

ERICH AUERBACH



**LENGUAJE LITERARIO
Y PUBLICO
EN LA BAJA LATINIDAD
Y EN LA EDAD MEDIA**



**BIBLIOTECA BREVE
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
BARCELONA, 1969**

III. CAMILA, O SOBRE EL RENACIMIENTO DE LO SUBLIME

Υψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα

(*Peri hypsous*, IX, 2)

Cuando al final del libro séptimo de la *Eneida* de Virgilio los aliados que Turno ha convocado a la lucha contra Eneas llegan a la ciudad del rey Latino, aparece en último lugar una figura amazónica, la virginal Camila, reina de los volscos. Los versos que pintan su llegada cierran la descripción enumerativa de los héroes y tribus ausónicos, y con ellos termina el libro. Dicen así (VII, 803-817):

Hos super advenit Volsca de gente Camilla
agmen agens equitum et florentes aere catervas,
bellatrix; non illa colo calathisque Minervae
femineas adsueta manus, sed proelia virgo
dura pati cursuque pedum praevertere ventos.
Illa uel intactae segetis per summa volaret
gramina, nec teneras cursu laessisset aristas,
uel mare per medium fluctu suspensa tumentis
ferret iter, celeris nec tingeret aequore plantas.
Illam omnis tectis agrisque effusa Juventus
turbaque miratur matrum et prospectat euntem
attonitis inhians animis, ut regius ostro
uelet honos levis umeros, ut fibula crinem
auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram,
et pastorem praefixa cuspidem myrtum.

A ellos se une, por último, Camila, señora de los volscos, con el grupo de sus caballeros y su pendón orlado de metal

resplandeciente; guerrera que nunca toca el huso ni el cesto de labor de Minerva, instrumentos de manos femeniles; vigorosa doncella, dura e intrépida, que con pies más ligeros que ellos escapaba a los vientos. En verdad podría cruzar en son de asalto los maduros trigales sin tronchar una espiga y correr sobre las ondas del mar, como si éste se hubiese detenido en su vuelo, sin humedecer nunca sus plantas en la carrera. De las alquerías y de las viviendas afluyen asombrados madres e hijas, viejos y jóvenes. Cautiva la mirada, siguen con los ojos a Camila, que desfila majestuosa, y admiran la majestad con que se acomoda la púrpura en torno a sus hombros resplandecientes; sujetaba con prendedor de oro su cabello ondulado, llevaba el carcaj licio, y blandía la pastoril vara de mirto guarnecida de hierro.

Este fragmento de poesía clásica está cuidadosamente construido, y es rico en figuras sonoras y de construcción. Después de las dos líneas iniciales, que anuncian procedencia, nombre y actividad presente (el desfile al frente de sus grupos de caballeros), consta de tres períodos anafóricos —*non illa...*, *illa...*, *illam*— que describen la peculiaridad de la aparición de Camila. Están introducidos por la aposición *bellatrix*, que, poderosamente aislada al principio del verso tercero, nos da el tema. El primer período anafórico (*non illa*) comenta directamente el tema, con aguda antítesis (*non illa colo...*, *sed proelia virgo / dura pati*) donde la disposición de estas cuatro últimas palabras en la frase y en el verso representa especialmente una cumbre en la concentración; ésta lleva directamente a la explicación del motivo del movimiento (*cursuque pedum praevertere ventos*), que ya se dejaba sentir en el juego de sonidos, a propósito del desfile, en el verso segundo (*agmen agens equitum*), y al cual está dedicada totalmente la segunda anáfora. Va ésta en subjuntivo, y es una pintura de las posibilidades de movimiento que sugiere la visión de Camila; una pareja maravillosamente equilibrada, desde el punto de vista rítmico, de miembros de construcción idéntica pero ligeramente distintos (isocolon): *Illa // uel... per summa volaret... nec teneras... laeisset... // uel medium... ferret... celeris nec tingeret...* A partir de aquí, el punto de vista cambia. El ter-

cer período anafórico no parece ya estar directamente al servicio de la aparición, sino al de su efecto sobre los espectadores que afluyen. Sin embargo, el motivo del movimiento continúa, *prospectat euntem*, y la narración no se detiene en los sentimientos de los espectadores; sólo se nos dice que éstos se asombran, y lo que éstos miran sorprendidos: Camila, que pasa ante ellos; los delicados hombros bajo la púrpura real, el prendedor de oro en el cabello, el carcaj licio que lleva, y la pastoril vara de mirto guarnecida con férrea punta de lanza. Después, se hace la calma: Camila ha pasado ya.

El lector, a quien propongo leer con cuidado lo que antecede a fin de que pueda leer también en su justo sentido los versos de Virgilio, habrá notado que no se trata de una descripción sistemática donde se sumen, por así decirlo, todas o, al menos, muchas de las particularidades acerca de la persona de Camila. Al contrario; de ella en particular se dice muy poco. En otras ocasiones parecidas, Virgilio gusta no de amontonar rasgos aislados, pero sí de mencionar algo acerca de la procedencia, la historia anterior y la relación mítica de sus héroes. Incluso lo hace en la descripción precedente de los restantes aliados de Turno, y al hacerlo se mueve dentro de la tradición épica. Con Camila, ni siquiera sucede esto: al menos, no en este pasaje; la falta se repara más tarde, en el libro XI, versos 535 y siguientes, donde la misma Diana, diosa protectora de Camila, informa de ello. Pero aquí Virgilio, programática y deliberadamente, por cierto, sólo dice lo que se adapta al hecho de aparecer y pasar, y de lo que hace aún más irresistible la fuerza y la etereidad del movimiento: la aparición, la representación de posibles movimientos que no rozan el suelo, algo de lo que ven los espectadores; y termina con la fuerza tranquila de la última línea, de la vara pastoril y con punta de lanza que lleva la doncella, y cuyo contenido y ritmo dan al lector la impresión de resumir la grandeza, el patetismo y la contradicción del conjunto. Un movimiento apremiante y ligero, sin embargo, lo mismo que el de Camila, satura los versos que tratan de ella. El conjunto resulta equilibrado, suficiente en sí mismo, sin la me-

nor reflexión, puro fenómeno; pero en el puro fenómeno contiene, a su vez, la esencia, y también, con evidencia indemostrable, el destino a ella inherente: se trata de un perfecto fragmento de poesía clásica.

Versos como éstos no pueden llegar a la existencia sin arte ni planificación, pero en ellos no se da un cálculo continuo de cada una de las particularidades. Por muchas selecciones y muchos retoques ulteriores que puedan entrar en juego, el poeta, experto y compenetrado con su objeto, capta como un todo tal riqueza de personajes afortunados. Toda esta riqueza es unidad, y, como tal, actúa de un modo sencillo; pero esta sencillez no es un principio, sino un resultado.

