuales se encuentran dos mujeres), uno judío y doce cristianos. Todo esto demuestra la internacionalidad de la canción en aquella época.

(2) *La categoría social del compositor y del intérprete*

Wídsid es compositor e intérprete a la vez, es de noble origen y bien recibido en todas las cortes. Hasta un rey podía actuar ocasionalmente como un *scop,* como en el *Beowulf,* cuando Ródgar toma también el arpa para contar antiguas leyendas, elegías sobre sucesos históricos, desarrollando hechos fantásticos (*syllic spell*) y finalmente lamentando la pérdida de su fuerza juvenil (*Beowulf*, vv. 2105 y ss.). Y así ocurre también en el fragmento de *Finnsburg*, dentro del poema, en que Hildeburga, de estirpe real, canta la endecha al cadáver de su hijo y de su hermano. En el enterramiento real de Sutton Hoo fue encontrada un arpa.

Es muy probable que desde los tiempos más remotos los pueblos germánicos conocieran no sólo los Wídsids sino también músicos de más humilde condición, no sólo el *scop* sino también el *gleomon* o el *spilman*. Es difícil distinguir rigurosamente las diferentes clases de juglares, dado que los nombres se usan a menudo sin precisión y de manera equivalente, como *ménestrel* y *jongleur* más adelante en la Edad Media: no existía aún la marca registrada.

En los siglos XII y XIII gran cantidad de señores cultivaron la lírica: Guillermo IX de Aquitania, Thibaut de Champagne, que llegó a rey de Navarra, los emperadores de la casa de Hohenstaufen (Enrique VI de Alemania y Federico II de Sicilia),

el rey Alfonso el Sabio de Castilla y el rey Don Dinís de Portugal constituyen los ejemplos más notables. Pero por otra parte la gran mayoría de poetas y cantantes tenían que ganarse el pan con su oficio. Aunque a veces se distingue entre intérpretes y compositores, cargando las tintas sobre el trovador a expensas del juglar, los límites entre ambas profesiones permanecieron permeables. En Provenza, juglares de talento, aunque de humilde origen, llegan a ser trovadores bien recibidos en las más altas capas sociales, como Marcabrú, Bernat de Ventadorn y Girault de Bornelh. Arnaut Daniel y Raimbaut de Vaqueiras, aun siendo nobles, descienden a juglares a causa de su pobreza; otro Arnaut, el de Maruelh, pasa de clérigo a juglar. En Portugal, el primer poeta notable cuyo nombre nos es conocido, Martín Códax, pasa de intérprete a compositor. Un intérprete excepcional podía sentirse tan pagado y apreciado por su arte como cualquier compositor: en la crónica rusa de Hipacio leemos que, en 1241, Mitusa, un famoso cantante, se preciaba tanto que se negó a servir al príncipe Daníil, y otras anécdotas del mismo estilo se cuentan de otros cantantes en las antiguas cortes árabes de España, aunque no recuerdo ninguna del norte de Europa. Aun el hecho de que los juglares tienden a adoptar un tipo de nombre diferente del de los trovadores sugiere diferencias sociales: el juglar tiende a adquirir un "nombre de guerra" sorprendente, agudo, ingenioso o burlesco consigo mismo: Alegret, Esperdut, Falconet, Brisepot, Mal Quarrel, Quatre-œufs. Uno tiende a comparar el nombre del compañero de Wídsid, Scilling (es decir, *Shilling*, chelín), y considerarlo como una especie de acompañante de baja categoría, a sueldo del *scop* distinguido.

El *Minnesinger* sale de un abanico social muy amplio, pero sea cual sea su origen casi todos viajan de corte a corte y de ciudad en ciudad. Los más afortunados podían llegar a emplear juglares — Ulrich von Lichtenstein necesitaba "más de un músico para acompañarle" —, pero los poetas germánicos sobre todo solían acompañarse ellos mismos. Algunos de los principales *trouvères* franceses (Gace Brulé, el Chastelain de Couci, Conon de Béthune) fueron grandes señores que asistieron a las

cruzadas, pero los más dotados y polifacéticos de todos, Adam de la Halle y Rutebeuf, burgueses de origen aunque *clercs* por educación, acabaron siendo desclasados empobrecidos: estando casados no podían aspirar a hacer carrera en el mundo clerical, y eran demasiado bohemios para ser aceptados entre la burguesía más pudiente.

Por otra parte la gran variedad de la lírica latina, de tema profano, tópico, satírico o amoroso, se componía principalmente, según las referencias que tenemos, no de una banda de bohemios desharrapados (*clerici vagantes*, goliardos), sino de un filón de intelectuales cualificados y laboriosos. Conocemos los nombres de cinco grandes poetas goliardescos, tres de los cuales (Hugo Primas, Serlo de Wilton y Galtero de Châtillon) pasaron la mayor parte de su vida enseñando en alguno de los centros de cultura más avanzados de Europa, y los otros dos (Pedro de Blois y Felipe, canciller de la Universidad de París) se contaron entre los administradores más influyentes de su tiempo. Únicamente el Archipoeta, cuyo nombre desconocemos, parece encarnar el mito goliardesco. Su "confesión", con su ardiente alegato de que la inspiración del poeta va ligada a la vida libre y en continuo peligro, es quizá el poema más famoso de la latinidad medieval. Pero, ¿quién es este poeta? Aunque de familia noble, debió de ser, sobre poeta cortesano, empleado estatal o diplomático de segunda categoría al servicio del canciller imperial, con toda seguridad muy allegado al mismo Federico Barbarroja. Por mi parte, estoy convencido de que su afición por el tema del poeta vagabundo miserable y rebelde que tiene que pedir dinero a su señor o a su público tiene bastante más que ver con el artificio literario que con la autobiografía. Todos sus poemas denotan, estrofa tras estrofa, un juego hábil y brillante sobre el lenguaje de la Biblia y la tradición clásica, y demuestran que conoce la poesía latina clásica con una soltura que hubiera envidiado cualquier humanista del Renacimiento. Y precisamente su mérito consiste en disimular su arte, haciendo parecer fácil su verso a fuerza de su tono personal y su espontaneidad. La descripción que nos da del poeta-vagabundo (por encima de cualquier tópico literario) parece hecha para

aquella sofisticada camarilla internacional de diplomáticos y legisladores, eruditos de alto copete y prelados que se movían en torno al Emperador, cuya *lingua franca* era el latín y entre los cuales el Archipoeta, por nacimiento y posición, se desenvolvía a su mismo nivel. También los líricos sicilianos que rodeaban a Federico II, nieto de Barbarroja, pertenecían en su mayor parte a la administración de la corte. Los de la escuela toscana, por su parte, eran poetas de ciudad más que de corte, y solían proceder de la *élite* culta de un medio urbano rico. Raramente viajaban, a no ser que, como Dante, fueran desterrados de su ciudad.

El brazalete que Wídsid recibe de Ermanarico suena tan fantástico como sus demás pretensiones, pero lo cierto es que las joyas formaban parte de los regalos que el señor daba más a menudo a sus poetas o cantantes. El poeta flamenco Heinrich von Veldeke, que vivió en el siglo XII, describe juglares cubiertos de "ricas vestiduras de pieles, oro y tesoros de toda especie, vajillas de plata y oro, acémilas y caballerías, pieles y brocados enteros, anillos de oro batido, martas y armiños". Al otro extremo hallamos las tremendas pinturas que Rutebeuf nos da de la pobreza, o lo que cuenta el juglar del *Dit de la maaille*, que no rechaza ni una blanca (*maaille*), porque éstas cunden en seguida y además la vida en París no es cara:

> En París podías comprar una buena hogaza por una blanca, o una buena moza como la mejor, o leña y carbón para tu horno, o también — no hay por qué negarlo — mantequilla o manteca, aceite o grasa suficiente para cocer los guisantes, o una buena medida de vino, llena hasta el borde que costaría cuatro veces más en otro sitio.

El oficio de juglar tenía sus gajes desde la época romana, y en cualquier momento el juglar podía ser víctima de las iras de cualquier religioso fanático; pero la burguesía de las floreciente ciudades de los siglos XII y XIII es quien practica la discriminación más sistemática, privándoles del derecho al recurso legal o estableciendo un cupo: Estrasburgo, por ejemplo, no permite, allá por el año 1200, la presencia de más de cuatro *iocu-latores*.

El sueño de cualquier poeta o músico dependiente de un señor era el acceso a la propiedad, lo cual significaba un aumento de seguridad y prestigio. Wídsid entrega a Ermanarico lo más valioso que tiene a cambio de tierra: es a la vez un acto de vasallaje y un trueque excelente. En el *Domesday Book* encontramos el nombre de Berdic, el juglar real (*ioculator regis*) que recibe tierra del Conquistador, y también está una *iocu-latrix* llamada Adelinda, que recibe tierra del conde Roger. En 1246, en Colonia, "Enrique el vihuelista, y su esposa Matilde, que toca el laúd", compran una casa en la calle de San Severino. Aún hoy día no podemos leer impasibles el grito de alegría que da Walther von der Vogelweide (helado rápidamente por una ironía nacida de la desesperación) cuando allá por el año 1220 el emperador Federico II le dio un pedazo de tierra cerca de Würzburg, después que el más original y el más polifacético de los poetas de su tiempo, demasiado orgulloso para recibir regalos de cualquier desgraciado o para verse considerado como un vulgar *spilman,* hubo soportado más de un cuarto de siglo de inseguridad a merced de diversos señores:

> ¡Ya tengo mi tierra — que todos me oigan — ya tengo mi tierra!
> ¡Ya no me asustan los sabañones en mis pies
> ni tengo que pedir limosna a señores miserables!
> Mi noble rey, su graciosa majestad, me ha demostrado su aprecio,
> la brisa de verano es fresca y el invierno templado.
> Mi estima aumenta entre mis vecinos,
> y ya no me miran como un alma en pena.
> He sido pobre demasiado tiempo y no por mi culpa;
> la murmuración me ensució la boca,
> pero el rey la ha limpiado y ha hecho mi canción serena.

(3) *La interpretación*

Un solista medieval podía cantar sin acompañamiento, podía acompañarse él mismo (especialmente con el arpa o el laúd) o podía ser acompañado por uno o más juglares. El juglar tocaba generalmente, además del arpa, el laúd, la guitarra o el salterio, otros instrumentos de cuerda, como la viola y el rabel, o bien un organillo portátil. El trovador Giraut de Calanson exi-

ge de un juglar que éste sea capaz de tocar por lo menos nueve instrumentos diferentes. Las alusiones literarias dejan sospechar que, como en la antigua Roma, era más frecuente cantar con acompañamiento que sin él, y que por lo común el solista se acompañaba él mismo.

Wídsid y su compañero Scilling cantan y tocan el arpa. Lo sorprendente es que parecen formar un dúo, cantando juntos o (lo que parece más probable) uno después del otro. Así lo hacían también un par de juglares góticos que actuaban en la corte de Atila. La hipótesis del cantar alternadamente como práctica antigua y común entre los pueblos germánicos es de particular interés, ya que, como se sabe, la forma más característica de la lírica clerical de la Edad Media, la secuencia, era cantada por solistas o dos medios coros que repetían cada frase melódica interpretándola alternativamente, y nos consta, además, que muchas de las primeras secuencias aprovechaban las melodías de canciones profanas ya existentes con anterioridad. En sentido lato, la canción profana y la canción religiosa medievales se nos ofrecen como dos aspectos de una única tradición. Volveremos sobre ello más detalladamente en el capítulo que trata del origen de la lírica religiosa, donde también se discuten las técnicas musicales más específicamente asociadas a la canción sagrada: la himnodia coral y la polifonía. El elemento coral en las diversiones profanas se estudia en el capítulo sobre las canciones de danza. Mientras tanto veamos uno de los relatos más exactos de la interpretación de un solista según se describe en el poema anglonormando *Horn,* compuesto hacia 1170.

El hijo del rey de Bretaña ha compuesto una canción para su hermana Rigmel. Rigmel ama a Horn, el protagonista del poema, que visita durante su destierro la corte irlandesa bajo el nombre de Gudmod. La hija del rey irlandés, Lenburc, se enamora del apuesto visitante y trata de interpretar la famosa canción de Rigmel aun sin conocerla enteramente. Después que su hermano ha tocado, el arpa circula entre los reunidos, pues "en aquella época todo el mundo sabía tocar el arpa perfectamente, y cuanto más noble era alguien, mejor conocía este

arte". Gudmod intenta disculparse por no tocar, pero los demás insisten:

> Luego toma el arpa con ademán de templarla. ¡Cielos!, cualquiera que la hubiese visto entre sus manos, cómo pulsaba las cuerdas y cómo las hacía vibrar, a veces al mismo son y otras armónicamente, habría pensado en la música celestial. Aquel hombre, sobre todos los allí presentes, causaba asombro. Cuando terminaba un tema elevaba el tono de las cuerdas y las hacía sonar de manera diferente. Muchos se quedaron atónitos ante aquella música. Luego, con voz clara y fuerte, al modo de los bretones, dio comienzo a la canción de Rigmel. Después de cantar hacía repetir a las cuerdas con exactitud lo que había dicho con su voz. Cantó la canción entera sin omitir nada. ¡Dios, cómo le escuchaban sus oyentes!

El papel del arpa en este pasaje da la impresión de ser el mismo que el del acompañante de Wídsid o el del segundo medio coro en la iglesia medieval, repitiendo cada frase antes de que la melodía prosiga y cambie.

(4) *El repertorio del intérprete*

Las funciones principales de la canción medieval son tres: conmemoración, diversión y culto.

La autoridad señorial presupone unos *clientes.* El gobernante mantiene junto a sí un cuerpo de empleados y cortesanos que intentan conseguir gloria y aplauso ante él, tal como él mismo hace ante ellos. Para que la gloria y el aplauso sean bien ganados, es menester perpetuarlos de alguna manera, o sea que la misma naturaleza de la corte exige el arte, y en especial el arte celebratoria del canto y la poesía, que garantizan una capacidad de difusión máxima. Las canciones de Wídsid son esencialmente celebraciones: de los reyes y reinas que visita, de los hechos presentes y pasados que merecen recordarse, de los ideales por los que gobernantes y gobernados aspiran a vivir, y *last but not least* del mismo *scop,* que hace posibles tales celebraciones. Bien puede ser Wídsid el símbolo de la poesía oficial que tuvo un papel tan importante en las cortes europeas de la Edad Media: panegíricos y endechas, cantares de batallas, bodas magníficas, coronaciones y momentos que pertenecen a la historia o a la leyenda.

Cuando la finalidad del canto es la diversión, nace en todo grupo social gran variedad de canciones. Tristán, para probarse, a su llegada a la corte del rey Mark, canta en bretón, galés, latín y francés acompañándose al arpa, y, acosado a preguntas, admite saber tocar seis instrumentos (Gottfried, *Tristan*, vv. 3624 y ss.). Isolda en la corte de Dublín distrae a su padre, el rey Gurmun, tocando una *estampie* (una especie de canción de danza muy refinada) y un *Leich*[2] (*Tristan*, vv. 8062 y ss.), interpretando canciones francesas sobre vidas de santos, tocando la lira y el arpa de una manera exquisita, y cantando diversos tipos de *pastourelle* (cf. p. 258), *rotrouenge* (canción monorrima con un estribillo, un ejemplo muy famoso de la cual, la canción de cárcel de Ricardo Corazón de León, se verá más abajo, p. 274), *rondeau* y *canzone* (cf. pp. 245 y 177), *refloit* (otra canción con estribillo) y *folate* (género sobre el cual no poseemos ninguna información). En el *roman* provenzal de *Flamenca* (vv. 583-731), el noble Archambaut, cuando el rey de Francia le trae a su novia Flamenca, da una gran fiesta que es el prototipo de las diversiones medievales. "Después de comer, los invitados se lavaron una vez más las manos, pero permanecieron en sus sitios con el vino a su alcance, como era de costumbre. Luego quitaron los manteles, trajeron almohadones y abanicos y salieron los juglares, todos esperando ser oídos. Entonces hubierais oído dar el eco a cuerdas de muy diferentes tonos. Quien sabía tocar una nueva melodía con la viola, se adelantaba con impaciencia. Uno tocó el lai de Chèvrefeuil con la viola, otro el lai de Tintagel [dos canciones del ciclo de Tristán], un tercero interpretó el lai de los perfectos amadores, y otro, un lai compuesto por Yvain".

Después vienen los instrumentistas tocando una amplia gama de instrumentos de cuerda y de viento, precediendo (o quizá dándoles música de fondo) al titiritero, un tragasables, equilibristas y acróbatas. Los que gustaban podían oír viejas historias de reyes, marqueses y condes. Un verso anterior

[2] *Leich/lai lyrique:* composición compuesta de diversas estrofas, A B C D E F ..., cuya estructura estrófica se repite flexiblemente. *Descort:* poema lírico de versos y estrofas de longitud desigual.

deja entrever que en este caso "un juglar dice la letra y otro le acompaña". Se narran fábulas de la antigüedad: la materia de Troya y Tebas, la de Alejandro, viejas historias de amor como la de Hero y Leandro, Orfeo y Eurídice, poemas basados en los episodios más novelescos de la Biblia: David y Goliat, Sansón y Dalila, Judas Macabeo, y una curiosa historieta de "cuando Julio César echó a andar por encima de las aguas por su propio pie: no pidió ayuda a Nuestro Señor — ¡No vayáis a creer que tenía miedo!". Luego salen a relucir todas las leyendas artúricas, y finalmente temas y canciones en revoltijo: la estrella de Merlín, los Asesinos, la conquista de Alemania por Carlomagno, "toda la historia de Clodoveo y Pipino", la caída de Lucifer, dos cantares de gesta, una canción del trovador Marcabrú, y para terminar, el mito de Dédalo e Ícaro. Muchos de tales divertimientos se desarrollaban a la vez en diferentes partes de la sala. Al final, Archambaut da orden de que empiece el baile y doscientos juglares forman una orquesta de cuerda para interpretar la música. Éste era, por lo menos idealmente, el tipo de diversión que exigían las clases más altas. No quiero decir que les estuviera reservado a ellas únicamente, ya que cualquier canción habría podido ser interpretada también en ferias y fiestas públicas, pero con un público menos refinado, o, en otras ocasiones de menor importancia, el repertorio juglaresco hubiera sido más amplio, incluyendo, por ejemplo, *fabliaux*, sátiras, irreverencias, baladas, diálogos ingeniosos y burlescos, canciones tabernarias y todo lo que tradicional y un poco abusivamente se entiende por "juglaresco".

En el próximo capítulo trataremos de la tercera gran función del canto en la Edad Media: el culto y los oficios religiosos. Ahora quisiera solamente echar un vistazo a algunas de las relaciones que median entre el repertorio profano y el mundo clerical. La poesía germánica pagana se nos ha conservado únicamente gracias a los clérigos (*clercs,* no necesariamente sacerdotes, sino todo aquel que había recibido una educación de tipo clerical). Si podemos deducir con algún rigor las características de la canción profana en romance antes de que fuera fijada por escrito, se lo debemos especialmente a las canciones

en latín de los siglos IX al XII. Las repetidas tentativas por apartar al clero del canto profano son testimonios elocuentes de su afición por él, contra la cual se estrellaron todos los esfuerzos. Sabemos, por dos famosas prohibiciones de la época de Carlomagno, que los monjes cantaban poemas épicos (sobre el rey Ingeld) y las monjas componían canciones de amor (*winileodas*) a finales del siglo VIII. Cualquier monasterio o corte episcopal, y más adelante las escuelas catedralicias y las universidades con pretensiones de poseer una cultura musical, todos aceptaban en mayor o menor grado canciones que no pertenecían al culto, aptas para ser cantadas más en la sala que en la iglesia o el oratorio, con una libertad temática mucho mayor.

El primer manuscrito musical del monasterio de San Marcial de Limoges, perteneciente a los últimos años del siglo IX, refleja, en sus noventa páginas de canciones, la riqueza del nuevo repertorio musical. Junto a himnos a santos y fiestas de la Iglesia y cantos penitenciales, figuran otras canciones sin ninguna relación con la liturgia que extraen sus temas no sólo de la Biblia (Judit y Holofernes, Epulón y Lázaro), sino también de las batallas entre los hijos y los nietos de Carlomagno, que aún vivían en la memoria de la época: la derrota de Lotario en Fontenay, en el 841, y la de Hugo cerca de Tolosa en el 848. Encontramos plantos de gran categoría, uno sobre el mismo Carlomagno y otro sobre el duque de Friuli, celebrando las victorias del guerrero sobre los hunos y los ávaros. Se pone música a tres poemas de la *Consolación de la filosofía,* de Boecio, incluyendo la emocionante invocación al *stelliferi conditor orbis*, que pone en tela de juicio la acción de Dios sobre la humanidad. El manuscrito contiene cuatro poemas líricos de Gottschalk, el mejor poeta carolingio anterior a Notker, no sólo sus formularias canciones de penitencia, sino también la obsesionante canción sobre su destierro (cf. más abajo, pp. 41 y ss.).

Así vemos los temas heroicos, elegíacos, filosóficos y personales junto a los religiosos en los repertorios musicales monásticos anteriores al 900. Hacia el siglo XII, el repertorio de San Marcial de Limoges contenía canciones de baile, lírica amorosa y sátiras llenas de ingenio sobre costumbres sexuales y religiosas. El compromiso con la canción profana parece que se obtuvo gradualmente. Adam de Bremen, por ejemplo, describiendo las distracciones de aquel gran príncipe de la Iglesia, el arzobispo Adalberto de Hamburgo, cuenta a finales del siglo XI:

> Sentándose a la mesa, le deleitaban más la conversación aguda, las historias de reyes o las raras doctrinas de ciertos filósofos, que el vino y la comida. Si cenaba en privado, aunque raramente lo hacía solo, sin invitados ni legados reales, entretenía el tiempo con historias o fantasías, siempre de lenguaje comedido. Raramente admitía la presencia de músicos, aunque a veces los consideraba necesarios para aliviar sus preocupaciones. No podía soportar, en cambio, a los que representan pantomimas, que a tanta gente divierten con sus obscenos movimientos.

Hasta una Navidad, alrededor del 1066, Adalberto y los suyos trataron de reprimir las bulliciosas canciones báquicas que el duque sajón Magno y sus amigos "aullaban en sus copas" (*in poculis ulularent*), con la antifonía de los cantos sagrados. Desgraciadamente, el duque y sus compañeros siguieron en sus trece y Adalberto "se encerró en su oratorio y lloró con amargura".

Algunos de los coetáneos eclesiásticos de Adalberto fueron menos escrupulosos con las canciones profanas. A mitad del siglo XI, un satírico alemán que conocemos solamente bajo el seudónimo de Sexto Amarcio, pinta la deliciosa caricatura de un rico y epicúreo prelado.

> *"Vellem ori dulcis blandiretur cibus, aures*
> *Mulcerent moduli, brevis hic quia mansio nobis.*
> *'Ve mihi' cur dicam, si morbo non agitur, si*
> *Turgentes papulae si torquens pleurisis absit?*
> *Non talis mihi mens. Puer, o puer ales adesto,*
> *Scin aliquem liricum, dic, aut gnavum chitaristam*
> *Aut qui quassa cavo concordet tympana plectro?*
> *Scito quidem, si non mulcebit Lidius aures*
> *Has — sed curre, ardet mea mens in amore canendi,*
> *ut torrela foco vel adunca cremacula igni."*
> *Ergo ubi disposita venit mercede iocator,*
> *Taurinaque chelin cepit deducere theca,*
> *Omnibus ex vicis populi currunt plateisque,*
> *Affixisque notant oculis et murmure leni*
> *Eminulis mimum digitis percurrere cordas*

Qua de vervecum madidis aptaverat extis
Nuncque ipsas tenuem nunc raucum promere bombum.
. . . . . .
Ille fides aptans crebro diapente canoras,
Straverit ut grandem pastoris funda Goliath,
Ut simili argutus uxorem Suevulus arte
Luserit, utque sagax nudaverat octo tenores
Cantus Pytagoras et quam mera vox Philomelae
Perstrepit.

"Quisiera deleitarme el paladar de dulzuras, y regalar mis oídos con música, pues breve es nuestro paso por la tierra. ¿Por qué diría '¡Ay de mí!' si no estoy enfermo ni me atormentan pústulas hinchadas ni la cruel pleuresía? Lejos de mí tal pensamiento. Ven, Cupido, muchacho, ¿no sabes de algún cantante o algún hábil citarista o de alguien que acompañe con el tambor el oboe? Mira que si no me templa las orejas un aire lidio... Pero corre, que ardo en deseos de cantar como el tizón en el fuego o la madera seca en la hoguera". Y cuando, según su voluntad, llega el juglar, y comienza a sacar su instrumento de la caja de piel de becerro, vienen todos corriendo de calles y plazas y con los ojos fijos y un leve murmullo ven cómo el músico pasa los dedos por las cuerdas hechas de tripa de cordero macerada y les saca sonidos ásperos o suaves ... Tocando luego el laúd en quintas, canta cómo la honda del pastor derribó al enorme Goliat, cómo, de la misma manera, el pequeño suevo engañó a su mujer, y de qué manera el sagaz Pitágoras descubrió los ocho tonos musicales, y cómo resuena la voz tan pura del ruiseñor.

Imagino la escena en una sala inmediata al *cortile* central de la casa o del palacio donde vivía aquel sibarita, para que todo el mundo pudiese entrar, ver y disfrutar con las canciones aunque fuesen en latín. Por una feliz casualidad conservamos la letra de tres de las canciones que compusieron aquel programa: el *Modus Liebinc,* que cuenta *quomodo suevum mulier et ipse illam defraudaret*, la canción didáctica sobre Pitágoras, y la lírica alabanza de la voz del ruiseñor. Todos ellos se encuentran a muy poca distancia uno de otro en la famosa colección de los *Carmina Cantabrigiensia*, y hasta es posible que en alguna de las páginas que faltan estuviera la canción de David y Goliat. Alrededor de 1050 un anglosajón copió las cuarenta y nueve canciones latinas que contiene tal como se ha conservado hasta hoy día, en su mayor parte alemanas, aunque hay algunas francesas e italianas, entre un conjunto de poesía latinocristiana (lo que demuestra de nuevo la internacionalidad de la lírica medie-

val). Estas cuarenta y nueve canciones resumen la esencia de la lírica profana y clerical de la Edad Media europea.

Las canciones para el culto vienen representadas por una media docena de himnos y secuencias; las que celebraban actos oficiales son unas diez: coronaciones y muertes de los emperadores del Sacro Imperio Romano y otras personalidades, el acceso de un obispo a su sede o la mejoría en la enfermedad de alguna reina (una de estas canciones "oficiales", un panegírico al emperador Otón III, ofrece una rápida y vívida descripción de una batalla con un marcado acento épico). Las canciones para diversión son de tipo muy dispar: algunas son didácticas, como la secuencia de Pitágoras, otras, como la oda al ruiseñor, reflejan la naturaleza y el poder de la música. Están musicados momentos trágicos de gran emoción en la épica de Estacio y Virgilio (*O lux Dardaniae...*), y la oda de Horacio sobre Neóbule, la muchacha que ha perdido a su amado. A un nivel más ligero tenemos una canción de primavera, un milagro narrado de una manera muy picante y no menos de siete canciones narrativas que se refieren, como los *fabliaux* vernáculos, a engaños o irreverencias a costa de los clérigos. Finalmente hay siete canciones amorosas (cuatro de ellas raspadas parcialmente por un censor espontáneo). También estas últimas arrojan su luz sobre una gran parte de la lírica amorosa medieval: son dos canciones de mujeres que suspiran por sus amados (cf. más adelante, pp. 115-116), una culta y graciosa canción de despedida a un joven, una descocada canción de danza con un solo para mujer y estribillo para coro (cf. más adelante, pp. 244-245), un fragmento de un *romance*[3] y dos diálogos líricos amorosos, uno sensual y divertido y otro lleno de tensiones entre el amor humano y el amor divino, lleno de protestas de cortesía y de vasallaje amoroso.

Si he expuesto la amplitud y la diversidad del repertorio de los *Carmina Cantabrigiensia,* ha sido porque creo que su

[3] En la lírica francesa medieval, canción compuesta de series de estrofas monorrimas con estribillo, generalmente de tema narrativo amoroso.

gran importancia radica en esto precisamente. Si este grupo de canciones, que refleja los gustos musicales de un lugar y una época determinados (probablemente la de un prelado renano de aficiones mundanas, o la de una escuela catedralicia de gustos humanísticos, a principios del siglo XI), se compara con los repertorios más extensos, latinos o vernáculos, del siglo XII hasta el Renacimiento, sorprende tanto la semejanza de modelos y géneros, que puede afirmarse que alrededor del año 1000 estaban ya formados prácticamente todos los tipos básicos de la lírica medieval y del Renacimiento. No hay ninguna necesidad de suponer que tales géneros se desarrollaron exclusivamente en un medio clerical; al contrario, en la lírica profana, por lo menos, los clérigos deben tanto a los poetas y cantantes en lengua vulgar como éstos a los primeros. Lo que Gottfried nos dice de Iseo puede simbolizar perfectamente la unidad de las tradiciones corteses y las clericales, pues es, en efecto, un clérigo, "hombre hábil e intérprete dotado de toda especie de instrumentos de cuerda y conocedor de muchas lenguas", quien enseña a Iseo las artes de la música y el canto antes que Tristán, su cortés visitante, la instruya en sus últimos refinamientos (vv. 7704 y ss.). En este pasaje el clérigo y el cortesano andan codo a codo en materia de lírica. Las canciones interpretadas para un público clerical y cortesano se van confundiendo casi imperceptiblemente con las que exigía un auditorio popular, y las canciones populares, a su vez, absorben continuamente la influencia de gustos más selectos.

El repertorio lírico compartido por toda la Europa medieval, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta poco después del año 1000, es, por lo tanto, producto de antiguas tradiciones corteses, clericales y populares difícilmente separables. Podemos únicamente sospechar la variedad y la riqueza de estas tradiciones por los restos que han llegado hasta nosotros, pero en cualquier caso esta probabilidad es suficiente para rechazar las teorías que explican el nacimiento de la lírica profana romance como un hecho súbito, localizado, como muchos creen todavía, en un momento concreto a finales del siglo XI. Defender tales suposiciones exige echar mano a falsos recursos. El misterio de

la "aparición" de la poesía romance tiene que ser debido a alguna causa igualmente misteriosa: las cruzadas al Oriente, nuevos contactos entre poetas y cantantes árabes en España que desatarán la torpe lengua de los poetas europeos, haciéndoles cantar por vez primera en sus lenguas maternas. Pronto veremos que cerca del año 860 un poeta francés compuso una obra maestra de la lírica, que con toda seguridad no sería la única canción francesa de la época, y que en el mismo siglo IX existía ya una tradición de lírica profana romance tan vigorosa en España que arrastró a los poetas árabes a adoptar la canción estrófica por primera vez en su historia literaria.

2

EL DESARROLLO DE LA LÍRICA RELIGIOSA

(1) *Los comienzos*

A mediados del siglo IX nos encontramos por primera vez con la novedad de una forma lírica estrófica plenamente lograda en un grupo de poemas en latín de Gottschalk, un monje de Fulda. Están compuestos dentro del estilizado esquema de los himnos penitenciales, aunque hay una fuerte corriente subterránea que los subyace, recogiendo los temores y las preocupaciones del propio poeta. Por lo menos en una de las composiciones se cumple la transformación completa hacia el testimonio personal. Por la época de la muerte de Gottschalk (869), otro poeta importantísimo, un monje de Saint-Gall llamado Notker y apodado Balbulus (el Tartamudillo), estaba componiendo un *Liber hymnorum,* en el cual se eleva la secuencia, una de las formas líricas medievales más notables, a sus más altas cimas. Vemos así que las primeras realizaciones en el repertorio de la lírica medieval europea conservada, se consiguen en el terreno de la lírica religiosa, en la segunda generación posterior a Carlomagno, más de dos siglos y medio antes de que comiencen a abundar los testimonios de la lírica profana y en lengua vernácula. No tengo ninguna duda sobre la existencia de piezas de talla comparable en épocas más antiguas, y esto tanto en materia profana y vernácula como en composiciones sacras hechas en latín, pero dada la dificultad de conservación, en un mundo

donde la gente ilustrada se contaba predominantemente entre la clerecía, tales composiciones no han sobrevivido.

La himnodia en latín, por su parte, está documentada desde el siglo IV. San Hilario, obispo de Poitiers (m. en 367-368), es el primer poeta occidental conocido que, siguiendo una tradición corriente entre la iglesia griega, compuso un *Liber hymnorum* para uso de una congregación. San Hilario se sirve de diversas variedades de metros clásicos, y su colección obtuvo un gran prestigio a principios de la Edad Media, pero en la actualidad solamente se nos han conservado tres fragmentos. La verdadera irrupción de los himnos en la cristiandad de Occidente va asociada, no a San Hilario, sino a un contemporáneo suyo algo más joven que él, San Ambrosio (m. en 397), y a Milán, su ciudad. San Agustín da una memorable descripción del momento (*Confesiones,* IX. 7):

No hacía mucho que la iglesia de Milán había comenzado este género de consolación y de exhortación, cantando las voces y los corazones de nuestros hermanos muy devotamente. Quizá no había transcurrido ni un año desde que Justina, madre del niño emperador Valentiniano, comenzara a perseguir a Ambrosio, tu siervo, espoleada por la herejía con que los arrianos la sedujeran. El pueblo piadoso dormía en la iglesia, dispuesto a morir con su obispo... Entonces se determinó cantar himnos y salmos según es costumbre en tierras de Oriente, para que el pueblo no se desmoralizara presa de la aflicción; desde entonces, esta práctica se ha conservado hasta nuestros días, en que ya casi todas tus greyes las siguen por todas partes de la tierra.

Los himnos que compuso San Ambrosio tenían una enorme "garra" para el pueblo. Sus lapidarias estrofas, lúcidas y concisas, combinan la desnuda exhortación con las imágenes y las paradojas. Sus himnos producen una impresión serena, y sus imágenes favoritas se refieren a la luz. Raramente se manifiestan la emoción y el apasionamiento, como en el himno a Santa Inés, cuando la joven, a la que han ordenado encender unas antorchas a una divinidad pagana, grita:

Hic ignis extinguit fidem,
haec flamma lumen eripit!
Hic, hic ferite, ut profluo
cruore restinguam focos!

¡Este fuego extingue la fe, esta llama mata la luz! ¡Aquí, dadme aquí, para que con la sangre que mane apague las hogueras!

La cuarteta ambrosiana se convirtió en la más frecuente de las formas estróficas himnicas. Con San Ambrosio, el metro se mantiene clásico (el dímetro yámbico), sin regularidad en la acentuación de las sílabas, pero en los siglos siguientes, el acento se fija paulatinamente (al paso que pierden importancia las cantidades al modo clásico), y la rima, que sólo se encuentra esporádicamente en las composiciones de San Ambrosio, empieza a preponderar desarrollando sus propios esquemas.

Algunos eruditos atribuyen también a San Ambrosio el *Exsultet*, un poema en prosa del siglo IV, que juega casi de un modo sinfónico con la imagen de la luz. La alabanza de la luz que crece hasta cubrir el mundo de las tinieblas, la "noche bendita" en que es transfigurado y hecho resplandor por la subsiguiente muerte de Cristo:

O vere beata nox, quae exspoliavit Aegyptios, ditavit Hebraeos! Nox, in qua terrenis caelestia, humanis divina iunguntur.

¡Oh noche en verdad feliz, que confundió a los egipcios y entregó las riquezas a los hebreos! Noche en que se juntan lo terreno con lo celestial, lo humano con lo divino.

La misma imagen ejemplifica esta unión de elementos divinos y humanos: es una imagen transformada en *figura,* esto es, interpretada como el cumplimiento de un momento humano a un esquema divino. En este esquema los egipcios simbolizan el poder de la noche, y la liberación de los hebreos, permitiéndoles llegar a la tierra prometida, se convierte en la liberación del género humano, liberándoles de la noche cautiva y dejándoles llegar al cielo. La tierra ya no es oscura, la divina promesa la ha hecho radiante. Estas relaciones entre figuras tuvieron un importante papel en la lírica religiosa medieval, afirmadas no sólo en una ingenuidad simbológica sino también en una apasionada convicción en su certeza. A este nivel nunca podrá considerarse exagerada la influencia del *Exsultet* a través de su uso en la celebración litúrgica de la vigilia de Pascua.

Asimismo, asociados a la liturgia y a las procesiones, los himnos a la cruz de Venancio Fortunato (m. h. 609) entrarían a formar parte del fondo común de la Europa medieval. Son el *Salve, festa dies,* que ve una expresión del resucitar divino en

la renovación primaveral; el *Vexilla regis prodeunt,* la clásica visión de la cruz como emblema del triunfo de la vida sobre la muerte, como el árbol resplandeciente desde donde reina el divino rey (*figura* que representa el cumplimiento de una profecía de David); el *Pange lingua,* donde las paradojas se prolongan trabajadas en las mismas imágenes: los pañales que envuelven el cuerpo de Cristo a su nacimiento convirtiéndose en su mortaja, la sangre y el agua que manan de su cuerpo transformándose en un río cósmico, el árbol noble (identificado por *figura* con el árbol fatal del Paraíso) dotado de emoción humana, convirtiéndose en un verdugo doliente y reacio. Todas estas composiciones tienen una riqueza intelectual y una abundancia de imágenes casi desconocidas para la tradición cristiana hasta aquí. En cuanto a la forma eran completamente clásicas todavía: la cuarteta cuantitativa de San Ambrosio se remonta al dístico ovidiano, y el *Pangue lingua,* al antiguo y apreciado tetrámetro trocaico, otro metro que constituirá la base de muchos experimentos de verso acentual en los siglos siguientes.

Hacia la época de Carlomagno existen ya un número considerable de tales *rhythmi* o poemas de metro acentual. Sin embargo, nada de lo conservado, ni incluso los sonados experimentos rítmicos irlandeses, pueden compararse en cuanto a la forma con las líricas estrofas de Gottschalk. Su obra maestra, tanto por la forma como por el contenido, es la composición *Ut quid iubes, pusiole* (véase la melodía en el Apéndice). Gottschalk, acosado en su propio monasterio de Fulda, vive en la isla de Reichenau, donde se siente en el exilio. Un joven le pide una canción deleitable (*carmen dulce*), pero el poeta se la niega con el pretexto de su melancolía:

Magis mihi, miserule,
flere libet, puerule,
plus plorare quam cantare
carmen tale iubes quale,
amor care.
O cur iubes canere?

¡Pobrecillo! Más me place gemir, pequeño, más llorar que cantar una canción tal como la que pides, amor querido. ¿Por qué me mandas cantar?

La negativa es, por supuesto, un *topos,* un recurso literario conocido y establecido desde antiguo. No puede tomarse en serio

porque se traiciona a sí mismo: en el momento de rechazar la canción, el poeta canta. También aquí, a pesar de las exuberantes notas de dolor (*plus plorare quam cantare*) que suenan a autoconmiseración, se nota un carácter retozón en los diminutivos que el poeta utiliza para dirigirse a su oyente: *divine tyruncule* ('alumnito divino'), *superne clientule* ('altísimo protegidito'), y en la excusa final del poeta: en Babilonia pidieron una canción a Israel, el pueblecillo cautivo (*plebecula*!), pero ellos "colgaron sus cítaras de los sauces", porque allí no podían cantar. De modo que no tuvieron que cantar. Gottschalk se aplica el cuento con una punta de ironía, y otra vez surge el doliente estribillo: *O cur iubes canere?*

Entonces empieza la maravillosa divagación: protesta y negativa se vuelven alabanza a Dios, y el estribillo se convierte en una gozosa afirmación. El poeta contrapone a las seis estrofas cantadas a contracoro, otras seis rebosantes de devoción (*hoc cano ultronee*). Como oración es demasiado egoísta para ser sagrada (alabanza y penitencia se mezclan con insistentes esperanzas terrenas), pero precisamente por esto es tan auténticamente de Gottschalk:

Exul ego diuscule
hoc in mari sum, domine:
annos nempe duos fere
nosti fore— sed iam iamque
miserere!
Hoc rogo humillime.

Estoy desterrado hace ya algún tiempo en este mar, Señor: sabes muy bien que hará casi dos años —pero ahora compadécete. Te lo ruego con la mayor humildad.