2
Casi 1200 años más tarde, en la década comprendida entre 1150 y 1160, un hombre bien instruido y con talento, de formación religiosa, escribió en Normandía un poema sobre Eneas en versos franceses octosílabos y pareados. No conocemos su nombre, pero, en todo caso, estuvo allegado a la corte de los Plantagenet, donde la época cortesana se hallaba en vías de formación y contaba con mecenas. En esta época inicial de la poesía cortesana los temas clásicos eran muy solicitados; más tarde habían de ser relegados a segundo término por los temas legendarios célticos. La cultura de la *élite* feudal no pudo formarse sin la ayuda de clérigos; ello se hace evidente en sus primeras obras, los tres *romans* de tema clásico llegados hasta nosotros,¹ ya que sólo poetas educados a la usanza eclesiástica podían tener una erudición tan amplia, ni, en general, cualquier erudición. Los laicos, incluso los que pertenecían a los círculos más elevados de la sociedad feudal, no la tenían; alrededor de 1150, sólo muy pocos de entre ellos dominaban el arte de leer y de escribir.

El *Eneas* en francés antiguo es una obra importante y que ejerció mucha influencia; los poetas cortesanos de la segunda mitad del siglo XII —Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras, Marie de France— aprendieron mucho de ella, y, en el siglo XII, Henrich von Veldeke, fundador de la época cortesana en Alemania, la imitó e in-

1. Además del *Eneas*, hay el *Roman de Thèbes*, probablemente algo más antiguo, y el *Roman de Troie*, algo posterior.

cluso parafraseó. Pero el influjo del poeta del *Eneas* en Francia no descansa tanto en su imitación virgiliana como en su forma de tratar los episodios amorosos, para los cuales su modelo fue no Virgilio sino Ovidio; en el poeta del *Eneas* aparece por vez primera la casuística amorosa juguetona y coqueta, inspirada en Ovidio e imitada por todas partes en la época cortesana.

La escena de la aparición de Camila se encuentra asimismo en el *Eneas* en francés antiguo (versos 3959 y siguientes),² donde tiene una considerable extensión; he aquí su principio:

Emprés i vint une meschine,
qui de Vulcane estoit reïne; 3960
Camille ot nom la damoisselle,
a mervoille par estoit bele
et molt estoit de grant poeir;
ne fu feme de son savoir.
Molt ert sage, proz et cortoise
et molt demenot grant richoise;
a mervoille tenoit bien terre;
el fu toz tens norrie an guerre
et molt ama chevalerie
et maintint la tote sa vie.
Onc d'ovre a feme ne ot cure,
ne de filer ne de costure;
mialz prisoit armes a porter,
a tornoier et a joster,
ferir d'espee et de lance:
ne fu feme de sa vaillance.
Lo jor ert rois, la nuit raïne
ja chanberiere ne meschine
anviroin li le jor n'alast,
ne ja la nuit nus hom n'entrast
dedanz la chanbre ou ele estoit;
tant sagement se contenoit
n'en darriere ne en davant,
que ne en fet ne en sanblant
i peüst an noter folie,

2. Ed. J. J. Salverda de Grave, 2 vols., Paris 1925, 1929 (*Classiques français du moyen-âge*).

je tant n'eüst vers li envie.
 De biauté n'ert o li igaus
 nule feme qui fust mortaus;
 lo front ot blanc et bien traitiz, 3990
 la greve droite an la vertiz,
 les sorciz noirs et bien dolgiez,
 les ielz rianz et trestoz liez;
 biaux ert li nes, anprés la face,
 car plus blanche ert que nois ne glace;
 entremellee ert la color
 avenalment o la blanchor;
 molt ot bien faite la bochete,
 n'ert gaires granz, mes petitete,
 menu serrees ot les denz,
 plus reluisent que nus argenz. 4000
 Que diroie de sa bialté?
 An tot lo plus lonc jor d'esté
 ne diroie ce qu'en estoit,
 de la biauté que ele avoit,
 ne de ses mors, de sa bonté,
 qui vallent mielz que la bialté.
 Molt par ert bele la raine.
 Vers l'ost chevalche la meschine;
 chevous ot sors, lons jusqu'as piez,
 a un fil d'or les ot treciez;... 4010

Después llegó una joven que era reina de Vulcania. La muchacha se llamaba Camila, era maravillosamente bella y poseía una gran fuerza; no había ninguna mujer de tal sabiduría. Era sabia, valiente, caballerosa y gentil, y poseía un gran poder; gobernaba muy bien su país. Estaba en todo tiempo acostumbrada a la guerra, amaba mucho lo caballeresco, y lo conservó toda su vida. Nunca se preocupó del trabajo femenino, ni de hilar ni de coser; le gustaba más llevar armas, tomar parte en torneos y en justas, y herir con lanza o con espada. No había ninguna mujer con un valor igual. De día era rey; por la noche, reina. Ninguna camarera o doncella estaba de día en torno suyo, ni tenía de noche ningún hombre acceso a su cámara; se comportaba tan razonablemente en privado como en público, de tal modo que ni de hecho ni en apariencia se habría podido advertir en ella liviandad; ni siquiera la envidia habría podido hacerlo. Nin-

guna mujer mortal la igualaba en belleza. Su frente era blanca y bien formada, su cabeza estaba airosamente colocada sobre la nuca (la raya de su pelo, derecha sobre la columna vertebral), sus cejas eran negras y bien dibujadas, sus ojos, alegres y rientes; la nariz lucía hermosa en su rostro, pues era más blanca que nieve o hielo; el color (el rosa) estaba agradablemente mezclado con el blanco. La boca era muy bien formada, y no grande, sino pequeña; sus dientes eran apretados, relucientes como la plata. ¿Qué más podría decir de su belleza? El más largo día de verano no me bastaría para hablar de la belleza que poseía, ni de su carácter o sus bondades, más valiosos que la belleza.

Muy bella era la reina; la doncella cabalgaba hacia las huestes; sus cabellos eran rubios, y le llegaban hasta los pies; los había entrelazado con un hilo de oro.

Después, se dedican 36 versos al vestido de Camila, y 39 a la descripción del caballo y de sus arreos; domina aquí lo espléndido, exótico y maravilloso. En la descripción del caballo, lo maravilloso raya en lo grotesco. Acto seguido, se cierra el tema del modo siguiente (versos 4085 y ss.):

Camille vint molt richement
 an l'ost et amena grant gent:
 bien ot o soi de chevaliers
 desi que a quatre milliers.
 Quant a Laurente vint errant,
 temolte ot an la vile grant, 4090
 borjois monterent sus as estres,
 dames, meschines as fenestres,
 et esgardoient la pucelle
 qui tant ert proz et tant ert bele.
 A grant mervoille lo tenoient
 tote la gent qui la veoient,
 qu'el se deüst onques combatre,
 joster ne chevalier abatre.
 Parmi Laurente trespasa,
 de l'autre part se herberja; 4100
 soz la cité a une part,
 la fist fichier son estandart;
 une liue tot anviron

tiennent li tref, li paveillon
et les tentes as chevaliers
et les herberges de lorers.