Al final, en la coda de la canción, vemos cómo el poeta llega por medio de la oración a la serenidad — aun aquí, *de profundis,* es posible rezar alabanzas. Es como si se diera cuenta de ello solamente después de haber sucedido. Entonces las últimas palabras recuerdan el principio: Gottschalk recuerda que el joven le ha pedido una "canción deleitable" y parece decirnos jubilosamente que aquél es el verdadero *carmen dulce*: las divinas alabanzas son deleitables aun en las amarguras del destierro.

Probablemente no hay que buscar el modelo del poema sólo dentro de la poesía culta en latín. Precisamente el exilio es uno

de los temas más corrientes de la poesía germánica, y Gottschalk pudo muy bien haber recordado ciertas composiciones elegíacas en su lengua materna. Sin embargo pudo recrear motivos de este tipo al margen completamente de su propia experiencia, en unas estrofas que son muy semejantes en lo esencial a las de los grandes líricos, no sólo de la Edad Media sino del Renacimiento y del Romanticismo. En medio de numerosas exclamaciones de penitencia y de humildad (provocadas en última instancia por el terror a la condenación predestinada que se desprende de sus escritos teológicos), Gottschalk había experimentado el arrebato de un torrente de rima, donde su angustia personal se resolvería en lo ceremonioso de las letanías:

Porrige dextram,
erige vernam,
exue multam,
postulo, culpam,
corrige vitam,
tu, male tritam.

Extiende la diestra,
haz levantar a tu esclavo,
libérale, te lo ruego,
de su gran peso,
arregla su vida,
transcurrida entre pesares.

Tolle ruborem,
mitte pudorem,
pelle pavorem,
funde nitorem,
velle rigorem
daque vigorem.

Quítale el rubor,
dale modestia,
quítale el miedo,
derrama tu esplendor,
amansa el rigor
y dale fuerzas.

Los poemas escritos por entero en esos metros adónicos cortos eran numerosos ya desde fecha antigua, especialmente a partir de Boecio, pero Gottschalk les añade algo desordenado, o, mejor dicho, algo sutil. Es por medio de tales estrofas como Gottschalk llega al *Ut quid iubes,* donde la forma alcanza su perfección, con la cual, además, su personalidad intelectual se manifiesta más libremente, y el frenético aunque anónimo orante adquiere un aspecto inequívocamente humano.

¿Qué diremos de los comienzos de la lírica religiosa en lengua vulgar? Quizá sea confusionario hablar de comienzos: donde hubo mito y culto tuvo que haber canciones religiosas. En la segunda mitad del siglo VII, el analfabeto Caedmon, según el famoso relato de Beda, fue inspirado milagrosamente para cantar "los comienzos de la creación", y se conserva su poema en nueve versos aliterativos que narran el principio del génesis, con una solemnidad torpe y emocionante. En un manuscrito bávaro de principios del siglo IX se encuentra un fragmento de un himno en vernáculo sobre la creación, llamado "Oración de Wessobrunn", que incluso en lo escaso de lo conservado se trasluce una mágica grandeza:

Dat gafregin ih mit firahim firiuuizzo meista,
dat ero ni uuas noh ufhimil,
noh paum [nohheinig] noh pereg ni uuas,
ni [sterro] nohheinig noh sunna ni scein,
noh mano ni liuhta, noh der mareo seo.
Do dar niuuiht ni uuas enteo ni uuenteo,
enti do uuas der eino almahtico cot,
manno miltisto, enti dar uuarum auh manake mit inan
cootlihhe geista. enti cot heilac...

Aprendí entre los hombres la más grande de las maravillas: no había tierra ni cielo encima, ni [un solo] árbol, ni una montaña, ni una sola [estrella] brillaba, ni el sol, ni la luna resplandecía, ni el mar glorioso. Entonces no había nada allí en ningún rincón ni recoveco, más que el único Dios omnipotente, el más gracioso de los hombres, y con él estaban también muchos espíritus divinos. Y el buen Dios...

La oración comienza con una meditación sobre el caos originario, donde pueden vislumbrarse los restos de un poema cosmogónico germánico pagano, más antiguo, restos que subyacen también a una estrofa del "canto de la sibila" noruego (*Völuspá*) sobre el principio y el fin del mundo:

Vara sandr né sær né svalar unnir,
iörð fannz æva né upphimminn,
gap var ginnunga, en gras hvergi.

No había arena ni mar, ni olas frías, no había tierra, ni cielo encima, había un gran vacío, pero en ningún sitio yerba.

Es sorprendente cómo, por un momento, la enumeración, sublime aunque distante, adquiere una nota humana: por un momento, el inmenso cosmos se retira ante algo que tiene una relación viva con el hombre, que el hombre echaría de menos: el mar glorioso, la yerba. Como en muchos mosaicos cristianos primitivos, otra visión se sobrepone a lo germánico: un dios de porte humano (al cual puede aplicarse la antigua fórmula alite-

de los temas más corrientes de la poesía germánica, y Gottschalk pudo muy bien haber recordado ciertas composiciones elegíacas en su lengua materna. Sin embargo pudo recrear motivos de este tipo al margen completamente de su propia experiencia, en unas estrofas que son muy semejantes en lo esencial a las de los grandes líricos, no sólo de la Edad Media sino del Renacimiento y del Romanticismo. En medio de numerosas exclamaciones de penitencia y de humildad (provocadas en última instancia por el terror a la condenación predestinada que se desprende de sus escritos teológicos), Gottschalk había experimentado el arrebato de un torrente de rima, donde su angustia personal se resolvería en lo ceremonioso de las letanías:

Porrige dextram,
erige vernam,
exue multam,
postulo, culpam,
corrige vitam,
tu, male tritam.

Extiende la diestra,
haz levantar a tu esclavo,
libérale, te lo ruego,
de su gran peso,
arregla su vida,
transcurrida entre pesares.

Tolle ruborem,
mitte pudorem,
pelle pavorem,
funde nitorem,
velle rigorem
daque vigorem.

Quítale el rubor,
dale modestia,
quítale el miedo,
derrama tu esplendor,
amansa el rigor
y dale fuerzas.

Los poemas escritos por entero en esos metros adónicos cortos eran numerosos ya desde fecha antigua, especialmente a partir de Boecio, pero Gottschalk les añade algo desordenado, o, mejor dicho, algo sutil. Es por medio de tales estrofas como Gottschalk llega al *Ut quid iubes,* donde la forma alcanza su perfección, con la cual, además, su personalidad intelectual se manifiesta más libremente, y el frenético aunque anónimo orante adquiere un aspecto inequívocamente humano.

¿Qué diremos de los comienzos de la lírica religiosa en lengua vulgar? Quizá sea confusionario hablar de comienzos: donde hubo mito y culto tuvo que haber canciones religiosas. En la segunda mitad del siglo VII, el analfabeto Caedmon, según el famoso relato de Beda, fue inspirado milagrosamente para cantar "los comienzos de la creación", y se conserva su poema en nueve versos aliterativos que narran el principio del génesis, con una solemnidad torpe y emocionante. En un manuscrito bávaro de principios del siglo IX se encuentra un fragmento de un himno en vernáculo sobre la creación, llamado "Oración de Wessobrunn", que incluso en lo escaso de lo conservado se trasluce una mágica grandeza:

Dat gafregin ih mit firahim firiuuizzo meista,
dat ero ni uuas noh ufhimil,
noh paum [nohheinig] noh pereg ni uuas,
ni [sterro] nohheinig noh sunna ni scein,
noh mano ni liuhta, noh der mareo seo.
Do dar niuuiht ni uuas enteo ni uuenteo,
enti do uuas der eino almahtico cot,
manno miltisto, enti dar uuarum auh manake mit inan
cootlihhe geista. enti cot heilac . . .

Aprendí entre los hombres la más grande de las maravillas: no había tierra ni cielo encima, ni [un solo] árbol, ni una montaña, ni una sola [estrella] brillaba, ni el sol, ni la luna resplandecía, ni el mar glorioso. Entonces no había nada allí en ningún rincón ni recoveco, más que el único Dios omnipotente, el más gracioso de los hombres, y con él estaban también muchos espíritus divinos. Y el buen Dios...

La oración comienza con una meditación sobre el caos originario, donde pueden vislumbrarse los restos de un poema cosmogónico germánico pagano, más antiguo, restos que subyacen también a una estrofa del "canto de la sibila" noruego (*Völuspá*) sobre el principio y el fin del mundo:

Vara sandr né sær né svalar unnir,
iörd fannz æva né upphimminn,
gap var ginnunga, en gras hvergi.

No había arena ni mar, ni olas frías, no había tierra, ni cielo encima, había un gran vacío, pero en ningún sitio yerba.

Es sorprendente cómo, por un momento, la enumeración, sublime aunque distante, adquiere una nota humana: por un momento, el inmenso cosmos se retira ante algo que tiene una relación viva con el hombre, que el hombre echaría de menos: el mar glorioso, la yerba. Como en muchos mosaicos cristianos primitivos, otra visión se sobrepone a lo germánico: un dios de porte humano (al cual puede aplicarse la antigua fórmula alite-

rativa *manno miltisto,* 'el más gracioso de los hombres') rodeado por su ciudad divina de almas. ¿Cómo consiguió el poeta combinar y conciliar ambas visiones? La vacilante frase final deja en el aire su intención. ¿Continuaría con un relato narrativo, como la guerra celestial? ¿Se limitaría (como me parece más probable) a entonar un cántico a partir del tema de la creación (... "y el buen Dios [llenó el vacío de vida]") para terminar con un himno de alabanza?

La primera composición conocida en alemán con una forma lírica estrófica es un himno majestuoso al Logos compuesto por el monje alsaciano Otfrido de Weissenburg. Sirve de prólogo a una parte de un largo libro, una elaboración poética de los relatos evangélicos, terminado entre 863 y 871. Como su predecesor, Otfrido medita sobre el vacío que precedió a la creación, pero para él no existe ninguna *civitas Dei* original, para colocarla junto a él, y el estribillo insiste machaconamente sobre el Padre y el Verbo:

Er máno ríhti thia náht,
ioh uurti ouh súnna so glát
ódo ouh himil, so er gibót,
mit stérron gimálot:
So uuas er io mit ímo sar,
mit ímo uuóraht er iz thar:
so uuás ses io gidátun,
sie iz allaz sáman rietun.

Antes de que la luna reinara sobre la noche, o el sol se hiciese tan brillante o que el cielo fuese pintado con tantas estrellas, como fue mandado, *el Verbo estaba junto a él constantemente, con él forjó todo lo que tenía que ser: todo lo que crearon lo habían contemplado juntos.*

El poema tiene una compleja estructura formal de exactamente un centenar de versos — número divino — articulados en estrofas de dos versos que riman entre sí, con las cinco estrofas centrales llevando el estribillo tetrástico. Es difícil explicar el origen de semejante forma; tiene afinidades con un tipo de secuencia, el más notable de los géneros líricos perfeccionado durante el siglo IX, cuyo origen nos enfrenta con problemas aún más arduos.[1]

[1] La secuencia se basa en la repetición progresiva de una serie de semiestrofas silábica y musicalmente paralelas. En el primer período se distinguen: (1) el tipo "clásico", en el que las semiestrofas se suceden AA BB CC DD, a menudo con un preludio o una coda carente de paralelo; (2) el tipo "arcaico" o "da capo", en la que se repite un *cursus* (serie de versos) entero en el interior de la secuencia, y (3) un tercer tipo mucho más raro, especie de secuencia sin repeticiones, que se conoce desde el tiempo de Notker. La secuencia más antigua que podemos fechar con seguridad pertenece al tipo que hemos denominado "arcaico". Como quiera que ninguna de las llamadas secuencias "arcaicas" parecen guardar relación con el aleluya litúrgica, 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 tradición 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.

(2) *Las primitivas secuencias*

La primera secuencia que conservamos, el *Rex caeli,* data de la primera mitad del siglo IX, y sin embargo muestra en su género un grado de evolución muy avanzado. Su perfección estructural es sorprendente: idea y melodía se deslizan casi sin esfuerzo por entre las más complicadas simetrías de la época medieval. También sabemos que en fecha tan temprana esta secuencia se componía y se cantaba polifónicamente. Únicamente a base de conjeturas podemos rastrear la tradición de la que arranca el *Rex caeli.* Es probable, por ejemplo, que algunas de las secuencias menos felices de los manuscritos del siglo IX representen o reflejen una etapa más primitiva, del siglo VIII. El hecho de que cierto número de secuencias entre las más tempranas tengan melodías de título profano y no sagrado ("Secuencia basada en el lamento del muchacho cautivo", "La muchacha turbada", "La vieja Berta" o "El lamento de la hija de Berta", *Prosa de planctu pueri capti, Puella turbata, Berta vetula, Planctus Bertanae*) indica que ya mucho antes ha-

bían sido compuestas canciones en la forma que requería la secuencia. Poseemos aún secuencias profanas en latín a partir del siglo x, y si no se nos han conservado más antiguas se debe con toda probabilidad a meros accidentes. La existencia de secuencias con títulos como los que he mencionado apunta a establecer relaciones entre la composición de las primeras secuencias y el mundo de la canción en lengua vulgar, relación que es confirmada por el contenido de un notable manuscrito redactado hacia el 882 en Saint-Amand, un monasterio del norte de Francia, por aquella época casi en la frontera entre el francés y el alemán. El manuscrito contiene dos secuencias en latín, de un tipo complejo que los especialistas han dado en llamar secuencia arcaica o *da capo*; un panegírico heroico alemán (profundamente cristiano con todo), del joven rey franco Ludovico y su victoria sobre los vikingos en Saucourt (canción que, como el himno de Otfrido, tiene ciertas afinidades estructurales con la secuencia arcaica); junto a ellos, el manuscrito conserva una obra maestra de la poesía en francés, la cantilena de Santa Eulalia, en estricta forma de secuencia *da capo*, que la cantilena comparte con una de las dos secuencias en latín, dedicada asimismo a Santa Eulalia. A primera vista parecería justo que la composición francesa fuera una simple copia del modelo latino, pero tal hipótesis, además de no contar con ninguna prueba de que la canción latina fuese anterior, se enfrenta tanto con el contenido como con la forma de las dos composiciones dispares. La poesía en latín se sirve del nombre de Santa Eulalia como un mero pretexto para darnos una oda sobre el poder de la música; la francesa nos cuenta la historia de Santa Eulalia, inventando libremente buen número de detalles que elevan el dramatismo, narrándolos con una gravedad más que piadosa, serena.

Buona pulcella fut Eulalia,
Bel auret corps, bellezour anima.

. . . . . .

Ne por od ned argent ne paramenz
Por manatce regiel ne preiement,

Niule cose non la pouret omque pleier
La polle sempre non amast lo Deo menestier.

E por o fut presentede Maximiien,
Chi rex eret a cels dis soure pagiens.

. . . . . .

Enz en l fou lo getterent com arde tost.
Elle colpes non auret, por o no s coist.

A czo no s uoldret concreidre li rex pagiens,
Ad une spede li roueret tolir lo chieef.

La domnizelle celle cose non contredist:
Uolt lo seule lazsier, si ruouet Krist.

In figure de colomb volat a ciel.

. . . . . .

Buena doncella fue Eulalia, bella de cuerpo, más bella de alma. ... Ni por oro ni plata ni ricos vestidos, por amenaza real ni ruego, ninguna cosa pudo nunca doblegarla a que la joven no amase siempre el servicio de Dios. Por esto fue presentada a Maximiliano, que era rey aquellos días sobre los paganos. ... En el fuego la echaron para que ardiera pronto. Ella no tenía pecados, por esto no se quemó. Esto no quería creerse el rey de los paganos, con una espada le mandó cortar la cabeza. La doncella no contradijo aquella cosa: quiso el siglo dejar, así acudió a Cristo. En figura de paloma vuela al cielo. ...

Esta secuencia, primer testimonio de la poesía francesa, tiene algo de las mejores cualidades de la germánica, en piezas como *Finnsburg* o *Hamthismál*, en las que los hechos violentos podían relatarse bajo una forma lírica: tiene, especialmente, una viva capacidad de alusión que puede fácilmente evocar una historia entera y mezclar la evocación con la re-creación de los momentos culminantes del relato. Algo de ello ha pasado a las lenguas románicas en las mejores baladas. Con todo, la cantilena de *Eulalia* posee algo más: trata los momentos de brutalidad como los de ardor espiritual, con una especie de elegante reticencia, casi con remilgos; el encuentro parece algo ritual, el martirio como un ballet; después de la escena parece lo más natural del mundo que Eulalia vuele al cielo en forma de paloma (nótese que no es su alma lo que vuela, ni ella simplemente *como* una paloma). En su brevedad, el poema muestra algo de la misma sensibilidad tan especialmente francesa que encontra-

remos más adelante en la lírica posterior (en las canciones de *Aucassin et Nicolette*, por ejemplo), una sensibilidad que no puede ser totalmente caracterizada por conceptos tales como ingenuidad, fantasía o realismo, porque nos lleva a una región especial que consiste en ellos y aun los sobrepasa.

No podemos calcular cuándo fue compuesta la *Cantilena de Santa Eulalia* francesa, antes de haber sido llevada al manuscrito: posiblemente pertenece a la misma década de 860 o muy cerca de ella, cuando escriben Otfrido y Gottschalk — por no hablar ya del gran poema metafísico en prosa del Escoto Eriúgena — y en la cual uno de los mayores poetas medievales, Notker, compuso su ciclo de secuencias.

Para hacer justicia a las bellezas y a las dificultades de este ciclo, Wolfram von den Steinen, editor de Notker, necesitó más de seiscientas páginas. Se trata de un grupo de cuarenta secuencias, dispuestas litúrgicamente para todo el año eclesiástico, comenzando por la Navidad y con gran cantidad de ecos e interrelaciones sutiles dentro del conjunto. En el presente contexto, sin embargo, parece mejor quizás aislar un solo poema y hacer algunos comentarios sobre las características más notables de su realización. Voy a escoger la secuencia final, hecha para ser cantada en fiestas de santas, que es, poéticamente, quizá la más impresionante de todas, y una de las pocas que a mi juicio no han recibido hasta la fecha una interpretación plenamente satisfactoria. Es una secuencia estrictamente "clásica", es decir, que a partir de los dos versos introductorios, cada par de semiestrofas sin rima, cantadas con la misma música, muestra un paralelismo silábico exacto:

Scalam ad caeles subrectam
tormentis cinctam,

1	*Cuius ima draco servare* *cautus invigilat iugiter,*	*Ne quis eius vel primum gradum*	2
		possit insaucius scandere,	
3	*Cuius ascensus extracto* *Aethiops gladio* *vetat exitium minitians,*	*Cuius supremis innixus*	4
		iuvenis splendidus *ramum aureolum retinet.*	
5	*Hanc ergo scalam ita Christi* *amor feminis fecit perviam,*	*Peromne genus tormentorum*	6
		caeli apicem queant capere	

	ut dracone conculcato *et Aethiopis gladio transito*	*et de manu confortantis* *regis auream lauream sumere.*	
7	*Quid tibi profecit,* *profane serpens,* *quondam unam* *decepisse mulierem,*	*Cum virgo pepererit* *incarnatum* *dei patris* *unicum dominum Jesum?*	8
9	*Qui praedam tibi tulit et* *armilla maxillam forat,*	*Ut egressus Evae natis* *fiat, quos tenere cupis.*	10
11	*Nunc ergo temet virgines* *vincere cernis, invide,*	*Et maritatas parere* *filios deo placitos.*	12
13	*Et viduarum* *maritis fidem* *nunc ingemis integram,*	*Qui creatori* *fidem negare* *persvaseras virgini.*	14
15	*Feminas nunc vides in bello* *contra te facto duces existere*	*Quae filios suos instigant* *fortiter tua tormenta vincere.*	16
17	*Quin et tua vasa* *meretrices dominus emundat*	*Et haec sibi templum* *dignatur efficere purgatum.*	18
19	*Pro his nunc beneficiis* *in commune dominum* *nos glorificemus* *et peccatores et iusti,*	*Qui et stantes corroborat* *et prolapsis dexteram* *porrigit, ut saltem* *post facinora surgamus.*	20

A Una escalera tendida hacia los cielos, rodeada de tormentos, 1. cuyos pies guarda sin desmayo un vigilante dragón, 2. para que nadie pueda subir indemne ni el primer peldaño, 3. cuya subida impide un etíope con la espada desenvainada, amenazando de muerte, 4. en cuya parte superior está un resplandeciente joven que sostiene una rama dorada: 5. el amor de Cristo hizo esta escalera expedita a la mujer, de modo que, abatido el dragón y dejada atrás la espada del etíope, 6. logren las mujeres alcanzar la cima del cielo por medio de toda suerte de tormentos y tomar el dorado laurel de manos del Rey que consuela. 7. ¿De qué te sirvió, serpiente del pecado, haber engañado una vez a una mujer, 8. si una doncella iba a dar a luz a Jesús, nuestro único señor, encarnado de Dios padre, 9. que hizo de ti botín y taladra tu mandíbula con una anilla 10. para dejar salida a los hijos de Eva, a quienes tú deseas retener? 11. Ahora tú mismo puedes ver, envidioso, cómo doncellas te vencen, 12. y cómo las madres engendran hijos gratos a Dios; 13. y ahora ruges ante la firmeza de la fe que las viudas guardan a sus maridos, 14. tú, que antaño sedujiste a una doncella para que apartara su fe del Creador. 15. Ahora puedes ver a las mujeres hacerse caudillos de la guerra entablada contra ti, 16. que exhortan a sus hijos a resistir valientemente tus tormentos. 17. Hasta a las rameras, receptáculos de tu pestilencia, salva el Señor, 18. y se digna hacer de ellas su templo purificado. 19. En recuerdo de estos beneficios, glorifiquemos todos, pecadores y justos, a nuestro común señor, 20. que fortalece a los que se mantienen firmes y tiende su diestra a los caídos, para que tras haber pecado podamos levantarnos.

La sorprendente frase inicial empieza de una manera deliberadamente abrupta y como un sueño en el preludio, y luego tiende un único arco sobre seis semiestrofas (1-6), cubriendo una sola imagen. La imagen consiste en la fusión de dos sueños que tuvo Santa Perpetua, una joven dama cartaginesa, en el año 203 d. J. C., durante sus semanas de cárcel, esperando la muerte en el circo. En un sueño se enfrenta con la prueba de la escalera, y cuando alcanza la cima un ángel la recompensa con una rama de manzano; en el otro, lucha desnuda con un etíope en el anfiteatro, y finalmente lo vence. La causa de las alteraciones de Notker y su conjunción de las dos visiones no aparecen plenamente hasta las estrofas 9-10, que constituyen el centro del poema. En una de las pruebas a que lo somete, dice Dios a Job: "¿Puedes perforar la quijada del Leviatán con la anilla?"; en la tradición de la *figura* cristiana, esta prueba se convierte en uno de los *impossibilia* divinos ejecutados por Cristo: en el descenso al infierno, el anillo se convierte en la cruz puesta en la boca del monstruo para que cuantos fueran engullidos pudieran salir. Sin embargo, Notker enriquece la vieja *figura* asociándole una nueva imagen: la cruz es no sólo el anillo que abre las mandíbulas de la serpiente sino también la escalera de los tormentos que se levanta al cielo. Fue Cristo quien en el descenso a los infiernos dejó atrás al etíope, la amenaza de muerte, y pisoteó al mismo tiempo al dragón. El secreto de Notker en la conjunción de los dos sueños reside en esto: a través de la asociación escala-cruz-anillo evoca lo que es al mismo tiempo un encuentro con la muerte y una ascensión al cielo, tanto en el martirio de Cristo como en las vidas de las mujeres a las que se celebra. Y es por esto que el ángel de Perpetua con la rama de manzano se transforma, en Notker, primeramente en el radiante joven de la rama dorada y luego en el divino rey que ofrece una corona de laurel: Cristo en la liberación del infierno cumple las *figurae* tanto clásicas como hebreas — es el "verdadero Eneas", que sostiene la rama dorada mediante la cual puede enfrentarse al otro mundo sin daño, y el verdadero dios de la luz (*splendidus*), Apolo el del laurel dorado, que da la inmortalidad. La rama se transforma en la corona.

Después de haber ganado estas insignias mediante su prueba en el otro mundo, puede dárselo (la misma protección y la misma victoria frente a pugnas aparentemente imposibles) a cuantos se enfrenten con la prueba. Incluso Job, liberado por el descenso, sabe ahora que el imposible combate puede ganarse.

De esta manera los cuatro versículos de las estrofas 9-10 modifican y dan una nueva dimensión a lo que precede, motivando las alabanzas a las mujeres en las estrofas siguientes. Éstas son otras de las innovaciones de Notker. Anteriormente sólo las vírgenes mártires, además de María, habían sido celebradas en la poesía sagrada. Ahora, parece decir Notker, no solamente las heroínas mártires, sino la mujer en toda su plenitud femenina puede triunfar en el combate mediante el cual se consigue lo divino: mediante la liberación del infierno, en el que fueron concebidas, perdieron su imposible horror. La vida de cualquier mujer puede ser la vindicación de Eva, puede pisar la cabeza de la serpiente; hasta la vida de las rameras, ya que Cristo no las rechazó. En la estrofa final, Notker universaliza su tema: el sueño de Santa Perpetua se convierte en la imagen de la angustia y el ideal de cualquier cristiano, después de que los últimos versos reanuden de nuevo la imagen inicial. Quienes luchan y caen y son ayudados nuevamente, quienquiera que se afane en trepar por la escalera tendida al cielo: las Perpetuas de este mundo, todos.

La secuencia termina, no con un ruego, sino con una alegre acción de gracias. Mientras Gottschalk había languidecido en la distancia entre lo humano y lo divino, Notker, aquí y en todas sus secuencias, celebra su unidad. Como mostró von den Steinen, la poesía de Notker nunca es un ruego, nunca reza pidiendo nada; para él rezar no tiene objeto, no es otra cosa sino la concreción repetida de los lazos entre la tierra y el cielo en los cuales se mueve su pensamiento. Esto es sobre todo lo que configura sus secuencias, por encima de las sutiles interrelaciones entre la imagen y el pensamiento de Notker, y da al *Liber hymnorum* su incomparable concentración y su unidad, compleja aunque simple en última instancia, poética *Kunst der Fuge*.

(3) *El siglo XI*

Notker muere en el año 912. En el aspecto musical, el siglo y medio que sigue a su muerte es una edad de oro para la lírica religiosa latina. Tanto la composición monódica como la polifónica se complican paulatinamente. En este período las secuencias se hacen cada vez más abundantes, de manera especial en los centros tradicionalmente musicales como Saint-Gall y San Marcial, y además en Inglaterra. Gradualmente se embellece el paralelismo silábico de la secuencia con una acentuación regular y con la rima, dándoles unas armonías más obvias (y menos sutiles) que las que el siglo IX había conocido. Junto a las secuencias se componían tropos, es decir, amplificaciones poéticas y musicales de textos litúrgicos, algunos de los cuales, posiblemente bajo la influencia de tradiciones orales populares muy arraigadas de teatro y de acción dramática, se convierten en diálogos líricos. Los mismos textos litúrgicos se musican más espléndidamente. Hacia el final de este período se renuevan los experimentos de poemas líricos iniciados por Gottschalk, y se pone de moda especialmente en San Marcial, el *conductus*: composición estrófica más trabajada que la himnodia antigua, profana y sagrada, para una o más voces.

No obstante, el siglo y medio escaso que acabamos de mencionar, a pesar de su vitalidad musical no nos ha dejado de hecho ninguna poesía religiosa que se pueda comparar, en categoría, con las del siglo IX. Poéticamente, la lírica religiosa parece cobrar nuevo vigor hacia mediados del siglo XI, primero con hombres de genio como Hermann el Cojo en Reichenau (m. en 1054) y Pedro Damián en Italia (m. en 1072). Luego, a principios del siglo XII, Pedro Abelardo inaugura un nuevo período de gran riqueza para la lírica religiosa en Francia, tanto poética como musicalmente, riqueza que algunas lenguas vulgares comparten con el latín, Alemania en primer lugar, seguida de Italia desde la época de San Francisco (m. en 1226), y de la Península Ibérica e Inglaterra a lo largo del XIII. Solamente en la poesía del provenzal y del francés antiguo parece

la lírica sagrada un hilillo de agua junto al caudaloso torrente de la poesía profana.

Hermann de Reichenau, pionero de las matemáticas, la astronomía, la historiografía y la teoría musical, prestó a la secuencia un barroquismo coruscante en el lenguaje y las imágenes. Algunas veces, la acumulación de palabras extrañas, en su mayor parte griegas, parece afectada, pero en una secuencia como la de María Magdalena el efecto obtenido puede ser conmovedor. El poema está dominado por la doble imagen de Babilonia-Jerusalén. Se abre con tres estrofas invocatorias muy adornadas, en las cuales está implícita ya la imagen de la Jerusalén celestial: el angélico "coro de supercelestiales citaredos" (*supercaelestium chorus citharoedorum*), la danza divina de vírgenes que tocan el pandero (*tympanistriarum*), y toda la cristiandad, acuden a celebrar la Magdalena. Toda la *Jerusalem caelestis* debe regocijarse con la prostituta, la mujer que conoció a Babilonia:

4	*Quae septeno* *dudum daemone plena* *vesania* *cursitaverat* *pestilentiosa,*	*Per andronas* *lubricas Babylonis,* *cuius gaudet* *Bel gymnasiis* *anathematicis,*	5
6	*Et ubi occursant* *daemonia* *onocentauri,* *dracones praevolucres* *struthioque* *simul collusitant,*	*Absonius ululae* *lugubres* *et elegizant,* *et Sirenae delubris* *voluptatis* *coantiphonizant,*	7
8	*Pilosi et saltitant,* *lamia catulos lactat,* *foveam torvus* *struit ericius,* *ibix et corvus* *cum onocrotalo* *horrisonum una* *discriminant,*	*Basiliscus sibilat* *cerastes et imperitat,* *genus id multa* *minax, incarcerans,* *exterricula* *quaeque dirissima* *morsibus, experta* *est Maria!*	9

4. La que hace poco, llena de un séptuple demonio, había paseado su pestilente extravío, 5. por las lúbricas habitaciones de los hombres de Babilonia, cuyo [dios] Bel se regocija con execrables desnudeces, 6. donde

concurren los demonios onocentauros, donde huelgan juntos alados dragones y avestruces, 7. las lúgubres lechuzas cantan elegías desafinadamente y las sirenas antifonizan en los santuarios de la voluptuosidad, 8. los peludos [Sátiros] andan a saltos, la lamia amamanta a sus cachorros, el torvo erizo construye su madriguera, el ibis y el cuervo disputan horrísonamente a una con el pelícano, 9. el basilisco silba y la víbora impera —todo este género de bestias amenazador, aprisionante y horrible de mordedura a cual más cruel, ha conocido María.

La espectacular pesadilla que es la descripción de Babilonia se hace eco en alguno de sus detalles de una profecía de Isaías, aunque transformándola: "Se adueñarán de ella el pelícano y el erizo, lo habitarán la lechuza y el cuervo. Echará Yaveh sobre ella la plomada de la confusión y el nivel del vacío ... En sus palacios crecerán las zarzas, en sus fortalezas las ortigas y los cardos ..." (*Is.*, XXXIV. 11 y ss.). La visión de Isaías es un país vacío de vida, una Jerusalén devastada por la divina venganza. Hermann crea algo diferente, nos da su visión de una nueva y bulliente vida: en las piruetas de sus bestias y sus monstruos no ve solamente la violencia y la fealdad, sino un elemento lúdico fantástico (dracones praevolucres struthioque *collusitant*), más allá de la discordancia sugiere una nueva y sensual armonía (Sirenae ... *coantiphonizant*); ambas frases parecen creaciones a las que se da un relieve especial por su colocación al final de sus respectivas semiestrofas. El desierto de Isaías ha sido transformado en un brillante conjunto de imágenes de una desesperada excitación sexual. Los ecos dan a la imagen una nueva significación: esta Babilonia es lo que la Jerusalén terrena podría ser en cualquier momento.

La dualidad de la imagen Babilonia-Jerusalén continúa: "María, afectada divinamente por el recuerdo de Jerusalén, su querida madre", va a lavar los pies a Cristo, y se libera así de los monstruos babilónicos (*bestiis de Babylonicis*). La escena se narra con una tranquila simplicidad, para ser integrada luego en el marco de las imágenes por un notable uso de la ambigüedad:

15	*verbum eius audiens*	*cui Iesus* 16
	et intime soli vacans,	*architectus*
	theoriae arcem Sion	*stratum tetragonum*
	felix conscendit,	*dans aequilaterum*

totum crystallis luminosum	*fundans saphyris* 17
sternit igneis carbunculis,	*caeruleis*
	miris candidatam
	et unionibus,
	iaspidibus, et propugnatam
	munit gemmeis turriculis.

15. al oír su voz, consagrándose al íntimo resplandor, sube feliz a Jerusalén, ciudadela de la contemplación, 16. a la cual da Jesús, su arquitecto, un lecho de cuatro costados iguales, luminoso de cristales, cubierto de ígneos carbúnculos, 17. colocando la redimida entre maravillosos zafiros cerúleos, perlas y jaspes, y le da torreones de gemas para su defensa.

Theoriae arcem Sion se refiere tanto a la ciudad celestial como a la novia celestial. Cuando María Magdalena adquiere su nueva condición, se vuelve a la vez ciudad y novia. En las semiestrofas 16 y 17, y en las dos siguientes, continúa este doble significado: el manto y las joyas son regalos acumulados por Cristo sobre la ciudad y sobre la mujer que ha elegido: *cui,* al principio de la 16, significa tanto la ciudad como María. La ciudad del lujo encuentra su paralelo en la celestial ciudad de piedras preciosas; la prostituta, en la mujer sobre la que el divino amante vierte sus riquezas. Asimismo, al final de la secuencia, Hermann, invocando la intercesión de la Magdalena, lo expresa con otra imagen ambivalente: volviendo al principio, cuando bailan los ángeles y las celestiales doncellas tocan los tímpanos, pide que nosotros "bailando contigo en la corona del reino (*corona ... tripudiantes*), podamos contar las alabanzas del Rey de Reyes con los címbalos de la alegría, junto con los ángeles en Jerusalén". *Corona* se refiere tanto a la figura final de la danza como a la corona de los elegidos en el cielo; *tripudiantes* puede asociarse con las bailarinas babilónicas; la visión final, en efecto, representa seres terrestres y celestiales bailando juntos en el corro divino: Babilonia se convierte en Jerusalén en la danza tal como se había transformado dentro del corazón de la Magdalena.

La mejor secuencia de Hermann tiene la solidez de estructura de las de Notker, pero hay mucho de novedad en su concepción lírica: exuberancia de imágenes, poder del poeta para transformar libremente y a su manera toda especie de mate-

rial bíblico, riqueza de lenguaje que traspone los límites de la ornamentación para adentrarse en un agudo sentido de ambigüedad poética. Artísticamente hablando es también importante otro de los logros de Hermann: la secuencia notkeriana de Santa Perpetua tenía muy claramente una parte visionaria, resuelta enteramente en un grupo de imágenes, y luego una parte conceptual o didáctica, aunque ambas estuviesen unidas al final por la recurrencia de la imagen inicial de la escalera, que desborda de nuevo la estructura conceptual. La secuencia de la Magdalena de Hermann no tiene solución de continuidad: desde el principio hasta el fin está dominada por las imágenes, con arreglo a las cuales se ajusta, además de hacerlo conceptualmente.

Algunas veces puede percibirse una intensidad imaginativa comparable en las composiciones de un contemporáneo italiano más joven que él: San Pedro Damián, en sus terroríficas visiones de los tormentos de los condenados y del Día del Juicio — "dragones grandes como arquitraves abren sus gargantas" — o en las intelectuales paradojas que configuran un paraíso en el que "la carne, vuelta espíritu, y la mente, sienten por un igual". El pensamiento y la imaginación de San Pedro tendían a regirse por los extremos, alternando las exaltaciones culminantes con el sentido del abismo: un emocionante pasaje de uno de sus himnos menos conocidos tiene un dejo que lo delata y que lo salva del tópico platónico:

Saepe divino igne cor accenditur,
Seque transcendens mens in alta rapitur,
Sed genuinae corruptelae labitur
Pondere pressa.

Lux inaccessa micat ut per rimulas,
Cui mens intenta sitienter inhiat,
Cuius obtutus ecce carnis obvians
Umbra retundit.

A menudo un divino fuego enciende el corazón, y la mente, trascendiéndose a sí misma, se ve arrebatada a las alturas, pero resbala, presa del peso de su mancha original.

Una luz inaccesible brilla como por entre rendijas; la mente, dirigida hacia ella, languidece como sedienta, y he aquí que la sombra de la carne, contraria, rechaza la visión de aquélla.

El poeta usa aquí una de las primitivas formas estróficas carolingias, inventada probablemente por su compatriota Paulino de Aquileya (m. 802). En el que es quizá su mejor poema, una composición a San Vicente, San Pedro Damián echa mano de otra forma y melodía carolingia mucho más compleja: la de una secuencia *da capo* del siglo IX dedicada a San Mauricio, pero la convierte en una notable composición estrófica. De nuevo se reproducen los extremos contradictorios, esta vez los tormentos del santo sobre la tierra y su victoriosa gloria en el cielo; ambos alternan a lo largo del poema con extravagante vehemencia, pero en un momento se consideran casi como aspectos uno de otro:

Fame corpus maceratum
Cernitur
Velut epulis nutritum
Sumptuosis
Ac cibis regalibus.

El cuerpo, agotado por el hambre, se eleva como alimentado por banquetes suntuosos y manjares dignos de reyes.

Dos composiciones en lengua vernácula casi contemporáneas pueden mencionarse junto a Hermann y San Pedro Damián. Poco antes de 1065, Ezzo, un religioso de Bamberg, compuso una "grandiosa y festiva coral" que se cantó durante una inmensa peregrinación alemana al Santo Sepulcro que tuvo lugar aquel mismo año. El contenido en sí no aporta nada nuevo, y cada estrofa se detiene en una de las creencias sobre la creación, la caída y la redención compartidas por todos los cristianos. Sin embargo, en la mejor de las estrofas creo que puede verse una rara capacidad poética:

Do sih Adam do beviel,
do was naht unde vinster.
do skinen her in werlte
die sternen be ir ziten,
die vil luzel liehtes paren,
so berhte so sie waren;
wanda sie beskatwota
diu nebilvinster naht,
tiu von demo tievele chom,
in des gewalt wir waron,
unz uns erskein der gotis sun,
ware sunno von den himelun.

Por el tiempo en que Adán cayó había noche y oscuridad, lucían en el mundo las estrellas en el tiempo fijado, estrellas que daban muy poca luz cualquiera que fuese su brillo; estaban oscurecidas entonces por la negra niebla de la noche que venía de Satán en cuyo poder estábamos, hasta que lució el hijo de Dios, verdadero sol de los cielos.

Casi diríamos que posee el poder de Notker para trabar un complejo de contenido e imágenes en una frase ininterrumpida en forma de arco. Conseguir una articulación tan refinada, una cohesión tan lograda en la sintaxis, el contenido y las imágenes, en lengua vulgar, no es nada despreciable para la época de Ezzo. Entre las columnas de los versos liminares de la estrofa (*naht unde vinster* y *ware sunno*), se ordena de una manera armoniosa y ligera, aunque sin precipitación, toda una descripción del mundo.

En cambio, la estrofa que precede a la doxología final, en que Ezzo pretende conseguir de nuevo un gran efecto, me parece menos lograda:[2]

O crux salvatoris,
tu unser segelgerte bist.
tisiu werlt elliu ist taz mere,
min trehtin segel unte vere,
diu rehten werh unser segelseil,
diu rihtent uns ti vart heim.
der segel ist ter ware geloubo,
der hilfet uns ter wole zuo . . .

O crux salvatoris, eres el mástil de nuestro barco; el mundo entero es el mar, el señor, vela y marinero, las buenas obras son las jarcias que nos guían en nuestro retorno al hogar, la vela de la verdadera fe nos ayuda infaliblemente...

La lengua tiene el aspecto tranquilo y lúcido de siempre, pero se encuentran imágenes, alegorías y expresiones didácticas yuxtapuestas en una especie de *staccato,* e incluso algunas veces (el uso doble de la vela como *trehtin* y *ware geloubo*) algo confusionarias. Ezzo aún no ha aprendido, como su contemporáneo Hermann en lengua latina, a dejar hablar libremente a las imágenes, a unirlas por lazos que no sean externos.