4106

Con tan rica comitiva se unió Camila al ejército llevando consigo muchas tropas; tenía con ella casi cuatro mil caballeros. Cuando, en su camino, llegó a Laurente, había gran agitación en la ciudad. Los vecinos se subían a los tejados, las mujeres y las muchachas se asomaban a las ventanas y contemplaban a la doncella, tan valiente y tan hermosa. Todos los que la veían tuvieron por una gran maravilla que pudiese luchar, romper lanzas y abatir caballeros. Atravesó Laurente a caballo y se estableció al otro lado de la ciudad; allí hizo enarbolar su estandarte; las tiendas de los caballeros y los cuarteles de los palafreneros (?) cubrían una milla en derredor...

Se ve en seguida que el poeta normando describe el mismo suceso, pero de modo totalmente distinto. La diferencia principal —de la que, por así decirlo, derivan todas las otras— es ésta: él destruye el suceso, en cuanto episodio, mediante continuas interrupciones. En Virgilio, los datos sobre el carácter de Camila están tomados con tal brevedad y seleccionados de tal manera que se ordenan en un movimiento fluido. Lo que Virgilio describe es la llegada de Camila, el hecho de su paso ante el espectador; no hay que olvidarlo. El poeta francés interrumpe ya el suceso después de la segunda línea (3960), vuelve a él, por un momento, después de casi 50 versos (4008: *Vers l'ost chevalche la meschine*), para soltarlo de nuevo en seguida; por último lo termina después de otra interrupción de casi 80 líneas, en los versos 4085 a 4106, ahora ya sin interrupciones, pero con una amable y sosegada charlatanería diametralmente opuesta al ritmo virgiliano. Llena los espacios intermedios con digresiones moralizadoras que, evidentemente, son para él lo principal. La mayoría de los críticos modernos encontrará estas digresiones demasiado largas, improcedentes y un tanto ridículas.³ Pero se

3. Cf. Jessie Crossland, en *Modern Language Review* 29 (1934), 285. Su artículo (*«Eneas» and the «Aeneid»*, *ibid.* 282-290) es una sinopsis muy útil de las diferencias principales. Su opinión según la cual en

pueda o no soportar su estilo, es indudable que éste se mantiene uniforme: el autor se mueve, entre narración, descripción y moralización, a una sosegada altura media de sentimiento.

Con esto hemos adelantado ya un paso: respecto de Virgilio, el poeta del *Eneas* se mueve a otro nivel de sentimiento y de tono, o sea a otra altura de estilo. En la *Eneida*, Virgilio no se mueve en lo apacible y lo medio: se muestra allí elevado y sublime. Estas palabras son expresiones técnicas de la doctrina clásica del estilo. Lo elevado o sublime se encuentra allí en contraposición con lo mediano, o agradable, o ameno (y también con lo bajo, objetivo o vulgar). Ya hemos hablado de ello en otra parte de este libro. Lo sublime debe arrebatar y dominar al oyente; los recursos artísticos de la retórica pueden usarse, pero de tal modo que lo irresistible del conjunto no permita al oyente darse cuenta de ellos inmediatamente y gozarlos en particular. Lo medio, en cambio, debe complacerlo y recrearlo sosegadamente; los recursos artísticos de la retórica deben desplegarse de modo tal que se pueda gozar de ellos con toda calma; inteligencia, *esprit*, psicología, elegancia de sentimiento y descripción grata y circunstanciada, tienen aquí su lugar. Los versos que Virgilio dedica a Camila, en su inaccesible e inmóvil perfección, en su ininterrumpido movimiento, son un modelo de estilo elevado. Cuando Poseidón desciende a su palacio desde las rocosas montañas (*Iliada*, principio del verso 13: περί ὄφους, IX, 8), lo que respecta a altura e inaccesibilidad resuena más violento, pero apenas más perfecto. En la literatura clásica latina no hay demasiados pasajes que con tan sencillo encanto expresen la nobleza y despierten la simpatía hacia lo noble.

El poeta francés lo ha estropeado todo por completo, lo ha diluido en descripciones largas, moralizadoras y pomposas. Con ello, como ya se ha dicho, ha descendido a una altura de estilo llamado en la antigüedad

el curso del trabajo el gusto del autor se apartó de Virgilio para acercarse a Ovidio, es tal vez acertada, pero no toca lo esencial. Mucho más inteligente y sutil es A. Pauphilet, *Eneas et Enée*, en *Romania* 59 (1929), 195-211, pero no entra tampoco en los problemas que aquí nos interesan.

mediano o «ameno». Cabe preguntarse cómo se puede explicar que emprendiese tal modificación. Como decisión individual, esto apenas sería comprensible, por cuanto conocía a fondo su modelo; ¿cómo puede alguien conocer a fondo tales versos y no sentir su fuerza? ¿Creyó acaso que el vocabulario, la sintaxis y la técnica métrica del francés antiguo, una lengua vulgar que despertaba entonces por vez primera a la expresión escrita, no le permitirían imitar un estilo así, y eligió, por eso, otro más sencillo? Esto segundo sería más plausible. Evidentemente, empero, el problema no se le planteó de esta manera; él no tenía una decisión personal que tomar. Se mueve con gran seguridad y holgura en una tradición estilística al parecer ya existente, y para la que se ha vuelto extraña la concepción clásica de lo sublime.

¿Cómo ha sido posible esto? Vamos a intentar hacerlo ver resumiendo, según nuestro propio juicio, los resultados de muchas investigaciones particulares. Sin embargo, incluso este resumen resultará un poco intrincado, y por eso, a fin de que el lector no pierda el hilo, vamos a adelantar las ideas más importantes. Hubo primero, ya en la baja latinidad, y a través del uso excesivo de las formas retóricas, a las que también pertenece la descripción suntuaria, una destrucción del modo clásico-virgiliano de representar lo sublime, al par que se agotaba el sentimiento de lo grande y de lo trágico referido a los temas humanos. Este ultrarretoricismo continuó en la tradición escolar latina medieval de la Iglesia, para la cual, dicho sea de paso, apenas existían los «grandes temas» en el sentido clásico. La tendencia retoricista se transmitió asimismo a los poetas del siglo XII en lengua vulgar, casi todos clérigos o, al menos, hombres de formación clerical. Muchos artificios retóricos eran apenas aplicables a las lenguas vulgares, todavía no evolucionadas; pero, de todos modos, la descripción retórica encontró en la tradición escolar —moralizadora, erudita y en ocasiones grotescamente humorística— un suelo abonado.

La retorización de la poesía se inició ya en la literatura clásica. Estaba contenida en su esencia. Poesía y

elocuencia, en cuanto artes expresivas, están emparentadas de cerca.⁴ La educación de las clases rectoras de la antigüedad clásica, orientada hacia la política, se apoyaba en el estudio de la elocuencia; era ésta la condición más importante para el éxito en la vida pública. Ello condujo en seguida a un desarrollo muy perfecto —y con frecuencia pedante, para nuestro modo de sentir— de la técnica retórica; era, pues, natural que ésta fecundase también la poesía y que, por otra parte, buscarse en ella ejemplos valiosos de su manera de proceder. A pesar de muchas prevenciones y de muchas contracorrientes de vigencia esporádica, se llegó, hacia el final de la antigüedad clásica, a una fusión casi total, cuyas huellas aparecen a través de toda la Edad Media, e incluso más allá, en la poesía misma y en la terminología de la estética literaria. El tratado de Dante sobre la composición de versos en su lengua materna lleva aún el título *De vulgari eloquentia*; y las escuelas poéticas de la baja Edad Media se llaman todavía en muchos países escuelas de retóricos.