En comparación con el poema de Ezzo, la mejor de las composiciones que integran el puñado de poesías lírico-religiosas conservadas en provenzal, muy próximas cronológicamente a ella, tiene todo el aspecto de una deliciosa miniatura. Se encuentra en uno de los variados manuscritos musicales de San

[2] Esta estrofa sólo se ha conservado en la versión de Vorau, tardía y amplificada, y su relación con la *Ezzolied* original ha sido negada a menudo (aunque a mi parecer no de manera definitiva).

Marcial de Limoges, y comparte su melodía con un estereotipado himno de Navidad en latín (cf. final del libro, "Melodías"). La composición en vernáculo, sin embargo, es para mí un texto totalmente independiente. Empieza con la convocatoria del juglar para que su audiencia oiga una nueva canción y puedan aprenderla:

Mei amic e mei fiel,
laisat estar lo gazel:
aprendet u so noel
de virgine Maria.

Mis amigos y mis fieles, abandonad los frívolos cantares; aprended una nueva melodía *de virgine Maria.*

El hápax *gazel* tiene un significado problemático: entre otras interpretaciones se le da el valor de "chafardería" (*jaser, gazouiller*), o se la hace derivar del árabe *ghazal*, término que denota un género lírico primordialmente compuesto de canciones amorosas. Si la etimología correcta fuera ésta, sería el más temprano de los raros casos en que un término literario árabe se pone en circulación al norte de los Pirineos. En cualquier caso el juglar contrapone el mundo de la canción profana con la "nueva melodía" de la canción sagrada, haciéndose eco del salmista: *Cantate Domino canticum novum.* El poema narra la anunciación y las bendiciones que trae al mundo. De pronto, sin ninguna explicación, oímos dos nuevas voces:

"Non perdrai virginitat,
tos temps aurai chastitat,
si cum es profetizat,
pois [er] virgo Maria."

No perderé mi virginidad, siempre tendré castidad, tal como ha sido profetizado *que aún seré virgo María.*

"Eu soi l'angels Gabriel,
aport vos salut fiel:
Deus [descen] de sus deu cel
in te, Virgo Maria."

Soy el ángel Gabriel, os traigo un saludo fiel: Dios desciende del cielo *in te, virgo Maria.*

No hay que suponer necesariamente que las estrofas narrativas intermedias se hayan perdido. La canción es un diálogo lírico en el cual María y Gabriel intervienen junto al narrador. A mi parecer, es probable que las diferentes partes fuesen representadas y cantadas a la vez, y que un joven y una joven

interpretaran el sagrado noviazgo, como en tantas otras canciones de danza que representaban al galán cortejando a su dama (cf. más abajo, pp. 254 y ss.). El lenguaje tiene los mismos rasgos: la muchacha que encubre su temor y sus dudas a la llegada del hombre con pequeños parlamentos en los que declara que conservará su inocencia, las protestas del amante de que es digno y honrado (*aport vos salut fiel*), y la entrega de la muchacha al final con la misma determinación, mezclada con secreta alegría, con la cual se había resistido antes:

"*si cum tu o dit, o crei:* *a lui me do e m'autrei,* ego virgo Maria."	Como lo has dicho, lo creo: a él me entrego y me abandono, *ego virgo Maria.*

Al final, el narrador recapitula la historia y luego invita a su auditorio a participar en ella: "a partir de ahora, con cada nuevo verso, repetid de nuevo el estribillo *de virgine Maria*". El poema es una joya de la lírica religiosa y quizá la primera representación en lengua vulgar conservada.

Mei amic fue copiado en San Marcial entre 1096 y 1099, cerca de dos siglos y medio después de los experimentos de Gottschalk con estrofas líricas. Para el estudio de la lírica religiosa de este período, el material en latín es relativamente escaso, y el material en vernáculo, lamentablemente pobre. No obstante, lo que conservamos muestra, en mi opinión, una variedad extraordinaria de forma, lenguaje, temple y concepción imaginativa. A veces puede encontrarse una gran brillantez técnica: en la selección de vocabulario, en la innovación de esquemas formales muy complejos y en nuevos usos de la rima; podemos encontrar un uso flexible y variado de las imágenes y del simbolismo, nuevos modos de tratar caminos trillados en las figuras, un empleo más individual de la asociación entre imágenes, un consciente y delicado equilibrio del simbolismo dentro de esquemas más ambiciosos. Podemos apreciar ciertas notas inequívocamente personales aun en lo que esperaríamos que fuera el más objetivo de los modos líricos, podemos apreciar poetas sensitivamente conscientes, en su empleo de la lengua sacra, de expresiones emotivas sacadas de zonas de experiencia profana. Todo esto es importante que se recuerde cuando estudiemos el "Renacimiento" del siglo XII.

(4) *La Francia del siglo XII*

Hacia 1100, el norte de Francia se convierte paulatinamente en el centro intelectual de Europa. Al lado de muchos centros docentes preparados e influyentes, cada cual con su especialización, Chartres y París sobre todo se han ganado la admiración de la posteridad. A principios del siglo XII, la Universidad de París estaba dominada por la personalidad de Pedro Abelardo, su más espectacular poeta, filósofo y teólogo, y también su más romántica leyenda. Las composiciones amorosas que hizo para Eloísa no se han conservado, canciones que, según las propias palabras de ésta, "tenían una letra y una música tan hermosas y se cantaban tan a menudo, que el nombre de Abelardo estaba en los labios de todo el mundo, y hasta los indoctos, cautivados por sus melodías, no podían olvidarlo". Conservamos, sin embargo, dos ciclos de canciones sagradas que escribió en la década de 1130 a 1140, después de haberse separado trágicamente de su amada. La más extensa es un *Liber hymnorum* completo, adaptado a las horas del oficio divino y a las fiestas más importantes del año eclesiástico, compuesto a instancias de Eloísa para uso de su convento del Paráclito. La carta con que Pedro Abelardo se lo envía demuestra su fina comprensión crítica de la vieja tradición hímnica, y escribe muchas de las canciones en la forma tradicional de una manera deliberada. Algunas veces deja libre su capacidad de innovación: para la Pascua escribe una exuberante colección de *rondeaux* (el primer ejemplo de la estrofa lírica con estribillo interno, que quizás inventó el mismo Abelardo):

Da Mariae timpanum: Resurrexit Dominus! *Hebraeos ad canticum* *Cantans provocet,* *Holocausta carminum* *Jacob immolet!*	Da un tamboril a María: *Resurrexit Dominus!* Que cantando incite a los hebreos a cantar, que Jacob inmole sacrificios de canciones!

Subvertens Aegyptios
Resurrexit Dominus!
Rubri maris alveos
Replens hostibus,
Quos involvit obrutos
Undis pelagus!

Venciendo a los egipcios *Resurrexit Dominus!* Llenando de enemigos el hueco del Mar Rojo, a los que engulle, destrozados, en el piélago de las olas.

En la espléndida imagen inicial, el anuncio que María Magdalena hace de la resurrección se convierte en la plenitud de su anterior vida de buscona: su nueva canción se dirige provocativamente a todo su pueblo. Jacob, en una *figura* tradicional, es la raza judía, la nación que niega la resurrección de Cristo. Si Jacob correspondiera cantando la respuesta a la canción de María, sería un verdadero sacrificio, cumpliendo con lo figurado por los antiguos holocaustos y sobrepasándolos.

La segunda estrofa toma la *figura* comentada anteriormente a propósito del *Exsultet* (p. 41), pero en los dos versos finales le da una nueva doble intención. El "piélago" puede significar de nuevo el Mar Rojo, pero también está por Cristo resucitado, un piélago que cubre a los que se han hundido, a sus enemigos, un "verdadero piélago" en un sentido totalmente distinto, del cual el Mar Rojo es una simple *figura.* Tal interpretación no debe achacarse a una moderna hipersutileza: nos lo garantiza la parte más antigua de la liturgia del Viernes Santo, en la cual el Mar Rojo, abierto al mandato divino, representa al cuerpo de Cristo, abierto con una lanza por sus perseguidores.

El *rondeau* siguiente de la colección de Pascua da otra *figura* de la resurrección: David derribando a Goliat, Sansón llevándose las puertas de sus enemigos, el cachorro de león resucitado al tercer día (tal como pretenden los bestiarios) por el ruido del rugir de su padre. En el himno a la cruz de Pedro Abelardo, la crucifixión se evoca de nuevo en unas *figurae* de una concisión soberbia: Cristo se convierte en la serpiente empuñada por Moisés que cura las mordeduras de serpiente de quienes la contemplan:

Serpens erectus
Serpentum morsus
Conspectu sanat —

la cruz se transforma en el cayado que Moisés hundió en las aguas de Mara para hacerlas dulces:

Lignum amaras
Indulcat aquas
Eis immissum.

Tales imágenes eran cosa frecuente en la himnodia latina del siglo XII. Son empleadas con gran virtuosismo en las secuencias de Adán de San Víctor, y con gran intensidad en ciertos himnos de Galtero de Châtillon; sin embargo, en la facilidad para crear formas, en inspiración y en juego intelectual, lo mejor de los himnos de Abelardo no ha sido, en su clase, superado.

El ciclo lírico más corto de Abelardo es una concepción completamente individual: un grupo de seis *planctus,* en los que se da vida a algunos personajes del Antiguo Testamento y se lamentan de sus trágicos hados. Formalmente estos lamentos se remontan otra vez a las arcaicas secuencias *da capo,* que se adapta a las necesidades dramáticas de cada contexto con una fina libertad de inventiva. Las estructuras melódicas de Abelardo, como las estróficas, son tan conscientes de cada transición y de cada cambio de sentido y de emoción, que uno se siente inclinado a pensar en los modelos artísticos de Monteverdi antes que en los de un compositor religioso medieval. Mientras el germen de cada uno de los *planctus* está latente en un episodio bíblico, Abelardo lleva a sus fuentes una sensibilidad que no solamente los prolonga sino que muchas veces los altera profundamente en cuanto a su significado humano.

Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el primer lamento, inspirado por la historia de Dina y Siquem (*Gén.,* xxxiv). La narración bíblica no dice nada de los sentimientos de Dina; la traición de sus hermanos, que asesinan a Siquem y a toda su tribu con el engaño, se considera desde un punto de vista favorable, y las dudas de Jacob, como muestra de cobardía. En cambio, para Abelardo, el episodio representa la tragedia de una mujer que ha perdido a su único amor y que sostiene que el verdadero amor redime lo que la sociedad considera inmoral, que aborrece a sus hermanos al ver que con motivo de la-

var el honor familiar se ha cometido un acto de sadismo y de injusticia. Dirigiéndose al cadáver de su amado, canta:

Coactus me rapere, mea raptus spetie,
quovis expers venie non fuisses iudice!

Non sic, fratres, censuistis, Symeon et Levi,
in eodem facto nimis crudeles et pii!
Innocentes coequastis in pena nocenti,
quin et patrem perturbastis: ob hoc execrandi!

Amoris impulsio, culpe satisfactio,
quovis sunt iudicio culpe diminutio!

. . . . . .

Ve mihi, ve tibi, miserande iuvenis:
in stragem communem gentis tante concidis!

Impelido a violarme, arrastrado por mi belleza, ¿en qué juez no hubieras encontrado benevolencia? No opinasteis así, Simeón y Leví, hermanos míos, justos y crueles en demasía a un tiempo, pues equiparasteis en el castigo a los inocentes con el culpable e irritasteis también a nuestro padre. ¡Por ello sois odiosos! El móvil del amor y la satisfacción de la culpa en cualquier juicio son atenuantes ... ¡Ay de mí, ay de ti, desgraciado muchacho! ¡En qué ruina te precipitas con tu gran pueblo!

Resulta casi imposible leer este planto sin recordar ciertos momentos de la vida de Pedro Abelardo, narrados explícitamente, en su larga epístola *Historia calamitatum*: la fría seducción de Eloísa, tan fácilmente seguida por su profundo amor hacia ella, el ofrecimiento a su tío de reparar su falta con el matrimonio, aceptado por los parientes de Eloísa y luego traicionado por la mutilación de Abelardo, como la circuncisión y el asesinato de Siquem. Los otros plantos refieren palabras y momentos que pueden relacionarse, aunque menos abiertamente, con ciertas palabras y ciertos momentos de las cartas de Abelardo y Eloísa. Sería, con todo, inútil juzgar estas canciones como un velado *journal intime*. La notación musical demuestra que desde buen principio fueron concebidas para la interpretación (aunque ésta sólo hubiera podido ser ejecutada por solistas extraordinariamente dotados). No se trata, por lo tanto, de poesía privada (aunque en la particular selección de personajes bíblicos podamos notar un compromiso tanto privado como artístico). De nuevo puede ser iluminadora la comparación con Monte-

verdi, que al final de su vida transforma su lamentación de Ariadna en una lamentación de la Virgen sobre Cristo muerto. Por medio de su arte consigue llegar a un nivel en el que la desolación erótica y espiritual se fructifican mutuamente.

Desde la época de Pedro Abelardo, París se convirtió en el centro musical más notable de Europa durante un siglo por lo menos. Fue allí mismo, en Notre Dame, donde se produjeron los nuevos y decisivos progresos de la música polifónica, bajo la dirección de dos excelentes directores musicales, Leonino y Perotino. Una melodía podía tener escrita una segunda voz desde la época de Carlomagno (por ejemplo el *Rex caeli*, del cual tratamos más arriba); en San Marcial se había intentado repetidamente dar una independencia rítmica a esta segunda voz, cosa que habría de lograr Leonino en un gran número de piezas litúrgicas, independizando la voz más alta (*duplum*) de la más grave (*tenor*), con la creación de nuevos esquemas rítmicos, subordinando por ejemplo el ritmo del *tenor*, que lleva la melodía principal, al del *duplum*. La compilación de Leonino, el *Magnus Liber Organi*, tuvo influencia no sólo en la música litúrgica sino también en toda la lírica, en latín o en lengua vulgar. Perotino, su sucesor, siguió componiendo para tres y cuatro voces separadas, preparando o allanando el camino para el motete, que hacia 1200 surge como género musical independiente. Muy pronto hubo motetes para tres y cuatro voces, motetes dobles y triples, sagrados y profanos, y paulatinamente el motete dio paso a un nuevo caudal de polifonía por toda Europa.

El mejor poeta relacionado con la escuela musical de Notre Dame fue Felipe el Canciller, que estuvo al frente de la Universidad de París durante el borrascoso período que va desde 1218 hasta su muerte, acaecida en 1236. Los himnos de Felipe están llenos de una brillante fantasía: cuando la Magdalena derrama sus perfumes y sus lágrimas sobre los pies de Cristo, "el cielo vierte su rocío sobre la tierra, la tierra llueve sobre el cielo ... el paciente unge a su médico, para que ésta se cure con el bálsamo"; cuando la Virgen se lamenta ante la cruz, la cruz responde: "Me lo diste mortal y te lo entrego inmortal".

Bajo la fantasía, aguijoneándola, late una mente más apasionada que artificiosa. A menudo se desvanece la frontera que separa la canción sagrada de la invectiva de una intensidad religiosa. La famosa

Dic, Christi veritas,
dic, cara raritas,
dic, rara caritas,
ubi nunc habitas?

Dime, verdad de Cristo, dime, querida rareza, dime, raro amor, ¿dónde vives ahora?

con su tenso pero sereno soporte polifónico (parte del cual damos más abajo, cf. el Apéndice), es un ardiente alegato contra las riquezas mundanas de la Iglesia y su falta de caridad, y salta como un trueno el anatema contra los obispos simoníacos, uniendo elementos de oración, sátira y apocalipsis:

Vide, deus ultionum,
vide, videns omnia,
quod spelunca vispillonum
facta est Ecclesia;
quod in templum Salemonis
venit rex Babylonis
et excelsum sibi tronum
posuit in medio;
sed arrepto gladio
scelus hoc ulciscere!
Veni, iudex gentium,
kathedras vendentium
columbas evertere!

Mira, dios de la venganza, mira, tú que lo ves todo, cómo se ha hecho de la Iglesia una cueva de ladrones; cómo en el templo de Salomón entró el rey de Babilonia y levantó para sí en medio de él un excelso trono; empuñando la espada ¡venga este crimen! Ven, juez de los pueblos, vuelca las sillas de los vendedores de palomas.

En las canciones de un poeta provenzal contemporáneo de Felipe, Peire Cardenal, que recibió una educación clerical, pero se hizo trovador, la sátira y la invectiva toman un tinte religioso; no se expresan con burlas sino mediante visiones de una notable originalidad y potencia. Peire tiene una obsesionante descripción lírica del mundo de su época (pues había vivido la terrible persecución contra los albigenses):

Una ciutatz fo, no sai cals,
On cazet una plueia tals
Que tug l'ome de la ciutat
Que toquet foron dessenat.

Hubo una ciudad, no sé cuál, donde cayó una lluvia tal, que todos los de la ciudad a quienes tocó perdieron el seso.

Tug desseneron mas sol us;
Aquel ne escapet, ses plus:
Que era dins una maizo
On dormia, quant aiso fo.

Todos perdieron el seso excepto uno; aquél se libró, nadie más. pues estaba dentro de una casa donde dormía, cuando esto pasó.

Aquel levet cant ac dormit
E fo se de ploure gequit
E venc foras entre las gens.
E tug feron dessenamens:

Aquél se levantó cuando hubo dormido y hubo cesado de llover y salió afuera entre la gente y todos hacían desatinos.

L'uns ac roquet, l'autre fon nus
E l'autre escupi ves sus;
L'uns träis peira, l'autre astella
L'autre esquincet sa gonella.

Uno llevaba túnica, otro andaba desnudo y el otro escupió al cielo; uno arrojó una piedra, el otro una astilla, el otro rasgó su túnica.

E l'uns ferit e l'autre enpeis
E l'autre cuget esser reis
. . . . . .

Y uno pega y el otro empuja y el otro cree ser rey. ...

Que·l vezon estar suaumen
Cuidon c'aia perdut son sen
Car so qu'il fan no·l vezon faire.
A cascun de lor es veiaire

Cuando lo ven quieto tranquilamente creen que ha perdido el seso porque no le ven hacer lo que ellos hacen. A todos les parece

Qu·il son savi e ben senat
Mas lui tenon per dessenat.
Qui·l fer en gauta, qui en col.
El no pot mudar no's degol.

que ellos son cuerdos y mesurados y en cambio a él lo tienen por loco. Unos le dan en la mejilla, otros en el cuello, él no puede moverse para no caer.

L'uns l'empenh e l'autre lo bota
El cuia eusir de la rota
L'uns l'esquinta, l'autre l'atrai
El pren colps e leva e quai.

Uno le empuja y otro le pega, él intenta salir del corro, uno lo rechaza, otro le atrae, él recibe los golpes, se levanta y cae.

Cazen levan, a grans scambautz
S'en fug a sa maizo de sautz,
Fangos e batutz e mieg mortz
Et ac gaug can lor fo estortz.
. . . . . .

Cayéndose y levantándose, a grandes saltos, huye a su casa corriendo, sucio de barro, magullado y medio muerto; y se alegró cuando se vio libre.

No es necesario ver en esta fábula una alegoría explícita de la pasión de Cristo: el mismo Peire dice simplemente que la ciudad de los locos es el mundo, lleno de codicia y de arrogante maldad, que persigue a quienes aman a Dios. Con

su evocación nos induce más bien a ver un destello de Cristo en la cara de cualquier ser humano perseguido. En otra sobrecogedora visión (*Un sirventes novel*), Peire se imagina como abogado de la humanidad en el día del Juicio Final, defendiendo ante el tribunal celeste que no hay nadie que deba ser condenado al infierno. Ahí, detrás de la ingeniosa ironía de la lógica del poeta, podemos ver de nuevo un alegato intensamente religioso contra el fanatismo y la persecución.

(5) *Italia y los franciscanos*

Entretanto, en Italia proliferaba la lírica religiosa en los movimientos de devoción popular. Los comienzos de tales movimientos pueden rastrearse hasta a principios del siglo XIII. Antes de esta fecha los testimonios son escasos: aparte de una narración ritmada de la vida de San Alejo, sólo quedan dos magníficos poemas religiosos a medio camino entre el lirismo y la narración, compuestos hacia los alrededores de 1200 o quizás un poco antes. Uno de ellos, el *Ritmo cassinese,* es un diálogo, lleno de alternativas muy agudas y llenas de chispa, entre un hombre de Occidente y un visitante de Oriente, que conduce a su desorientado interlocutor, un poco a la manera como Diotima hizo con Sócrates, a la noción de una vida sobrehumana. El poeta explota de una manera deliciosa su sentido de lo enigmático a todo lo largo del poema, incluso en los versos finales, cuando el de Occidente reconoce

et em quella forma bui gaudete angeli de celu sete!	y en la forma en que os regocijáis un ángel del cielo sois!

Queda un punto ambiguo: me parece que no definen completamente la naturaleza del mentor (aunque ello disguste a muchos eruditos). ¿Ha estado describiendo la vida perfecta sobre la tierra o en el cielo? ¿Es un profeta, un padre eremita, un mago o un habitante del cielo? Son cuestiones que quedan pendientes. El poeta nos ha llevado a nosotros, tal como al neófito occidental, por un camino de descubrimiento cuyo final es la maravilla.

El otro poema es la *Elegia giudeo-italiana,* miembro desgajado de una larga tradición hebrea de plantos rituales que se remontan por lo menos hasta las lamentaciones de Jeremías, compuestas esta vez en la lengua italiana vulgar por un judío de entre los de la comunidad de Roma. Va desde el llanto amargo por la pérdida de Sión, el exilio y la cautividad, hasta un ruego cruel a Dios para la renovación de Sión con la derrota de todos sus enemigos. Entre ambos momentos, y dándoles unidad, está la historia de un hermano y su hermana que han sido vendidos como esclavos por separado, que son apareados por sus dueños en un burdel, se reconocen y sumidos en el dolor y la vergüenza recuperan su nobleza perdida. Este sensacional asunto (una antigua *koinê* del próximo Oriente, más conocida a través de las novelas griegas) se narra con un inmejorable tacto imaginativo, y en el momento en que se reconocen:

"Soro e frati, ovi simo venuti?"

vemos el trágico momento como punto central y epítome tanto de las lamentaciones como de las desesperadas súplicas, como un símbolo impresionante, en resumen, del transcurso de la historia de los judíos.

El futuro de la lírica religiosa, sin embargo, no estaba en Italia en manos de poemas de ese tipo, sino junto a las canciones populares de las órdenes laicas y de las cofradías, que vieron aumentar su fuerza en la generación siguiente a la de San Francisco (1182-1226). Estos grupos (*disciplinati* o flagelantes, lauditas, servitas y demás) adoptaron una forma lírica característica, la *lauda,* tomándola quizá de canciones de danza profanes muy en boga por aquella época (v. más abajo, p. 246). En Italia fue un poeta franciscano, Jacopone da Todi, quien llevó la *lauda* a la más alta perfección. Las relaciones entre la orden y la lírica religiosa habían sido establecidas por el mismo santo, que invitó a sus seguidores a convertirse en "juglares de Dios", y que hacia el final de su vida compuso las "Alabanzas de las criaturas" o "Cántico del sol". No se trata en este caso de una *lauda,* sino de un salmo en lengua vulgar, un *Laudate Dominum* que se hace eco principalmente del Salmo CXLVIII

y de la canción de los muchachos en el horno (*Daniel*, III, 57-88). Como los de la Vulgata latina, son versículos de prosa rítmica con rima y asonancia abundantes, y como ellos, su soporte musical debería ser el canto llano. San Francisco, sin embargo, introduce importantes innovaciones de contenido. Mientras el salmo y el cántico bíblicos se refieren a las criaturas que alaban ellas mismas a Dios, aquí, el dios "al cual a nadie está permitido nombrar" es alabado en sus criaturas y mediante ellas.

Donde los textos bíblicos dan una simple enumeración, San Francisco se limita a unos elementos seleccionados (sol, luna y estrellas, los cuatro elementos y la muerte), e individualiza: éstos son nuestros hermanos y hermanas, todos tienen una fisonomía humana, una participación en la vida humana tanto como en la divina:

Laudato si', mi' Signore, per sor' aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la notte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Alabado sea mi señor por la hermana agua, que es muy útil, humilde, preciosa y casta.
Alabado sea mi señor por el hermano fuego, con el cual iluminas la noche; es bello, alegre, robusto y fuerte.

Ante todo, la canción de San Francisco no es una simple y alegre letanía como las bíblicas: tiene un lado oscuro, incluso desesperado. Dios no puede ser alabado en toda la humanidad como puede serlo en el mundo elemental: únicamente en los que (con palabras de Blake, como las de San Francisco) "sufren y perdonan". San Francisco pide gracia para éstos, aunque sin poder dejar de invocar el corolario terrible: "¡Ay de los que mueren en pecado mortal!". Entre la gracia y la fulminación está la agridulce aceptación de "nuestra hermana, la muerte corporal", fuente también de alabanza a Dios. Luego, una bendición final conduce a la última invocación, dirigida por primera vez a toda la humanidad: "Alabad y bendecid al Señor, dadle las gracias y servidle con gran humildad", con el jubiloso salmista y el orante consciente del pecado y de la muerte

juntos al final. La corriente de las letanías ha permitido al poeta canalizar la belleza y el terror de su universo en una única corriente ininterrumpida.

Jacopone da Todi (m. en 1306) es un poeta más barroco y más apasionado tanto en fuerza satírica como mística (v. más abajo, p. 278), que salta hacia el Redentor con la vehemencia del éxtasis:

O dolze amore
c'hai morto l'Amore,
prego che m'occidi d'amore.

¡Oh, dulce amor, que al Amor mataste. ruégote que me mates de amor.

o tomando el camino del abandono hacia la *infigurabil luce:*

Volendo ià non vole,
ché non ha suo volere,
e ià non vuol vedere
si non questa bellezza:
non domanda co' sòle,
non vole possedere;
a si dolce tenere
nulla c'è sua fortezza.
Questa si somma altezza
en nichilo è fondata,
. . . . . .

Queriendo, no quiere ya, y nada quiere ver si no esta belleza: no pide ahora, ni quiere tener nada, en su dulce posesión abandonó toda resistencia. Tan suma beatitud sobre la nada se apoya...

Siempre posee la exuberante energía requerida para objetivar incluso los límites considerados más íntimos de la experiencia religiosa. En un poema, un diálogo compuesto a base de estrofas alternadas de afirmación y negación seguidas del estribillo:

Fugo la croce che me devura,
la su calura no posso portare

Huyo de la cruz que me devora, no puedo soportar su abrasamiento.

Jacopone describe las sumidades de júbilo y dolor que puede provocar la contemplación de la cruz:

Frate, eo sì trovo la croce fiorita,
de soi pensieri me sonno vestita;
non ce trovai ancora ferita,
'nante m'è ioia lo suo delettare.

Ed eo la trovo piena de sagitte
ch'escon del lato, nel cor me s'ò fitte:
lo balestrieri en vèr me l'ha ritte,
onn' arme c'aio me fa perforare.

Hermano, encontré la cruz tan florida, que de sus pensamientos me he vestido; no encontré todavía ninguna herida, sino que mi alegría es su gozo.
Y la encuentro llena de saetas que salen de su costado, y se me clavan en el corazón: el ballestero las ha dirigido hacia mí, y traspasa todas las piezas de mi armadura.

La traducción puede sugerir difícilmente el efecto que producen su ritmo precipitado, a menudo dactílico, la riqueza de la rima o la fuerte ambigüedad de la palabra *pensieri* ('pensamientos, planta', o referido a 'pensar').[3]

Conseguir un modo tan sorprendente de expresión lleva consigo, quizá inevitablemente, una cierta pérdida de intimidad. Jacopone desafía a menudo el peligro sustituyendo lo intelectual por la intensidad, y ésta por la teatralidad. En la más famosa de sus *laude, Donna de paradiso,* lanza el guante valientemente: penetra en una forma totalmente dramática (se trata de una de las primeras *laude* dramáticas conservadas), y se lo juega todo a la veracidad teatral.

Intervienen el mensajero (cuyas palabras iniciales: "Señora del paraíso, tu hijo está preso, Jesucristo bendito", se convierten en el estribillo), la Virgen, Cristo, y la multitud. Se compone básicamente de dos escenas; la primera, en la que el mensajero da noticia de cada nueva indignidad o tormento a que ha sido sometido Jesucristo, y la siguiente, que nos informa de las últimas palabras entre María y su hijo. Ambas se hallan enlazadas por la lamentación de la Virgen, la figura central

[3] Parece que las flechas serían una metáfora de la terrible violencia de la fuerza del amor que irradia de la cruz, como si la lanza que traspasó el costado de Cristo se hubiera convertido en dardo de amor y remordimiento que se hubieran vuelto contra quienes contemplaban la escena. Como sugiere Franca Ageno, el arquero podría significar Cristo mismo. Ciertamente, parece desprenderse del poema que quien lanza los dardos es un arquero *que está en la cruz.* Aunque no conozco ningún ejemplo de Cristo como arquero, es curioso que en la cruz de Ruthwell (siglo VIII) figure un pequeño arquero cuyo significado se desconoce todavía. ¿Podría ser que una representación de este tipo estuviera subyacente a la imagen de Jacopone?

del poema. Sus palabras se destacan del resto: sus patéticas apelaciones a Pilatos (quizá presente en la escena): "que yo te puedo mostrar cómo le han acusado falsamente...", "quizá ahora has cambiado lo que antes habías pensado..."; su tranquila aunque desesperada respuesta a los reproches de Cristo: "Madre, ¿por qué has venido?":

Figlio, che m'aio anvito,
figlio, pate e marito:
Figlio, chi t'ha ferito?
Figlio, chi t'ha spogliato?

Hijo, tengo motivo, hijo, padre y esposo: Hijo, ¿quién te ha golpeado? Hijo, ¿quién te ha desnudado?

su doloroso deseo de morir físicamente con él ("en una tumba ... ahogados juntos ... abrazados"), y su explosión final de lacerante tristeza:

Figlio bianco e biondo,
figlio volto iocondo
figlio, per che t'ha 'l mondo,
figlio, così sprezzato?

Hijo blanco y rubio, hijo, el de la cara alegre, hijo, ¿por qué el mundo, hijo, te ha despreciado así?

Jacopone ha echado mano aquí de su prodigiosa capacidad expresiva para conseguir un efecto especial: que mediante la tensión, se fundan el lenguaje coloquial y el del lírico encantamiento, la pena de la mujer de un carpintero umbro por la muerte de su querido y desgraciado hijo, y la pena de la *Donna de paradiso*, el papel principal de cuya existencia se recuerda cada vez que se repite el estribillo. La humana familiaridad y el "realismo" de muchas expresiones y detalles es evidente ("Mamma, ove si' venuta? ...", "Figlio, chi t'ha ferito?"), pero se hallan sin el menor rubor junto a pasajes como el siguiente:

O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio

que representan una incontrolable emoción para la mujer del carpintero, pero que para el artista Jacopone son una especie de surrealismo: el lamento se convierte en rito, y la anhelante novia del *Cantar de los cantares* se sobrepone a la histérica *contadina.*

Es esta complejidad de efecto lo que garantiza aquí la ve-

racidad dramática de la concepción, porque nunca es meramente dramática, nunca juega solamente con sentimientos humanos. El drama de la Pasión de los *Carmina Burana* (h. 1200) había empleado tres lamentaciones de la Virgen, dos en latín y una en alemán, pero en comparación con los de Jacopone parecen incompletos: las que están en latín, por su raro virtuosismo, un lenguaje tan refinado que le falta el vigor del habla viva; la alemana, porque, aunque directa y emocionante, no aspira a expresar nada fuera de la pura emoción.

Jacopone es seguramente más conocido como presunto autor del *Stabat Mater* (aunque a mi juicio le falten en esta ocasión las características más propias del poeta italiano). El anónimo poeta latino construye una cadena de sesenta versos que repiten los dos únicos conceptos ("La madre miraba con dolor la crucifixión" y "Déjame entristecer contigo") a base de cuasi sinónimos:

Stabat mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa,
dum pendebat filius;
cuius animam gementem
contristantem et dolentem
pertransivit gladius.

Estaba de pie la madre dolorida junto a la cruz, arrasada en llanto, mientras su hijo colgaba; cuya alma gimiente entristecida y doliente traspasó una espada.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti,
que merebat et dolebat
et tremebat, dum videbat
nati penas incliti . . .

Oh, cuán triste y afligida estuvo la bendita madre del unigénito, que sufría y se dolía, y temblaba viendo los dolores de su ínclito hijo...

Aún hipnotizados por la riqueza de la rima en latín, una traducción literal nos descubre la abundancia verbal y las repeticiones del contenido. Todas las variaciones, tanto la pena de la madre como los deseos del intérprete de compartirla (*fac, ut tecum lugeam*), están expresados unilateralmente, y prevalece en ellos un dolor puramente humano. Al final, el ruego del intérprete a la Virgen para conseguir gracia en el Día del Juicio (*per te, virgo, sim defensus / in die iudicii*) nos parece mezquino y egoísta si lo comparamos con la apasionada preocupación que por aquellos mismos momentos sienten por toda la humanidad el mismo San Francisco o Peire Cardenal. Del mismo modo, en el igualmente famoso *Dies irae,* atribuido al discípulo y biógrafo de San Francisco, Tomás de Celano, las repetidas imprecaciones de "que no *me* abrase en el fuego eterno", empequeñecen la intrínseca grandeza de las estrofas iniciales, y parecen indignas a la luz del cántico de San Francisco. Parece que, con una o dos brillantes excepciones (sobre todo Jacopone, y John Pecham en Inglaterra, m. en 1292), los "juglares de Dios" se convirtieron en una especie de hombres inferiores, poetas que cayeron todos demasiado fácilmente en las redes de la obsesión y el sentimentalismo extendidas debajo de la cuerda floja por la que el santo se paseara sin desfallecimiento.

(6) *La primitiva lírica inglesa*

La combinación de simplicidad y complicación que hallamos en Jacopone es también una característica de los mejores poemas líricos religiosos en inglés medieval. Con anterioridad al siglo XIII se ha conservado poca cosa. Nuestro primer testimonio consiste en algunos textos del eremita San Goderico (m. en 1170); una infantil invocación a la Virgen y otra a San Nicolás:

Sainte Nicholaes, godes druth,
tymbre us faire scone hous!
At thi burth, at thi bare,
Sainte Nicholaes, bring us wel
[thare!

San Nicolás, paladín de Dios, ¡haznos una casa bonita y hermosa! En tu nacimieno, en tu alumbramiento, San Nicolás, condúcenos allí.

La imagen posee una viveza muy a tono con la desarmadora modestia del lenguaje: la imagen que San Goderico nos da del cielo no es la de la Jerusalén dorada y preciosa, trazada por el divino arquitecto, sino la casa de un hombre sencillo, bonita pero lo suficientemente pequeña para haber podido ser construida por un solo carpintero, un santo con quien le une un lazo especial. Cuando San Goderico tiene la visión de la llegada de su hermana al cielo, la *Vita* del eremita adereza la narra-

ción según todas las reglas de la hagiografía tradicional: dos ángeles, precedidos por la Virgen María, conducen el alma de la mujer al altar del oratorio de San Goderico, donde ésta entona un himno en acción de gracias. La versión que él mismo da de las palabras de su hermana es menos pretenciosa y mucho más bella:

Crist and sainte Marie
swa on scamel[4] *me iledde*
that ic on this erthe ne silde
wid mine bare fote itrede.

Cristo y Santa María me guiaron con unas muletas para que no tocara la tierra con mis pies descalzos.

San Goderico puede pasarse sin los ángeles, puesto que es el mismo Jesucristo quien, junto con la Virgen María, guía a su hermana (una mujer real, descalza, no meramente un alma) durante el viaje hacia el cielo; la muleta, símbolo de la dolencia de los lisiados en la tierra, se convierte en un instrumento de liberación (tomando el camino de la gloria a pasos agigantados, sin que sus pies toquen el suelo). Todos podemos haber visto un día a una mujer andando con unas muletas por la calle de un pueblo, ayudada en los primeros momentos por una persona a cada lado, para encontrar seguidamente la libertad de movimientos, pero se necesitan los ojos de un poeta para apreciar sus latentes posibilidades significativas.

La lírica del siglo XIII es en su mayor parte anónima. El siguiente cuarteto, elegíaco y radiante a la vez, pertenece a las primeras décadas del siglo:

Nou goth sonne under wod,
me reweth, Marie, thi fare rode.
Nou goth sonne under tre,
me reweth, Marie, thi sone and the.

Ahora que el sol se puso en el bosque, me apiado, María, de tu cara bonita. Ahora que el sol se puso bajo el árbol, me apiado, María, de tu hijo y de ti.

El sol se escondió en el momento de la muerte de Jesucristo; la muerte del divino Sol se reprodujo en la naturaleza, y el astro se compadeció del dios y fue al ocaso en aquel mismo instante. Esta idea se había hecho tradicional en la himnodia cristiana; por ejemplo Galtero de Châtillon escribe:

Sol eclypsim patitur
dum sol verus moritur;

("el sol sufre un eclipse / cuando muere el sol verdadero"). Lo que es nuevo y creativo en el cuarteto en inglés es que empieza *en este mismo momento*: un momento determinado de la puesta del sol, cuando el sol se pone detrás de un bosque, puede recordarnos el crepúsculo del Viernes Santo, y la puesta del Sol que refleja. Cualquier crepúsculo, incluso el de ahora, puede convertirse en el momento histórico y omnitemporal; cualquier árbol, incluso este árbol, puede convertirse en el madero de la cruz. Sin embargo, el poeta particulariza mucho más: el crepúsculo en el bosque refleja, no la misma crucifixión, sino la imagen de María contemplándola, y surge una oleada de piedad hacia el bello rostro de una mujer que ha perdido su hermosura a fuerza de llorar. El autor del *Stabat Mater* exclama "Cuán triste y afligida estaba", pero sin poder *imaginárselo*. El poeta inglés no necesita decirle a María: "Déjame estar triste contigo"; su rostro compadecido se descubre sin necesidad de protestas. En cuatro momentos — el sol entre los árboles, el bello rostro marchito, el sol bajo un árbol determinado, la madre con su hijo muerto — lo ha visto todo y ha dicho cuanto se necesitaba.

Los sufrimientos de Jesucristo y María en la cruz penetran profundamente en la lírica religiosa del siglo XIII, especialmente en Inglaterra, donde el movimiento devocional inspirado por la meditación sobre la Pasión de Cristo y los gozos y los dolores de la Virgen pueden remontarse por lo menos hasta las *Meditationes* de Juan de Fécamp (m. en 1078). Este movimiento, reforzado por los cistercienses en el siglo XII y por los franciscanos en el XIII, se extendió por toda Europa, pero parece que sus más profundas raíces hay que buscarlas en Inglaterra. No parece mero accidente de conservación el hecho de que sea Inglaterra, en la Europa medieval, el único país que haya mos-

[4] Éste es el significado normal de *scamellum* en latín medieval.

trado una preponderancia notable de la lírica sagrada sobre la profana.

A veces podemos ver que la lírica en lengua vulgar procede de la meditación en latín: donde Juan de Fécamp escribió:

Candet nudatum pectus, rubet cruentum latus, tensa arent viscera, decora languent lumina, regia pallent ora, procera rigent brachia, crura dependent marmorea, et rigat terebratos pedes beati sanguinis unda.

Su pecho desnudo se torna blanco y se enrojece su ensangrentado costado, las tensas vísceras se marchitan, los bellos ojos languidecen, sus reales labios palidecen, sus largos brazos quedan rígidos, sus piernas penden marmóreas y un torrente de sangre bendita baña sus pies horadados.

el poeta canta en vulgar:

Whyt was hys nakede brest
and red of blod hys syde,
bleyc was his fair andlet,
his wunden depe and wide;
starke weren his armes
i-streht upon the rode;
on fif stedes on his body
the stremes ran on blode.

Blanco era su pecho desnudo, y rojo de sangre su costado, pálido estaba su hermoso semblante, sus heridas eran profundas y abiertas, rígidos eran sus brazos extendidos sobre el madero; por cinco sitios de su cuerpo manaban ríos de sangre.

Frente a ésta, la composición en latín produce la impresión de ser algo mecánico. Es demasiado simétrica, con voluntad de no dejarse nada olvidado. El poeta inglés selecciona y cambia su estructura sintáctica, aunque con sus resonantes iniciales (*whyt*, *bleyc*, *starke*) y la fuerza de la aliteración imponga un ritmo propio. Pero lo más importante es su especificación final: donde Juan de Fécamp habla de una "oleada de sangre bendita", el poeta ignora el "bendita" (que no *ve*), frente a los cinco lugares de su cuerpo por los que brotan ríos de sangre. Puede objetarse que tales lugares son las tradicionales cinco llagas. Y lo son, en efecto. Pero el poeta no usa la fórmula tradicional de "cinco llagas" que le hubiera impedido *ver*las: las contempla y las ve de nuevo.

Otro tanto sucede con otra composición contemporánea sobre la Pasión, en la que todos los detalles adquieren un tinte de novedad:

Hey a-pon a dune
as al folke hit se may,
a mile wythute the tune
abute the mid-day,
the rode was op a-reride;
his frendis werin al of-ferde,
thei clungin so the cley.
The rod stonit in ston,
Mari hir-selfe al-hon;
hir songe was way-le-way.

En lo alto de una colina, como todos pueden ver, a una milla de la ciudad, cerca del mediodía fue erigida la cruz; sus amigos estaban asustados, como monigotes. La cruz se levantaba sobre la piedra, y María, sola, gemía su dolor.

Además del detallismo, se vuelca sobre el divino momento la viva inmediatez de lo cotidiano, la sensación de vergonzosa publicidad, el coloquialismo con que cualquiera acusaría a sus amigos de cobardía, el mudo lamento que brotaría de los labios de una mujer a la que han abandonado.

En lo mejor de la más temprana lírica inglesa, incluso los conceptos y las imágenes más complicadas pueden desarrollarse con idéntica lucidez vívida y personal. Un poeta elaboró en latín una complicada descripción de la Virgen al pie de la cruz: los dolores de aquel momento no eran más que los que no padeció durante el alumbramiento, pero que tenían que ser experimentados antes que la resurrección tuviera lugar:

Tempus nacta trux Natura
nunc exposcit sua iura,
nunc dolores acuit;
nunc extorquet cum usura
gemitus quos paritura
Naturae detinuit

La cruel naturaleza, llegada su hora, reclama ahora sus derechos y agudiza ahora sus dolores; cobra ahora con usura los gemidos que en el parto negó a la naturaleza.

. . . . . .

Christi novus hic natalis
formam partus virginalis
clauso servat tumulo;
hinc processit, hinc surrexit,
hinc et inde Christus exit
intacto signaculo.

Este renacer de Cristo en el sepulcro cerrado conserva la forma del parto virginal; de aquí marchó, de aquí resucitó, de aquí y de allí, Cristo sale por un sello intacto.

Intelectualmente, la composición es perfecta, aunque algo difícil, pedante y seca. El poeta inglés, copiando estas estrofas, lleva a cabo algo sorprendente, dándoles nueva y apasionada vida:

In that blisful bearnes buirde
wrong wes wroht to wommone wirde,
ah Kinde craved nou the riht.
Then thu loch ah nou thu wep,
thi wa was waken that thenne selp—
childing-pine haves the nou picht

. . . . . .

Thi luve sone uprisinge
was selli liik to his birdinge—
bitwene two is litel schead—
for, so gleam glides thurt the glas,
of thi bodi born he was,
and thurt the hoale thurch he gload.

En aquel feliz alumbramiento, no se cumplió la suerte de las mujeres, pero la Naturaleza reclama ahora sus derechos. Entonces reíste y ahora lloras, se ha despertado el dolor que entonces dormía, y los dolores del parto te desgarran ahora ...

La resurrección de tu querido hijo fue milagrosamente semejante a su nacimiento, poca diferencia hay entre ambos, pues, al igual que una luz brilla a través del cristal, nació de tu carne y atravesó el ataúd intacto.

Adquiere aquí un motivo la diosa Naturaleza: se la convierte en una celosa rival que no cree justo ni natural que una mujer dé a luz sin dolor. La intensidad aumenta cuando, contrariamente al poema en latín, alguien, posiblemente la misma Naturaleza, la maligna partera, se dirige directamente a la Virgen; *gemitus,* palabra incolora en latín, se convierte en el hiriente *childing-pine.* En la última estrofa, mientras la composición latina nos *explica* trabajosamente la semejanza entre el nacimiento de Cristo y la resurrección, la inglesa nos hace *ver*la. El poeta introduce una nueva (aunque tradicional) imagen: el destello que brilla a través del cristal, introducido por el juego de palabras del primer verso: Cristo, el sol, *es* aquel destello. La imagen de la ventana se une a la del himen y a la de la tumba; el divino rayo de luz brilla a través de la ventana, el himen y la tumba, sin daño para ninguno de ellos. Las analogías no se explican conceptualmente, sino que se perciben en una imagen.

La libertad de imaginación de un poeta inglés, dentro de la lírica religiosa del siglo XIII, podía sobrepasar totalmente las fuentes cultas, como por ejemplo en un cantar, casi una balada,

de Judas, a muchos de cuyos detalles no se ha podido encontrar ningún paralelo. Cristo envía a Judas a Jerusalén a comprar comida, y le da treinta monedas de plata, diciéndole muy dulcemente (*ful milde*): "Puede que veas a algún pariente en el camino". La composición continúa con unas escenas rápidas y tensas, introduciendo el diálogo con tal nitidez, que incluso sobran las acotaciones de "él dijo" y "ella dijo":

Imette wid his soster, the swikele wimon:
"Iudas, thou were wurthe me stende the wid ston!
Iudas, thou were wurthe me stende the wid ston,
for the false prophete that thou bilevest upon".

Se encontró con su hermana, la malvada mujer: "¡Judas, merecerías que te apedrearan! Judas, merecerías que te apedrearan por creer en el falso profeta en quien crees".

La "hermana" es, desde luego, la amante de Judas, eufemismo sancionado no sólo por el *Cantar de los cantares* y sus imitaciones poéticas sino también, como dice un fragmento del *Piers Plowman* (B V 651), por un engaño corriente en la vida cotidiana. Su dura burla no provoca en Judas más que pánico hacia su maestro, que podría estar sospechando de sus pensamientos y tomar venganza de ambos. Ella, tranquilizándolo amorosamente, lo conduce a lo alto de una peña, donde se echa, estrechándole entre sus brazos. Cuando Judas se duerme, ella toma el dinero y se va a toda prisa; con ello cree haber apartado a su amado de Cristo, pues Judas no se atreverá a volver con su Amo. Judas despierta y se enfurece, metido en un callejón sin salida, temiendo perder consideración y su puesto junto a Jesús o el amor de su amante. Entonces Pilatos entra en escena (presentado como un rico judío, caricatura de un prestamista). Cuando Judas pide el pago de su traición, Pilatos queda tan perplejo por su insignificancia (¡sólo treinta monedas de plata por un caso de espionaje!), que le pregunta de nuevo: "¿Quieres decir de oro?". Pero Judas no quiere más que la cantidad exacta perdida y nada más, pues se imagina que solamente así no será descubierto cuando Cristo quiera aclarar las cuentas. En un instante, la acción se traslada a la Santa Cena. Las pala-

bras de Cristo suenan terribles, pero Judas logra controlarse y comportarse con todo descaro:

"Wou sitte ye, postles, ant wi nule ye ete?
Ic am iboust ant isold today for oure mete."
Up stod him Iudas: "Lord, am i that?
I nas never o the stude ther me the evel spec".

"¿Por qué estáis sentados, apóstoles, y no coméis nada? Hoy seré comprado y vendido por nuestra cena." Y se levantó Judas: "Señor, ¿soy yo? Nunca estuve en sitio alguno donde me hablaran mal de Ti".

Cristo no responde. No necesita hacerlo porque Judas, en su excitación, se ha delatado él mismo. Sus protestas extemporáneas ("Nunca estuve en sitio alguno donde me hablaran mal de Ti") es justamente lo que Cristo sabe que es falso. En un instante, Judas recordará: ha encontrado la respuesta de lo que le dijeron al comenzar su recado en la expresión aparentemente inocente pero profundamente irónica de "*Puede* que veas a algún pariente". Pedro se levanta alardeando de que para defender a Cristo lucharía hasta con mil caballeros. El relato evangélico nos demuestra que Pedro no es ningún cobarde, pues es capaz de empuñar la espada contra los soldados de Pilatos, aunque (como el Judas de nuestra composición) no pueda resistir a las acusaciones de una muchacha. Con la estremecedora respuesta de Cristo:

"Stille thou be, Peter! Wel i the icnowe:
Thou wolt fursake me thrien ar the coc him crowe."

Cállate, Pedro. Bien te conozco: antes que el gallo cante, me habrás negado tres veces.

el poema llega a un subyugante final. Los dos desertores son abandonados, sin nada más que decir.

La lírica de la Edad Media llegó raramente a una tal condensación dramática. George Kane, notable investigador del inglés medieval, escribió no hace mucho que este poema, "aparte del atractivo de lo antiguo, poco tiene de interesante". Yo diría que es interesante por cualquier cosa menos por "el atractivo de lo antiguo". Evidentemente es uno de los poemas medievales más *modernos*; por sus cambiantes escenarios, su uso

terso y explosivo del diálogo, sus agudos momentos de tensión y clímax, podría ser perfectamente tomado por la primera obra maestra del expresionismo.

Hay también, en la temprana lírica religiosa medieval inglesa, otros tipos de aciertos difíciles de exponer con brevedad. Tres pequeñas composiciones, sin embargo, pueden servir de ejemplo a ciertas tradiciones que tuvieron abundante cultivo en Inglaterra hasta fines de la Edad Media. Una de ellas es la contemplación de la muerte y de la naturaleza mortal del hombre:

Wen the turuf is thi tour
and thi put is thi bour,
thi wel and thi wite throte
ssulen wormes to note.
Wat helpit the thenne
al the worlde wunne?

Cuando tu torre sea la tierra, y tu fosa sea tu glorieta, tu piel y tu blanco cuello serán pasto de gusanos. ¿De qué te servirá entonces toda la dicha del mundo?

Muy relacionados con estas reflexiones están los líricos debates entre el alma y el cuerpo, en los cuales se recuerda constantemente al último su corruptibilidad, las nostálgicas elegías sobre el tema del *Ubi sunt* — "Donde están Paris y Elena"... —, y las danzas de la muerte. A menudo tales composiciones (como los versos que hemos citado más arriba) presentan unos toques ligeros y sentenciosos y los ribetes de humor sardónico que tienden a distinguir la poesía lírica inglesa sobre la muerte tanto de las estridentes agonías del movimiento penitencial italiano como de la horrorizada fascinación ante la muerte, asociada, no siempre sin justicia, a lo gótico en el norte de Europa.

Hay luego toda una coriente de devoción alegre y personal a la Virgen María, no a la que sufre en la crucifixión, sino a la romántica heroína por derecho propio. El mejor ejemplo es quizá la siguiente estrofa, que figura en un manuscrito del siglo XIV:

At a sprynge-wel under a thorn
ther was bote of bale, a lytel here a-forn;
ther by-syde stant a mayde
full of love y-bounde.

Ho-so wol seche true love,
yn hyr yt schal be founde.

Junto a una fuente, bajo una acacia, había, poco ha, remedio para los males; junto a ella estaba una doncella llena de amor. Quien busque el verdadero amor debe hallarlo en ella.

Fue junto a una fuente, cerca de una zarza, donde, según algunos de los apócrifos más antiguos, tuvo lugar la Anunciación. Es el momento de la encarnación, el remedio para los males de toda la humanidad. Junto a una fuente también, en los *romances* y las canciones de baile de la Europa medieval, las muchachas se encuentran o sueñan con su amado. Ambas asociaciones están presentes en el ánimo del poeta, que tiende un puente impalpable entre el momento omnitemporal y el particular. La Anunciación tuvo lugar "hace poco", pero junto a la fuente continúa todavía una muchacha en un rapto de amor, a un tiempo la Virgen cuyo verdadero amor puede absorber todo el amor humano y cualquier muchacha embellecida por el amor. La imagen queda entera y enigmática: la muchacha abre la puerta a la imaginación poética, detrás de la cual "lo celestial se une con lo terrenal, lo divino con lo humano".

Finalmente haremos mención de una corriente de lírica henchida de mística aspiración a la unión con Cristo:

Gold and al this werdis wyn
is nouth but Cristis rode.
I wolde ben clad in Cristes skyn
that ran so longe on blode,
and gon t'is herte and taken myn in,
there is a fulsum fode!
Than gef I litel of kith or kyn,
for ther is alle gode.

Todo el oro y la dicha del mundo nada son frente a la cruz de Cristo. Quisiera vestirme en su piel, que tanta sangre derramó, ir a su corazón y hospedarme en él, repleto de su alimento. Entonces me libraría de los deleites mundanos, puesto que es morada de todo bien.

En las composiciones de este tipo es donde encontramos algunas de las imágenes más sorprendentes de la lírica religiosa inglesa, sean como aquí creaciones novedosas (la cruz compuesta del oro y la felicidad del mundo, la transformación

en la espalda desgarrada de Cristo) o imágenes tradicionales recreadas (Cristo como el caballero que encuentra la muerte combatiendo por la humanidad, el novio invitando a la novia para la noche de bodas, el viñador salpicado por las uvas que ha pisado, el amante despreciado por la remota princesa, la humanidad). Aquí, como en toda la temprana lírica inglesa, los momentos más felices se encuentran en las composiciones más cortas, que en su lengua incisiva y delicada, aún sin desgastar, crean momentos de cautivadora vitalidad y concentración.

(7) *España y Portugal*

En la península ibérica, la lírica religiosa del siglo XIII está dominada por la imponente colección de *Cantigas a Santa María* del rey de Castilla Alfonso X el Sabio. Las *Cantigas* consisten en un grupo de más de cuatrocientas canciones en honor de la Virgen María, escritas y compuestas por el rey o por sus colaboradores, bajo su dirección, en el dialecto gallego que era la lengua especial de la lírica tanto en el occidente de España como en Portugal. A excepción de seis melodías del trovador Martín Códax, la música de las cantigas, conservada en los magníficos manuscritos copiados para el rey Alfonso, constituye casi la única fuente que nos permite conocer cómo se cantaba la lírica peninsular. Durante el reinado del rey Alfonso, como lo había sido en los de su padre y su abuelo, la corte castellana fue brillante y cosmopolita: allí los poetas castellanos y gallegos, los músicos y los eruditos se mezclaban con los árabes y los judíos junto con los numerosos trovadores provenzales e italianos que acudían como invitados. Se trataba de un ambiente civilizado, donde las diferencias de raza y religión tenían escasa importancia. Del mismo modo, las miniaturas del más completo de los manuscritos de las cantigas muestran juglares judíos, moros y cristianos codo a codo, cantando, bailando y tocando más de treinta clases de instrumentos. Me parece cosa segura que estos juglares, con independencia de su religión, participaban también de algún modo en la composición de las canciones, tanto de la

música como de la letra. Algunos eruditos discreparán violentamente, reservando el papel creador en la lírica a los cristianos de la corte. Sin embargo, ¿cuándo ha habido en la Europa medieval una distinción tan estricta entre compositores e intérpretes?

Cerca de cuarenta cantigas son puras canciones de alabanza (*cantigas de loor*). Entre las demás, la mayor parte son canciones lírico-narrativas de milagros (*cantigas de miragres*) hechos por la Virgen María. Los temas se extraen del rico legendario popular escrito a partir del siglo XI y reunido en colecciones, en algunos países, en el siglo XII. Con todo, el rey Alfonso echa mano de tradiciones orales locales e incluso, según declara, de su propia experiencia (a menudo distingue explícitamente lo que ha leído de lo que ha oído o lo que ha visto con sus propios ojos). Los milagros se narran a la manera de una balada ligera y contenida, ligando las estrofas por la rima a un estribillo que era cantado y bailado por todos al final de cada estrofa. Estas cantigas estaban lejos de ser únicamente una diversión cortesana, su inmenso atractivo debió de llegar a los festejos populares organizados con motivo de las festividades de la Iglesia. A menudo puede encontrárseles un delicioso resabio pagano, tanto en el tema como en la manera de tratarlo. Una guapa monja, que es tesorera de su convento (y, como todos los protagonistas de tales leyendas, profundamente devota de la Virgen), se enamora de un caballero y se fuga con él. Antes de irse se dirige al altar y deja allí las llaves, encomendando su guarda a la Virgen:

"Ay, Madre de Deus", enton
diss' ela en ssa razon,
"leixo-vos est' encomenda,
e a vos de coraçon
m'accomend'." E foi-ss', e non
per ben fazer sa fazenda,
con aquel que muit' amar
mais ca si sabia,
e foi gran tenpo durar
con el en folia.

"¡Ay madre de dios! — dijo ella entonces de esta guisa —, os dejo este encargo, y me encomiendo a vos de todo corazón." Y se fue, y no para cumplir con sus deberes, con aquel a quién amaba más que a sí. Y vivieron mucho tiempo en pecado.

La monja tiene varios hijos de su amante, y durante todo ese tiempo la Virgen toma su figura y cumple con todos sus deberes conventuales en su lugar. Finalmente la monja se arrepiente, abandona a su amante y vuelve temblando de miedo a su convento, donde encuentra las llaves y el hábito en el mismo sitio donde los había dejado. Entonces, "sin la menor vergüenza", cuenta lo sucedido a las hermanas. Para convencerlas incluso "había requerido a su amante que viniera y se lo contara". Las hermanas (y muy probablemente el auditorio contemporáneo) no se escandalizan ("Por San Juan, nunca oímos nada más bello"), y la cantiga termina con su gozoso agradecimiento a la Virgen. En un mundo tan alegre y complaciente parece la cosa más natural que la Virgen esté en complicidad con dos amantes "viviendo en pecado" (si se hallan entre sus devotos, los hará volver a la gracia de Dios al final). María es el "refugio de los pecadores", ídolo de la inmensa mayoría a quienes ayuda a encontrar un compromiso satisfactorio entre los requerimientos absolutos de un Dios celoso y los requerimientos más atractivos de la vida cotidiana. En muchos tiempos y lugares la existencia de una religión de compromiso de tal clase, aun siendo la más popular, pasa sin dejar huella. La vislumbramos sin embargo a menudo como una viva realidad en las mejores cantigas, que tienen algo del desenfado y la ligereza de las *novelle* de Boccaccio, sin llegar a la compleja sutileza de los cuentos de Chaucer.

Mientras el rey Alfonso mostraba una verdadera amistad y tolerancia con los árabes y los judíos, fundando incluso un centro de estudios donde podían trabajar con los cristianos en régimen de igualdad, su contemporáneo Ramon Llull pasó la mayor parte de su vida intentando apasionadamente convertir árabes y judíos al cristianismo. También él fundó un colegio (bajo el patrocinio de su rey, Jaime II), pero sólo con la intención de enseñar árabe y hebreo a la clerecía, no tanto para estudiar la filosofía y la ciencia de sus "adversarios" como para derrotarles en su propia lengua en las controversias sobre la religión verdadera. Sin embargo, Llull era un visionario de inmenso talento, no un fanático, y junto a sus enciclopédicos vo-

lúmenes en latín, árabe y catalán, nos ha dejado uno o dos poemas donde se nos muestra como un ser humano, lleno de vida y capaz de suscitar afecto y simpatía. El más largo es el *Desconhort,* sueño autobiográfico de más de ochocientos versos, diálogo vehemente con un eremita que se le aparece en un bosque y "contesta" las bases sobre las que asienta su vida. El ermitaño es la proyección de una mitad del espíritu de Ramon Llull, mediante el cual éste expresa todas las dudas que un hombre sensible de genio tan precario debió de sentir. Llull opina que su sistema, su *Art general,* es una verdadera inspiración, llave de todo conocimiento, humano y divino, y está apenado y amargado porque todo el mundo lo ignora. ¿Significa ello que ha estado escribiendo en busca de éxito y no de la gloria de Dios? ¿Ha fracasado no sólo como escritor sino como hombre, habiendo abandonado mujer e hijos y bienes, y habiendo trabajado treinta años en pos de un espejismo? ¿Tienen razón los papas y los cardenales que ignoran su sistema para convertir al Islam? ¿La escuela de lenguas, que desapareció antes de cumplir los veinte años, fue una aventura inútil? ¿Si Dios quisiera un nuevo apostolado, no lo demostraría con un nuevo Pentecostés, mediante el don de lenguas? ¿Quiere Dios que todos los hombres sean creyentes o prefiere mostrar su amor el día del Juicio incluso a los no creyentes? Uno detrás de otro, Ramón Llull defiende las convicciones a las que ha entregado su vida. Finalmente, el ermitaño se deja convencer, y ambos se encaminan al futuro con la confianza quebrantada, pero no destruida.

Entre la poesía estrictamente lírica de Ramon Llull hay pocas composiciones que puedan compararse al *Desconhort* (a menudo emplea la poesía como un simple instrumento de instrucción religiosa), pero en un poema, el *Cant de Ramon,* pone una vez más en cuestión su vida y su obra. Como en el principio del *Desconhort,* habla de la vanidad de su juventud con un lenguaje formulario, y luego habla de su nueva vida:

Lo monestir de Miramar
fiu a frares menors donar
per sarraïns a preïcar.

Hice dar a los frailes menores el monasterio de Miramar para predicar a los sarracenos. Entre la viña

Enfre la vinya e·l fenollar
amor me pres, fé·m Déus amar
e·nfre sospirs e plors estar.

y el hinojal me sorprendió el amor, hízome a Dios amar y en suspiros y llanto estar.

. . . . . .

Novell saber hai atrobat;
pot n'hom conèixer veritat
e destruir la falsetat.
Sarraïns seran batejat,
tartres, jueus e mant errat,
per lo saber que Déus m'ha dat.

Nuevo saber he encontrado mediante el cual puede saberse la verdad y destruirse la falsedad. Los sarracenos serán bautizados, tártaros, judíos y muchos de los que están en error, por el saber que Dios me ha dado.

El uso que Ramon Llull hace del futuro en esta estrofa demuestra que hasta entonces continuaba considerando sus aspiraciones como una posibilidad visionaria, aunque lejana. Pero casi al instante vuelve duramente su duro sentido de la realidad:

Són hom vell, paubre, menyspreat,
no hai ajuda d'home nat
e hai trop gran fait emparat.
Gran res hai de lo món cercat;
mant bon exempli hai donat:
poc són conegut e amat.

Vull morir en pèlag d'amor.

. . . . . .

Soy anciano, pobre, despreciado, nadie me ayuda y he emprendido un trabajo grande. He recorrido gran parte de la tierra; he dado muy buenos ejemplos: soy poco conocido y poco amado.

Quiero morir en un piélago de amor. ...

El *cant* se convierte después en oración: por el mundo, al cual Ramon Llull echa una última mirada llena de preocupación, por él mismo y por sus libros (quizá por lo menos Dios se dará cuenta de ellos), y en último lugar por sus compañeros, para que continúen su labor a mayor honra de Dios. Es una de las más extraordinarias plegarias jamás escrita: es, como el *Ut quid iubes* de Gottschalk, una oración personal, pero hace gala de una solidez y una madurez que le faltan a Gottschalk. Y, paradójicamente, es más autorreveladora que la canción de Gottschalk porque es menos ensimismada: en unas pocas estrofas, con una concisión que parece casi casual, aquel hombre maravilloso logra comunicarnos lo esencial de su vida.

(8) *Alemania y los Países Bajos*

Alemania y Brabante son la cuna de otras de las obras maestras de la lírica religiosa personal del siglo XIII. En Alemania, la tradición objetiva o hímnica, de la cual hemos hablado partiendo de Otfrid y Ezzo, culmina, a principios del siglo XII, en la *Marienlied* del monasterio de Melk, una sinfonía de alabanzas. El material de las imágenes de su autor es ciertamente tradicional: las viejas *figurae* de la fertilidad de María (el florecer del cayado de Aarón, o el rocío que cae sobre el vellocino de Gedeón), y de su pureza (imágenes como la zarza ardiendo de Moisés), y las numerosas imágenes que María hereda de la Novia del *Cantar de los cantares* (fuente sellada, jardín cerrado, cedro, rosa, panal, diversas especies de perfumes y aromas); sin embargo, en lengua vulgar todas estas denominaciones, incluso en los usos más humildes, adquieren un radiante frescor. El poeta, con todo, es algo más que un mero sintetizador, pues con su lenguaje directo y escueto puede crear una fantasía incomparable con la misma facilidad que si fuera la imagen más corriente, como si surgiera espontáneamente de las letanías de alabanza:

Ein angelsnuor geflohtin ist,
dannen dû geborn bist:
daz was diu dîn chunnescaft.
der angel was diu gotes chraft,
dâ der tôt wart ane irworgen:
der von dir wart verborgen,
Sancta Maria.

Una caña de pescar fue hecha,
de la cual naciste tú: éste fue tu
antepasado; el anzuelo fue la fuerza divina con la cual fue sofocada
la muerte: mediante ti fue vencida,
Sancta María.

La imagen de la caña de David y la vieja *figura* de la cruz, el gancho con que Cristo perforó la mandíbula del Leviatán, se transforman totalmente en una nueva imagen superior a la suma de sus partes, creando un nuevo símbolo incluso al explicar la alegoría. Lo mismo sucede en las estrofas siguientes: la explicación de la imagen siguiente (la flor que nace de una rama del árbol de Jessé) se convierte a su vez en otra imagen:

Dô gehît ime sô werde
der himel zuo der erde
. . . . . .

Entonces, tan gloriosos, cielo y
tierra se casan. ...

Una o dos décadas después de la composición de la *Marienlied* de Melk, una mujer, Santa Hildegarda de Bingen, prodigiosamente dotada para la ciencia, la mística y la poesía, compuso un ciclo de poesías líricas en latín (himnos, secuencias, antífonas y responsorios) en las cuales la fusión de imágenes se lleva a un extremo visionario sin paralelo. Por su forma y sus melodías, esta "sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales", como ella decía, se mantiene aparte de cualquier otra poesía lírica, en latín o en vulgar, de su época. Las composiciones más espectaculares del ciclo son las secuencias. Por su libertad métrica y musical guardan semejanza con algunas piezas de los siglos IX y X (algunas de Notker, y otras de la misma época, descubiertas hace poco, en la España mozárabe). No se parecen en nada a las regularizadas secuencias estróficas de su época. Hasta cuando Santa Hildegarda usa del paralelismo, la simetría nunca es completa, ecoándose y modificándose mutuamente las semiestrofas. Esta misma estructura de ecos y modificaciones trasciende del plano formal y llega al ritmo de las imágenes. Ilustraré cuanto llevo dicho con el *Columba aspexit*, una secuencia dedicada a San Maximino (el discípulo que, según se decía, había llegado por mar a Provenza acompañado de las Tres Marías y de Lázaro, y con cuya iglesia, en Tréveris, Santa Hildegarda estaba muy relacionada):

1a *Columba aspexit*
per cancellos fenestre,
ubi ante faciem eius
sudando sudavit balsamum
de lucido Maximino.

1b *Calor solis exarsit*
et in tenebras resplenduit,
unde gemma surrexit
in edificatione templi
purissimi cordis benivoli.

2a *Iste turris excelsa*
de ligno Libani
et cipresso facta
iacincto et sardio ornata est,
urbs precellens artes aliorum artificum.

2b *Ipse velox cervus*
cucurrit ad fontem
purissime aque
fluentis de fortissimo lapide
qui dulcia aromata irrigavit.

3a *O pigmentarii*
qui estis in suavissima viriditate
hortorum regis
ascendentes in altum
quando sanctum sacrificium
in arietibus perfecistis,

3b *Inter vos fulget*
hic artifex, paries templi,
qui desideravit
alas aquile, osculando
nutricem Sapientiam
in gloriosa fecunditate Ecclesie.

4a *O Maximine, mons et vallis es,*
et in utroque alta edificatio appares,
ubi capricornus cum elephante exivit
et Sapientia in deliciis fuit.

4b *Tu es fortis et suavis,*
in cerimoniis et in choruscatione altaris
ascendens ut fumus aromatum
ad columpnam laudis,

5 *ubi intercedis pro populo*
qui tendit ad speculum lucis
cui laus est in altis.

La paloma miró por la celosía de la ventana, donde ante sus ojos manando manaba un bálsamo del resplandeciente Maximino.

El calor del sol llameó y resplandeció en las tinieblas, del cual nació la gema en la fábrica del templo de corazón más puro y generoso.

Éste, torre excelsa, de madera del Líbano y de ciprés hecha, adornada de jacinto y de sardónice, ciudad que aventaja a las artes de los demás artífices.

Éste, ciervo veloz, corrió a la fuente de agua purísima que fluía de una durísima peña que derramaba dulces aromas.

¡Oh perfumeros!, que vivís en el suavísimo verdor de los jardines del rey, que subís a lo alto después que el santo sacrificio en los carneros consumasteis:

Entre vosotros refulge tal artífice, muro del templo, que envidió las alas de las águilas, al besar a la nutricia Sabiduría en la gloriosa fecundidad de la Iglesia.

¡Oh Maximino!, eres monte y valle, y en ambos el más alto pináculo donde triscó la cabra montés con el elefante y la Sabiduría estuvo entre delicias.

Eres fuerte y suave, en los ritos y en el brillo del altar subiendo por el humo de los perfumes a la columna de la gloria,

donde intercedes por el pueblo que busca el espejo de la luz, para quien es la gloria en las alturas.

Esta catarata de imágenes (muchas de las cuales proceden en último lugar del *Cantar de los cantares*) no está directamente referida a San Maximino, sino que da una lírica expresión a la relación entre la humanidad, el santo y Dios. En el primer par de semiestrofas se evoca a lo divino (la paloma, el sol) entrando en lo que es a un tiempo celda del santo y jardín del paraíso regado de bálsamo, siendo el mismo paraíso el estado interior del santo. En la estrofa 1b, la ambigua *gemma* (capullo y piedra preciosa a la vez) anuncia la doble imagen del jardín celestial y la ciudad celestial, que continúa a través de toda la secuencia, cuya fluida sintaxis permite enriquecer más aún su significado: San Maximino es la flor más hermosa del templo, pero el templo es también el propio corazón del santo.

El santo es una obra maestra de la naturaleza y del arte: está formado de árboles (los mismos que forman el lecho nupcial en la mística boda del *Cantar de los cantares*), y de joyas (las mismas que en el Apocalipsis constituyen la ciudad divina). Puede beber en la divina fuente de la que está sediento el ciervo; mediante dos asociaciones más, Santa Hildegarda relaciona esta fuente con la peña a la que Moisés hizo manar agua (*figura* tradicional de la llaga del costado de Cristo), y con los perfumes del *Cantar de los cantares*. También los perfumeros, que atavían a la novia y la hacen deseable a los ojos del novio, son, según una antigua *figura,* los profetas que preparan a la humanidad para la encarnación. Pero Santa Hildegarda da a la *figura* un nuevo y más rico significado: los perfumeros ejemplifican aquel doble movimiento, aquella doble relación entre

Dios y el resto de los hombres, que resume también el papel del santo: ascienden hacia lo divino y abren el camino de la divinidad hacia la tierra (mediante sacrificios, cuyo humo, como se recuerda en un pasaje posterior, se levanta de la tierra al cielo). También el santo, realizándose en su divinización (como el arquitecto se realiza en lo que construye), aspira tanto al beso de la Sabiduría como a mediar con la humanidad terrena. Es, como consideran las leyendas de los bestiarios, un águila cuyas alas son quemadas por el sol divino, una cabra montés que puede trepar a las alturas, y también un elefante que, como dice el *Physiologus,* "se pasea por los lugares más bajos"; el santo vuelve de las alturas a compartir su gozo con los hombres de la tierra. Así la Sabiduría también se deleitó con Dios en las alturas y abajo con los hijos de los hombres. El movimiento ascensional se canaliza de nuevo en la fragancia que despiden los altares, la vuelta por el descenso de la luz celestial, reflejada en la humanidad. Es la misma luz que entraba en la celda del santo: aquí, como al principio, vemos dónde se citan lo humano y lo divino, el punto máximo de aspiración humana, donde la luz divina desciende para entrar en él y perfeccionarlo.

Las imágenes de Santa Hildegarda son tradicionales: lo que es nuevo es la alquimia para la que ella las emplea y que produce un efecto poético más profundo de lo que puede sugerir cualquier explicación.

Mientras el repertorio de cierto número de Minnesinger abarcaba, a finales del XII y principios del XIII, un pequeño grupo de poesías religiosas, y mientras algunas de sus canciones de cruzada (cf. más adelante, pp. 175-176) muestran elementos poco usuales de sentimiento religioso, nada hay que sea en absoluto comparable con la *Marienlied* de Melk o a las secuencias de Santa Hildegarda. Aun las estrofas del *Leich* de Walther von der Vogelweide dedicadas a la Virgen María están faltas de la concentración y la vehemencia de las que hemos dicho. Hay que esperar a finales del XIII para encontrar un nuevo genio creador en la lírica religiosa, pero esta vez en un modo íntimo, no hímnico: en los interludios líricos del libro de visiones de

Mechthild de Magdeburgo, *La radiante luz de la divinidad,* y en un poeta alamánico del cual no conocemos más que el apodo — Alejandro *der Wilde* (es decir, "el vagabundo") — y siete composiciones unidas a su nombre, cuatro de las cuales contienen elementos religiosos. En la mejor de las cuatro crea una mezcla totalmente personal de reminiscencia y visión (para la música, cf. el Apéndice):

Hie vor dô wir kinder wâren
und diu zît was in den jâren
daz wir liefen ûf die wisen
her von jenen wider ze disen,
dâ wir under stunden
vîol vunden,
dâ siht man nu rinder bisen.

Tiempo ha, siendo niños, por los años en que corríamos por los prados—ahora aquí, luego allá—en donde a ratos cogíamos violetas, ahora se ve saltar el ganado, molestado por moscas.

Ich gedenk wol daz wir sâzen
in den bluomen unde mâzen
welch diu schœnest möhte sîn.
dô schein unser kintlich schîn
mit dem niuwen kranze
zuo dem tanze.
alsus gêt diu zît von hin.

Recuerdo que nos sentábamos entre las flores y decidíamos cuál era la más hermosa. Nuestro rostro resplandecía al danzar con la guirnalda nueva. Hace ya tiempo de ello.

Seht, dô lief wir ertber suochen
von der tannen zuo der buochen
über stoc und über stein
der wîl daz diu sunne schein.
dô rief ein waltwîser
durch diu rîzer
"wol dan, kinder, und gêt hein!"

Mira, aquí buscábamos las fresas, junto a los abetos y las hayas, bajo los troncos y las piedras, mientras brillaba el sol. Entonces gritó un guarda entre la maleza: "¡Vamos, niños, volved a casa!".

Wir enpfiengen alle mâsen
gestern, dô wir ertber lâsen;
daz was uns ein kintlich spil.
dô erhôrten wir sô vil
unsern hirte ruofen
unde wuofen
"kinder, hie gêt slangen vil."

Nuestras manos se teñían cogiendo fresas ayer; era para nosotros un juego agradable. Entonces oímos una y otra vez gritar a nuestro pastor y gemir: "¡Niños, aquí hay muchas serpientes!".

---

[5] Ms. *pherierlin.* Propongo la corrección *phenderlîn,* que me parece más próxima tanto al ms. como al contexto poético (cf. más adelante) que la forma más corriente *gfeterlîn. Pferdelîn,* aunque atractivo paleográficamente, no tiene ninguna fuerza poética.

Ez gienc ein kint in dem krûte,
daz erschrac und rief vil lûte
"kinder, hie lief ein slang în,
der beiz unser phenderlîn;[5]
daz enheilet nimmer,
er muoz immer
sûren unde unsælic sîn".

Fue un niño por entre las altas hierbas, se asustó y dio grandes gritos: "Niños, aquí estuvo una serpiente, y mordió a nuestro amigo que tenía las prendas: jamás sanará y siempre estará enfermo y sufriendo".

"Wol dan, gêt hin ûz dem walde!
unde enîlet ir niht balde,
iu geschiht als ich iu sage:
werbet ir niht bî dem tage
daz ir den walt rûmet,
ir versûmet
iuch und wird iur vröude ein klage.

"¡Idos, salid del bosque! Si ahora no os dais prisa pasará tal como os he dicho: si no salís del bosque mientras sea de día os perderéis, y vuestra dicha se convertirá en lágrimas.

"Wizzet ir daz vünf juncvrouwen
sich versûmten in den ouwen
und der künic den sal beslôz?
ir klag unde ir schade was grôz;
wande die stocwarten
von in zarten
daz si stuonden kleider blôz."

"¿No sabéis que hubo cinco doncellas que retozaron por el bosque hasta que el rey cerró la sala? Grande fue su pena y su tristeza, pues los guardianes rasgaron sus vestidos, de tal manera que quedaron desnudas."

Estoy convencido de que este poema no es fragmentario, como suponen algunos eruditos. Poéticamente, la mejor alegoría se acerca mucho a la visión. En lugar de una conceptualización, se profundiza en el reconocimiento, en el cual los pensamientos surgen de la percepción imaginativa, pero permaneciendo circunscritos por ella. En siete estrofas el poeta pasa de recordar una infancia particular al paradigma de una alegoría bíblica. La transición es sutil y gradual. No explica, sino que enseña el paso de la inocencia a la experiencia, el camino del niño desde un mundo sin complicaciones a un mundo lleno de peligros, y necesita decidirse (el íntimo viaje del Paraíso a la caída). Al principio se alude a ello muy levemente: el paisaje no es tan encantador ahora como entonces, cuando se vieron las violetas, no el ganado lleno de moscas. Paso a paso se hace explícito el peligro. El bosque ya no es simplemente un lugar de esparcimiento. El primer aviso, el del guarda, dice muy poco a los niños; el pastor es más insistente y más explícito; al final, la voz desconocida lo aclara todo. ¿Quiénes son los que avisan? ¿Y en qué bosque? Evidentemente el poeta no desea que etiquetemos y objetivemos: "Todos los objetos (*en cuanto* objetos) están esencialmente fijos y muertos". Quiere hacernos vivir el propio drama del niño. Se nos descubre un nuevo sentido en los mismos momentos en que la aprehensión de algo incide sobre la conciencia de los niños, aunque ni al final se convierta en algo "fijo y muerto". El pastor que les avisa contra las serpientes evoca ciertas asociaciones; luego, uno de los niños descubre por sí solo el rastro de la serpiente, y otro niño, que ha estado guardando las prendas de sus compañeros en un juego de prendas, es mordido por la serpiente incurablemente. Este suceso agudiza las connotaciones de la Caída, pues a causa de una serpiente un hombre perdió todo derecho al Paraíso, que poseía en depósito, por decirlo así, para sus descendientes. Los niños están ahora amenazados por el miedo: los campos y el bosque ya no son seguros a la caída de la noche, y si vagabundean, ello puede tener consecuencias funestas. La voz parece continuar contando la conocida parábola, presentando las cinco vírgenes necias como advertencia. Todo parece haber sido explicado y aclarado al final. Pero ¿lo está? La historia no es tampoco, después de todo, la de las vírgenes necias. El destino de esas cinco doncellas recuerda el de la novia celestial del *Cantar de los cantares* (v, 6-7), cuando se pierde en la oscuridad, buscando frenéticamente a su amado:

> Lo busqué y no lo encontré,
> Lo llamé y no me respondió.
> Me encontraron los guardas que patrullan por la ciudad;
> me golpearon y me hirieron.
> Despojáronme de mi manto los guardias de la ciudad.

Ésta es la "noche oscura" que el alma amada ha de soportar antes que el divino Amado entre en su jardín (VI, 1). ¿Significa esto que estaban equivocadas las voces bienintencionadas que avisaban contra la oscuridad? ¿Significa que los niños, antes de conocer el miedo, pueden pisar la serpiente con la misma facilidad que los santos? ¿Evoca la última estrofa una visión de necedad y humillación ante Dios o ante el mundo? Creo que

el poeta, haciendo confluir dos visiones, el castigo de las vírgenes necias y la prueba necesaria de la novia divina, ha dejado la cuestión deliberadamente ambigua. Lo obsesionante del poema va unido a este enigma final. Es, podríamos decir, un poema que recoge y recrea los primeros momentos de temor de un niño que llega a los límites de la infancia, sin saber si las voces que oye en su interior son de ángeles o de demonios.