Dentro del proceso clásico de progresiva retorización de la poesía, la primera generación de poetas de la época de Augusto, en la que Virgilio y Horacio son las personalidades más importantes, actúa como una contracorriente. A decir verdad, en cuanto a reacción antirretórica, esta generación no fue radical en absoluto; que en Virgilio no faltan los artificios de la retórica lo ha mostrado incluso el breve análisis de nuestro texto. Sea como fuere, él y sus contemporáneos prefieren la gran poesía griega antigua a las obras intensamente retóricas del período helenístico, y Virgilio mismo escribió la única epopeya latina en cuyo elevado estilo no se abre paso la retórica. Pero esta reacción fue corta; ya Ovidio, maravillosamente dotado en lo formal, cedió a los artificios y juegos retóricos. Durante el siglo primero, el estilo elevado se retorizó también por completo; Séneca en la tragedia, y Lucano, muerto prematuramente, y Estacio en la epopeya, establecen una modalidad de elevación retórica. Los dos primeros resultan muy efecti-

4. En E. de Bruyne. *Études d'Esthétique médiévale*, Brujas 1949, I, p. 45-46, se hallan reunidas algunas formulaciones antiguas.

vos, e influyen a lo largo de muchos siglos. Hay en lo trágico-elevado y en lo cruel una modalidad de estilo que se aviene con el pesado boato de los artificios retóricos. Sin duda, esta modalidad produce un efecto más estáticamente emocionante que dinámicamente arrebatador; y si se leen pasajes más extensos se llega fácilmente al cansancio, y la mayoría de veces al aburrimiento que provoca la alambicación continua de la formulación, precisamente cuando se quieren representar grandes sucesos y provocar en el lector una compenetración con la tragedia. Todo exceso en la retórica es muy peligroso para lo sublime y apasionado, ya que destruye la espontaneidad y el dinamismo, sobre todo si se advierte que la obra no ha nacido de un arranque o impulso, sino a través del empleo cuidadoso de artificios tradicionales. Los principales teóricos clásicos de la elocuencia lo sabían muy bien y lo afirman con energía, y muchos de los otros lo siguen; pero ello no pudo impedir el retoricismo, y con él la destrucción del estilo elevado.

El más importante entre los teóricos de la época imperial, el desconocido autor del texto griego acerca de lo sublime, que pertenece probablemente a la segunda mitad del siglo primero después de Cristo, se ha manifestado sobre ello de un modo muy expresivo. El estilo elevado, viene a decir, no tiene por objeto, como el medio, agradar y persuadir, sino arrebatarse y entusiasmar; las figuras ornamentales deben hallarse en él de modo que no se las reconozca: deben permanecer ocultas y quedar sorteadas por el magno y apasionado movimiento, para no dar una impresión sofisticada y pedante. Sin embargo, no debe confundirse grandeza con hinchazón ampulosa (αὔξησις, en latín *amplificatio*); al estilo sublime (ὑψος) corresponde el movimiento apasionado (πάθος), y tan esencialmente como la representación descriptiva de la situación (ἡθος) corresponde al medio y ameno (ἡδονή).⁵ Es una tradición ya antigua destinar lo medio a escenario apropiado de las figuras

5. *Peri hypsous* I, 4; III, 4; XII, 1; XVII; XXIX, 2. El último pasaje dice: *πάθος δὲ ὑψους μετέχει τοσούτον ὅπόσον ἡθος ἡδονῆς*, Aquí, *ἡθος* significa (como en IX, 15) «descripción de costumbres». En

de dicción y de las descripciones correspondientes; así se encuentra todavía en *De doctrina christiana*, de san Agustín (véase más arriba), y también, de un modo característico, en el compilador Julio Víctor (siglo iv), por ejemplo,⁶ que la toma, en parte literalmente, del *Orator* de Cicerón (91-96).

Pero, incluso en la oratoria, la evolución, ya durante el siglo primero del Imperio, era tal que se empezó a carecer de motivos y de temas propios para lo dinámico y apasionado. La elocuencia se halla destinada, según la antigua tradición, a tres ámbitos concretos: la política, los tribunales (a menudo se trataba de procesos con un trasfondo político) y la representación solemne. En la época del Imperio, los dos primeros perdieron poco a poco su importancia; sólo el tercero sobrevivió, el *genus* «epideíctico», el discurso pomposo o laudatorio. También aquí el autor ha visto lo decisivo acerca de lo sublime: reconoce al discurso pomposo la posibilidad de poseer dignidad y peso, pero le niega el apasionamiento; es más: dice (VIII, 3) que los oradores apasionados son los menos aptos para el discurso pomposo.

En la poesía, el estilo elevado decayó también, por falta de motivos y por retorización; la «epideixis» pomposa ocupó su lugar. En la crisis de principios del siglo v, en tiempos de Estilicón y de Alarico, hubo todavía destellos. El gran poeta de esta época, Claudiano, es también retórico y pomposo en extremo, pero algo le ha llegado aún de la antigua grandeza del estilo, de auténtico *pathos* y auténtica naturalidad. Se podría mencionar también aquí a Prudencio, contemporáneo de Claudiano y algo mayor; pero Prudencio pertenece más claramente que Claudiano a la literatura cristiana de la

un pasaje muy interesante de Quintiliano (VI, 2, 8 ss.) significa, también en oposición a *πάθος*, «sentimiento». En este pasaje, Quintiliano reconoce que no existe ninguna expresión latina equivalente a «sentimiento».

6. Halm, *Rhetores Latini minores* 438: «*Medio autem generi dicendi omnia ornamenta conveniunt, plurimum suavitatis, multum sententiarum, latae cruditaeque disputationes, et communes loci sine contentione dicuntur. Hoc solum totum genus e sophistarum fonte defluxit in forum...*»

última antigüedad clásica, y aquí no nos referimos a ella. La literatura cristiana estaba ya entonces a punto de formar su propio estilo elevado, mucho más sencillo y mucho menos retorizado; ya lo hemos dicho en el capítulo primero. Prudencio, aunque en su lenguaje formal represente un fenómeno de paso y no pertenezca del todo al *sermo humilis*, sí se halla vinculado a éste en buena parte. Nos referimos aquí sólo a aquella literatura que se sirve propiamente del lenguaje formal clásico, sin mezcla cristiana, y en la que incluimos también a muchos cristianos, como Claudiano mismo y Sidonio; en el siglo vi pertenecen todavía a ella muchos autores cristianos que apenas muestran huellas del *sermo humilis*, Boecio ante todo, y, aún más tarde, cabe incluirle mucho de Fortunato. En esta tradición formal clasicista, precisamente, en vías de decadencia pero aún con mucho influjo en los siglos siguientes, el estilo elevado, dinámicamente inquieto, es reemplazado por la pomposa *epideixis*, retórica, moralista, estática, descriptiva y docente.