Dos poetisas, Hadewijch de Brabante a principios del XIII, y Mechthild de Magdeburgo a finales del mismo siglo, escribieron poesía lírica de una originalidad y una fuerza semejantes. Debemos a las mujeres algunas de las mejores muestras de la poesía mística de la Edad Media. Mientras la *Symphonia* de Santa Hildegarda era, por lo menos exteriormente, una composición al modo objetivo litúrgico, la poesía de Hadewijch y de Mechthild es una poesía de meditación, un íntimo coloquio con el Amor divino, que es una proyección de su espíritu comparable en algunos casos al ermitaño de Ramon Llull; pero el Amor (*die Minne*) tiene figura de mujer, divinamente hermosa y seductora, a un tiempo tirana inmisericorde y dulce hechicera. A su llamada, las dos mujeres conocen y recrean en ellas mismas todas las cumbres y los abismos, los raptos y los tormentos de la amada en el *Cantar de los cantares*.

Mechthild y Hadewijch, con toda probabilidad, pertenecían a una comunidad de beguinas, una de las comunidades espirituales femeninas que, primero en los Países Bajos y después en Francia y Alemania, se originaron entre los laicos a principios del siglo XIII. No hacían votos como las monjas ni vivían totalmente enclaustradas, pero se cuidaban de los pobres y de los enfermos. Esta asombrosa poesía lírica debió de nacer en y para las horas de contemplación de un tal grupo.

En algunos de sus mejores poemas, Hadewijch adapta el tema introductorio de la naturaleza característico de la lírica amorosa de los trovadores, aunque prosigue desarrollándolo de una manera sorprendentemente distinta.

Die voghele hebben langhe geswegen
die blide waren hier te voren:
hare bliscap es gheleghen,

dies si den somer hebben verloren;
si souden herde saen gheseghen,
hadden sine weder ghecreghen;
want si hebbenne vore al vercoren,
ende daer toe worden si gheboren:
Dat machmen dan an hen wel horen.

Ic swinghe vander voghele claghe:
hare vroude, hare pine, es saen vergaen;
ende claghe dat mi meer meshaghe:
die minne, daer wij na souden staen,
dat ons verweghet hare edele waghe,
ende nemen vremde nagheleghe;
sone mach ons minne niet ontfaen.
Ay, wat ons nederheit heeft ghedaen!
Wie sal ons die ontrouwe verslaen?

Die moghende metter sterker handt,
op hen verlatic mi noch sere,
die altoes werken in minnen handt
ende en ontsien pine, noch leet, noch kere,
sine willen dorevaren al dat lant
dat minne met minnen in minne ye vant;
hare fine herte es so ghehere;
die weten wat minne met minnen lere
ende hoe minne die minne met minnen ere.

Waeromme soude dan ieman sparen,
ochtemen minne met minnen verwinnen mach,
hine soude met niede in storme dorevaren
op toeverlaet van minnen sach,
ende minnen ambacht achterwaren?
Soe soude hem die edelheit openbaren.
Ay, daer verclaert der minnen dach,
daer men vore minne nie pine en ontsach
noch van minnen nie pine en verwach.

Dicke roepic hulpe alse die onverleste.
Lief, wanneer ghi comen selt,
so noepti mi met nuwen troeste,
so ridic minen hoghen telt,
ende pleghe mijns liefs als alrevroeste,
ochte die van norden, van suden, van oesten
van westen al ware in mijnre ghewelt.
So werdic saen te voete ghevelt.
Ay, wat holpe mijn ellende vertelt!

Tiempo ha callaron los pájaros que antes estaban dichosos aquí: se fue su alegría, pues perdieron el verano; volverían a cantar de nuevo dulcemente si volviera otra vez aquel verano que escogieron entre todos y para el cual nacieron: entonces se oirá otra vez en sus voces.

Callaré el lamento de los pájaros: su dicha y su dolor pasaron pronto, y tengo de qué quejarme con más razón: el amor, al que debíamos aspirar, nos abruma con sus nobles cuidados, perseguimos falsos placeres y el amor no puede abrazarnos. ¡Ay, qué nos hizo nuestra bajeza! ¿Quién nos salvará de nuestra deslealtad?

Aquellos que pueden, cuya mano es fuerte, es en ellos en quien confío, que siempre trabajan para el amor, insensibles a la pena, al dolor y al desaliento; quieren cabalgar por el país que los enamorados amando por amor encontraron, tan perfecto es su noble corazón. Saben lo que Amor por amor puede enseñar y cómo el Amor por amor enaltece a los enamorados.

¿Cómo podría nadie rehusarse, si el amor puede conquistarse amando? ¿Por qué hemos de cabalgar, anhelantes, entre la tormenta, confiados en la fuerza del amor, aspirando al culto del amor? La nobleza del amor se hará patente entonces, ¡ay!, en el resplandor del alba del amor, en el que en nombre del amor ningún dolor se rechaza, ni abruma ninguna pena amorosa.

A menudo pido ayuda como si me viera perdido. Amado, cuando te acercas junto a mí, con nuevas fuerzas me consuelas y con buen ánimo prosigo, y me deleito con mi amado tan dichosamente como si norte, sur, este y oeste fueran todos míos. Luego de pronto cunde en mí el desaliento. ¡Ay, de qué sirve contar mis penas!

Es un poema tumultuoso, pero con su propia fuerza de coherencia, tanto poética como humanamente. La primera y la última estrofa están conceptualmente relacionadas y se enriquecen mutuamente: la alternancia de gozo y desventura, que para las aves es tan "natural" como la sucesión de inviernos y veranos, tiene su más profunda analogía en la experiencia anímica de la *Minne*. Primeramente (estrofa 2.ª) es una analogía que el alma amante trata de negar (en la naturaleza tales cambios son rápidos e ineludibles, pero en este caso nada hay de natural e inevitable en el olvido y la traición al Amor divino en el mundo). ¿Es que no pueden luchar y conquistarlo quienes aman heroicamente?

En la tercera y cuarta estrofas, Hadewijch imagina una tal élite heroica, una caballería del Amor de Dios. Echa mano de los términos de referencia de las más exaltadas concepciones del amor humano: tales amantes tienen el *cor gentil* (el *fine herte* de Hadewijch), quieren experimentar la plenitud del

amor, incluso sus sufrimientos, pues saben que los sufrimientos van inevitablemente unidos al ennoblecedor poder del amor. Sería el suyo un compromiso para un anhelo activo, sin tener en cuenta si su amor es correspondido, pues tal sentimiento no persigue ninguna recompensa externa.

Tal es el ideal de Hadewijch: ser uno de esos heroicos caballeros. Pero ¿existen? En la emocionante estrofa final, Hadewijch vuelve a la realidad. Un amor real no puede proseguir sin que el ser amado proporcione ningún solaz. Ni él ni ella pueden cabalgar como un conquistador, sacando fuerzas invencibles únicamente de sí mismos: el amante real es un ser desamparado, cuyos momentos de alegría y de desesperación dependen totalmente del comportamiento del amado. Con una honradez conmovedora, Hadewijch abandona su fantástica Britomarte a lo divino y se resigna al servicio amoroso de la sumisión, y a una condición de la que los seres humanos, a su manera, no pueden escapar igual como los pájaros no escapan del cambio de las estaciones.

La poesía de Mechthild está mucho menos trabada. Consiste en una serie de interludios líricos, en verso rítmico libre, contenidos en su libro de meditaciones. A veces son diálogos largos y apasionados del alma con la *Minne,* con Dios o con los sentidos; otras veces pueden llegar a tener solamente dos versos, puestos en boca de la divina *Minne:*

Ich kum zuo miner lieben	Me acerco a mi Amado como el
als ein towe vf den bluomen.	rocío sobre las flores.

Sus reflexiones son simples y maravillosamente directas, una y otra vez centellean las imágenes, como cuando Mechthild transforma una canción profana para bailar, conservada entre las composiciones en alemán de los *Carmina Burana:*[6]

[6] CB 145a: Uvere div werlt alle min
von deme mere unze an den Rin,
des wolt ih mih darben,
daz chunich ... von Engellant
lege an minem arme!

Were alle die welt min
und were si luter guldin,
und solte ich hie nach wunsche eweklich sin,
die alleredelste, die allerschoeneste,
die allerricheste keyserin,—
Do were mir jemer vnmere,
also vil gern
sehe ich Jesum Christum minen lieben herren
in siner himelschen ere.
Proevent was si liden, die sin lange beiten.

Si fuera mío todo el mundo, y estuviera hecho de oro puro, y pudiera estar en él eternamente por mi voluntad — la más noble, la más hermosa y la más rica de las emperatrices —, para mí no sería nada, pues mucho más gozo me daría ver a Jesucristo, mi dueño amado, en su corte celestial. ¡Imaginaos lo que sufren quienes le esperan durante tan largo tiempo!

Otra vez, cuando se imagina en el bosque, y la música de los ruiseñores le hace desear que el divino Príncipe la invite a bailar, súbitamente se asusta a su llegada:

Ich mag nit tanzen, herre, du enleitest mich.
Wilt du das ich sere springe,
so muost du selber voran singen.[7]
So springe ich in die minne
von der minne in bekantnisse,
von bekantnisse in gebruchunge,
von gebruchunge über alle moenschliche sinne.
Da wil ich bliben und will doch vúrbas crisen.

("¡Si el mundo fuera mío, desde el mar hasta el Rhin, renunciaría a él, con tal que el rey ... de Inglaterra estuviera en mis brazos!"). El nombre que falta puede muy bien ser "Ricardo" [Corazón de León]. En el *Codex Buranus* un corrector enmendó el verso para que significara "la reina de Inglaterra", pero el poema de Mechthild deja sospechar que el original estaba compuesto desde el punto de vista femenino: "incluso si fuera emperatriz, le preferiría a él como emperador *mío*".

[7] Cf. el célebre episodio del corro en los *Hechos de San Juan* (94 y ss.) en el que Cristo dirige la danza con sus discípulos y canta el texto que la acompaña. No es cosa segura que Mechthild conociera directamente este episodio: hasta ahora sólo se han atestiguado en la tradición latina algunas alusiones al pasaje y unas cortas citas.

No puedo bailar, señor, si tú no me guías. Si quieres que salte, debes cantar el primero. Entonces me precipitaré en el amor. Del amor al entendimiento, del entendimiento al deleite, y del deleite más arriba, más allá de los sentidos humanos. Allí me quedaré y bailaré más en corro.

O cuando *Minne* la invita a la bodega de Dios:

Wilt du mit mir in die winzelle gan,
So muostu grosse kosten han.
Hastu tusend marche wert,
Das hastu (in) einer stunde verzert.

¿Quieres venir conmigo a la bodega? Tendrás que pagar mucho. Si tienes mil marcos, te los habrás gastado en una hora.

O en las angustiadas evocaciones que Mechthild hace de la "fatalidad" de su amor. A pesar de todos sus tormentos, ella no puede evitar su anhelar; su destino es cantar el amor en su tristeza, como el ruiseñor. El agridulce grito de la Casandra de Esquilo, que Mechthild tenía que desconocer, se recrea espontáneamente en una nueva dimensión:

Wie lange sol ich alsus dúrre sin?
Ein stunde ist mir alze swere,
ein tag ist mir tusent jar.
So du mir froemede woeltest sin,
solte es ahte tage weren,
ich woelte lieber ze helle varn,
da ich doch inne bin,
. . . . . .
... Die nahtegal
die muos je singen,
wan ir nature spilet von minnen al.
Der ir das beneme, so were si tot.

¿Por cuánto tiempo tendré que abrasarme? Una sola hora ya me pesa, y un día se me convierte en mil años. Si quieres serme un extraño, si tu ausencia dura ocho días, al infierno iría más a gusto, puesto que ya estoy en él ... El ruiseñor no puede reprimir su canto, pues su naturaleza toda respira amor. Si se lo robaran, moriría.

El breve panorama del presente capítulo debe cerrarse con estos poetas tan personales del siglo XIII. Hemos llegado a un importante punto decisivo en la tradición, a un punto en que la poesía lírica religiosa ha comenzado a separarse de la him-

nodia. Una tal distinción hubiera carecido de sentido medio siglo antes. A partir de aquí, las obras creadoras en la lírica religiosa se producen, casi sin excepción, en la tradición poética, y no en la hímnica, en los modos subjetivos y místicos, no en los objetivos.

3

"CANTIGAS DE AMIGO"

Los restos más antiguos de la lírica romance fueron descubiertos en 1948 en unas circunstancias notables. Fue entonces cuando un orientalista, Samuel Stern, trabajando sobre los poemas estróficos árabes y hebreos de la España musulmana de los siglos XI y XII, pudo demostrar que muchos de aquellos poemas terminaban con unos versos en el dialecto románico de la región. Se había hecho costumbre terminar los panegíricos y canciones de amor redactados según las reglas de la retórica en las sofisticadas cortes de Al-Andalús con unos versos especialmente apropiados para la muchacha que los interpretaba. La mayor parte de ellos consisten en una canción amorosa femenina, que contrasta con el resto del poema por lo simple y directo de su construcción, a veces lleno de coquetería e insinuaciones.

El poeta árabe o hebreo tomaba tales poemillas como punto de partida. A menudo incluso echaba mano de una cancioncilla muy conocida. Ilustraremos la técnica de estos poemas por vía de ejemplo. El poeta árabe al-Tutilí (m. en 1126) construyó una canción amorosa en torno a los siguientes versos en romance: [1]

[1] Texto y traducción de don Emilio García Gómez (*Las jarchas romances de la serie árabe en su marco,* edición en caracteres latinos,

me-w l-ḥabīb enfermo ḏē mew 'amār.
¿ké no a d'eštār?
¿non fēs a mībe ke š'a ḏe nō legār?

es decir:

Mi amigo está enfermo de mi amor. ¿Cómo no ha de estarlo? ¿No ves que a mí no se ha de acercar?

Adaptó el metro y la rima de este poemilla para su estribillo árabe:

Dam'un safūḥun wa-ḏulū'un ḥirār:
ma'un wa-nār,
mā ŷtama'ā illā li-'amrin kubār.

El alma me abrasa, mas me hace [llorar.
¡Fuego, agua! Par
de cosas es éste que es raro juntar.

Este estribillo, a su vez, da el modelo de la segunda parte de cada estrofa del nuevo poema. Por ejemplo:

Hakkamtu maulàⁿ ŷāra fī ḥukmi-hi.
Aknī bi-hi, lā mufsiḥan bi-smi-hi.
¡Wa-'ŷab li-'inṣāfi, 'alà ẓulmi-hi,
wa-s'al-hu 'an wasli wa- an ṣarmi-hi!
Alwà bi-haẓẓi ᵒan hawàⁿ wa-ṭibār,
ṭū'a n-nifār,
wa-kullu 'unsin ba'da-hu bi-l-jiyār.

A quien es tirano me di por señor.
Su nombre no digo: lo impide mi honor.
¡Mira si soy justo, pese a su terror!
Pregúntale por su desdén y mi amor.
Llevose mi dicha, que me iba a matar
sin reparar
y no más amigo tras él he de hallar.

Un poema de este tipo, llamado *moaxaja,* consistía en unas cinco estrofas, cada una de las cuales iba seguida por el estribillo. La última estrofa terminaba con el poemilla prestado (la *jarcha* o versos de salida):

Lā budda lī min-hu, 'alà kulli ḥāl:
maulàⁿ taŷannà wa-ŷafā wa-staṭāl.
Gādara-nī rahna 'asan wa-'tilāl,
ṯumma šadā baina l-hawà wa-d-dalāl:
me-w l-ḥabīb enfermo ḏē mew 'amār
¿ké no a d'eštār?
¿non fēs a mībe ke š'a ḏe nō legār?

Que no podré, no, de su amor prescindir,
por más que en dañarme no ceje y huir,
por más que me fuerce de pena a gemir,
y aun cuando coqueto persista en decir:
me-w l-ḥabīb enfermo ḏē mew 'amār
¿ké no a d'eštār?
¿non fēs a mībe ke š'a ḏe nō legār?

Mientras la moaxaja estaba hecha en árabe o hebreo clásicos, la jarcha estaba siempre en vulgar, en árabe o en romance entremezclado de árabe, como era corriente en el habla cotidiana de las zonas mozárabes.

Las jarchas hispánicas muestran una gran variedad de expresión y calidades. A un extremo hay, poéticamente, las exclamaciones y las quejas, aparentemente sin artificio, de una muchacha enamorada:

Que faray, Mamma?
Meu 'l-habib est' ad yana! [14]

¿Qué haré, madre? ¡Mi amigo está a la puerta!

Que farayu, o que serad de mibi, habibi?
Non te tolgas de mibi! [16]

¿Qué haré, o qué será de mí, amigo? ¡No te apartes de mí!

Aman, aman, ya 'l-malih, gare
por que tu queris, bi 'llah, matare? [26]

¡Piedad, piedad, el hermoso! Dime ¿por qué quieres, por Dios, matarme?

Como si filyol' alyenu,
non mas adormis a meu senu. [7]

Como si fueras un extraño, ya no dormirás más en mi pecho.

Estos cortos poemillas, ¿son acaso restos de poemas más largos perdidos? No necesariamente: como Joseph Bédier lo demostró refiriéndose a los *refrains* franceses medievales, a me-

versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas [Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965; Barcelona: Seix Barral, 1975²]). Los números que siguen entre corchetes a las demás jarchas se refieren a las ediciones de Samuel Stern y Klaus Heger (véase la Bibliografía). En la edición inglesa, el autor, siguiendo el ms. de Ibn al-Jatib (Stern, p. 61) para la primera jarcha citada, ha sugerido una transliteración y una interpretación diversa de los dos últimos versos. TRAD.

nudo de parecida extensión y propósito, el contexto requerido por los tales poemillas parece más bien una danza que un poema más largo: podían muy bien construirla a base de repeticiones, instrumentación y mimo, o bien, en una danza escenificada más larga, cada jarcha o *refrain* podía ser el punto central de una escena (cf. más abajo, pp. 254-256).

A otro extremo hay, entre las jarchas, algunas piezas maestras de la lírica, canciones en las que las penas de una muchacha enamorada se describen tan conmovedora e imaginativamente como lo han sido antes y después:

Garid vos, ay yermanellas,
com contenir a meu male!
Sin al-habib non vivireyu,
advolarey demandare. [4]

¡Decidme, ay, hermanillas, cómo contener mi dolor! Sin mi amigo no viviré, volaré a buscarlo.

No es cuestión, aquí, de hablar de fragmentos: la autonomía poética de la cuarteta es evidente.

Mientras solamente un reducido número de jarchas consiguen una fuerza de pasión semejante, la ingenuidad con que la muchacha canta sus sentimientos es una característica de casi todas ellas. Más que una amada es una amante activa. Así, importuna a su amado:

Meu sidi Ibrahim,
ya tu omne dolğe,
vent' a mib
de nohte!
In non, si no queris,
yireym' a tib.
Gar me a ob
legarte! [22]

Dueño mío Ibrahim, oh hombre dulce, vente a mí de noche. Si no, si no quieres, iréme a ti—¡dime adónde!—a verte.

A veces ella le aborrece:

Ya rabb, com vivireyu
con este 'l-halaq,
ya man qabl an yusallim
yuhaddid bi 'l-firaq! [6]

¡Ay Señor! ¿Cómo podré vivir con este marrullero? ¡Ay de quien antes de saludar ya amenaza con irse!

Otras veces aguijonea su deseo con la sugerencia de una nueva forma de hacer el amor:

Tan t'amaray, illa con
al-šarti
an tağma' halhali ma'
qurti![2] [29]

¡Tanto te amaré, sólo con que juntes mi ajorca del tobillo con mis pendientes!

Es especialmente en las canciones que la muchacha dirige a su confidente, su madre, donde puede verse hasta qué punto de complicación podían llegar sus sentimientos:

Non quero tener al-'iqd, ya mamma,
a mano hulla li.[3]
Cuell' albo verad fora meu sidi,
non querid al-huli. [11]

No quiero ponerme ningún collar, madre, me basta el vestido. Mi señor verá mi cuello blanco y no querrá joyas.

A un tiempo orgullo y modestia, sumisión y determinación. Véase ésta otra:

Alsa-me min hali,
mon hali qad bare!
Que faray, ya 'ummi?
Faneq bad levare! [27]

Sácame de este apuro, estoy desesperada. ¿Qué haré, madre? El halcón va a atacar.

la imagen del último verso (de ser cierta una lectura tan atractiva) sugiere maravillosamente la indecisión de la muchacha entre el deseo y el miedo frente al amor, atraída y aterrada a la vez.

Las cincuenta y nueve jarchas descubiertas hasta ahora* proceden de moaxajas compuestas entre los años 1000 y 1150. Habiendo sido introducida la moaxaja como género literario en la España musulmana por los alrededores del año 900, no hay razón alguna que sugiera que las cancioncillas romances cono-

---

[2] El hecho de que la mayor parte de las palabras de esta jarcha sean árabes no justifica, en mi opinión, que algunos eruditos concluyan que cualquier detalle lascivo es esencialmente árabe y extraño a los poemillas en romance.

[3] La interpretación de este verso no es segura.

* Para las jarchas descubiertas después de la edición de García Gómez, véase J. M. Solá-Solé, *Sefarad*, XXIX (1969), 13-21; S. G. Armistead, *Hispanic Review*, XXXVIII (1970), 243-50; J. T. Monroe, ibid., XXIX (1971), 314-5.

cidas por los primeros compositores de moaxajas fueran por aquellos tiempos ninguna novedad. Es muy significativo que los concilios de la Iglesia protesten desde el siglo VI hasta el IX no sólo contra el hecho de cantar canciones amorosas o lascivas sino también, específicamente, contra las canciones de muchachas (*puellarum cantica*). Las jarchas pueden ayudarnos algo a comprender cómo debía de ser el panorama de la primitiva canción europea. Aun admitiendo que ciertas evoluciones formales dentro de la poesía árabe allanaran el camino de las moaxajas, fue sin duda alguna la viva y floreciente lírica estrófica romance lo que condujo principalmente a la innovación de la poesía estrófica en árabe, y más tarde en hebreo.

Así, las jarchas representan algunas veces y reflejan un tipo de canción tradicional o popular, no confinada a una élite culta o aristocrática, tal como debía ser cantada desde sus orígenes en los distintos *patois* romances. Los temas que recojen son elementales, y, como Theodor Frings demostró en su brillante conferencia en la Academia Alemana en 1949, se encuentran en las canciones de cualquier época y de cualquier pueblo. Los temas y el tono de las jarchas hispánicas se encuentran ya en unas colecciones de canciones amorosas egipcias de finales del segundo milenio antes de Cristo y en canciones chinas contemporáneas a Safo. En Pompeya, entre los antiguos *graffiti,* hay algunos descarnados mensajes amorosos, algunos de los cuales parecen reflejar un punto de vista femenino:

Romula hic cum Staphylo moratur
Rómula huelga aquí con Estáfilo

Serena Isidaru fastidit
Serena se está hartando de Isidoro.

¿Qué es lo que empujaba a aquellos escritorzuelos? ¿Querían hacer un alarde amoroso o burlarse de él? ¿Fueron escritos por Rómula y Serena en persona o (cosa más verosímil, si lo comparamos con la actualidad) por amigos que querían mortificarlas o provocarlas? Otro de los mensajes parece algo más serio y emotivo:

Venerusa opto te ut eum bene ames
Venerusa, te ruego que le quieras bien.

¿Es la súplica de una mujer a su rival que le ha quitado a su amante? También en una pared de Pompeya se encuentran algunos versos fragmentarios de una poesía que, aunque formalmente toscos, demuestran un ingenio fresco y vibrante:

Amoris ignes si sentires, mulio,
Magi[s] properares, ut videres Venerem.
Diligo iuvenem venustum; rogo punge iamus,
Bibisti, iamus, prende lora et excute,
Pompeios defer, ubi dulcis est amor.
Meus es...

Mulero, si hubieras sentido el fuego del amor,
avanzarías más de prisa para ver a Venus.
Amo a un hermoso joven. Te ruego que le des a las espuelas.
Has bebido, espolea, dale a las riendas y al látigo.
Bájame a Pompeya, donde está mi dulce amor.
Eres mío...

Asimismo, muchos poetas y poetisas de la Europa medieval echaron mano de los temas antiguos y universales de las canciones amorosas femeninas, e inspirándose en ellas compusieron nuevos poemas de una variedad fascinadora. En el año 789, Carlomagno publicó una capitular ordenando que "ninguna abadesa ose abandonar el convento sin nuestro permiso, ni permita que ninguna de sus monjas lo haga ... y bajo ningún concepto les deje escribir *winileodas* o enviarlos fuera del convento". Los *winileodas* (literalmente, "canciones [cantigas] de amigo") de aquella época no se nos han conservado, pero hay una canción germánica en particular, conservada en un manuscrito del siglo X, que puede darnos algún atisbo de lo que pudieron ser. Se trata del poema conocido por el nombre de *Wulf y Eadwacer,* pieza maestra de la poesía anglosajona:

Leodum is minum swylce him mon lac gife;
willaþ hy hine aþecgan, gif he on þreat cymeþ.
Ungelic is us.
Wulf is on iege, ic on oþerre.
Fæst is þæt eglond, fenne biworpen.
Sindon wælreowe weras þær on ige;

willað hy hine aþecgan, gif he on þreat cymeð.
Ungelice is us.
Wulfes ic mines widlastum wenum dogode;
þonne hit wæs renig weder ond ic reotugu sæt,
þonne mec se beaducaſa bogum bilegde,
wæs me wyn to þon, wæs me hwæþre eac lað.
Wulf, min Wulf, wena me þine
seoce gedydon, þine seldcymas,
murnende mod, nales meteliste.
Gehyrest þu, Eadwacer? Uncerne earne hwelp
bireð Wulf to wuda.
Þæt mon eaþe tosliteð þætte næfre gesomnad wæs,
uncer giedd geador.

Para mi pueblo será como un don. ¡Cómo le recibirán si se llega entre ellos! Nuestro destino está deshecho.

Wulf está en una isla y yo en otra, la isla es una fortaleza rodeada de pantanos. Hombres malvados hay en aquella isla. ¡Cómo le recibirán si se llega entre ellos! Nuestro destino está deshecho.

Suspiré por mi Wulf en sus lejanos viajes. Cuando llegaron las lluvias, me senté aquí y lloré; cuando las ramas de su cuerpo me abrazaron, sentí alegría y también dolor.

Wulf, mi Wulf, estoy enferma de quererte, por lo escaso de tus venidas, la pena de mi corazón, no el hambre en que vivo.

¿Oyes, Eadwacer? Wulf lleva nuestra camada al bosque. ¡Qué fácil es separar lo que nunca estuvo unido, nuestra canción a una!

Aunque desconocemos muchos puntos de detalle del poema, sus notas dominantes (el vehemente anhelo de la mujer por su amante, Wulf, el temor por su suerte y el desprecio por su marido Eadwacer), son inequívocas. Wulf, en sus largos viajes, ha sido puesto fuera de la ley (su nombre le conviene perfectamente, siendo el lobo [*wolf*] el proscrito por excelencia), y vuelve en secreto a la isla hostil donde espera su amada, sabiendo que está en peligro de muerte si alguien lo encuentra.

En el preludio del poema (dos versos del cual se repiten como un estribillo irregular), la mujer habla de su peligro con una sombría ironía. Luego viene una estrofa que esboza concisamente el escenario narrativo, con la técnica alusiva característica de la poesía germánica, reflejada a veces tanto en los poemas amorosos alemanes como en los ingleses de la Edad Media. Después sigue el *winileod* en esencia, con la intensidad de su alegría (la imagen latente del amante entrelazando a su amada como las ramas de un árbol, la imagen que Chaucer desarrollaría completamente en *Troilus and Criseyde*), y lo odioso (*lað*) de las siempre inminentes despedidas y peligros. Finalmente, en la explosión de la mujer contra su marido se descubre la dramática conclusión: Wulf ha vuelto para poner a salvo a su hijo (temiendo quizá que Eadwacer lo matara al conocer su paternidad). Tan pronto como Wulf está fuera de alcance, su amante se lo cuenta desafiadoramente a su marido, casi con un humor grotesco en la manera de aludir al nombre de Wulf, cuando habla de "nuestra camada" (*uncerne hwelp*). En los dos últimos versos la amargura mezclada de ironía que notábamos al principio vuelve por un momento, pero solamente para resolverse en el profundo y resplandeciente "nuestra canción a una", símbolo de la unidad de los amantes, que vehicula la apasionada convicción en aquella unidad incluso en el momento en que la mujer piensa en la separación.[4]

De principios del siglo XI, contemporáneamente a las primeras jarchas, conservamos un *winileod* latino de gran belleza y sensibilidad, que se halla en el manuscrito de los *Carmina Cantabrigiensia* (cf. más arriba, p. 34):

Levis exsurgit Zephirus *et Sol procedit tepidus:* *iam Terra sinus aperit,* *dulcore suo difluit.*	El céfiro ligero se levanta y el tibio sol avanza: ya la tierra abre su seno, y rebosa con su dulzura.
Ver purpuratum exiit, *ornatus suos induit,* *aspergit terram floribus,* *ligna silvarum frondibus.*	Sale la purpúrea primavera, llevando sus galas; salpica la tierra de flores, y los árboles de los bosques de fronda.
Struunt lustra quadrupedes *et dulces nidos volucres:* *inter ligna florentia* *sua decantant gaudia.*	Preparan sus madrigueras los cuadrúpedos y las dulces aves sus nidos; entre los árboles en flor cantan su gozo.
Quod oculis dum video *et auribus dum audio,* *heu, pro tantis gaudiis* *tantis inflor suspiriis.*	Y cuando lo contemplo con mis ojos y lo oigo con mis oídos, ¡ay!, por tan grandes gozos, me lleno de otros tantos suspiros.

[4] La palabra *gesomnad* tiene, además, el significado de "compuesto" refiriéndose a una canción.

Cum mihi sola sedeo
et, hec revolvens, palleo,
si forte caput sublevo
nec audio nec video.

Sentada sola aquí y empalideciendo al pensar en esto, si acaso levanto la cabeza, ni oigo ni veo.

Tu saltim, veris gratia,
exaudi, et considera
frondes, flores et gramina,
nam mea languet anima.

Tú por lo menos, por amor de la primavera, óyeme y piensa en las hojas, las flores y las hierbas, pues languidece mi alma.

A su manera, este poema, lo mismo que *Wulf y Eadwacer,* es una creación esencialmente dramática. Es profundamente personal, pero en el terreno de la lírica ello no implica (por lo menos no necesariamente) la revelación de una experiencia privada, sino más bien la realización de una *persona,* es decir, la consecución de una cierta objetividad dramática. Si los elementos personales fueran aquí únicamente subjetivos, el resultado sería menos un producto artístico que un estorbo: la autenticidad reside no tanto en "el espontáneo desbordamiento de una poderosa sensibilidad" (que puede estar presente o no), como en la fuerza de su proyección imaginativa.

Al principio hay una cierta "distanciación" de efecto en la manera de presentar la primavera. Hay un cambio de dicción notable entre las tres primeras estrofas y el resto del poema, cosa que "suena" muy bien dramáticamente: la primavera se nos presenta mediante una serie de personificaciones, pues para la mujer que está hablando la primavera es en aquel momento algo que sabe que existe, pero que no puede sentir. También el lenguaje literario, por lo remoto de su impresión, apunta a lo que la mujer quiere expresar: la suavidad y la tibieza del céfiro y del sol, la radiante y sensual generosidad de la tierra, la sensación de dar y recibir belleza que implica el porte de la primavera (pienso de nuevo en otra figura femenina, la Primavera de Botticelli). Aunque la escena es vista con ojos fríos y distanciados, hay una alegría latente en ella, una alegría a la que puede accederse por vía de participación: la mujer la ve en las criaturas que pueden "domesticar" las flores y los árboles, llevarlos a su casa, algo que sea verdaderamente suyo.

Son tales pensamientos lo que revela a la mujer el alcance

de su soledad. Soledad es conocer todo aquello, pero no por sí misma; abarcarlo con todos los sentidos y ser totalmente incapaz de oír o ver nada al mismo tiempo. La paradoja se expresa con una simplicidad que es dramáticamente perfecta, el efecto es descubrir esta elemental contradicción por uno mismo por vez primera, descubrirlo lentamente, paso a paso, en medio de momentos de angustia y estupefacción.

Sin embargo, el poema rebasa los límites de la meditación, representando algo más que un estado mental y sensitivo. Con una maestría brillantemente intuitiva, el clímax del poema se retrasa hasta el principio de la última estrofa: de repente nos damos cuenta de que la triste meditación no se reducía a una mera autocomplacencia, sino que estaba dedicada a otra persona para provocarle un cambio en su pensamiento y en su corazón. No dice "por amor de mí", sino "por amor de la primavera"; no dice "piensa en mí", sino "piensa en la primavera que te rodea". Sutil y humildemente dice: "Si eres capaz de experimentar la alegría y el amor, las hojas y las flores te inspirarán todas las reflexiones que yo me he hecho. ¿Y no te inducirán a corresponder a ellas, a dar la respuesta que yo no puedo dar sin que tú me la hayas dado?". En una única cuarteta el poema cambia de curso: la mujer transforma su lamento en una llamada al amor; sus sencillas palabras de despedida retratan toda su delicadeza y lo complicado de sus sugerencias y la pasión que late en ellas.

Las primitivas canciones amorosas femeninas germánicas medievales, aun con toda su simplicidad, se hallan engastadas en un contexto culto. Al final de una carta de una muchacha escrita en latín y dirigida a un *clerc,* y en la que parecen fundirse inextricablemente un ideal literario y ciceroniano de amistad con coquetería y con una ardiente afección, carta que fue copiada como modelo estilístico en un manuscrito bávaro de los alrededores de 1160, encontramos los siguientes versos en alemán:

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.

Tú eres mío y yo soy tuya: debes saberlo perfectamente. Estás en-

dû bist beslozzen
in mînem herzen:
verlorn ist daz slüzzelîn:
dû muost immer drinne sîn.

cerrado en mi corazón; se ha perdido la llavecita: siempre tendrás que permanecer en él.

Aquella culta dama, ¿improvisó los versos o citó un *winileod* popular? Probablemente nunca lo sabremos. En los *Carmina Burana* tampoco podemos saber si los impresionantes versos que siguen:

Gruonet der walt allenthalben.
wâ ist mîn gesell alsô lange?
der ist geriten hinnen.
owî! wer sol mich minnen?

Por todas partes verdea el bosque. ¿Dónde está mi amado, tanto rato? Se ha ido a caballo. ¡Ay!, ¿quién me amará?

son el original de los versos en latín que van junto con ellos o una recreación posterior de éstos, o si (como me siento inclinado a creer) un único poeta, al componer para un auditorio vario de jóvenes *clercs* que sabían el latín y de muchachas que lo desconocían, los compuso a la vez conjuntamente, planeándolos como un todo.

Entre los *winileodas* alemanes, los hay compuestos en una forma estrófica que tiene ciertas afinidades con las cuartetas del *Nibelungenlied* y con algunos cantares tradicionales alemanes:

Mich dunket niht sô guotes noch sô lobesam
sô diu liebte rôse und diu minne mînes man.
diu kleinen vogellîn
diu singent in dem walde: dêst menegem herzen liep.
mirn kome mîn holder geselle, in hân der sumerwünne niet.

Nada tan bueno conozco ni tan digno de honor como la rosa esplendente y el amor de mi amado. Los pajarillos cantan en el bosque: más de un corazón se llena de alegría; pero si mi amado no viene, no tendré alegría en el verano.

La deliciosa ingenuidad de estos versos, ¿es espontánea e inconsciente o se muestra su autor algo solapado y bastante arcaizante como para conseguir darles un aire "tradicional"? De nuevo no podemos hacer otra cosa que imaginarlo. En cualquier caso es fácil de ver la distancia que media entre estos versos y las sutiles canciones femeninas, en una forma estrófica

algo más larga pero similar, de Meinloh von Sevelingen, uno de los más tempranos *Minnesinger* del siglo XII que conocemos por su nombre:

Mir erwelten mîniu ougen einen kindeschen man.
daz nîdent ander frouwen: ich hân in anders niht getân,
wan obe ich hân gedienet daz ich diu liebeste bin.
dar an wil ich kêren mîn herze und allen den sin.
swelhiu sînen willen hie bevor hât getân,
verlôs si in von schulden,
der wil ich nu niht wîzen, sihe ichs unfroelîchen stân.

Mis ojos han escogido un hombre que es casi un niño. Otras mujeres están celosas aunque no les hice daño, sólo que he merecido ser su amada. A él quiero dedicar mi corazón y mi voluntad. La mujer que hizo de su voluntad hasta que fui suya, si ella le abandonó por su culpa, no se lo reprocharé aunque la vea desconsolada.

Meinloh acertó a recrear las fases y los cambios temperamentales de su pensamiento, desde la autojustificación ligera y falsamente inocente hasta los momentos de ardor y serena aquiescencia, pasando por el enojo, que recobra su compostura tramando sardónicamente una situación imaginaria. En media docena de versos, Meinloh consigue una situación dramática de una notable riqueza, y logra producir la ilusión de hacernos creer que estamos contemplando las elucubraciones de un espíritu femenino más que oyéndole hacer un discurso.

En las canciones amorosas femeninas francesas de la Edad Media, por el contrario, los elementos narrativos externos son más característicos y tienden a jugar un papel más importante que los momentos de autorrevelación:

Siet soi bele Aye as piez sa male maistre,
sor ses genouls un paile d'Engleterre;
a un fil [fin] i fet coustures belles.
he he! amors d'autre pais,
mon cuer avez et lie et souspris.

Aval la face li courent chaudes lermes,
q'el est batue et au main et au vespre,
par ce qu'el aime soudoier d'autre terre.
he he! amors d'autre pais,
mon cuer avez et lie et souspris.

La bella Aya está sentada a los pies de su perversa ama, sobre sus rodillas una tela de seda inglesa; con un precioso hilo hace bellas costuras. ¡Ah, ah!, amor de otro país, mi corazón habéis sorprendido y atado.

Cara abajo le corren lágrimas calientes, porque le pegan día y noche, pues ama a un soldado de otra tierra. ¡Ah, ah!, amor de otro país, mi corazón habéis sorprendido y atado.

Los versos que sirven de estribillo son la canción de Aya, su *winileod*. Pero aquí (en contraste, por ejemplo, con el lamento de la mujer en *Wulf y Eadwacer*) no constituyen la médula de la composición, sino que más bien dan énfasis a la situación objetiva. Como en los *winileodas* de todas partes, las doncellas y las casadas de las canciones francesas conocen las penas del amor, pero su sufrimiento se exterioriza muy a menudo; mientras en las canciones españolas y gallegas la madre de la muchacha se evoca con simpatía, como la persona en quien pueden confiarse sus ardientes sentimientos que de otro modo la misma muchacha hubiera podido ocultarse ella misma, en las canciones francesas la madre es cruel, averigua los sentimientos de la muchacha y la castiga (siempre sin resultado, desde luego). Así, en un motete para tres voces del siglo XIII, muy sofisticado musicalmente, que recoge un motivo tradicional:

Bele Aielis par matin se leva,
en un pre juer ala
par deport et par doucour;
lor li menbre d'une amour
k'enprise a, si grant piecha.
en souspirant s'escria
"dieus, con vif a gran doulour
qant on mi bat nuit et jour
pour celi qui mon cuer a.
mais com plus mi batera
ma mere, plus me fera
penser folour".

La bella Aielis se levantó por la mañana y se fue a un prado a solazarse, por diversión y por deleite. Entonces se acordó de un amor por el que hacía largo tiempo que se abrasaba, y exclamó entre suspiros: "Dios, qué vida más dolorosa llevo, pues me pegan día y noche por causa de quien es dueño de mi corazón; pero cuanto más me pegue mi madre, tanto más me hará pensar en cometer una locura."

De una manera semejante, en las canciones de malmaridada francesas la muchacha es golpeada invariablemente por el marido celoso y toma la venganza buscándose un amante. El marido, como la madre, se considera como perteneciente a aquel

mundo viejo y rígido que no se permite comprender a la juventud, la alegría y el amor, aunque, desde luego, los castigos que determina no pueden sofocarlos.

Alguna de las contribuciones más individuales de la tradición francesa hay que buscarlas en las llamadas *chansons de toile,* en las cuales se desarrolla una romántica narración más prolija, en gran parte desde el punto de vista femenino. Tales canciones encierran un buen número de problemas: ¿hasta qué punto son realmente las canciones, o el tipo de canciones, que las doncellas cantaban cuando tejían? ¿Se trata de composiciones antiguas o tardías, arcaicas o arcaizantes, tradicionales o literarias? El examen de una de sus muestras puede indicarnos algunas respuestas posibles.

Bele Yolanz en ses chambres seoit,
d'un boen samiz une robe cosoit,
a son ami tramettre la voloit.
en sospirant ceste chancon chantoit
"dex, tant est douz li nons d'amors:
ja n'en cuidai sentir dolors.

Bels douz amis, or vos voil envoier
une robe par mout grant amistie.
por deu vos pri, de moi aiez pitie".
ne pot ester, a la terre s'assiet.

A ces paroles et a ceste raison
li siens amis entra en la maison.
cele lo vit, si bassa lo menton,
ne pot parler, ne li dist o ne non.

"Ma douce dame, mis m'avez en obli."
cele l'entent, se li geta un ris,
en sospirant ses bels braz li tendi;
tant doucement a acoler l'a pris.

"Bels douz amis, ne vos sai losengier,
mais de fin cuer vos aim et senz trechier.
qant vos plaira, si me porrez baisier,
entre voz braz me voil aler couchier."

Li siens amis entre ses braz la prent,
en un biau lit s'asient seulement:
bele Yolanz lo baise estroitement,
a tor francois en mi lo lit l'estent.

La bella Yolanda estaba sentada en sus habitaciones, cosía un vestido de una rica tela y quería mandarlo a su amigo. Suspirando cantaba esta canción: "Dios, tan dulce es el nombre de amor: nunca creí que por él sufriera dolor".

"Hermoso, dulce amigo, ahora os quiero enviar un vestido por mi muy gran amor. Por Dios os lo ruego, tened piedad de mí." No pudo tenerse en pie, se sentó en el suelo.

En estas palabras y en estas razones su amigo entró en la casa. Ella lo vio, y bajó la cabeza, no pudo hablar, no le dijo "sí" ni "no".

"Mi dulce dama, vos me habéis olvidado." Ella le oyó y le echó una sonrisa; suspirando le tendió sus bellos brazos y empezó a besarlo muy dulcemente.

"Hermoso, dulce amigo, no os puedo mentir, sino que os amo con un amor perfecto y sin traición. Cuando gustéis, me podréis besar. Entre vuestros brazos quiero ir a dormir."

Su amigo la toma entre sus brazos y se sientan solos en un hermoso lecho: la bella Yolanda lo besa estrechándolo, y lo tiende en medio de la cama, a la francesa.

La escena se presenta, aquí como en otras canciones de este grupo, de una manera fuertemente romántica. La bella Erembors contemplando la procesión de cortesanos desde su ventana, la bella Aiglentine cosiendo en la cámara real, la bella Yzabel en su alta torre, asomándose por las almenas; en todas ellas, las escenas iniciales tienen algo de peliculero. Esto, sin embargo, no puede darnos de por sí ninguna indicación segura acerca de la fecha o la etapa literaria en que se desarrollaron tales canciones: en mi opinión, un mundo tan escapista hubiera podido ser muy del agrado de mujeres y hombres tanto de los siglos XI y XII (y aun antes) como del siglo XIII. Por otra parte, la franqueza con que las muchachas protagonistas hablan de sus apasionados sentimientos no implica, como pensaba una generación de eruditos más antigua, que tales canciones fueran reliquias de un mundo arcaico, "pre-cortesano".[5] No solamente nos es imposible rastrear los primeros refinamientos de la cortesía hasta una determinada fecha y lugar, sino que hemos de tener en cuenta la coexistencia, en la mayor parte de tiempos y lugares, de canciones en que el amor se expresa de maneras diferentes.

[5] No precisamente, tal como sugiere Faral con toda seriedad, porque fueran demasiado obscenas como para ser cantadas por muchachas o entre ellas.

En la canción de la bella Yolanda, ciertos elementos son tradicionales. En primer lugar, el estribillo (que se repite al final de cada estrofa), con su insistencia en el tan antiguo tema de la inseparabilidad de la alegría y el dolor en materia amorosa: en la lírica francesa medieval hay docenas de estribillos que podrían perfectamente intercambiarse con él. También son tradicionales un cierto número de frases que se repiten a lo largo del poema: *en sospirant, bels douz amis, entre voz braz*; para quien esté familiarizado con la poesía francesa medieval, la mitad de los versos de la canción le parecerán formularios. Lo que es distintivo es su deliberada simplicidad y su consciente ingenuidad. El poeta consigue un efecto sencillo y lacónico con un derroche de asíndeton:

ne pot ester, a la terre s'assiet ...
cele lo vit, si bassa lo menton,
ne pot parler, ne li dist o ne non.

Hace gala de un fino sentido de la economía dramática en el único verso que deja al amante:

"Ma douce dame, mis m'avez en obli."

Canaliza claramente la desbordada confusión de los sentimientos de Yolanda con el quiasmo

cele l'entent, se li geta un ris,
en sospirant ses bels braz li tendi.

La juvenil espontaneidad con que Yolanda entrega su cuerpo contrasta con la adulta agudeza del verso final, en el cual el poeta hace su propio comentario.

Todo ello puede ser arte intuitivo más que técnica artificial o culta. El poeta puede muy bien no haber oído nunca hablar de asíndeton ni de quiasmos: el mismo San Agustín, creando los fundamentos de la retórica cristiana, admitía: "Hemos conocido a muchos que, sin educación retórica, han dado estilísticamente más de sí que otros que lo habían aprendido todo" (*De doctrina christiana,* IV, 3). Y si hay sofisticación en la ingenua inmediatez, puede muy bien ser congénita en un poeta dotado. Ni tiene por qué ser conscientemente arcaizante

ni tardía: es una vena característica especialmente de la lírica francesa, de la cual he sugerido algunos indicios ya en la composición francesa más antigua, del siglo IX (cf. más arriba, pp. 48-49).

Las *chansons de toile* crean un mundo reservado, patentemente romántico, pero un mundo cuyo atractivo, en mi opinión, rompió la mayor parte de las diferencias de medio y pudo muy bien haber durado mucho más de lo que indican los testimonios conservados. Las particularidades, tácitas o expresas, del mundo de la bella Yolanda se ponen acusadamente en relieve si lo comparamos con una canción siciliana del siglo XIII, que de un modo superficial parecería muy comparable a ella: una canción amorosa que toma cuerpo en una situación narrativa, una canción en la que los amantes se encuentran y en la que la mujer desempeña también el papel principal. Aquí, sin embargo, todo es específico, contemporáneo y lamentablemente real:

—Lévati dalla porta:
lassa, ch'or foss'io morta
lo giorno ch'i' t'amai!

—Quítate de la puerta: ¡Mísera de mí, ojalá me hubiera muerto el día en que te amé!

Lévati dalla porta,
vatten alla tua via;
ché per te sería morta,
e non te ne encresceria
Parti, valletto, pàrtiti
per la tua cortesia:
deh, vattene oramai.

"Quítate de la puerta, sigue tu camino; que para ti podría estar muerta y no te preocuparía. ¡Vete, villano, vete por cortesía, oh, vete ahora mismo!

—Madonna, ste paràule
per dio non me le dire.
Sai che non venni a càsata
per volermene gire.
Lévati, bella, ed aprimi,
e lasciami trasire:
poi me comanderai.

—Señora, estas palabras, por Dios no me las digas. Sabes que no he venido a tu casa para irme otra vez. Vamos, hermosa, ábreme y déjame entrar: después haré lo que mandes.

—Se me donassi Trapano,
Palermo con Messina,
la mia porta non t'àpriro,
se me fessi regina.
Se lo sente marítamo
o questa ria vicina,
morta distrutta m'hai.

—Aunque me dieran Trapano, y Palermo con Mesina, no te abriré la puerta, aunque me hicieras reina. Si lo oye mi marido o esta mala vecina, me veo muerta y enterrada.

—Marítato non sentelo,
ch'el este addormentato,
e le vicine dormeno:
primo sonno è passato.
Se la scurta passàssenci,
sería stretto e ligato.
—E tu perché ci stai?

—Tu marido no lo oye, porque está adormilado, y las vecinas duermen: ya ha pasado el primer sueño. Si pasara la guardia sería preso y atado. —Y tú, ¿por qué te quedas?

—Che la scurta passàssenci,
o vergine Maria,
tutti a pezzi tagliàssenci
en mezzo della via!
—Ma non dinanzi a càsama,
ch'io biasmata sería.
E perché non te n'vai?

—Si pasara la guardia, válganos Santa María, nos cortarían a todos a pedazos en medio de la calle. —Pero no delante de mi casa, que me darían a mí la culpa. ¿Y por qué no te vas?

Las mujeres de las *chansons de toile* que languidecen por su amado son pecadoras empedernidas: su amor es una actitud inmutable, no están asustadas de sus *mals mariz,* ni el miedo las hace sentirse nunca inseguras de su amor. En el poema siciliano el miedo de la dama está agudamente canalizado por sus autoacusaciones y sus reproches a su amante, dramático escape de sus momentos de pánico. Hay una ironía que le pasa desapercibida a ella misma en los versos

Parti, valletto, pàrtiti
per la tua cortesia ...

Valletto (a menos que se entienda puramente como una expresión insultante) implica una distinción clasista entre los dos (él pertenece a la "clase baja", ella es la esposa de un respetable burgués), y aunque le llama *valletto,* le implora, con una especie de compasivo desdeño, "por cortesía". Él contesta insensiblemente, recogiendo irónicamente quizá el *valletto* en el cortés "poi me comanderai". La atmósfera urbana, la opresiva proximidad de las casas vecinas son evocadas en su intervención siguiente, sintiendo que la mala vecina pueda oírle: es mucho más vivo e intenso que los convencionales y vagos "calumniadores" y "espías" de tantas canciones amorosas medievales. Lo creciente de la urgencia se canaliza en la manera en que ella

corta sus parlamentos, irrumpiendo en las estrofas de él en lugar de contestar en una estrofa suya. El sentimiento de peligro alcanza su clímax con la mención de la guardia de noche (fantasmagórico eco del *Cantar de los cantares*, cf. más arriba, p. 99). Por primera vez también él, que hace tanto rato que ella lo tiene afuera, siente pánico. Pero en aquel momento ella no puede tan siquiera pensar en él, sino en sí misma y su buena fama, que se vería comprometida con la desagradable y violenta escena al exterior de su casa. El poema termina en el momento en que el terror ha magnificado la realidad hasta la pesadilla. La andadura dramática del conjunto, el hiriente sentido de la realidad que llega desde los matices de detalle hasta la obsesiva fantasía del final, nos revelan cuán lejos estamos de los confines del mundo de la bella Yolanda.

La eclosión más abundante de canciones femeninas de la Europa medieval tuvo lugar en el Portugal del siglo XIII. Allí, tanto el poeta cortesano como el *jogral* componían *cantigas de amigo* que, cuantitativamente, se acercan y, cualitativamente, sobrepasan a sus demás composiciones líricas amorosas, las *cantigas de amor*. De nuevo se transforman las canciones y los temas tradicionales. El poeta reduce sus convenciones de materia y forma más que en ningún otro sitio en Europa, pero dentro de estos límites muestra una gran artificiosidad, explotando los recursos del paralelismo y el estribillo con una sutileza comparable a la de Yeats en sus canciones con estribillo de sus últimos años. Las limitaciones formales se corresponden aquí con las de contenido: mientras el uso riguroso de esquemas repetitivos permite pocos escarceos narrativos o psicológicos, esta técnica puede reflejar perfectamente una progresiva intensidad de pasión, volviendo cada variación más vehementemente al pensamiento original, o también expresar un arrobamiento onírico o amoroso en que cada verso arrulla el espíritu en una única visión.

La cantiga que parece acercarse más a una inspiración dramática es una de Meendinho, un *jogral* de Vigo quizá, del cual no conocemos más que la única pieza conservada bajo su nombre:

Sedía-m'eu na ermida de San Simión
e cercaron-m'í as ondas que grandes son:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Estando na ermida ant'o altar
cercaron-m'í as ondas grandes do mar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-m'í as ondas que grandes son,
non e'í barqueiro, nen remador,
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-m'í as ondas do alto mar,
non e'í barqueiro, nen sei remar,
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Non e'í barqueiro, nen remador,
morrerei fremosa no mar maior:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Non e'í barqueiro, nen sei remar,
morrerei fremosa no alto mar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Estaba yo sentada en la ermita de San Simeón y me rodearon las olas, qué grandes son; esperando a mi amigo, esperando a mi amigo.

Estando en la ermita, ante el altar, me rodearon las olas grandes del mar; esperando a mi amigo, esperando a mi amigo.

Rodeáronme las olas, qué grandes son: no tengo barquero ni remador; esperando a mi amigo, esperando a mi amigo.

Rodeáronme las olas altas del mar, no tengo barquero ni sé remar; esperando a mi amigo, esperando a mi amigo.

No tengo barquero ni remador, moriré hermosa en el mar mayor; esperando a mi amigo, esperando a mi amigo.

No tengo barquero ni sé remar, moriré hermosa en alta mar; esperando a mi amigo, esperando a mi amigo.

La intensidad y el inexorable movimiento están a un tiempo recogidos en una simple imagen, una imagen más amplia que la vida, dentro de la cual las posibilidades dramáticas (su

amante, ¿la ha abandonado?, ¿ha muerto en el mar?; la capilla ¿será tragada por la marea?) se mantienen en tensión, pero deliberadamente no son desarrolladas. Pero lo que predomina no son las asociaciones narrativas, sino más bien las simbólicas interiores: la visión de la ola que se acerca hace sentirse a la muchacha engolfada en la grandeza de una posible desilusión; el mar es el tiempo, esperar sin resultado; el mar es la separación.

Hay un cierto dramatismo de tipo diferente en las fugaces transiciones de una cantiga de Martín Códax (para la melodía, cf. el Apéndice), uno de los poetas más antiguos y más conocidos de Galicia, que escribió bajo el patronazgo de Fernando III de Castilla:

Ay Deus, se sab'ora meu amigo
com'eu senneira estou en Vigo!
E vou namorada!

Ay Deus, se sab'ora meu amado
com'eu en Vigo senneyra manno!
E vou namorada!

Com'eu senneira estou en Vigo
e nullas gardas non ei conmigo!
E vou namorada!

Com'eu senneira en Vigo manno
e nullas gardas migo non trayo!
E vou namorada!

E nullas gardas non ei conmigo
ergas meus ollos que choran migo!
E vou namorada!

E nullas gardas migo non trayo
ergas meus ollos que choran ambos!
E vou namorada!

¡Ay Dios, si supiera ahora mi amigo cómo estoy yo sola en Vigo! Y voy enamorada.

¡Ay Dios, si supiera ahora mi amado cómo en Vigo solitaria permanezco! Y voy enamorada.

¡Cómo estoy solitaria en Vigo y ninguna guarda tengo conmigo! Y voy enamorada.

¡Cómo permanezco solitaria en Vigo y ninguna guarda conmigo traigo! Y voy enamorada.

¡Y ninguna guarda tengo conmigo, excepto mis ojos, que lloran conmigo! Y voy enamorada.

¡Y ninguna guarda conmigo traigo, excepto mis ojos, que lloran ambos! Y voy enamorada.

Martín Códax coloca implícitamente a su dama en un ambiente más cortés, donde el secreto es importante y el amor está siempre amenazado por los amigos de los escándalos y los espías, cuyas caricaturas (el *lauzenjador* y el *gardador* en provenzal y el *nammam* y el *raqib* en árabe) son tan conocidas en la lírica amorosa medieval tanto de Oriente como de Occidente. El poeta consigue el efecto deseado primero sin ninguna imagen, solamente mediante las modulaciones, la soledad—la invitación provocativa—, el dolor. A cada uno de ellos se le concede un par de estrofas, mas el arte, aquí como en toda *cantiga de amigo*, consiste en hacer que las relaciones formales entre estrofas sean más que formales, en hacerlas multidimensionales con el significado. 'Estar solo' puede significar a la vez soledad y accesibilidad; pero hay espías mucho más molestos que los del mundo exterior. Sus ojos espían para él, y lloran porque él no está ahí; el momento de la intriga amorosa no puede hacerse permanente, y siempre la devolverá a su soledad. Incluso aunque el mundo externo no lo vea, ella verá siempre lo que hizo y sufrirá por ello. Todo esto puede estar latente en el tierno y doliente final.

La mayor parte de las *cantigas de amigo*, sin embargo, son canciones de un único impulso y de una única imagen; veamos, por ejemplo, la breve pero mágica cantiga de Pedro Meogo:

Ai cervas do monte, vin vos preguntar:
foi-s'o meu amigu' e, se alá tardar,
que farei, velidas?

Ai cervas do monte, vin vo-lo dizer:
foi-s'o meu amigu' e querria saber,
que farei, velidas?

¡Ay ciervas del monte!, vine a preguntaros: se fue mi amigo, y si se entretiene allí, ¿qué haré, hermosas?

¡Ay ciervas del monte!, vine a decíroslo: se fue mi amigo, y querría saber, ¿qué he de hacer, hermosas?

En muchas canciones gallegas, las *cervas* son las simbólicas confidentes de la muchacha enamorada, encarnando lo que su propia naturaleza tiene de tímido y de ardiente.[6] Cuando pregunta a las ciervas está cuestionando la veracidad de sus propios sentimientos. También en otras cantigas, cuando pregunta al mar noticias de su amado, el mar personifica el carácter de su amor, la serenidad y el alboroto, los peligros, los pensamientos en la muerte de su amado y en su regreso sano y salvo. Con todo, tales preguntas no constituyen únicamente una introspección; son también impulsos hacia el exterior, una oleada de simpatía por todo lo bello y lo salvaje que hay sobre la tierra, como si el amor que la muchacha siente en su interior hubiera exaltado todos sus sentidos.

Aunque los límites de las *cantigas de amigo* gallegas sean manifiestamente reducidos, no se debe olvidar que entre ellas hay algunas de un delicioso humor:

Por Deus que vos non pês,
mia madr'e mia senhor,
d'ir a Sam Salvador,
ca, se oj'i van tres
fremosas, eu serei
a ũa, ben o sei.

Por Dios, no os pese, madre y señora mía, que yo vaya a San Salvador, porque si hoy van allí tres hermosas, yo seré una de ellas, bien lo sé.

Por fazer oraçon,
quer' oj'eu alá ir,
e, por vos non mentir,
se oj'i duas son
fremosas, eu serei
a ũa, ben o sei.

Para hacer oración quiero hoy ir allí, y, a no decir mentira, si allí hay dos hermosas, yo seré una de ellas, bien lo sé.

I é meu amig', ai
madr', e i-lo-ei veer,

Está allí mi amigo, ay madre, y he de ir a verle, para complacerle;

[6] Tales asociaciones me parecen más inmediatamente interesantes para las canciones del siglo XIII que las reminiscencias folklóricas de mimos eróticos paganos o de ritos llenos de simbolismos cérvidos, aunque ambos pueden estar en la base de las cantigas gallegas de ciervos.

por lhi fazer prazer;
se oj'i ũa vai
fremosa, eu serei
a ũa, ben o sei.

si hoy va allí una hermosa, yo seré una de ellas, bien lo sé.

El poeta, Martín Padrozelos, juega aquí levemente con el motivo de la peregrinación, uno de los temas más comunes en la lírica gallega. Es fácil dejarse seducir por el ingenio y el encanto de una tal canción: cuando una muchacha pide permiso a sus padres anunciándoles lo que piensa hacer, cuando amaña la verdad con sus trapacerías y sólo deja a su madre estar en el secreto, todo parece tan familiar, tan fácil de escribir, que uno puede olvidar el arte profesional que se necesita para crear algo tan espontáneo.

Las canciones de los poetas gallegos representan, con su ternura, su carácter juguetón, su intensidad y la pura belleza de su canto, la cima de una larga tradición poética. Las canciones más hermosas son, en su mayor parte, las más sencillas, aquellas en las que el poeta ha puesto toda su concentración y todo su arte al servicio de unos modos antiguos y tradicionales.

Para terminar este capítulo quisiera traer a colación dos composiciones que en cierto modo se apartan de las que hemos estudiado hasta aquí y que coronan tradiciones poéticas de tipo muy diferente. Ambas ilustran un tipo de lírica en el que las mujeres toman como punto de partida el lenguaje poético y las convenciones de la lírica amorosa aristocrática y masculina, pero mezclando con ellos aquel lenguaje de las pasiones más abiertamente físico que caracteriza los *winileodas* más antiguos conservados. Podemos comprobarlo en las poesías de cuatro poetisas cuyos nombres se nos han conservado junto con los de los cuatrocientos y pico de trovadores provenzales, la más conocida de las cuales es Beatriz, la condesa de Dia. Beatriz compuso en la forma esencialmente cortesana de la *canso* con *coblas unissonans* (con las rimas idénticas en todas las estrofas), un tipo en el que el lenguaje del amor raramente traspasaba los límites de lo que podía cantarse sin censura en los mejores círculos. Beatriz hace gala de su hábil manejo del lenguaje es-

tilizado, pero una y otra vez lo viola con una sobrecogedora libertad:

Estat ai en greu cossirier
per un cavallier qu'ai agut,
e voill sia totz temps saubut
cum ieu l'ai amat a sobrier.
Ara vei qu'ieu sui trahida,
quar ieu non li donei m'amor;
don ai estat en grant error
en leit e quan sui vestida.

He estado en gran cuita a causa de un caballero que he tenido, y quiero que se sepa para siempre cuán de sobras le he amado. Ahora veo que me ha traicionado porque no le di [a tiempo] mi amor, y por esto he estado en gran congoja en cama y cuando estoy vestida.

Ben volria mon cavallier
tener un ser en mos bratz nut,
qu'el s'en tengra per errebut
sol c'al lui fesses coseillier;
quar plus m'en sui abellida
non fis Floris de Blancaflor.
Mon cor eu l'autrei e m'amor,
mon sen, mos oillz e ma vida.

Ya quisiera tener a mi caballero una noche desnudo en mis brazos, pues se tendría por dichoso con que le sirviera de almohada, pues me place más Floris que Blancaflor. Mi corazón le entrego y mi amor, mi juicio, mis ojos y mi vida.

Bels amics, avinens e bos,
quora·us tenrai en mon poder,
e que jagues ab vos un ser,
e que·us des un bais amoros.
Sapchatz gran talen n'auria
que·us tengues en loc del marrit
ab so que m'aguessez plevit
de far tot so qu'ieu volria.

Gentil amigo, amable y bueno, ¿cuándo os tendré en mi poder? ¡Ojalá pudiese dormir con vos una noche y daros un beso amoroso! Sabed que tendría gran deseo de teneros en lugar de mi marido con tal que os hubieseis comprometido a hacer lo que yo quisiera.

El final de la primera estrofa contrasta aquí con la dignidad del lamento inicial. La frase "tener ... en mos bratz nut", tópico de la lírica trovadoresca como expresión del deseo sexual en el hombre, puesta en labios de una mujer nos desafía con una fuerza inesperada, casi como una sacudida. Con el vivo y llano "lui fesses coseillier", la poetisa abandona casi completamente el lenguaje cortesano por un momento, para volver a él en la alusión a la legendaria pareja de amantes de los *romans* medievales, Flores y Blancaflor. La segunda estrofa termina en un tono sumiso, de suma simplicidad. De nuevo, con el "Bels amics, avinens e bos", Beatritz se acerca al lenguaje amoroso convencional de los trovadores, pero la estrofa final retrata su

deseo físico aún más específica y desnudamente. No vive en el infortunio de una malmaridada, no da muestras de timidez ni de disimulo: "en loc del marrit" es conciso y llanamente práctico, y los dos últimos versos alcanzan el clímax de una abierta provocación sexual. Con su animosa fusión de los mundos de la *canso* y del *winileod*, Beatritz de Dia creó una lírica con un efecto poético muy suyo, a un tiempo emotivo y atrevido.

Una canción femenina francesa[7] por el amado que ha partido para la cruzada (cf. más abajo, pp. 160 y ss.) nos revela un atrevimiento de tipo diferente, un atrevimiento que conduce a una sublime ternura:

Jherusalem, grant damage me fais,
qui m'as tolu ce que je plus amoie.
Sachiez de voir ne vos amerai maiz,
quar c'est la rienz dont j'ai plus male joie,
et bien souvent en souspir et pantais,
si qu'a bien pou que ver Deu ne m'irais,
qui m'a osté de grant joie ou j'estoie.

Biauz dous amis, con porroiz endurer
la grant painne por moi en mer salee,
quant rienz qui soit ne porroit deviser
la grant dolor qui m'est el cuer entree?
Quan me membre del douz viaire cler
que soloie baisier et acoler,
granz merveille est que je ne sui dervee.

---

[7] No se conoce con seguridad la fecha y el origen de dicha canción. Solamente se nos ha conservado en un manuscrito tardío del siglo XIII (el *Chansonnier du Roi*): en el texto se atribuye a Gautier d'Espinau, pero en el índice se adjudica su paternidad a Jehan de Nuevile, aunque todo el mundo está de acuerdo en que ambas atribuciones son improbables. Creo muy posible que su autor fuera una mujer. La cuestión de si el poema está completo o no es igualmente difícil de solucionar. Bédier argumentó de modo convincente que, por razones técnicas, la canción es fragmentaria. A mi parecer la canción está perfectamente, y añadirle más estrofas (una después de la primera y dos después de la tercera, según Bédier) no haría más que estropearla. ¿Es éste un juicio puramente subjetivo y anacrónico?

Si m'aïst Dex, ne puis pas eschaper;
morir m'estuet, teus est ma destinee,
si sai de voir que qui muert por amer
trusques a Deu n'a pas c'une jornee.
Lasse, mieuz vueil en tel jornee entrer
que je puisse mon douz ami trover,
que je ne vueill ci remaindre esguaree.

Jerusalén, gran daño me hacéis, porque me habéis quitado lo que yo más amaba. Sabed que en verdad ya no os amaré más, pues es la cosa que me da más pesar, y muy a menudo suspiro por ello y gimo, de tal manera que casi me lleno de ira contra Dios, que me ha sacado de la alegría en que estaba.

Hermoso, dulce amigo, ¿cómo podréis soportar tan gran pena por mí en el mar salado, cuando nada existente podría describir el gran dolor que ha entrado en mi corazón? Cuando me acuerdo del dulce, claro rostro, que solía besar y acariciar, gran maravilla es que no enloquezca.

Así Dios me ayude, no puedo escapar; debo morir, tal es mi destino, en verdad sé que quien muere de amor no necesita más que un día para llegar a Dios. ¡Mísera! Prefiero en tal día entrar en que pueda a mi dulce amigo encontrar, que quedarme aquí a solas.

La dicción no tiene la originalidad ni el alcance de la de Beatritz de Dia: algunas frases ("la grant dolor qui m'est el cuer entree", "morir m'estuet, teus est ma destinee") pertenecen a la refinada *koinê* de las quejas amorosas de los *trouvères.* Incluso mediante este lenguaje, con todas sus limitaciones, el amor de una mujer se canaliza con una pureza y una totalidad que aventaja a las demás canciones que hemos estudiado, en una dimensión que amplía los límites de las *cantigas de amigo* y con una punta de convención en el lenguaje la hace quizá más emotiva, como si ejercitara todos los medios de expresión que le eran conocidos. Vemos estos detalles desde la primera imprecación de la mujer contra Jerusalén y contra Dios: para ella el amor humano tiene una grandeza y una significación tal que las más sagradas nociones del cristianismo pueden apenas competir con él. En la medida en que los derechos de Dios han desbaratado los derechos humanos de su inmenso anhelo, se siente impulsada a gritar, como Eloísa en sus cartas: "O si fas est dicere, crudelem mihi per omnia Deum!".

Mientras la primera y la tercera estrofa nos muestran el amor humano tomando el cielo por medida, la segunda es

un momento de ternura totalmente humana. Mientras la condesa de Dia imaginaba únicamente su propio placer sensual, esta mujer, hablando de un amor compartido hasta el final, imagina el dolor de su amado por la pérdida y lo siente aún más agudamente que el suyo propio. Piensa en su rostro, cómo acostumbraba a iluminarse en su presencia, y en cómo debe parecer su cara ahora, *en mer salee* (detrás del significado objetivo del viaje marítimo de los cruzados, parecen latir ciertas asociaciones con un mar "amargado por la sal del llanto"). La última estrofa, en la que sus pensamientos se dirigen de nuevo a su interior, describe el deseo tópico de terminar un amor desgraciado con la muerte, dándole una incomparable profundidad de significación: el dios que al principio parecía un duro rival es en último extremo suficientemente grande como para hacerse cargo incluso de un ilimitado amor humano. La amante de las *cantigas de amigo* asume aquí la categoría de las ideales heroínas rilkeanas del anhelo amoroso: "se lamentan ... se lanzan en pos del amado ... y ante ellas está sólo Dios".

4

LAS TRANSFORMACIONES DE LA LÍRICA AMOROSA MEDIEVAL

(1) *Guillermo de Poitiers y Kürnberger*

El primer poeta de la lírica profana francesa cuyo nombre nos es conocido es Guillermo de Poitiers (1071-1127); de la alemana es Kürnberger, que escribió quizás en Austria o por el sur de Alemania a mediados del siglo XII. De Guillermo de Poitiers conservamos once canciones, y de Kürnberger poco más de una docena de estrofas, aunque éstas sean suficientes para demostrarnos que ambos fueron poetas de talento y con una acusada y polifacética personalidad. Las obras de ambos llevan un sello distintivo. El duque de Aquitania y Kürnberger fueron seguidos en Francia y en Alemania por otros poetas que sobresalieron en otros géneros, pero de ningún modo deben ser considerados, como a menudo se hace, "predecesores" o "iniciadores". Sus nombres son los primeros que la casualidad nos ha conservado (posiblemente a causa de su individualidad, que pudo parecer tan notable a los ojos del siglo XII como a nosotros); pero sus canciones representan menos los inicios de una tradición que una obra maestra dentro de ella. A sus espaldas quedan varios siglos de canción anónima romance o germánica, de la cual se nos han conservado solamente testimonios breves y

fragmentarios (cf. más arriba, especialmente p. 113). Aun si no quedaran pruebas externas, podríamos atisbar algo de esta temprana lírica perdida examinando con atención las canciones de los dos poetas.

Conocemos muchos detalles de la vida de Guillermo de Poitiers y casi nada de la de Kürnberger. A la edad de dieciséis años, el poeta francés se convirtió en un gran señor, heredando el vasto condado de Poitiers y el ducado de Aquitania. Pasó muchos años de su juventud tratando de evitar que le fueran usurpados e intentando aumentarlos. A los treinta años acaudilló una desafortunada cruzada que fue derrotada en Asia Menor. Logró escapar y volvió a Francia, donde permaneció (si exceptuamos una breve expedición a España contra los almorávides, seis años antes de su muerte) gobernando sus territorios y arbitrando (y provocando) disputas entre la clerecía y el laicado, siendo excomulgado frecuentemente. De él se cuenta una legión de anécdotas, y el juicio de los historiadores medievales varía: fue famoso por su impiedad y su largueza y por ser "uno de los más grandes burladores de mujeres de todos los tiempos"; "fue osado, valeroso y lleno de ingenio, sobrepasando incluso a los cómicos vagabundos en el regocijo de sus festejos".

Las canciones del duque de Aquitania no pueden ser fechadas con gran precisión. La más explícita es su "Petit testament", en la que se despide de su hijo y de sus amigos, abandonando sus tierras, su vida ligera, el honor caballeresco y el amor para ir "al exilio", a preparar su alma para la muerte y el juicio. Esta composición pudo ser escrita en vísperas de la cruzada, pero la misma ocasión pudo presentarse con motivo de su viaje a España o alguna peregrinación posterior. Quedan luego cinco canciones burlonas y canallescas y cinco piezas líricas de tono más serio. Sería ingenuo aceptar las teorías de aquellos que suponen que las canciones más libres deben ser las más antiguas, considerándolas como excesos de juventud del poeta: podrían pertenecer igualmente bien a géneros y a edades diferentes, y, quizá mejor, a públicos diferentes. Mientras algunas canciones de Guillermo de Poitiers están dedicadas a un

auditorio mixto de damas y señores que exigían la *cortezia,* otras se dirigen explícitamente a sus *companhos,* caballeros y militares, compañía únicamente masculina, cuyos gustos literarios mal podían ser excesivamente delicados:

Companho, faray un vers ... covinen:
Et aura·i mais de foudaz no·y a de sen,
Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven.

E tenguatz lo per vilan qui no l'enten
O dins son cor voluntiers [qui] non l'apren;
Greu partir si fa d'amor qui la trob'a son talen.

Compañeros, haré un "verso" muy adecuado: habrá en él más necedad que juicio, e irá mezclado de amor, de alegría y de juventud.

Considerad rústico a quien no lo entiende o gustosamente no se lo aprende de memoria. Duro le es separarse del amor a aquel que lo encuentra de su agrado. (Riquer)

Su vena humorística, confiada y egocéntrica, corre inequívocamente. También en otras canciones, Guillermo hace gala de su semi- (sólo semi-) burlesca certeza de que él "gana la flor en este arte" de la poesía, de que su música es "excelente, aunque yo mismo lo diga", e incluso que la gente "mejora su valor" oyendo y disfrutando de sus canciones. La noción de valor va conjuntamente ligada con la de élite (los que no entienden esta poesía son *vilan,* sin ningún valor e insensibles, tanto en sentido social como estético) y también con las nociones de *joi* y *jovens,* el impulso y la sensibilidad que son signo distintivo del amor refinado, y que en Provenza se convierten casi en términos técnicos.

Con todo, Guillermo de Poitiers no está preparado para tomarse seriamente la poesía de *joi* y de *jovens*: promete una canción de este tipo, pero al segundo verso ya nos avisa de que no cumplirá con su promesa. En lugar de una canción amorosa adecuada para gente de buena crianza, Guillermo de Poitiers prorrumpe con una gran ambigüedad:

Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen;
Bon son e adreg per armas e valen;
Mas no·ls puesc amdos tener que l'us l'autre non cossen.

Si·ls pogues adomesjar a mon talen,
Ja no volgra albors mudar mon guarnimen,
Que miels for' encavalguatz de nuill [autr'] ome viven.

Tengo dos caballos apropiados a mi silla: son buenos, esforzados para las armas y valientes, pero no puedo tenerlos juntos porque el uno no puede tolerar al otro.

Si consiguiese domarlos a mi capricho, no quisiera emplear en otros mis guarniciones, pues iría mejor montado que ningún otro hombre vivo. (Riquer)

Las características de los dos caballos se hacen más tópicas cada vez: uno es tan orgulloso y salvaje que se resiste a dejarse crinar, el otro "se lo di a su señor cuando era todavía un potrillo". Aquí el clímax es una grotesca fantasía del *droit de seigneur*: "Pero yo insistí en que si él lo conserva más de un año, yo lo conservaré más de ciento". Luego, el conde de Poitiers se dirige a su público caballeresco:

Cavallier, datz mi cosselh d'un pessamen;
Anc mais no fuy issarratz de cauzimen:
Ges no sai ab qual mi tengua de N'Agnes o de N'arsen.

Caballeros, dad consejo a mis titubeos, pues nunca estuve tan perplejo en la elección. No sé por cuál decidirme, si por Inés o por Arsén. (Riquer)

llegando su impudicia al colmo de citar las dos damas por su nombre.

Los versos dan paso a un chiste poco delicado y obvio (que contra lo que se ha sostenido no necesita de ninguna fuente latina culta), pero la técnica de la canción es artificiosa. Guillermo tomó la forma y la música de un himno en latín (tenía la ventaja de ser señor de San Marcial de Limoges, que desde por lo menos el siglo X era el centro musical más importante de Europa), rizando el rizo al usar únicamente una rima en todo el poema (cuya traducción es imposible), pero incluso en semejante *tour de force* métrico conserva una libertad y un dominio que demuestran una total maestría. Es absurdo ver en esta canción los "inicios" de la lírica trovadoresca. Lo impide no sólo la técnica sino el contenido. La eficacia del chiste en este caso depende de la diferencia entre lo que el público espera y lo que

se le da: la única manera de entender la canción es haciéndolo como una protesta arrogantemente humorística contra una tradición ya existente de canciones con una concepción elitística del amor.

Otra de las canciones de Guillermo de Poitiers es de hecho una parodia sin reservas del amor idealizado hacia una inaccesible señora:

Amigu'ai ieu, no sai qui s'es,
qu'anc non la vi, si m'ajut fes;
. . . . . .
Anc non la vi et am la fort,
anc no n'aic dreyt ni no·m fes tort;
quan non la vey, be m'en deport,
no·m pretz un jau,
qu'ie·n sai gensor et bellazor,
e que mais vau.

Tengo amiga, no sé quién es, pues nunca la vi, a fe mía ...
Nunca la vi y la amo vivamente, nunca tuve de ella favor ni me hizo ofensa; cuando no la veo, prescindo de ella: no me importa un gallo. Porque sé [una] más gentil y más hermosa, y que más vale. (Riquer)

Muchos detalles de esta poesía (No sai quora·m suy endurmitz / ni quora·m velh... [No sé cuándo estoy dormido / ni cuándo velo...], Malutz suy e tremi murir [Estoy enfermo y tiemblo hasta la muerte]) encajan en nuestra concepción de la poesía de sentimiento exaltado contra la cual el conde de Poitiers dirigía su ironía. La Provenza del siglo XI debió de conocer una gran cantidad de lírica amorosa idealizada, quizá más exagerada en sus protestas como nunca había de serlo después del duque de Aquitania. Las hipérboles de los panegíricos latinos del siglo XI dirigidos a grandes damas, sobre todo en Francia, lo corroborarían.

Así también, el poeta alemán, Kürnberger, en cuatro hábiles versos parodia la figura del amante que idealiza tanto a su dama y la teme tanto que llega incluso a no pensar en gozar de sus favores:

Jô stuont ich nehtint spâte vor dînem bette:
do getorste ich dich, frouwe, niwet wecken.
"Des gehazze iemer got den dînen lîp!
jo enwas ich kein eber wilde", sô sprach daz [...] wîp.

Anoche, aunque estuve muy tarde junto a vuestra cama, no me atreví a despertaros, señora. "¡Maldito seas siempre de Dios! No soy yo ningún jabalí salvaje", dijo la [...] dama.

Como Guillermo de Poitiers, Kürnberger se complace en crear diversas *personae* de sí mismo. Mientras el duque de Aquitania se declara, con una confianza absoluta, como el mejor poeta y el mejor amante (*maiestre certa*),

Qu' ieu sai jogar sobre coyssi
A totz tocatz;
. . . . . .
Ja m' amigu' anueg no m'aura
Que no·m vuelh' aver l'endema;

Pues sobre la almohada sé hacer toda especie de juegos... ninguna amiga mía durmió conmigo sin que volviera a desearme al día siguiente.

Kürnberger crea un efecto similar con una ironía más sutil, sirviéndose (como en la cuarteta ya citada) del artificio del *Wechsel* o diálogo lírico, con parlamentos alternados de la misma longitud, recurso antiquísimo en la poesía germánica:

"Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinnen:
dô hôrte ich einen ritter vil wol singen
in Kürenberges wîse al ûz der menigîn:
er muoz mir rûmen diu lant, ald ich geniete mich sin."
Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengwant,
wan ich muoz einer frouwen rûmen diu lant.
diu wil mich des betwingen daz ich ir holt sî.
si muoz der mîner minne temer darbende sîn.

"Estuve en las almenas ayer, hasta muy entrada la noche, y oí cantar a un caballero al modo de Kürnberger entre el gentío: debe abandonar mi territorio o será mío."

Traedme rápido mi caballo y mi armadura, pues debo partir por una dama. Mucho me insta a que la adore. Deberá quedarse sin mi amor para siempre.

Mientras en la cuarteta el *Wechsel* se empleaba para el diálogo dramático, rematando las palabras de la mujer las anteriores, los parlamentos no entran aquí en contacto: el hombre y la mujer hablan uno sin el otro, permaneciendo encerrados en sus propios mundos de presunciones y de deseos inflexibles; es éste un empleo magnífico de la forma tradicional como vehículo de expresión de un diálogo parecido al juego de los despropósitos.

El tema de la dama que está demasiado ansiosa de poseer al hombre que admira mientras éste desea conservar su orgullo y su libertad, surge de nuevo de un modo diferente en otra de las poesías de Kürnberger. Mientras el *Wechsel* había dado expresión humorísticamente a una ruda vanidad masculina, Kürnberger evoca aquí el tema simbólicamente, con una sensible imaginación y desde el punto de vista femenino:

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
dô ich in gezamete als ich in wolte hân
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er muoz mir rûmen diu lant, ald ich geniete mich sîn."