Lo descriptivo, lo «ético»,⁷ en el sentido de la antigua retórica, nos interesa muy especialmente aquí. Hemos citado ya antes un pasaje del texto sobre lo sublime según el cual lo «ético» corresponde al estilo medio.⁸ Esto es exagerado; la gran epopeya no es siempre dramática y patética, y el radicalismo de su punto de vista obliga al autor del *Peri hypsous* a considerar la *Odisea*

7. Véase más arriba, nota 5. Para la descripción, hay en la teoría clásica un gran número de expresiones concurrentes: *diatyposis*, *ekphrasis*, *energeia*, *descriptio*, *illustratio*, y muchas más aún. En este contexto, *ethos* significa propiamente el estado constante del ánimo, el carácter, en oposición al apasionado impulso momentáneo, al *pathos*. De este modo se llega también a la descripción de costumbres. Cf., por ejemplo, el *Ars Rethor* de Fortunaciano, I, 10, en Halm, p. 88. — Tratan extensamente de todo el tema H. Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle 1928, p. 54 ss., y E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, etc., *passim*; véase allí, en el índice, *Ekphrasis*.

8. Le corresponden también la comedia, la sátira y los géneros afines. En Horacio, al principio del *Ars poetica*, se halla asimismo una prevención ante las descripciones de la gran epopeya. El *Ars Poetica* era conocida y muy citada en la Edad Media; pero el chistoso modo de expresarse de los versos en cuestión sólo resulta perceptible para los contemporáneos iniciados. No es ninguna maravilla que más tarde el *Ars Poetica* no fuera ya entendida. Ya Sidonio no entendió los versos sobre los «purpúreos trapos». Véase sobre esto Curtius, loc. cit., p. 525.

como la obra de un poeta anticuado. Pero sí es seguro que la descripción pomposa, cuando afecta a lo particular y ocupa mucho espacio, destruye la vasta proyección del estilo elevado.

El gran prototipo estilístico de la descripción epideíctica fue Sidonio (fines del siglo v), el «pavo real polícromo», como le llamó Alanus de Insulis.⁹ Por lo demás, se es injusto con Sidonio cuando se le considera exclusivamente como manierista y retórico; en sus cartas y sus versos puede encontrar mucho *esprit* y mucho encanto quien no se arredre ante el esfuerzo que supone familiarizarse con su lectura. Su estilo expresa lo que debe expresar; las numerosas figuras y la difícil disposición, que une la exuberancia a la condensación sintáctica, no siempre se ajustan al contenido, pero sí lo hacen con mucha frecuencia; y lo que debe decir, la última descripción de la sociedad clásica y de su vida, merece ser leído. Sidonio era un gran señor de la aristocracia galorromana. Su suegro, Avito, fue, aunque breve tiempo, emperador romano de Occidente; él mismo fue, más tarde, y también sólo durante un corto período, prefecto de Roma; murió siendo obispo de Clermont. En él se encuentra el primer ejemplo conocido de descripción de una persona,¹⁰ no sólo estática y prolija, sino también metódica y, por así decirlo, completa: primero, los detalles del cuerpo, de la cabeza a los pies, un trozo después del otro; luego, la exposición del curso de un día, que pinta lo «ético», o sea el modo de vida y el carácter. Esta descripción fue citada como modelo entre los teóricos medievales del estilo. Se trata del retrato de un rey godo de Occidente, Teodorico II, en cuya corte de Tolosa había actuado Sidonio mucho tiempo durante su juventud. Se trata de una pintura, en

9. «*Illic Sidonii trabeatus sermo refulgens / Sidere multiplici splendet, gemmisque colorum / Lucet et in dictis depictus pavo resultat.*» *Anticlaudianus*, III, III.

10. *Epist.* I, 2; reproducida en parte en E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, París 1924, p. 80 s. — En otros pasajes de Sidonio hay también notables descripciones de personas; menciono especialmente al caballero cristiano Vectius (4, 9), el juvenil sexagenario Germánico (4, 13) y la figura del traidor pedantemente ultrarrealista (3, 13). Sobre esto, véase Faral, *S. A. et la technique littéraire du moyen âge*, en el tomo 2.º de la *Miscellanea Giovanni Mercati*.

un estilo muy manierista pero, sin embargo, relativamente individualizado y vivo, de un hombre concreto a quien Sidonio mismo conocía bien; en absoluto resulta sólo esquemática y «epideíctica». Además, aparece en una carta a un amigo: por lo tanto, en una obra literaria donde cabe esperar un estilo medio, ameno y familiar, y no un elevado *pathos*. Pronto, empero, no iba a dependerse ya de ello, puesto que la expresión pomposa fue buscada por sí misma, y las antiguas diferencias de estilo sobrevivieron sólo desfiguradas y malentendidas.

Para comprender el desarrollo de la literatura latina durante la alta Edad Media hay que imaginar su situación. La sociedad en que se apoyaba la tradición literaria clásica, y, prácticamente, la vida literaria, iba disolviéndose; las formas de vida y las concepciones subyacentes a sus temas, a sus formas expresivas, a toda su intención, desaparecían. La literatura latina de cuño clásico perdió su público y su función. Perdió también las posibilidades técnicas de difundirse (Sidonio habla todavía de la «publicación» de sus escritos, I, II). Desde la época merovingia en la Galia, desde la longobarda en Italia, no hay ya público literario. Pero de ello hablamos con detalle en el capítulo siguiente.

La tradición de la literatura latina sólo siguió conservándose en la actividad escolar de la Iglesia. El cristianismo había crecido dentro de la cultura clásica. Su doctrina era un libro; poseía una literatura, en constante progreso, orientada hacia la interpretación de la Escritura, la polémica, el proselitismo y la liturgia. Por supuesto, había tomado de la literatura clásica sus instrumentos expresivos. Indudablemente, los había modificado a su modo, como hemos intentado hacer ver en el capítulo primero; sin embargo, la literatura cristiana estaba formada por el material retórico-literario de la última antigüedad clásica. El uso de la retórica, y, en general, de la cultura clásica, en beneficio de la enseñanza cristiana, según el ejemplo de san Agustín y de otros padres, era algo admitido casi por doquier. La parte de los textos cristianos más antiguos transmitida, en los monasterios y las escuelas episcopales de la alta

Edad Media, a una pequeña minoría de estudiantes, e incluso lo que los clérigos de esta misma época produjeron en cuanto a comentarios de la Escritura, textos polémicos, hagiografía y poesía litúrgica, todo estaba integrado por el material expresivo de la baja latinidad. La actividad escolar religiosa, que, por otra parte, no se liberó de lo pagano hasta bastante tarde, no podía existir sin arrastrar a la vez consigo la tradición clásica, aunque, a decir verdad, muy reducida, simplificada y petrificada. Y dentro de esta actividad escolar se conservó lo que aún vivía, en personas o grupos aislados, del amor y de la admiración por la formación clásica. El prestigio cultural del clasicismo era muy grande. Sin duda, entre los rigoristas existía también desconfianza a la cultura clásica, no obstante, creo que ni lo uno ni lo otro fue realmente decisivo. Los rigoristas no podían destruir la tradición clásica sin imposibilitar a la vez la transmisión de la cristiana, y los «humanistas» de la alta Edad Media no podían hacer brotar del suelo la sociedad necesaria para el florecimiento de una cultura de cuño clásico.