Sît sach ich den valken schône fliegen:
er fuorte an sînem fuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
got sende si zesamene die gerne geliep wellen sîn!

Adiestré un halcón durante más de un año. Cuando lo tuve domado tal como quería y había cubierto con gracia sus plumas de oro, levantó el vuelo muy alto y se fue a otros países.

Desde entonces he visto al halcón volar bellamente, llevaba cintas de seda en las patas, y su plumaje era todo de oro rojizo. ¡Dios una a aquellos que se desean mutuamente!

El último verso, con su contenido pensativo y aturdido, pero generoso (casi comparable a los últimos versos de la Marschallin en el *Rosenkavalier*), aclara el complejo significado dramático latente en los versos precedentes. Cada verso aporta un matiz al torrente de pensamientos de la dama: fue su propio engaño, del cual es consciente ahora, y también su discreción y su buen gusto y el sentimiento de superioridad social lo que presta un despego irónico al cuarto verso (*er huop sich ûf vil hôhe*), seguido quizá de una reluctante admiración, quizá de una ironía más profunda, en el quinto. Entre los dos versos siguientes podemos apreciar cómo sus pensamientos se dirigen a la nueva dueña del halcón, que lo ha comprado más flagrantemente y lo ha vestido más vistosamente, sin que él se diera cuenta de los nuevos grillones; finalmente, llegamos a la ex-

clamación, en la que se abandonan las ficciones imaginarias y que hiere por su falta de autoconmiseración.[1]

La extraordinaria delicadeza y artificiosidad del arte de Kürnberger no han sido tal vez suficientemente reconocidas. Hay un buen número de tales poemas de halcones, situados en ambientes diferentes, que lo ponen de relieve en una medida muy acusada, por contraste: el tan cacareado que se atribuye a Dietmar von Eist, de tiempos no lejanos a Kürnberger, es más tosco, pues la dama, mirando al halcón volar libremente, hace una comparación directa ("Esto es lo que hice: escogí un hombre..."); un soneto anónimo italiano del siglo XIII emplea la imagen prolija y sentimentalmente ("Infeliz de mí, que amé un gavilán, / lo amé tanto que moría por él..."); tal vez solamente una canción popular serbia logra contarlo, a su manera, como Kürnberger, aunque con unos medios incomparablemente más sencillos:

Hay un halcón posado en la fortaleza de Salónica,
sus garras son amarillas hasta el espolón,
sus alas doradas hasta las espaldas,
y su pico encarnado hasta los ojos.
Las muchachas de Salónica le preguntan:
"En nombre de Dios, halcón verdigrís,
¿quién ha teñido tus garras de amarillo,
quién ha cubierto de oro tus alas,
quién ha enrojecido tu pico?"
"¡Dejadme en paz, muchachas de Salónica!
Fue un buen amo a quien serví,
y que tenía tres hijas:

[1] En una reciente e interesante interpretación del poema de Kürnberger (Peter Wapnewski, *Euphorion,* LIII [1959], 1-19), se sugiere que el halcón huye, pero no encuentra ninguna otra dueña, y que las cintas de seda y el plumaje dorado se refieren solamente a los atavíos que la dama que habla dio al halcón. Sin embargo, esta interpretación no explica de modo convincente (ni creo que pueda hacerlo) la fuerza del último verso. Es más, me parece que se desprende claramente de la segunda estrofa que las cintas de seda y el dorado total de las alas es algo que la dama no había visto anteriormente.

la primera tiñó mis garras,
la segunda doró mis alas
y la tercera fue quien enrojeció mi pico."

Aquí hay también algo enigmático y perturbador: el pensamiento vacila entre la imagen del halcón mimado y su latente naturaleza de ave de presa. El misterio reside en el sentimiento de pena que parece acompañar el final. La muchacha que le manchó de sangre en la caza de amor, ¿lo ha dejado con honor o lo ha humillado? Tal vez sean ambas cosas, pues se ha destruido la inocencia. La fuerza de la canción consiste en este conjuro. Hay un desarrollo, pero solamente hacia la intensidad, no como el de Künberger, hacia la complejidad.

Kürnberger emplea de nuevo la imagen del halcón en una cuarteta que tiene cierta semejanza con las canciones de exultación sexual de Guillermo de Poitiers, aunque no refleja la premeditada y aguda comicidad del poeta francés, sino una fina ironía que llega hasta la burla de sí mismo.

Wîp unde vederspil diu werdent lîhte zam:
swer si ze rehte lucket, sô suochent si den man.
als warb ein schœne ritter umb eine frouwen guot.
als ich dar an gedenke, sô stêt wol hôhe mîn muot.

Mujeres y halcones se domestican fácilmente: si les muestras el señuelo adecuado, vienen a encontrar a su hombre. Éste es el método que empleó un hermoso caballero para ganar a una noble dama. Cuando pienso en ello, me entra una gran confianza en mí mismo.

Sean cuales fueran las extravagantes protestas que sus predecesores franceses y alemanes hubieran hecho en sus canciones amorosas, ni Guillermo de Poitiers ni Kürnberger tenían ninguna intención de adorar a una dama que no pagara con su amor. Su ideal es un amor mutuo y pletórico que, desafiando las convenciones refinadas, reconoce el deseo sexual tanto en los hombres como en las mujeres. En una de sus canciones más serias, Guillermo de Poitiers, después de intentar arrancar a su amada de su reticencia ("Par que·us vulhatz metre monja": Parece que os queráis meter a monja) y discutiendo con ella, tiene un momento en que la frívola lisonja deja paso a una apasionada afirmación:

Qual pro y auretz, s'ieu m'enclostre
e no·m retenetz per vostre?
Totz lo joys del mon es nostre,
dompna, s'amduy nos amam.

¿Qué provecho obtendréis si me enclaustro y no me retenéis por vuestro? Todo el gozo del mundo es nuestro, señora, si los dos nos queremos. (Riquer)

La más bella de las canciones de Guillermo de Poitiers es la celebración de un amor mutuo, el desafío sobre el que triunfa a pesar de todas sus luchas, incertidumbres y peligros:

Ab la dolchor del temps novel
Foillo li bosc, e li aucel
Chanton chascus en lor lati
Segons lo vers del novel chan;
Adonc esta ben c'om s·aisi
D'acho don hom a plus talan.

Con la dulzura de la primavera los bosques se llenan de hojas y los pájaros cantan, cada uno en su latín, según la poesía del nuevo canto. Entonces conviene que cada cual se provea de aquello que más anhela.

De lai don plus m'es bon e bel
Non vei mesager ni sagel,
Per que mos cors non dorm ni ri,
Ni no m'aus traire adenan,
Tro qe sacha ben de la fi
S'el' es aissi com eu deman.

No veo [llegar] mensajero ni misiva de allí donde está aquella que para mí constituye lo mejor y lo más hermoso. Por esto no duermo ni río, ni me atrevo a seguir adelante hasta que sepa bien si el resultado será tal como lo quiero.

La nostr' amor vai enaissi
Com la branca de l'albespi
Qu·esta sobre l'arbre en treman,
La nuoit, a la ploja ez al gel,
Tro l'endeman, que·l sols s'espan
Pel las fueillas verz e·l ramel.

A nuestro amor le ocurre como a la rama del blanco espino, que [toda] la noche está en el árbol temblando, [expuesta] a la lluvia y al hielo, hasta que al día siguiente el sol se extiende por las hojas verdes y el ramaje.

Enquer me menbra d'un mati
Que nos fezem de guerra fi,
E que·m donet un don tan gran,
Sa drudari' e son anel:
Enquer me lais Dieus viure tan
C'aja mas manz soz so mantel!

Aún me acuerdo de una mañana en que hicimos las paces, y que me otorgó una gran dádiva: su amor y su anillo. ¡[Ojalá] Dios me deje vivir hasta que ponga las manos bajo su manto!

Qu'eu non ai soing d'estraing lati
Que'm parta de mon Bon Vezi,
Qu'eu sai de paraulas com van
Ab un breu sermon que s'espel,
Que tal se van d'amor gaban,
Nos n'avem la pessa e·l coutel.

No temo que lenguaje extraño me separe de mi Buen Vecino, porque sé el alcance que tienen las palabras que se difunden en un breve discurso. Vayan otros envaneciéndose de su amor: nosotros tenemos la pieza y el cuchillo [=disponemos de todo lo necesario]. (Riquer)

El amor humano (amor que se encuentra y se conquista, no el puro anhelo amoroso que ocurre tan a menudo en el tema de la naturaleza de los estilizados preludios de las canciones amorosas medievales) puede ser una fuente de bondad y alegría, en armonía con todo lo que hay de dulce en la naturaleza. ¿Por qué, pues, ocasiona tantos sufrimientos a los amantes? La presión social puede mantenerles apartados uno del otro y obligarlos a encontrarse furtivamente, con días en los que incluso no puedan llegar a enviarse ni un mensaje, con el miedo a las murmuraciones maliciosas, en las que el mundo externo parece encontrar un extraño y perverso placer. Todas estas presiones, frustraciones y miedos tienen su efecto sobre la moral de los mismos enamorados, les hacen discutir cuando están juntos y estar inseguros uno de otro cuando están separados. Él no sabe ninguna noticia de ella, ¿quiere esto decir que su amor disminuye? Tiene miedo ahora de acercarse a ella, ¿realmente, es ella todo lo que él esperaba y se había imaginado? La idílica imagen convencional de la naturaleza en la primavera no es la que conviene al amor humano. Guillermo evoca otra, una imagen que conoce la oscuridad y el peligro, pero que los trasciende. Un amor que, aunque momentáneamente, triunfa sobre los obstáculos, tiene su desesperada belleza, y espolea y renueva el amor más de lo que podría un idilio infinito.

En la última estrofa, con el tierno *senhal* (pseudónimo) que el poeta da a su amada, y con su triunfante aceptación del amor, por encima de las amenazadoras habladurías, notamos que el pesimismo ha sido vencido totalmente: los amigos de escándalos y los murmuradores son figuras patéticas e impotentes, mientras que en el cumplimiento del amor mutuo están la fuerza y el sustento.

Las cortas estrofas de Kürnberger no contienen un panorama amoroso tan exhaustivo como el anterior, pero también él requiere a su amada para que le dé un compromiso total de amor mutuo que rompa con los refinamientos sociales; un soplo de humor insinúa entonces que el amante puede llegar a estar tan celoso como el marido:

Wîp vile schœne, nu var du sam mir.
lieb unde leide daz teile ich sant dir.
die wîle und ich daz leben hân sô bist du mir vil liep
wan minnest einen bœsen, des engan ich dir niet.

Muy hermosa dama, haced como yo. Penas y alegrías comparto con vos. Mientras viva os querré mucho. Si amáis a un malvado no lo consentiré.

Ni tan siquiera un momento romántico excluye que el poeta pueda dejar de burlarse encantadoramente de sí mismo. Así también puede mirar el miedo de los amantes a los escándalos y sus estratagemas para protegerse del mundo exterior, con una sonrisa:

Der tunkele sterne sam der birget sich,
als tuo du, frouwe schœne, sô du sehest mich,
sô lâ du dîniu ougen gên an einen andern man.
son weiz doch lützel iemen wiez undr uns zwein ist getân.

La oscura estrella se esconde, y vos, hermosa dama, debéis hacer lo mismo cuando me veáis; que vuestros ojos se posen sobre algún otro hombre, para que nadie sepa lo que hay entre nosotros dos.

Detrás de la broma está la seguridad de que el amor se ve correspondido inalterablemente: el poeta sabe que los ojos de su amada brillan cuando le miran a él y que permanecerán apagados si miran a otro.

Se hace patente una notable diferencia de imaginación entre el poeta francés y el alemán en algunas de las *personae* creadas por ellos. Guillermo de Poitiers explota su vena de humor punzante y de fantasía sexual en un *fabliau* lírico. Echa mano de un argumento manido dentro del *fabliau* (las mujeres lascivas que toman un sordomudo por amante para que nunca revele su secreto: es uno de los muchos temas narrativos festivos de amores y engaños que existen en todos los lugares y épocas en la tradición oral, y que ocasionalmente se convierten en una delicada obra de arte por obra y gracia de un Petronio, un Boccaccio, un Chaucer o un La Fontaine). La contribución distintiva de Guillermo de Poitiers al género es la de contar la historia en primera persona: él mismo es el héroe-víctima. El cuento se narra con indiferencia; hay un contraste radical y deliberado

entre la forma y el fondo, entre la postura fría y distante y la descabellada imaginación sexual encendida por un humor caprichoso y cruel. Desde el bufonesco principio:

Farai un vers, pos mi somelh,
E·m vauc e m'estauc al solelh.

Compondré un verso, pues me adormezco, me paseo y estoy al sol. (Riquer)

pasando por el burlón desafío del acercamiento de las damas:

Mout mi semblatz de bel aizin
Mon escient;

Me parecéis de muy buena condición, a fe mía. (Riquer)

hasta la grotesca escena de la tortura (a un gato furioso le hacen dar un centenar de arañazos al desnudo trasero del sordomudo para comprobar si realmente lo es) y el clímax exultante del deseo ultragratificado, todo ello descrito con una meticulosidad surrealista, constituye una pieza maestra de la astracanada.

El genio dramático de Kürnberger se adapta mejor a los momentos íntimos; lo que es notable es la concisión con que puede evocar un complejo estado sentimental, y la completa perspicacia de su imaginación para figurarse el papel de una mujer enamorada tan bien como el del hombre:

Vil lieben friunt verkiesen daz ist schedelîch;
swer sînen friunt behaltet, daz ist lobelîch.
die site wil ich minnen.
bit in daz er mir holt sî, als er hie vor was,
und man in waz wir redeten, do ich in ze jungeste sach.

Despreciar al amado es vergonzoso; conservar al amado es digno de elogio. Esto es lo que aprecio. Decidle que me considere como antes hacía, y recordadle lo que hablamos la última vez que lo vi.

Analizando las canciones conservadas de estos dos poetas podemos vislumbrar a sus espaldas unas tradiciones de lírica amorosa de una enorme vitalidad y alcance. Descansan en un amplio y artificioso abanico de expectaciones entre el público de este tipo de lírica, y los poetas dan por sentado que su auditorio estará familiarizado con los vivaces matices de un lenguaje poético sutil, y confían que reconozcan al amor como algo complicado, tanto poética como humanamente. Es casi imposible acertar la parte de creación exclusivamente original existente

en el arte poético de Guillermo de Poitiers o de Kürnberger, pero lo que es cierto es que ninguno de ellos estaba creando *ex nihilo.*

(2) *Trovadores y "trouvères"*

De algunas generaciones de poetas del sur de Francia después de la muerte de Guillermo de Poitiers (1127) se conserva una buena cantidad de poemas líricos amorosos que han sido presentados a menudo en épocas pasadas de una manera demasiado homogénea. Frases como "el código del amor cortés" o "las convenciones de la lírica trovadoresca" han embotado la percepción de lo que hay de poéticamente vigente e individual en este tipo de canciones. Esto es lo que me gustaría caracterizar con algunas ilustraciones, aunque ninguna selección de fragmentos ejemplificatorios pueda hacer justicia a la variedad del material.

El más famoso y casi legendario trovador del deseo amoroso es Jaufré Rudel, que inició sus actividades unos veinte años después de la muerte de Guillermo de Poitiers. Entre las seis canciones que de él conservamos, las mejores estrofas tienen una exquisita limpidez:

Amors de terra lonhdana,
Per vos totz lo cors mi dol;
E non puesc trobar mezina
Si no·n au vostre reclam
Ab atraich d'amor doussana
Dinz vergier o sotz cortina
Ab dezirada companha.

Amor de tierra lejana, por vos me duele todo el cuerpo; y no puedo encontrar remedio si no oigo vuestra llamada con el señuelo de un dulce amor en un jardín o tras cortina con la compañera deseada.

Hay, sin embargo, algo enigmático en la andadura de esta estrofa: solamente en el último verso, cuando la *companha* se menciona personalmente, se hace totalmente claro que el *amors* del primer verso era una personificación del amor que ella siente. La distancia entre los amantes es un tema que aparece en algunas de las canciones de Jaufré:

Luenh es lo castelhs e la tors
On elha jay e sos maritz...

Lejos están el castillo y la torre donde yacen ella y su marido.

De este modo el poeta está a menudo con su amada solamente en sus pensamientos o cuando sueña despierto, y Jaufré deja algunas veces deliberadamente borrosa y onírica la transición entre su presencia imaginaria y su presencia real (como aquí, en el verso cuarto):

Ma voluntatz s'en vai lo cors,
La nueit et dia esclarzitz,
Laintz per talant de son cors;
Mas tart mi ve e tart mi ditz:
"Amicx, fa s'elha, gilos brau
An comensat tal batestau
Que sera greus a departir,
Tro qu'abdui en siam jauzen".

Mi voluntad va hacia allí corriendo por la noche y desde que clarea el día, por el deseo de su cuerpo; pero me viene lentamente y lentamente me dice: "Amigo, dice, gente celosa y malvada ha empezado a hacer tal disputa que será difícil de solucionar, hasta que ambos tengamos solaz".

La señora está inconfundiblemente de parte de su amado y algunas veces, al final, con su ayuda y la ayuda de algunos amigos y también de Dios (al que los enamorados imaginan siempre favorablemente dispuesto, incluso en caso de amor adulterino), se puede arreglar una gozosa cita en la que se consuma el amor:

Er ai ieu joy e suy jauzitz
E restauratz en ma valor,
E non iray jamay alhor
Ni no querrai autrui conquistz

Ahora tengo a mi amor y estoy alegre y restaurado en mi valor, y no iré nunca a ninguna otra parte ni buscaré las conquistas de otro.

. . . . . .

Mout mi tenon a gran honor
Tug silh cui ieu n'ey obeditz
Quar a mon joi suy revertitz:
E laus en lieys e Dieu e lor,
Qu'er an lur grat e lur prezen,
E, que qu'ieu m'en anes dizen,
Lai mi remanh e lay m'apays.

Mucho me tienen en gran honor todos aquellos a quienes he obedecido porque he vuelto a mi amor: y alabo a ella, a Dios y a aquellos que tienen ahora sus deseos cumplidos, y, diga lo que diga, allí me quedo y allí me deleito.

Jaufré prosigue hasta ver esta feliz realización sexual como la vindicación de aquella *fin' Amors*, aquel noble y gracioso amor que "nunca traicionó a nadie".

El amante de estas canciones es bastante diferente de la figura de la conocida leyenda de Jaufré, quien, con palabras de su *vida,* "se enamoró de la condesa de Trípoli sin haberla visto, a causa de las bondades que había oído contar de ella por

los peregrinos que venían de Antioquía". La leyenda puede haberse originado a partir de una confusión: en cierta ocasión, Jaufré escribió una canción parodística, con un eco risueño en su estribillo, una canción que imita la fanfarronada de Guillermo de Poitiers que pretende estar enamorado de una dama que no ha visto nunca. Jaufré escribió también una célebre canción en serio, que se refería a una dama que vivía lejos, y que contiene, como fantasías, algunos de los pensamientos de los que puede haberse formado la "biografía": "Si fuera un peregrino en su tierra ... entonces, si le place, tendré hospedaje en su casa ... por ella quisiera ser llamado 'vil bellaco' por los sarracenos". El lío no terminó con la *vida* del juglar: incluso hoy en día muchos eruditos creen que esta canción, *Lanquan li jorn son lonc en may,* se refiere al amor por una señora a quien el poeta nunca vio, o incluso que no es en absoluto una señora humana. Sin embargo, el texto no contiene nada de ello: lo que Jaufré dice es que quiere ver a su lejana amada "verdaderamente, en un lugar en que la habitación y el jardín me pareciera siempre un palacio". La expresión es delicada, pero creo que el sentido es inequívoco: verla verdaderamente es verla desnuda, en un lugar donde ella y Jaufré pudieran hacerse el amor.

Para esa señora que vivía lejos — añade el biógrafo —, Jaufré compuso "buenas poesías con buenas melodías y pobres palabras". Las cuatro melodías conservadas son, efectivamente, tan finas y delicadas como cualquiera otra en la música trovadoresca. ¿No hay ningún elemento de verdad en la crítica de las palabras? A lo sumo son como un lúcido ensueño; y, sin embargo, no hay gran riqueza imaginativa: el registro emocional es estrecho, banal a veces, y no hay ningún sentimiento de energía cohesiva, ningún desarrollo profundo, ninguna cristalización de pensamiento y sentimiento en una imagen memorable.

El cuadro es muy diferente si nos enfrentamos a los dos contemporáneos (aunque algo más jóvenes) de Jaufré, Bernart de Ventadorn y Raimbaut d'Aurenga. Bernart sí tiene momentos en los que expresa las hipérboles de devoción angustiosa, tímida y sumisa a una señora inflexible, los cuales resumen popularmente la poesía amorosa de los trovadores: está sometido a

un tormento sin remedio porque "el amor me ha cautivado, y la gracia es la única llave que puede abrir la mazmorra donde me ha arrojado, y no puedo encontrar piedad ninguna aquí". Viendo a su señora, "tiemblo de miedo como una hoja al viento; no tengo más seso que una criatura, tan vencido estoy por el amor ... Graciosa señora, nada más os pido sino que me toméis por criado vuestro, pues os serviré como a mi noble señor, sea cual sea la recompensa". Con todo, ésta es la menor parte del espectro amoroso que se refleja en las canciones de Bernart de Ventadorn. La timidez del enamorado puede convertirse en sí misma en un arma de seducción, el primero de una serie de grados en los que los sentimientos de la señora son explotados de diversas maneras hasta que han sido cortadas todas sus posibles salidas y ella debe rendirse. Una tal casuística se halla brillantemente expuesta en una canción en la que el poeta se queja de que está asustado incluso de declarar su amor (por más que desde el principio podamos sospechar que se trata de una invitación a una mujer más que de un monólogo interior, y el poeta lo admite al final): Bernart de Ventadorn se queja de que está demasiado asustado para hablar,

c'anc no vi cors melhs talhatz ni depens
ad ops d'amar sia tan greus ni lens.

Pues yo nunca vi cuerpo mejor formado ni pintado que al amor sea tan reacio y lento.

Lo que aduce como razón de su miedo es, de hecho, el principio del asedio sexual a su amada. A veces lo disfraza repitiendo afirmaciones familiares de culto amoroso:

Laintz per talant de son cors;
e tan la dopt' e la reblan
c'anc de me no·lh auzei parlar,
ni re no·lh quer ni re no·lh man.
pero ilh sap mo mal e ma dolor ...

Tanto amo a mi señora y la quiero tanto, y tanto la temo y la sirvo que nunca le osé hablar de mí, y nada le requiero ni le mando. Pero ella conoce mi pena. ...

De aquí, Bernart pasa a su ensueño erótico (de nuevo como señuelo para la dama más que como reflexión solitaria): si pudiera, encantaría a todos sus enemigos y los convertiría en niños, para que nadie pudiera molestar a los enamorados,

e baizera·lh la bocha en totz sens,
si que d'un mes i paregra lo sens.

Be la volgra sola trobar,
que dormis, o·n fezes semblan,
per qu'e·lh embles un doutz baizar,
pus no valh tan qu'eu lo·lh deman.
per Deu, domna, pauc esplecham d'amor!
vai s'en lo temps, e perdem lo melhor!
parlar degram ab cubertz entresens,
e, pus no·ns val arditz, valgues nos gens!

Be deuri'om domna blasmar,
can trop vai son amic tarzan,
que lonja paraula d'amar
es grans enois e par d'enjan,
c'amar pot om e far semblan alhor,
e gen mentir lai on non a autor.
bona domna, ab sol c'amar mi dens,
ja per mentir eu no serai atens.

y le besaría la boca en todos sentidos, de tal manera que un mes después aún quedarían las señales.

Bien la quisiera encontrar sola, que durmiese o lo hiciese ver, para robarle un dulce beso, pues no valgo tanto que pueda pedírselo. ¡Por Dios, señora, qué poco disfrutamos del amor!, ¡se va el tiempo y perdemos lo mejor! Hablar deberíamos con encubiertos dobles sentidos, y, pues de nada nos sirve el atrevimiento, así nos valiera el ingenio!

Bien debería ser reprochada la señora, cuando hace perder demasiado el tiempo a su amigo, que larga palabra del amor es gran enojo y parece engaño, pues se puede amar y fingirlo en otro sitio, y mentir donde no hay nadie alrededor. Gentil señora, sólo con que os dignéis amarme, ya no me vería obligado a mentir.

Un toque de humor corre por el ensueño, y hace sospechar que la dama puede estar fingiendo y que en su corazón lo aprueba, y un momento después — el amante ha de robarle un beso mientras está durmiendo porque está asustado o es indigno de pedirle uno en la vida real — llegamos a una fina burla de los clichés de la sumisión amorosa. Inmediatamente ello conduce a una alegre invitación sensual ("El tiempo se va y nos perdemos lo mejor"), en la que el poeta, confidente ahora de su "ánimo dispuesto", habla por primera vez como si se hubieran entendido totalmente, aliados contra un mundo externo acechante. Vuelve a salir el humor en el doble sentido de los signos secretos y en la última e irónica alusión a la timidez del amante, con la cual ha comenzado el debate; se supone ahora que fue la timidez de ella y no la de él lo que hizo que la realización del amor pareciera imposible.

Los enamorados deben usar ahora del ingenio (*gens*); la última palabra de la estrofa dispara una nueva serie de reflexiones sobre la honestidad en el amor. Bernart de Ventadorn examina críticamente el romántico cliché de la señora, que es tan perfecta que nunca cede críticamente. La actitud de la señora, se queja el poeta, tiende a reducir el amor a pura palabrería; al final hace vanas las protestas del amante. Lo que dice Bernart de Ventadorn, aunque sea cierto, forma parte todavía de su casuística seductoria: lo que él quiere decir es: "No debéis entretenerme más, si no, me obligaréis a vivir una mentira. ¿No es mejor esconder un verdadero amor ante el mundo externo, que esconderlo entre nosotros? En última instancia, ¿puede significar realmente el amor algo para nosotros si no es compartido y consumado?". Todo ello se halla implicado, me parece, en los versos maravillosamente concisos de la última estrofa. A lo largo de toda la canción son las transiciones sutiles y sin esfuerzo, la agilidad de razón y sentimiento, la transformación, aún más patente, de una reflexión solitaria en un alegato apasionado y orgulloso.

En otra canción, Bernart de Ventadorn, como Guillermo de Poitiers, declara explícitamente como ideal suyo un amor cándidamente recíproco en el que ninguna convención pueda ocultar los sentimientos verdaderos:

En agradar et en voler
Es l'amors de dos fins amans;
Nulla res no i pot pro tener,
S'ilh voluntatz non es egaus;
E cel es ben fols naturaus
Qui de so que vol la repren
E·lh lauza so que no·lh es gen.

En el mutuo agradarse y quererse está el amor de dos verdaderos amantes; nada puede ser provechoso, si no es igual su voluntad; y está bien loco de nacimiento el que le censura lo que exige e indignamente lo reclama.

Lo esencial consiste en dar, no en tomar: "No amar sin tomar nada no es amor, solamente tiene la apariencia de él".

En un debate lírico (*tenso*) con el trovador Peire d'Alver-

nha, en el que Peire pasa revista automáticamente a todos los conceptos recibidos de amor refinado, Bernart de Ventadorn añade:

Peire, si fos dos ans o tres
lo segles faihz al meu plazer,
de domnas vos dic eu lo ver:
no foran mais preyadas ges,
ans sostengran tan greu pena
qu'elas nos feiran tan d'onor
c'ans nos prejaran que nos lor.

Peire, si por dos o tres años el mundo estuviera hecho a mi gusto, os digo la verdad, de las mujeres: nunca más serían adoradas, sino que sufrirían tan gran castigo que nos harían tan gran honor que antes nos rogarían ellas a nosotros que nosotros a ellas.

Se trata de una exageración cómica exigida por el debate, pero subyace de nuevo la preocupación del de Ventadorn por explorar dónde termina el manierismo y dónde comienza la verdad emocional.

Todo ello se echa de ver más en algunas de sus canciones que se refieren a la deslealtad amorosa y al tema del *odi et amo*. En una de ellas el poeta acepta amargamente las insuficiencias de su ideal, una aceptación que lo conduce a una melancólica conciencia de paz: aunque el amor recompense más a un hombre arrogante y falso que a los que son francos, aunque la mujer se burle de él e intente reprocharle por su propia deslealtad,

a sos ops me gart e·m estui,
e si non em amic amdui,
d'autr' amor no m'es vejaire
que ja mais mos cors s'esclaire.

Que a su placer me guarde y me retenga, y si no somos amigos los dos, no me parece que de otro amor se abrase jamás mi corazón.

En otra composición, los sentimientos del enamorado por las humillaciones recibidas irrumpen violentamente:

Una fausa deschauzida
träiritz de mal linhatge
m'a träit (et es träida,
e colh lo ram ab que·s fer);
e can autre l'arazona,
d'eus lo seu tort l'ochaizona;
et an ne mais li derrer
qu'eu, qui n'ai faih lonc badatge.

Una falsa villana, traidora de mal linaje, me ha traicionado (y se traiciona ella misma, y coge la rama con la que se golpea); y cuando otro le habla, le acusa de su propia falta; y consigue más de ella el último que yo, que hace largo tiempo que espero.

Le gustaría olvidarla (amar sin esperanza es puro amor infantil, reduce el hombre a un niño), pero nota que no puede:

mas pero qui m'en razona,
la paraula m'en es bona,
e m'en esjau volonter
e·m n'alegre mo coratge.
. . . . . .
qu'e·lh perdo s'ela·m perdona ...

Pero de quien me habla de ella me es grato escuchar la palabra, y muy a gusto me alegro y mi corazón se regocija ... yo la perdonaré si ella me perdona. ...

Otra vez, en una canción que no comienza a la manera tradicional con el preludio de la primavera, sino al frío modo de los debates legales, un *jugement d'amour*, el desairado amante pregunta si debe continuar amando a la señora desleal y ser despreciado por el mundo por sus cuernos o continuar su vida, vacío de amor, incapaz para siempre de componer canciones de amor. Sería mejor compartirla que perderla totalmente, aunque él sabe perfectamente que esto es una cobardía, inspirada por la tenue esperanza de que ella le recompensará por su paciencia. Entonces, antes del estribillo, vienen los versos emocionantes que cristalizan la relación en un instante, en el gesto enigmático que puede encubrir tanto el llanto como la primera vacilación de amor:

manhtas vetz m'es pois membrat
de so que·m fetz al comjat:
qu'e·lh vi cobrir sa faisso,
c'anc no·m poc dir oc ni no.

Muchas veces después he recordado lo que me hizo al despedirse: que la vi cubrirse la faz, de modo que no pudo decirme ni sí ni no.

La sensibilidad y la veracidad de expresión de Bernart de Ventadorn representan una de las cimas de la poesía amorosa provenzal, pero todavía eran posibles realizaciones notables en otras direcciones. Hay la brillantez intelectual de un contemporáneo suyo, Raimbaut d'Aurenga, siempre ligero, aunque serio también en ocasiones, maestro de la hipérbole, el alambicamiento y la paradoja; en las dos últimas décadas del siglo XII está la viva libertad asociativa de Peire Vidal, lograda en la cuerda floja extendida entre la angustia y el placer; también está el virtuosismo formal de Arnaut Daniel. Ya en la generación siguiente a Guillermo de Poitiers se había hecho práctica común el artificio de componer una canción repitiendo las rimas de la primera estrofa a lo largo de todo el poema (hazaña que

otros poetas europeos casi nunca trataron de superar); pero nadie siguió formas estróficas o rimas como las siguientes:

Doussa car', a
totz aips volgutz,
sofrir
m'er per vos mainz orguoills,
cart etz
decs
de totz mos fadencs,
don ai mains brutz
pars,
e gabars;
de vos no·m tortz
ni·m fai partir
avers,
c'anc non amei
ren tan, ab meins d'ufaut;
anz vos desir
plus que Dieu cill de Doma![2]

Dulce faz, con todas las cualidades requeridas, sufrir debo, por vos, muchos signos de orgullo, pues sois el fin de todas mis necedades, por las cuales tengo muy bajos compañeros, y burlas; de vos no me apartan, ni me hace alejar la riqueza, pues nunca amé nada tanto, con menos vanidad; ¡os deseo más que a Dios los de Doma!

Pero no fue (o al menos no fue de modo principal) por habilidades de este tipo que Dante llamó a Arnaut *il miglior fabbro*: la canción de Arnaut que más alabó por lo "ilustre" de su construcción, *Sols sui qui sai,* es la menos espectacular; notable, no por su esquema métrico o por un lenguaje inusitado, sino por una mesurada conciencia de orden lúcido y una forma que surge espontáneamente de la armonía del fondo y de los medios de expresión.

Dante parece no haber conocido las composiciones del trovador viajero contemporáneo de Arnaut, Raimbaut de Vaqueiras, trovador cuya versatilidad poética y cuya fuerza expresiva le hicieron uno de los poetas líricos más sobresalientes de Provenza, tanto en los asuntos de amor como en los de guerra. Como poeta amoroso, Raimbaut llevó a cabo muchos *tours de*

[2] Doma, según Toja, el último editor, se refiere a Domme (localidad de la Dordoña) y no al Puy de Dôme. La alusión a la piedad de sus monjes debe de ser una alusión tópica. La comparación entre el deseo del amante y el deseo del religioso de ver a Dios se repite en la poesía trovadoresca.

force (por ejemplo, una canción amorosa escrita en cinco lenguas, un diálogo en el que Raimbaut corteja una muchacha en provenzal y ella le rechaza en genovés, una divertida canción de baile, sin rival en cuanto a su magia verbal y melódica, y una queja amorosa femenina de una cautivadora simplicidad). Pero la mejor manera de observar las excelentes cualidades de Raimbaut es analizar la diáfana exuberancia de la invención poética de su *Truan, mala guerra,* la canción del "sitio de Biatritz". Biatritz es una dama que sobrepasa tanto a las demás mujeres, que éstas, en su envidia, le declaran la guerra; llegan de toda Italia, e incluso de Cerdeña, armadas para el torneo. Construyen una ciudad a la que llaman Troya, con un gobierno rival, y ponen sitio a la ciudadela de las perfecciones de Biatritz:

La ciutatz se vana
de far ost en arrenc,
e sona·l campana,
e lo vielhs comuns venc
e ditz per ufana
que chascuna desrenc;
pueis ditz
que·l bela Biatritz
estai sobeirana
de so que·l comuns tenc:
aunitz
n'es totz e desconfitz.
Trompas sonon e la poestatz cria:
"Demandem li beutat e cortezia,
pretz e joven". E totas cridon: "Sia!"

La ciudad se jacta de alinear las huestes; suena la campana y el consejo de las ancianas se acerca y ordena con fanfarronería que se adelanten. Después dice que la bella Beatriz se ha adueñado de lo que era común a todas y por ello están afrentadas y derrotadas. Suenan las trompetas y su caudillo grita: "Exijámosle la belleza y la cortesía, el mérito y la juventud". Y dicen todas: "¡Sea!".

Rápida y emocionadamente, Raimbaut crea como por ensalmo los detalles físicos de un sitio. Biatritz, armada únicamente de su excelencia (*pretz*), vence a sus enemigas en la lucha, destroza su carro de guerra y las obliga a refugiarse a su Troya. La visión termina abruptamente cuando el poeta hace una *tornada* doble a su amada, celebrando su cuerpo irresistible y sin par como "bella caballera" (*bels cavaliers*), ya no en el fantástico combate sino en los juegos del amor.

El norte de Francia, tan rico en poesía amorosa narrativa, no tiene una tradición de lírica amorosa de talla y alcance comparable a la provenzal. Si las dos canciones amorosas de Chrétien de Troyes pertenecen a su primera época y pueden fecharse en la década del 1160, se hallarían entre los primeros testimonios nórdicos conservados; técnicamente están bien logradas, pero se ven sin vida y sin color si las comparamos con los grandes *romans* de la misma década, el *Roman d'Enéas* y el *Roman de Troie*, el *Tristán* de Thomas y el *Erec*, el *Cligés* o el *Lancelot* del mismo Chrétien.

Se ha conservado un número considerable de canciones amorosas del norte de Francia pertenecientes a finales de siglo, pero mientras la música tiene a menudo gracia e inventiva (en *trouvères* como Blondel de Nesle, Huon d'Oisi y Gace Brulé), las letras son una y otra vez las de una anémica *complainte d'amour,* labrada elegantemente y susceptible de un número indefinido de variaciones menores:

Coment avrai ne secours ne aïe
Vers fine amour, là où nuls n'a puissance?
Amer me fait ce qui ne m'aime mie,
Dont ja n'avrai fors ennui et pesance;
Ne ne li os mon corage gehir
Celi qui tant m'a fait de maus sentir,
Que de tel mort sui jugiés à morir
Dont ja ne quier veoir ma delivrance.

¿Cómo tendré socorro ni ayuda en el amor, en el que nadie tiene poder? Amar me hace a aquella que no me ama nada, de la que no obtendré más que enojo y pesar; tampoco me atrevo a confesarle mis sentimientos a aquella que me hace sufrir tan grandes males, que de tal muerte estoy condenado a morir que de ella no deseo ver mi salvación.

Esta estrofa de Gace Brulé es una muestra de innumerables obras semejantes. Con todo, y aunque muy raramente, en ocasiones un *trouvère* podía componer en este género una canción cuya letra y melodía fuera fresca y personal. Cuando el Chastelain de Couci, que encontró la muerte en la cuarta cruzada en 1203, en la canción *A vous, amant* (cf. texto y melodía en el Apéndice) se despide antes de partir de "ella, que fue mi señora, mi camarada, mi amada", reflexiona sobre los deberes

del vasallaje de Dios y de su amor. Considera la Cruzada como un mandato divino, que empieza a contemplar con amarga ironía como la venganza de un Dios celoso de la alegría del amor humano:

Ne me veut pas Dieus por noient doner
Tous les deduis qu'ai eüs en ma vie,
Ainz me les fait chierement comparer,
S'ai grant paor cist loiers ne m'ocie.
Merci, Amour! S'ainc Dieus fist vilenie,
Que vilains fait bone amour desevrer.

Dios no quiere darme gratuitamente todos los placeres que tuve en mi vida, sino que quiere hacérmelos pagar muy caros. Mucho temo que el pago no acabe conmigo. ¡Piedad, Amor! Si alguna vez hizo mal Dios, lo hace ahora al separar nuestro amor.

La irreverencia no va totalmente en serio, aunque tras ella late un propósito de que lo sea: el poeta desea agudizar el enfrentamiento entre las aspiraciones en las que cree para preguntar si son realmente irreconciliables. La pregunta gana hondura mediante su ingeniosa y original formulación. En la estrofa siguiente se propone una prueba crucial: Dios quiere que amemos a nuestros enemigos, ¿puede el enamorado amar incluso a los envidiosos espías que intentan separarlo de su amada? Dios está implícitamente de su parte, es como ellos, también pone obstáculos a la realización del amor humano. La canción termina con una emocionante pero serena estrofa en la que el Chastelain encomienda a su amada a la protección divina, como si no existiera ninguno de los conflictos mencionados. ¿Cómo es posible? Porque ve que en última instancia honor y lealtad no pueden tener significados diferentes para Dios y para los hombres, que si un amor es verdadero a los más altos niveles humanos, los amantes están entonces también con Dios:

Par Dieu vos pri, quel part que li cors traie,
Que vos covens tenez, vegne ou demor;
Et je pri Dieu qu'ainsi me doinst honor
Com je vos ai esté amis verais.

Por Dios os ruego que adondequiera que vayáis, cumpláis lo pactado,

tanto si vuelvo como si me quedo allí; y ruego a Dios que me dé tanto honor cuanto os he sido fiel amigo.

Las canciones de cruzada integran, diríamos, algunas subespecies de la lírica medieval. Dejando a un lado las canciones para pedir apoyo para una cruzada (de las cuales las hay en latín, provenzal, francés y alemán), hay los lamentos de los enamorados, hombres y mujeres a los que la Cruzada ha obligado a separarse. Este último tipo es muy corriente en francés antiguo; la más dramáticamente apasionada es el anónimo lamento femenino *Jherusalem, grant damage me fais* (estudiada más arriba, pp. 133-134); pero entre las muchas despedidas compuestas por hombres en aquella época, la del Chastelain parece ser única por lo elíptico y penetrante de sus reflexiones.