Pero, en todo caso, la tradición formal clásica se conservó, y no sólo fundida, por así decirlo, en la literatura cristiana propiamente dicha de los comentarios bíblicos, las vidas de santos, las homilias, los escritos polémicos y apologeticos y las poesías litúrgicas, sino también en obras de contenido total o parcialmente profano: crónicas, biografías de grandes personajes, colecciones de cartas, tratados pedagógicos, documentos y correspondencia de las cancillerías, y poesía profana. La teoría retórica es cultivada celosamente en el ámbito del *trivium*; se encuentran sus huellas en Isidoro de Sevilla, Beda, Alcuino, Lupus de Ferrières y sus discípulos, Rather de Verona, Gerberto de Aurillac, Meinhard de Bamberg y muchos otros, y desde el final del siglo xi (Marbod de Rennes) despierta a una especie de nuevo florecimiento.

Sin embargo, se había perdido la idea clásica de un estilo elevado, grande, sublime y lleno de pasión, con la retórica sólo como elemento auxiliar. Todas las declaraciones de los teóricos muestran que el estilo ele-

vado se identificaba con el estilo rico en ornamentación. A través del estancamiento de la actividad escolar, el estilo elevado se convierte definitivamente en manierismo retórico. Con esto se relaciona la frecuente oposición contra el uso de ese estilo retórico elevado en temas cristianos: el estilo contradecía la tradición cristiana. A decir verdad, hay ya en la alta Edad Media, en Rather de Verona y en el manierismo otoniano tardío (Bruno de Querfurt), por ejemplo, algunos textos que expresan admirablemente temas cristianos con medios retóricos en extremo, o sea un manierismo cristiano; pero, en conjunto, la literatura cristiana de todo el período aparece escrita en un estilo sólo moderadamente retórico, en el cual los procedimientos clásicos y, por así decirlo, espontáneos —anáfora, interrogación retórica, isocolon, antítesis, apóstrofe y homoioteleuton (la prosa rimada jugó un papel importante)— ocupan su lugar, donde se evita el verdadero manierismo, o sea, ante todo, los artificios sonoros y la oscuridad deliberada en la elección de palabras y en la construcción de la frase. La situación del estilo en la literatura cristiana, como hemos intentado hacer ver en el capítulo anterior, está condicionada decisivamente por la concepción —que cabría denominar inmanente a ella— del *sermo humilis*; y éste, realmente, si bien no está en absoluto libre de retórica, es, sin embargo, *simplex* y *apertus*.¹¹ El estilo retórico propiamente dicho, en cambio, es considerado ornamental y mundano.

Estas dos precisiones —primera: el estilo elevado es, en el latín de la alta Edad Media, esencialmente ornamental y manierista; y, segunda: como tal, no es apropiado para temas cristianos— son decisivas para nuestro problema. El estilo verdaderamente elevado de la época clásica, ὑψος, es propio sólo para temas elevados también, que conmuevan el corazón; pero la pri-

11. Las palabras *simplex*, *apertus*, *humilis*, en el sentido que conviene a los temas cristianos, aparecen usadas por Meinhard de Bamberg en una carta que, siquiera mucho más específica que el resumen antes mencionado, puede aducirse como testimonio. De todos modos, esta carta no fue escrita hasta fines del siglo xi. Se encuentra en C. Erdmann y N. Fickermann, *Briefsammlungen der Zeit Heinrichs IV*, Weimar 1950, p. 175.

mera Edad Media latina sólo tenía una gran epopeya. No podía tenerlas, ya que su único tema elevado era la historia de Cristo, en la que estaban comprendidas todas las tragedias del hombre. Sin embargo, la historia de Cristo y todo lo relacionado con ella tenía su estilo propio, al que hemos llamado *sermo humilis*.

A mediados del siglo xi se inicia un nuevo florecimiento de la literatura latina erudita; al mismo tiempo, despiertan las lenguas vulgares románicas, en primer lugar, según parece, en el territorio galorrománico. En esta época de la Edad Media, de verdadero gran florecimiento, se intenta asimismo la poesía épica de estilo elevado, en hexámetros; el *Alexandreis* de Gautier de Chatillon y el poema *De excidio Troiae* de Joseph of Exeter, procedentes ambos de la esfera cultural anglo-normanda, son los ejemplos más importantes. Gautier es incomparablemente más vivo como poeta moralista-satírico en las formas rítmicas y rimadas de la Edad Media; pero también el *Alexandreis* es, a pesar de muchos pasajes demasiado didácticos o triviales, una obra interesante. José de Exeter es uno de los más penetrantes y refinados técnicos de la retórica latina y con su manierismo logra poderosos efectos sensoriales.¹² Sea como fuere, tales obras apenas son algo más que maravillas técnicas, por así decirlo: fuera de las escuelas no había público para ellas; nada tienen que ver con los grandes movimientos espirituales de la época, ni plasman una verdadera ideología artística y vital, como más tarde ocurre en Petrarca.

Sin embargo, nunca se tendrá una idea inequívoca acerca del primer desarrollo de la poesía en lengua vulgar sobre el territorio galorrománico; los escasos documentos de los dos primeros siglos, conservados por afortunadas casualidades, no bastan para ello. Tales documentos se remontan al siglo ix; ya los dos poemas del manuscrito de Clermont-Ferrand (Pasión y S-Leger),

12. Acerca del *Alexandreis*, véase Raby, *Secular Latin Poetry*, II, 72 ss.; sobre José de Exeter, ibíd. II, 132 ss. Como muestra del estilo menciono, de *De excidio Troiae*, la descripción de Helena, cuyo final cita Raby, p. 135. Vale la pena leerla entera. Está en *Dictys Cretensis*, etcétera, ed. S. Dresemius, vol. I, Londres 1825, p. 474-476.

probablemente de finales del siglo x, acusan cierta rutina, como si en esta época tales cosas fuesen ya habituales y conocidas. A partir de la mitad del siglo xi hay un gran número de poemas de los más diversos estilos. No todos pueden fecharse con exactitud, pero de ellos cabe deducir, para esta época, una gran diversidad de posibilidades expresivas. Piénsese en la redacción más antigua de la canción de Alexius, en el fragmento provenzal de la Sainte Foy d'Agen, en los principios de la *chanson de geste*, en los de la lírica provenzal: todo ello pertenece aún, probablemente, al siglo xi. Se aprecia que, desde los poemas del manuscrito de Clermont-Ferrand o desde los *Boeci* provenzales ha recorrido la lengua vulgar un poderoso movimiento; riqueza de formas, profundidad y finura de sentimiento, elegancia y brío de la expresión, se han desarrollado del modo más sorprendente.

En la *chanson de geste*, cuyos monumentos comprobables más antiguos tienen que haber aparecido alrededor del 1100, se aprecia una especie de estilo elevado épico. Sin duda, se pueden probar influjos de modelos clásicos; es verdad, también, que estos motivos persistieron vagamente entre los trovadores y juglares, y que la formación puramente clasicista-clerical de los copistas cooperó asimismo a ello. Pero, en conjunto las *chansons de geste* tienen su carácter estilístico peculiar, que es, me parece, fundamentalmente distinto del de los poemas épicos clásicos o de la baja latinidad. Creo que la vieja teoría romántica del «espíritu del pueblo», del cual habrían emanado estos poemas, ha captado bien lo esencial de las circunstancias, a pesar de muchos errores particulares y de la confusión en el uso de la palabra «pueblo». Los testimonios e indicios de la aparición de las *chansons de geste* no han podido ser desmentidos; muy al contrario: se han encontrado otros; y hay nuevos trabajos¹³ que respecto de algunas de las *chansons de geste* demuestran de modo inequívoco la tradición histórica y su transformación en leyenda. Pero, además, mi convicción se funda, a falta de pruebas

13. Cf. sobre esto los correspondientes trabajos de René Louis, Rita Lejeune, Martín de Riquer, Maurice Delbouille, Dámaso Alonso, y otros.

concluyentes, en el sentido de lo natural y lo verosímil, tal como se desprende de las cosas mismas. No es lógico ni normal que un pueblo no haya tenido a lo largo de siglos poesía alguna en su propia lengua, y especialmente un pueblo sobre cuyo suelo había existido una gran cultura literaria, y cuyo ulterior desarrollo subliterateario puede muy bien ser defendido: un pueblo cuyos vecinos, que se le habían superpuesto varias veces, y con los que nunca se rompió la relación, poseían además una epopeya heroica. Además, la *chanson de geste* muestra de un modo totalmente inequívoco formas de vida y peculiaridades estilísticas que alrededor de 1100 eran ya arcaicas: así, la construcción paratáctica, el carácter coordinado de la formación sintáctica, la rígida correlación de las partes del suceso, con su continuo volver a empezar; además, los giros estereotipados, repetidos una y otra vez, cuyo carácter típicamente formulario (*formulaic*) permite situar su origen en la tradición oral. Digamos, finalmente, que el carácter elevado de la *chanson de geste* se distingue también de la tradición eclesiástica en que no es puro: por doquier aparece mezclado con elementos grotescos y bufos. Todo esto no puede vincularse a ninguna tradición latina; en ninguna época de la literatura latina —clásica, postclásica o medieval— (a no ser Waltharius o, si se quiere, también Ruodlieb) hay nada que se parezca a ese estilo; tampoco ningún texto hagiográfico latino. La única vida de santo, de la primera época, parecida a la *chanson de geste* es la antigua versión francesa de la *Canción de Alexius*. (El criterio, defendido con frecuencia ahora, según el cual esta canción debe ser considerada como modelo, en la forma, de la *chanson de geste* no me resulta convincente). La *chanson de geste* es también profundamente distinta de las obras didácticas, de las crónicas rimadas y de los *romans* en pareados octosilábicos franceses que aparecen de nuevo ante nuestros ojos durante el siglo XII; en estos últimos se desarrollan ya la facilidad, la fluidez y la concreción frente a las cuales la estructura de la *chanson de geste* resulta abiertamente arcaica.

No obstante, como sucedió también con el estilo ele-

vado de la *chanson de geste*, era igualmente seguro que éste, en cuanto estilo elevado, no iba a seguir obrando largo tiempo durante la Edad Media. Sus temas sobrevivieron, dieron cabida a nuevos personajes, y se mezclaron, por último, con los del *roman* cortesano; pero el viejo estilo elevado de la poesía épica —macizo, paratáctico y a la vez trovadorescamente formulario— desapareció tan pronto como se formó una sociedad selecta cuyo medio de expresión era la lengua vulgar. A causa de esta nueva sociedad selecta apareció en el francés un nuevo estilo que no era realmente elevado, pero sí elegante y social. En el próximo capítulo describiremos con más exactitud cómo se formó, en el curso del siglo XII, en las regiones occidentales de la Francia actual y en Inglaterra, la primera sociedad selecta posterior a la antigüedad clásica. Se trata de una capa todavía muy pequeña, compuesta casi exclusivamente por la nobleza feudal anglonormanda; pero al círculo cultural anglonormando pertenecen también Anjou y las principales regiones del dominio provenzal desde que suben al trono de Inglaterra Enrique II de Anjou y su esposa Leonor de Aquitania (1154). Como forma métrica de este nuevo arte épico al servicio de la alta sociedad feudal se emplea casi exclusivamente el pareado octosilábico rimado. El octosílabo es, probablemente, un verso de himnos, que fue usado también para obras hagiográficas; había sido introducido por los clérigos en la lengua vulgar, y modificado por ellos desde su forma estrófica originaria hasta la rimada en pareados consecutivos, que se adaptaba mejor a la narración. Las damas y señores de la aristocracia tenían, así, necesidad de los clérigos, y precisamente de clérigos cultos y capaces de alternar en sociedad, para organizar sus pasatiempos literarios; estos clérigos cortesanos eran, al principio, los únicos que podían proporcionar la materia y la forma para ello, o bien llevar a cabo las iniciativas de quienes les encomendaban algo. La cultura anglonormanda nace de la unión de la alta aristocracia con clérigos cultos y mundanos formados en las escuelas religiosas, pero ya más cortesanos que religiosos; así hay que imaginarse, por ejemplo, a Beneit de Sainte-

Maure, y también, probablemente, a Chrétien de Troyes. Del juglar —con su brío popular, su chocarrería y su aspereza— apenas si se puede ya rastrear algo. Todavía el genial Guilhem de Peitieu, aun cuando fuera un gran señor y un precursor del estilo cortesano, tenía mucho de esto; pero ello ya casi había desaparecido.

El octosílabo rimado en pareados es, según opinan Ph. A. Becker¹⁴ y otros, un verso destinado a la lectura. Esto es cierto en la medida en que los poemas cortesanos de la época de apogeo posterior a 1150 así escritos no están destinados a ser recitados por cantores profesionales con acompañamiento musical ante un público, numeroso o no. Pero tampoco hay que pensar que tales poemas sirviesen fundamentalmente para la lectura privada; en el siglo XII no se puede hablar todavía de lectores ni de publicación. La literatura cortesana está destinada a la lectura en voz alta. Entre la aristocracia anglonormanda no había todavía tampoco muchas personas que supiesen leer tan de prisa y con tan poco esfuerzo como para hacer de ello un placer; y, por otra parte, la adquisición de manuscritos fue aún, hasta finales del siglo, demasiado difícil y costosa para que los laicos (con excepción, tal vez, de casas principescas aisladas) pudiesen coleccionar libros en número algo mayor. Ello no empieza a darse hasta el siglo siguiente, y entonces, no obstante, sólo muy poco a poco. La difusión de las obras cortesanas se verificó mediante la lectura en voz alta hecha en círculos selectos, en las cortes y en las residencias de los señores, bien por clérigos cortesanos (de cuyos círculos procedían también los autores), bien por un miembro del respectivo círculo —probablemente, con frecuencia, una mujer— versado en la lectura y apto para hacerla en voz alta. A esto corresponde también la longitud de los correspondientes poemas,¹⁵ que ofrecían entretenimiento para algunas tardes. Por otra parte, sólo mediante la lectura en voz alta alcanzaban total eficacia sus cualidades: su

14. Ph. A. Becker, *Der gepaarte Achtsilber in der französischen Dichtung*, Abhandl. Sächs. Akad. Wiss., Phil. hist. Kl. XLIII, 1, 1934.