Las canciones que se nos han conservado escritas por un contemporáneo del Chastelain de Couci, noble como él y compañero de cruzada, Conon de Béthune, tienen todas las características que conlleva el término intraducible de *esprit*: es una lírica polifacética, hábil y viva, a menudo ingeniosa, con un fino sentido del diálogo coloquial, más ligera que profunda, como en la canción en la que el poeta cambia de señora:

L'autrier un jor aprés la Saint Denise
Fui a Betune, ou j'ai esté sovent.
La me sosvint de gent de male guise
Ki m'ont mis sus mençoigne a entient:
Ke j'ai chanté des dames laidement;
Mais ils n'ont pas ma chançon bien aprise:
Je n'en chantai fors d'une solement,
Qui bien forfist ke venjance en fu prise.

El otro día, después de la fiesta de San Dionisio, estuve en Béthune, donde he estado muchas veces. Allí me acordé de gentes malhadadas que han mentido sobre mí a sabiendas: [diciendo] que hice composiciones ofensivas para las damas. Pero no han entendido mi canción: no he cantado más que a una sola, que me hizo mucho daño, de modo que me vengué de ella.

Conon prosigue su vigorosa defensa: si le acusan es solamente porque el bien y el mal han sido confundidos:

Car se on fait d'un fort larron justise,
Doit il desplaire as loiaus de noient?
Nenil, par Deu! qui raison i entent;

Pues si se da su merecido a un ladrón redomado, ¿va a ser a disgusto de la gente honrada? ¡No, por Dios, que entiende de ello!

Con el desprecio de la amada, el tono cambia de nuevo: la rendición al nuevo amor, que "ilumina e inflama todo mi ser", se expresa con los términos más exaltados del culto amoroso. La transición entre los distintos momentos es rápida y sin esfuerzo.

La pieza más original de toda la lírica francesa del período es quizá la *Douce dame,* de Jacques d'Autun, trovador del que no se tienen más noticias. Se trata de otra canción de despedida, pero en unas circunstancias que quedan enigmáticas. Es posible que Jacques d'Autun fuera contemporáneo del Chastelain y de Conon, y que fuera éste también una despedida para la cuarta cruzada, pero también puede ser de algo después: no podemos remontarnos más que los cancioneros del siglo XIII, los más antiguos que nos han conservado este poema.

Es una partida poco heroica: el poeta empieza diciendo a su señora que él ha hecho todo lo posible por evitarla, perdiendo tiempo y dinero, y acudiendo a todas partes en demanda de ayuda. Luego recuerda su mutuo amor y un toque de alegría recorre el lamento por su soledad:

Mout fui herbegiez hautement
La nuit que jui lez vo costel.
Ainc sainz Juliens, qui puet tant,
Ne fist a nul home mortel
Si biau, si bon, si riche hostel.
He las! chaitis, he las! coment
Vivrai mais toz jorz languissant,
S'ancore ne l'ai autretel,
Car nuit ne jor ne pens a el?

Muy noblemente fui albergado la noche que pasé a vuestro lado. Ni san Julián, que puede tanto, hizo nunca a hombre mortal tan bueno, bello y rico albergue. ¡Ay!, miserable, ¡ay!, ¿cómo viviré siempre languideciendo, si nunca tendré otro semejante, pues día y noche pienso en él?

Luego (en un solo manuscrito entre los cinco) viene esta asombrosa estrofa:

Mout fist Amors a mon talant
Qant de moi fist vostre mari.
Mais joie m'eüst fait plus grant
S'ele m'eüst fait vostre ami.

Muy de mi grado obró el Amor cuando me hizo marido vuestro. Pero me hubiera alegrado más si me hubiera hecho vuestro amigo.

Or n'i atant fors que merci:
A vos et a Amors me rent,
Et se pitiez ne vos en prent,
Par tans em plorront mi ami
Car longues ne puis vivre ensi.

Ahora no espero más que piedad: me entrego a vos y al Amor, y si no os apiadáis, pronto me llorarán mis amigos, pues no puedo más vivir así.

El poema parece afirmar, como Eloísa había hecho a Abelardo, que un amor entregado con absoluta libertad y sin obligaciones de ninguna clase, es más sublime que cualquier amor que puede existir dentro del contrato matrimonial. Y en los versos que siguen, el poeta habla más con boca de amante que de marido. A primera vista parece poco apropiado: ¿qué quiere decir con el que se apiaden su amada y el Amor, si ella ya le pertenece? Y asimismo, en la estrofa siguiente, ¿qué poder tienen los *felon mesdisant*, convencionalmente temidos porque descubren un amor ilícito a todo el mundo, sobre el amor conyugal? En el nuevo contexto de la canción la llamada a la piedad de la dama y el improperio contra los buscadores de escándalos se transforman completamente: son sus parientes quienes tratan aviesamente de influenciarla, imputándole bajezas para su partida. Él puede únicamente entregarse a su merced y confiar en su inteligencia (*sage estes et conoissant*), que ella no dudará de su constante amor. Su "piedad" consistirá en asegurarle de su confianza en él. El poema continúa:

Dame, je n'ai confortement
Q'en vostre debonaireté
Et en un sol petit enfant
Q'en voz biaus costez engendré.
Graces en rent a Damedé,
Qant il de vos m'a laissié tant;
Norrir le ferai docement
Et mout bien l'edefieré,
Por ce que vos l'avez porté.

Señora, no tengo otro consuelo que vuestra generosidad y un solo hijo que engendré en vuestro bello cuerpo. Doy gracias por ello a Nuestro Señor, que tanto me ha concedido de vos; lo haré criar con ternura y lo educaré muy bien, puesto que vos lo habéis concebido.

Ma doce dame, a Deu comant
Vostre sens et vostre bonté
Et vostre gent cors avenant
Et voz iex plains de simpleté:
La compaignie ou j'ai esté
A qui nule autre ne se prent
. . . . . .

Mi dulce señora, a Dios encomiendo vuestra mesura y vuestra bondad y vuestro gentil y gracioso cuerpo y vuestros ojos llenos de inocencia: la compañía en que he estado a quien ninguna otra puede compararse. ...

Cada palabra y cada detalle parecen haber sido escogidos con amoroso cuidado. Que fuera de los estilizados moldes de la canción amorosa de los *trouvères* surgiera un momento de autenticidad tal, es notable e incluso único. Pero en el lúcido, discreto y dulcemente melancólico lenguaje, en el que incluso la más mínima expresión puede tener su belleza, percibimos del mejor modo posible algunas de las características típicas de la lírica amorosa medieval del norte de Francia.

(3) "*Minnesang*"

En el último cuarto del siglo XII, los *Minnesinger* alemanes se dieron a imitar las formas estróficas provenzales y francesas. Mientras Kürnberger se había atrevido raramente a franquear el dominio de la tradicional cuarteta rimada a la manera del *Nibelungenlied,* una generación de poetas algo más jóvenes fue considerablemente influenciada en la forma y hasta cierto punto en el lenguaje por las aristocráticas tradiciones líricas de los trovadores y los *trouvères.* No se trataba de "importar" del Mediodía una nueva concepción exaltada y romántica del amor: ésta era un elemento antiguo, autóctono y familiar tanto en la tradición poética nórdica como en la del sur. Hemos visto ya cómo satiriza Kürnberger al amante que tiene a su dama en tan alta reverencia que no la complace en absoluto: un *Wechsel* de principios del siglo XI, medio en latín y medio en alemán, en el que el amante suplica por dos veces *coro miner minne* ('pon a prueba mi amor'), parece implicar la misma noción de servicio amoroso, tal como fue elaborada en Provenza; más antigua que la anterior aún, la poesía escáldica del siglo X muestra algunos ejemplos de una poesía de un idealizado culto amoroso. En la Alemania del siglo XII tales temas encuentran expresión no solamente en la poesía lírica con una evidente influencia sureña, sino también en las composiciones que por su rudeza formal y lingüística están libres de ella y probablemente fueron escritas antes de que ésta se presentara: una ferviente cuarteta, en la que el poeta ve la recompensa de su amor como un mila-

gro celestial concedido por gracia de su dama, una gracia que no puede compararse con lo indigno de su condición:

Auwê lîp vor allem lîbe,
wie kunde ich daz verdînen,
umbe got und umbe dich,
daz dû, vrouwe, woldest
minnen mich?

Oh amada más allá de todo amor, cómo podría lograr, por Dios y por ti, que tú, señora, me quieras amar?

O los versos en los que el Burgrave de Rietenburg afirma, con la mayor simplicidad, la naturaleza ennoblecedora del servicio amoroso:

Sît si wil versuochen mich,
daz nime ich allez für guot.
sô wirde ich golde gelîch
daz man dâ brüevet in der gluot
und versuochet ez baz:
bezzer wirt ez umbe daz,
lûter, schoener unde clâr.
swaz ich singe daz ist wâr:
gluote si ez iemer mê,
ez wurde bezzer vil dan ê.

Puesto que ella quiere probarme, todo lo tomo por bueno. Seré semejante al oro acrisolado, que cuanto más es probado se vuelve mejor, más puro, más bello y más deseado. Lo que canto es cierto: si más lo acrisolara ella, sería aún mucho mejor.

La influencia del sur, cuando surge, es más notable en el aspecto formal; es también perceptible en ciertos detalles de expresión, pero a un nivel relativamente superficial. Esencialmente, los poetas líricos clásicos del *Minnesang,* cuya obra se produce principalmente en las décadas de 1190-1220, hicieron una contribución profundamente original a la lírica amorosa.

El efecto que produce la lectura de una de las canciones de Heinrich von Morungen no se parece en nada a todo lo que hemos visto en materia de lírica amorosa en época anterior. Es un poeta que despide un encanto, que de la primera a la última palabra obliga al oyente a rendirse ante un único bloque de pensamiento, a descifrar un significado semiescondido como en los jeroglíficos:

Ich hôrt ûf der heide
lûte stimme und süezen klanc.
dâ von wart ich beide
fröiden rîch und trûrens kranc.
nâch der mîn gedanc
sêre ranc

Sobre el brezal oí claras voces y dulces sonidos. Por ellos me volví rico de alegría y enfermo de pena. Aquella hacia quien mis pensamientos volaban y tendían, la encontré bailando y cantaba. Sin ningún dolor bailé allí.

unde swanc,
die vant ich ze tanze dâ
si sanc.
âne leide
ich dô spranc.

Ich vant si verborgen
eine und ir wengel naz,
dô si an dem morgen
mînes tôdes sich vermaz.
der vil lieben haz
tuot mir baz
danne daz,
dô ich vor it kniete dâ si saz
und ir sorgen
gar vergaz.

La encontré que se ocultaba sola y con la mejilla húmeda, allí, por la mañana había imaginado mi muerte. Incluso es preferible el odio de mi amada que aquello, cuando me arrodillé ante ella al sentarse, y casi olvidó sus pesares.

Ich vants an der zinnen,
eine, und ich was zir besant.
dâ moht ichs ir minnen
wol mit fuoge hân gepfant.
dô wând ich diu lant
hân verbrant
sâ zehant,
wan daz mich ir süezen minne
bant
an den sinnen
hât erblant.

La encontré en las almenas, sola, y me llamó. Allí pude haber ganado el premio de su amor, y creí que había abrasado la tierra en aquel momento, pero los lazos de su dulce amor me habían dejado aturdido.

En estos tres momentos, Heinrich nos introduce en la experiencia de la visión o del ensueño con toda su ilógica intensidad. Se sumerge en la visión primero como en un mundo de inocente serenidad, libre de la angustia del deseo; únicamente la extraña frase *trûrens kranc* sugiere brevemente el dispendio espiritual previo. Los verbos de movimiento, *ranc unde swanc,* sugieren un paralelo entre los movimientos de su pensamiento y los del baile en el que entra en aquel momento, pero también una diferencia: mientras los primeros conllevan fatiga y esfuerzo, la danza parece fácil, más allá del deseo y del dolor.

La escena siguiente se yuxtapone con un visionario apresuramiento. Heinrich crea un clímax en que la mujer que él ama, y que no le ha dado muestras de corresponderle, oye un falso rumor sobre su muerte, lo que rompe todas sus defensas.

El sentido parece ser: si él apareciera precisamente entonces, cuando su deseo no estaba oculto, aquel clímax tendría una intensidad aún más insoportable que la máscara cotidiana de la frialdad.

En el último encuentro, la visión llega a un clímax y se quiebra. La introducción vuelve a tener un tinte extraño: ¿es ella quien le llama a él? El impersonal *ich was zir besant* lo deja, creo que deliberadamente, en el aire. Luego, cuando el poeta se va dando cuenta de que su amada lo quiere sin reservas, es como si *ich diu lant/hân verbrant/sâ zehant*: la frase sugiere no sólo el anhelo inconmensurable que engulle apocalípticamente al mundo y a él mismo, sino la experimentación de un alborozo nuevo y sin cuidados. Nos quedamos frente al enigma de los dos últimos versos. ¿Se refieren a un momento de éxtasis o de alucinación? ¿Son el último momento de la visión misma, o la vuelta a la realidad? El poeta no nos lo dice, nos deja únicamente con una sensación de amor, imaginario o real, alegremente correspondido y abrumando al amante con su dulzura.

La magia de esta canción es inseparable de su extraordinario aspecto formal, una estrofa sin paralelo en la lírica medieval, en vulgar o en latín. Las rimas profundamente resonantes que dominan cada estrofa (rimando siempre con la lúgubre vocal *a*), producen un efecto hipnótico y crean una especie de trance en el que se mueve el poeta. Técnicamente se trata de una de las formas más exigentes de toda la lírica medieval (imposible de conservar aun parcialmente en una traducción literal), aunque no produce la más pequeña impresión de ser la filigrana de un virtuoso porque parece hecha sin esfuerzo; no hay ningún ripio y la elección de cada palabra parece determinada, no por la forma externa, sino por la totalidad del esquema imaginativo.

Siendo de tema amoroso la totalidad de las treinta y tres canciones de Heinrich conservadas, se ha dicho o supuesto que su alcance poético era reducido. Yo creo, por el contrario, que esta limitación es solamente aparente, y que sus poemas líricoamorosos reflejan una mente y una sensibilidad de una com-

plejidad y una penetración muy excepcionales. Todo esto no puede ser demostrado sin una consideración detallada de muchas de las otras canciones, pero por lo menos podemos obtener alguna muestra comparando junto a *Ich hôrt ûf der heide,* además del alba que estudiaremos más adelante (pp. 230-231), la siguiente cancioncilla de amor desesperado sin correspondencia:

Si hât mich verwunt
reht aldurch mîne sêle
in den vil tôtlichen grunt,
dô ich ir tet kunt
daz ich tobte unde quêle
umbe ir vil güetlichen munt.
den bat ich zeiner stunt
daz er mich ze dienste ir bevêle
und daz er mir stêle
von ir ein senftez küssen,
sô wêre ich iemer gesunt.

Ella me ha herido en lo más profundo del alma en el punto mortal, cuando le dije que yo deliraba y perecía de deseo por sus hermosos labios. Cierta vez ordené a mis labios que me encomendaran a su servicio, y robaran para mí un dulce beso suyo, con el que pudiera sanar para siempre.

Wie wirde ich gehaz
ir vil rôsevarn munde,
des ich noch niender vergaz!
noch sô müet mich daz
daz er mir zeiner stunde
sô mit gewalte versaz.
des bin ich worden laz,
alsô daz ich vil schiere gesunde
in der helle grunde
brunne ê ich ir iemer
diende ine wisse umbe waz.

¡Cómo empiezo a odiar sus rosados labios, que no he conseguido olvidar! Aún me turba que una vez me rechazaran con tanta vehemencia. Y así, tanto he enflaquecido, que antes sería, en vivo, quemado en el abismo del infierno, que servirla a ella todavía, sin saber para qué.

Hay algo dramáticamente extravagante en los versos iniciales, y por un momento, en la incongruencia entre el violento *tobte* ('deliraba') y su complemento, un beso de los labios de la señora, los límites entre lo emocionante y lo ridículo casi se borran. Entonces, de golpe, la violencia del lenguaje se resuelve por vía del humor: el resto de la estrofa es una ingeniosa fantasía en la que se personifican los labios del amante y los de su dama, y en la que se reconocen francamente las protestas de servicio amoroso como una estratagema para ganar el amor furtivamente.

La segunda estrofa comienza de nuevo con una exagerada intensidad, y, por lo sucedido anteriormente, parece fácil suponer que se trata de un tono festivamente enojado. Pero de nuevo surge lo inesperado: el segundo terceto tiene un tono sumiso, el poeta habla de su humillación con una muda reserva que incita a la seriedad. El verbo que sirve ahora de vehículo a su dolor no es *toben* o *quêlen,* sino *müen:* no está furioso, sino abatido. Desde esta nota de flaqueza, la estrofa se levanta hasta un crescendo de pasión, para sumirse al instante en un confuso desespero.

A pesar de lo repetido de las transiciones, el poema tiene, creo, una profunda coherencia, en la que el concepto de la personificación de los labios tiene un papel crucial. Introduce un motivo frívolo y serio: la negativa de un beso y la conciencia del amante de su locura y su humillación. El amante comienza con unas hipérboles pomposamente apasionadas que lo llevan al borde del ridículo. Es porque se da cuenta de su patética locura, por lo que él mismo se aparta de ellas: dice alegremente que sólo fueron sus labios, no él. Esta payasada es su autoprotección, pero, como pone en evidencia la segunda estrofa, encuentra que no puede servirle todo el rato y el poema termina como empezó, con una salvaje y tragicocómica exclamación. Para sugerir la individualidad de su timbre con un anacronismo, la canción parece, por así decirlo, una mezcla de Donne y de *commedia dell'arte.* Con una áspera intuición y concisión, Heinrich describe una experiencia de frustración amorosa en la que se conjugan la emoción y el humor, el autodramatismo e incluso la histeria.

Únicamente Walther von der Vogelweide, cuyas pródigas dotes le capacitaron para sobresalir y renovar en todos los campos de la lírica medieval, puede decirse que se acercó a la originalidad de Heinrich como poeta amoroso. Tal originalidad puede tener su nacimiento en la tensión entre el tipo de amor que su aristocrático auditorio deseaba o esperaba oír y lo que él, su divertidor, pobre y viviendo de sus amos, pero con más inteligencia que ellos, quería decir o sentía que podía permitirse decir. A veces, Walther se sale con la suya con una gracia

muy fina, otras adoptando una postura jovial y bromista con la que mantiene en vilo a su auditorio: ¿cuánto es lo que se dice en serio y cuánto en broma? Pueden tomarlo como quieran, como un estímulo para el pensamiento y la sensibilidad o simplemente como los chistes de su divertidor cortesano.

Walther toma por dos veces las ideas a la moda de un amante que aspira humilde y reverentemente a una amada sublimada, y las moldea a su gusto. Escribe una "alta canción" (*hôhen sanc*) retóricamente elaborada, una descripción adoradora y detallada de la belleza de su amada. Es una divina obra maestra que sublima por encima de todo a su devoto amante como un ser celestial:

ob ichz vor sünden tar gesagen,
sô sæhe ichs iemer gerner an
dan himel oder himelwagen.

Si pudiera confesarlo sin pecado,
la miraría a ella con más gusto que
el cielo o el carro celestial.

Walther trata los viejos *topoi* con una exuberancia y una viveza nuevas, pero su canción es también contemporánea, llena de burlas a expensas de su rival poético, el elegantemente melancólico, idealizante, "correcto" poeta amoroso Reinmar. Luego, en la última estrofa, cuando su descripción llega a ciertas partes *non sanctae,* Walther escandaliza deliberadamente la convencional discreción de la *hôhen sanc*:

ob ich da enzwischen loben muoz,
sô wæne ich mê beschowet hân.
ich hete ungerne "decke blôz!"
gerüefet, do ich si nacket sach.
si sach mich niht, dô si mich schôz,
daz mich noch sticht als ez dô stach,
swann ich der lieben stat
gedenke, dâ si reine ûz einem bade trat.

Si tuviera que alabar lo que está en medio, debería confesar que he visto más. De mala gana habría gritado "¡vestíos!", cuando la vi desnuda. Ella no me vio, pero me hirió con un dolor que todavía siento, cuando pienso en aquel adorado lugar en el que, pura, salió del baño.

La táctica de la sorpresa no es un fin en sí; mediante ella, Walther consigue un nuevo romanticismo, más delicado y menos artificial que el ideal romántico de sus variaciones iniciales.

Con todo, el humor está presente, revoloteando en las rimas del último pareado de Walther (*stat/trat*), eco parodístico de la rima que Reinmar había usado hasta el exceso en una reciente composición.

En otro poema, Walther contrarresta el desdeño de su dama pensando que su fama depende de él como poeta: si se calla, ésta se desvanecerá, si le da su amor, él puede darle la inmortalidad. La expresión final de este pensamiento es también un eco malévolo de Reinmar, quien, como más de un afligido amante, había dicho cierta vez *stirbet si, sô bin ich tôt* ("si ella muere, también muero yo"); Walther lo convierte con gran destreza en su propio *exegi monumentum*:

nimet si mich von dirre nôt,
ir leben hât mînes lebennes êre: stirbe ab dich, sô ist si tôt.

Si me saca de tan cruel penuria, su vida comparte la gloria de la mía: si muero yo, muerta es ella.

Luego, con un perverso destello de ironía, lleva más allá el ultraje contra el ideal romántico del servicio amoroso:

Sol ich in ir dienste werden alt,
die wîle junget si niht vil.
so ist mîn hâr vil lîhte alsô gestalt
dazs einen jungen danne wil.
sô helfe iu got, hêr junger man,
sô rechet mich und gêt ir alten hût mit sumerlaten an.

Si debo envejecer a su servicio, no se rejuvenecerá mucho ella. Quizá entonces tendré el cabello cano, de modo que prefiera a alguien más joven. Entonces, joven, ¡Dios te ayude!, véngame y emplea unas jóvenes vergas sobre su vieja piel.

Algunas veces Walther critica la moda de la exaltación de la dama amada de una manera más seria: como conteniendo una base social desagradable, en el que la categoría mundana cuenta más que las cualidades del ser. Tal es el pensamiento que se esconde tras su aguda y emotiva dialéctica cuando compara la modesta palabra *wîp* ('mujer') con la más elegante *frouwe* ('dama'):

Wîp muoz iemer sîn der wîbe hôhste name,
und tiuret baz dan frowe, als ichz erkenne.

swâ nû deheiniu sî diu sich ir wîpheit schame,
diu merke disen sanc und kiese denne.
under frowen sint unwîp,
under wîben sint si tiure.
wîbes name und wîbes lîp
die sint beide vil gehiure.
swiez umb alle frowen var,
wîp sîn alle frowen gar.
zwîvellop daz hœnet,
als under wîlen frouwe:
wîp dêst ein name ders alle krœnet.

"Mujer" será siempre el más noble nombre de la mujer; a lo que creo, la honra más que el de "dama". Si alguna cree que ser mujer es vergüenza, que atienda a mi canción y luego decida. Las hay entre las damas que no son mujeres, lo que no sucede entre las mujeres. El nombre y el ser de la mujer son amables. Sea lo que sea la dama, que sea al menos mujer. Dudosa alabanza significa desdén, como algunas veces "dama": "mujer" es un nombre que a todas corona.

Algunas de las más encantadoras canciones amorosas de Walther von der Vogelweide son las escritas expresamente para y sobre jóvenes muchachas no pertenecientes a la alta sociedad, canciones que provienen de un mundo emocional menos artificioso, dulces y risueñas a veces, graves pero nunca amargadas (una de ellas, la famosa *Nemt, frowe, disen kranz*, se estudia más abajo, pp. 260-261). Pero estas características pueden también animar una composición en honor de una dama de la corte (*ze hove*), y entonces, por un momento, incluso el negro recuerdo de sus propias humillaciones en aquel mundo, donde, como poeta, le habían ofrecido regalos de vestidos de segunda mano como si fuera un vulgar bufón trashumante, se transforma en una cálida corriente, radiante de alegría:

Frowe, ir habet ein vil werdez tach
an iu geslouft, den reinen lîp.
wan ich nie bezzer kleit gesach,
ir sît ein wol bekeleidet wîp.
sin unde sælde sint gesteppet wol dar in.
getragene wât ich nie genan:
wan dise næm ich als gerne ich lebe.
der keiser wurde ir spileman,
umb alsô wünneclîche gebe,
dâ keiser spil. nein, herre keiser, anderswâ!

Señora, os habéis puesto un rico vestido: vuestra radiante belleza. Nunca vi vestido mejor: sois una mujer perfectamente vestida. Prendidos en él están ingenio y felicidad. Nunca acepté ropa usada, pero por ésta daría gustosamente mi vida. El emperador haría juegos malabares por tan magnífico don. ¡Hacedlos, emperador! ¡No, mi señor, en otro sitio!

La poesía de Heinrich y de Walther es, casi en todos los campos, incomparable con la lírica amorosa de los *trouvères* franceses. Es posible, sin embargo, una comparación entre los franceses y los alemanes, en materia de canciones amorosas que hacen referencia a la partida para las cruzadas. Mientras el Chastelain de Couci había echado mano de la ironía y la irreverencia como introducción para una meditación esencialmente seria y penetrante sobre el sentido fundamental del amor y la lealtad, el *Minnesinger* Otto von Botenlauben, al partir para la cruzada alemana de 1197, compone un *Wechsel*, lleno de un hiperbolismo exhilarantemente profano, en el que amante y amada piden por turno a Dios que no la exija, en nombre de su amor:

Wære Kristes lôn niht alsô süeze,
so enlieze ich niht der lieben frouwen mîn,
diech in mînem herzen dicke grüeze:
sie mac vil wol mîn himelrîche sîn,
swâ diu guote wone al umbe den Rîn.
herre got, nu tuo mir helfe schîn
daz ich mir und ir erwerbe noch die hulde dîn!

"Sît er giht ich sî sîn himelrîche,
sô habe ich in zuo gote mir erkorn,
daz er niemer fuoz von mir entwiche.
herre got, lâ dirz niht wesen zorn.
erst mir in den ougen niht ein dorn,
der mir hie ze fröiden ist geborn.
kumt er mir niht wider, mîn spilnde fröide ist gar verlorn."

Si no fuera tan dulce la recompensa que Cristo ofrece, no dejaría a mi amada, a quien saludo a menudo en mi corazón: ella puede ser mi cielo verdadero, dondequiera que junto al Rhin ella habite. Señor, ojalá consiga para mí y para ella un poco de piedad.

"Ya que él dice que soy su cielo, yo le tengo por mi dios, para que no tenga que alejarse de mí ni un paso. Señor, no nos miréis enojado. Él no es ninguna paja en mi ojo, sino que nació para mi gozo; si muere, toda mi centelleante dicha desaparecerá."

Básicamente es un poema más sencillo que el del Chastelain. No hay en él recelos, dudas, vacilaciones ni miedos, sino tan sólo un súbito brote de confianza en la supremacía del amor. El hombre y la mujer establecen el amor humano como un absoluto, a lo que el Chastelain no se hubiera atrevido. Sin embargo no es un absoluto exclusivo: su mutua idolatría es mucho más que un juego, pero por ningún concepto significa profanidad, porque del principio al fin lo someten como un borrador a la aprobación divina, convencidos de que (supuesto que Dios tiene su papel en el proyecto y conserva vivos a los amantes) ambos amores, si son últimamente interdependientes, pueden armonizar perfectamente. Unos ocho años antes otro hábil Minnesinger, Friedrich von Hausen, había estado preocupado precisamente por el mismo conflicto que el conde Otto había eliminado tan alegremente. Primero desecha burlescamente el miedo de que su amor sea inaceptable para Dios:

ich bin ir holt: swenn ich vor gote getar,
so gedenke ich ir.
daz ruoche ouch er vergeben mir:
ob ich des grôze sünde solde hân,
zwiu schuof er si sô rehte wol getân?

La amo: siempre que me atrevo ante Dios, pienso en ella. Esto debería perdonarme: si en ello pequé gravemente, ¿por qué la hizo tan bella?

Pero hacen irrupción más graves pensamientos:

ich hâte liep daz mir vil nâhe gie:
dazn liez mich nie
an wîsheit kêren mînen muot.

Tuve una dicha que me tocó muy de cerca: nunca me dejó encaminar mi espíritu hacia la sabiduría.

Y la resolución final de von Hausen es más dura y menos comprometedora que la del conde Otto o la del Chastelain. Él ha sido, dice, un amante "correcto", nunca se ha quejado de las penas amorosas ni de las mujeres que le causaron penas de amor:

doch klage ich daz
daz ich sô lange gotes vergaz:
den wil ich iemer vor in allen haben,
und in dâ nâch ein holdez herze tragen.

Pero me quejo de que olvidé a Dios hace ya tiempo: de ahora en adelante le amaré sobre todas las mujeres, y sólo después de esto las contemplaré con amor.

Con la muerte de Walther von der Vogelweide (h. 1230), la edad de oro del Minnesang había terminado. En las generaciones siguientes, la lírica amorosa se desarrolló en dos direcciones principales: una de ellas abandonó el amor al estilo elevado por las vivas y mordaces canciones de baile de Neidhart (cf. más abajo, p. 263) y por géneros más narrativos; la otra mostró una creciente elaboración de los modos de más alto vuelo hasta la virtuosidad y el manierismo. Los esquemas estróficos extensos, tales como el del *Leich*,[3] se hicieron más populares; la misma estrofa lírica se hizo más amplia y la rima se volvió más intrincada y más rica; los versos se entrelazaron con ecos, juegos de palabras y rima; la sintaxis tendió a hacerse enmarañada y recargada, la expresión cayó fácilmente en un manierismo extravagante, precioso y obscuro. Florecía la fantasía caprichosa a expensas de la imaginación. Son hitos de esta tradición tardía los *Leiche* de Tannhäuser (cuya leyenda eclipsaría muy pronto sus canciones), de los cuales los mejores son sensuales y regocijantes; las graciosas complicaciones de Konrad von Würzburg, rizando el rizo, de una maestría inmaculada, y las ambiciosas estrofas líricas de Heinrich Frauenlob:

Got grüeze mînes herzen wirt
unt mîner hôhen sælden minneclîchen gast,
der alle stunde
mit niuwen süezen âventiuren

[3] *Leich,* cf. más arriba, n. 1 del cap. I. Acepto la argumentación de Handschin y Spanke: las muestras conservadas de esta forma estrófica en latín, francés y alemán, pertenecientes a los siglos XII y XIII, proceden de las secuencias arcaicas, gama notable de formas líricas que pueden remontarse — tanto en la tradición latina como en la vernácula — hasta la época de Carlomagno (cf. más arriba, pp. 47-50). A pesar de la absoluta falta de documentación para finales del siglo X y el siglo XI, la tradición no quedó, con toda probabilidad, interrumpida.

5 *mir ze wernden vreuden kumt:*
daz ist ein wîp, diu hât gevrumt
den sinnen mîn sô überkrefticlîchen last
mit minneclîcher
lustgrunt suochender
10 *lieben liebe,*
dâ von ofte mich verbirt
mîn selbes kraft;
sus sigehaft
ist sî gên mir:
15 *wol mich der reinen, senften,*
süezen meisterschaft![4]

Dios bendiga al dueño de mi corazón, huésped amado de mi gran dicha, que en todo momento, con nuevas y dulces aventuras prolonga mi alegría: es una mujer, que ha abrumado mis sentidos con la carga tan desmesurada de un amoroso amor que amorosamente lleva a la más alta dicha, que a menudo quiebra mi fuerza: tan victoriosa queda contra mí. ¡Bendita sea esta pura, tierna y dulce señoría!

Las rimas son aquí relativamente escasas, pero la estructura silábico-rítmica permanece idéntica a través de cinco estrofas. Una simple frase se convierte en un laberíntico hilo que se prolonga a través de sus giros y vueltas, un raro y sorprendente *tour de force.* Tales técnicas acabaron por ser aplicadas sistemáticamente. En Maguncia, donde murió en 1318, se dice que Frauenlob fundó la primera escuela alemana para la enseñanza de la composición lírica. Es el signo de una nueva era, la era del gótico tardío y de los *Meistersinger.*

(4) *Una lírica latina*

Hasta el punto que podemos hacer caso omiso de los accidentes de la conservación, podríamos decir que los mejores ejemplos de la lírica amorosa medieval del siglo XII deben encontrarse primero en Provenza y luego en Alemania; en el siglo XIII, principalmente en Italia (cf. más abajo, p. 191). Hasta

[4] Tiene la misma forma estrófica que una *canzone,* con dos *Stollen* idénticos (los versos 1-5 tienen su duplicado en los versos 6-10) y un *Abgesang* con una estructura distinta (versos 11-15).

el final del siglo XIII tenemos pocos indicios de la existencia de una tradición en Inglaterra. El siglo XII contempla además el mejor y más abundante florecimiento de la lírica amorosa en latín, donde el testimonio escrito nos permite, aunque fragmentariamente, remontar una tradición por lo menos desde el siglo X. En su desarrollo musical, la lírica latina estaba íntimamente ligada a la música que nació en torno a la liturgia; desde el final del siglo XI en adelante, esa tradición paralitúrgica se fue adaptando más y más a la lírica amorosa y a otros tipos de canciones profanas; influenció profundamente la música de la lírica en vulgar, y a su vez fue a menudo enriquecida por ésta. Lo que hemos dicho conviene en grado sumo a Francia y a Alemania, donde la lírica en latín fue más extensamente cultivada; tenemos menos pruebas para España e Inglaterra y aún menos para Italia. Es cierto, al mismo tiempo, que la lírica profana en latín se hizo en gran medida internacional: la tradición manuscrita de algunas de las composiciones más celebradas nos permite seguirlas virtualmente por Europa entera.

¿Cuáles son los rasgos y los éxitos distintivos de la lírica amorosa en latín? Intentemos extraer algunas conclusiones generales de una composición notable y característica:

Annualis mea
sospes sit et gaudeat!
arrideat,
cui se hec chorea
implicat, quam replico
et precino:
pulchrior et aptior in mundo non est ea!

Fervens illa mea
ignis est, sed suavitas
et bonitas
renitent ex ea.
provocant me talia
ad gaudia,
tristorque cum suspiriis sub lite Venerea.

Hospitalis mea,
candida et rubea,
siderea —

Venus, amoris dea,
me tibi subicio,
egens tuo — iam caleo et pereo in ea!

Collaudate meam
pudicam, delectabilem,
amabilem!
amo ferventer eam,
per quam mestus vigeo,
et gaudeo,
illam pre cunctis diligo et veneror ut deam.

¡Mi novia de mayo sea salva y se alegre! Sonría aquella para quien el corro se enrolla, al cual hago enrollarse y doy música: no hay en el mundo ninguna más hermosa y ligera que ella.

Ella es llameante fuego, pero irradia suavidad y bondad. Me incitan tales cosas al regocijo, y me entristezco suspirando por las lides de Venus.

Huésped mía, blanca y colorada, sidérea — Venus, diosa del amor, me rindo a ti, pues tu auxilio necesito: me abraso y muero por ella.

¡Todos alabad conmigo a mi muchacha, púdica, deleitable, digna de amor! La amo fervientemente, por ella triste vivo y me alegro, la amo entre todas las damas y la venero como una diosa.

Hay, en primer lugar, una mezcla poco usual de simplicidad y artificio: la alegría y el empuje de la juventud se expresan con una forma excepcionalmente habilidosa, en la que los esquemas rítmicos y rímicos danzan a la par graciosamente. El asunto es, por lo visto, una maya, en la que los danzantes bailan alrededor de la muchacha que han escogido como "novia del año" (*annualis*). Sin embargo, esta maya, ¿corresponde realmente a un mundo rústico? Las alusiones a Venus parecen en él fuera de lugar. ¿Se trata entonces de una danza bailada en el Petit Trianon de la imaginación del poeta? Parece que hay para ello demasiada inmediatez y espontaneidad. El tema parece llano y conocido: la evocación del estado del amante, entre el gozo y el dolor, aunque tratado con una maestría poco acostumbrada. ¿Quién es la amada? Es el amor abrasador lo que el amante siente dentro de sí (estado subjetivo), y una fuente de *suavitas* y *bonitas* fuera de él mismo (finalidad objetiva); en la tercera estrofa, con una ambigüedad deliberada, ella casi se confunde con la divinidad a quien él adora y se somete, y si al

final venera a la muchacha *ut deam* es a causa de esta fusión imaginativa entre su belleza y el rayo de divinidad que ésta puede revelarle a él, que ama y muere por ella. Tales complicaciones se sugieren, sin afirmarse, en una poesía lírica que produce una impresión dominante de elegancia y rapidez; se nota en toda ella una destreza intelectual, y al mismo tiempo un tono cándido, una sencillez esencial que permite que una tal forma y un tal fondo puedan unirse al mundo sencillo de las mayas sin la menor incongruencia.

Tocamos aquí las características que, en mi opinión, distinguen a la lírica amorosa latina medieval: junto a su considerable artificiosidad formal hay dos rasgos que provisionalmente denominaré su penetrante ingenio y su inocencia. El ingenio implica aquí, como en la poesía inglesa isabelina y la del siglo XVII, una particular actitud frente al lenguaje y a la dialéctica, actitud que es perfectamente compatible con una profunda seriedad y una seriedad fingida y el regocijo. Si nos imaginamos a Romeo bromeando con sus amigos, o desvivirse por Rosalina, o ganando el amor de Julieta, o muriendo por Julieta, las funciones del lenguaje en estos contextos difieren grandemente, aunque en todos ellos la función del lenguaje permanece fundamentalmente la misma: hay un tono retozón integral que Shakespeare no sintió necesidad de eliminar ni incluso en los momentos más trágicos y sublimes, un ingenio que es intuitivo o por lo menos habitual. Naturalmente, todos los mejores poetas amorosos en lengua vernácula tienen momentos de ingenio; en latín no se trata de unos momentos más o menos frecuentes, sino de condición intrínseca al mismo lenguaje (en parte quizá, porque, por bien que se hubiera aprendido, siempre era en último término una lengua aprendida y no natural, y por ello un lenguaje en el que el intelecto se ejercía desde los comienzos).

Cuando uso la palabra "inocencia" hablando de la lírica amorosa latina, lo hago para sugerir una característica más literaria que moral.[5] Es la completa ausencia de tales trazas de autocrítica o de duda de sí mismos lo que se revela de cuando en cuando en las mejores composiciones en vulgar a partir de Guillermo de Poitiers y de Kürnberger, y da a ciertas canciones una especial resonancia poética, una dimensión especial. No es cuestión de gama emocional: los poetas latinos pueden dudar del éxito de su amor, pueden incluso desesperarse, pero todo ello dentro de un contexto poético que nunca se pone en cuestión. Por lo que sé, no existe ninguno de aquellos sorprendentes momentos en los que un poeta puede a veces ver a través de él mismo, contemplando los movimientos de su propio pensamiento y de sus sentimientos y comportamiento con una especie de vulnerable despego. Tanto si en sus poesías son amantes exitosos o dolientes, alegremente sensuales o adoradores *de lonh,* son inocentes en el sentido de que no se ponen nunca en cuestión ellos mismos, ni un momento retroceden a observarse críticamente en sus propias actitudes. Ello puede ser debido en parte a las limitaciones de una lengua aprendida frente a la materna. (La única excepción que se me ocurre es el de la prosa latina del *Secretum* de Petrarca: San Agustín, Pedro Abelardo y muchos otros habían revelado en sus escritos en latín muchos detalles de sí mismos y habían explorado sus propias conciencias, pero sólo Petrarca, en mi opinión, intenta ver a través de él mismo explorando su propia conciencia.) En el uso de este lenguaje aprendido, muy artificioso formalmente y en sus modos de expresión, junto con este básico candor de su actitud poética, podemos ver quizá la fuente del penetrante ingenio que condiciona la perspectiva poética. En cualquier caso, el punto hasta el que la lírica amorosa latina tenga características diferentes de la vulgar, me parece que depende de estos elementos interrelacionados.

[5] La tan repetida afirmación de que la lírica latina amorosa es más abiertamente sensual que la vernácula es válida en algunos casos, pero de ningún modo como regla general. La afirmación según la cual las composiciones en latín estaban dirigidas a damas solteras es tan infundada y peregrina como la de que todas las canciones trovadorescas lo estuvieran a damas casadas.