15. En una hora se pueden leer cómodamente alrededor de 1200 octosílabos.

suavidad, su flexibilidad, su elegancia y su juego de rimas, didáctico a veces, con frecuencia irónico o burlesco también, pero agradable siempre.

Los que emplearon por primera vez el octosílabo rimado en pareados para la narración cortesana eran, pues, clérigos. Éstos no sólo conocían los temas del clasicismo, sino que habían aprendido también retórica según el modelo clásico y se servían de los artificios de ésta; ello se puede comprobar, y se ha comprobado. Pero acerca de esto no se puede olvidar lo moderados y sobrios que eran en el uso de tales artificios. El francés que tenían a su disposición y la sociedad a la que presentaban sus producciones no estaban todavía preparados en absoluto para una formación verdaderamente retórico-clasicista. Con cierto léxico sonoro —tal vez, asimismo, con anáforas, apóstrofes, antítesis, isocolones, y toda clase de recursos de amplificación— se podía ya entonces emprender también algo en el francés. Sin embargo, la antigua retórica, en especial la poética, alcanza sus efectos verdaderamente característicos en la dislocación del orden de las palabras (hipérbaton), al que en francés se ponen límites muy estrechos, y en la construcción periódica muy amplia, favorecida por la riqueza de las terminaciones flexivas y de los medios de enlace sintáctico. En una lengua vulgar, empero, no podía hablarse todavía de construcción artística del período, y el octosílabo tampoco era propio para ello. Que sepamos, apenas existe en francés antes de Alain Chartier para la prosa y de Scève y de la Pléiade para la poesía; el florecimiento no se alcanza aquí hasta el siglo xvii. En el xii, un poeta que debía declamar ante laicos se veía obligado a conformarse aún con frases cortas y una amena correlación; las relaciones modales habían de usarse con moderación y sencillez. A decir verdad, los *romans* octosilábicos no muestran ya la ensambladura rígida, maciza y pobre de nexos de la *chanson de geste*: son fluidos, modulados, nunca entrecortados con violencia; pero la estructuración es, en conjunto, sencilla, y, a pesar de las numerosas figuras retóricas usadas con elegancia, arretórica en su conjunto.¹⁶

16. Para explicarse esto claramente, compárese por ejemplo el *Ro-*

Y, sin embargo, el *roman* cortesano permanece en la tradición del estilo medio. De éste sólo pudo tomar un poco de los artificios retóricos, pero sí francamente, en cambio, el ritmo, la extensión amena y la amplificación moralizadora, con su instrumento principal: la descripción prolija. Recibe sus temas (leyendas célticas y de la antigüedad clásica) de los remotos tiempos heroicos; pero, en oposición a la canción de gesta, heroica o grotesca, los trata con un estilo medio, ameno y elegante. Sus creadores son clérigos formados en retórica, y crean para un público que acaba de alcanzar por primera vez una educación social elevada e independiente, inclinado a lo gracioso y a lo elegante, y propenso al narcisismo; un público donde las mujeres dan el tono.

Los primeros temas hacen referencia a la historia de Inglaterra. En el siglo XII, el de las Cruzadas, la historiografía despierta un gran interés y encuentra también importantes cultivadores que escriben en latín; a la primera mitad del siglo pertenece ya Otón de Freising, el historiador medieval más rico en ideas. Fácilmente se comprende que la conquista normanda fecundara también la historiografía en Inglaterra: los sucesos dramáticos de la conquista y los conflictos que trajo consigo el señorío de los normandos: actualizan la conciencia de la peculiaridad del país, con sus capas de población superpuestas y aun claramente diferenciadas entre sí. A esta época pertenecen muchos cronistas importantes, ante todo Guillermo de Malmesbury, en la primera mitad del siglo, y algo más tarde Roger de Hovedon, Guillermo de Newburgh, y otros. Pero no son estos historiadores, críticos en lo que cabe dentro de las posibilidades de la época, los que incitan la necesidad de distracción por parte de los grupos aristocráticos: es un compilador fantástico de la protahistoria legendaria bretona, Galfrid de Monmouth, cuya *Historia regum Britanniae* fue conocida y famosa desde fines de la cuarta década del siglo XII. Galfrid trabaja en parte según fuentes célticas, y probablemente también según

man de Troie de Beneit de Sainte-Maure con el *De bello Troiano* de José de Exeter. Sobre José de Exeter, véase nuestra nota 12.

tradiciones populares de la misma procedencia, pero las combina a voluntad y las adorna en gran medida por medio de la propia inventiva. No puede llegarse a una claridad total acerca del alcance exacto de su propia fantasía, ya que es imposible saber qué se ha perdido de los documentos más antiguos. Sea como fuere, él da ya a la protohistoria legendaria la forma de una novela de aventuras, que no sólo adultera los sucesos en particular, sino que ni se preocupa de los problemas históricos concretos, y se mueve fuera de toda posible estructura histórica. En la obra de Galfrid, el destino de los pueblos se desmembra en una serie de pasiones, acciones heroicas y fechorías estrictamente individuales. Sin embargo, precisamente en esta forma de libre proliferación, coloreada y novelesca, resultaba útil la leyenda para el entretenimiento de la sociedad cortesana. En este caso, la etapa del estilo elevado popular queda, por así decirlo, superada. Cuando una lengua vulgar alcanza expresión escrita sin trabas y a través de una evolución espontánea, sus leyendas son vistas paralelamente a la formación de una lengua escrita nacional, y redactadas de una forma que conserva el núcleo verdaderamente histórico-político y es significativa para toda la comunidad lingüística. Pero en la Edad Media, a causa del dominio previo del latín, el desarrollo escrito de las lenguas vulgares se vio impedido inicialmente,¹⁷ tal como el dominio sobre la vida interior y la conciencia común frenó inicialmente la formación del sentimiento nacional en la cristiandad universal. En el círculo de la cultura anglonormanda cabe añadir a ello la nueva superposición que en el suelo inglés determinan en este momento los normandos afrancesados; la lengua popular de la aristocracia no era la del país, que, desde hacía ya tiempo, tampoco estaba fundido en una unidad. En este momento se despertó la necesidad de esparcimiento de una clase feudal integrada por propietarios anglonormandos y de otras regiones occidentales de Francia. Las leyendas que les ofrecía la obra de Galfrid no eran las de su propio pasado;

17. Más tarde, el latín las impulsó mucho, «les soltó la lengua», como escribe en cierta ocasión E. R. Curtius (*Eur. Lit.* p. 388).

ellos mismos, políticamente, debieron de sentirse más bien dinásticos y feudales. Sin embargo, es posible que precisamente una leyenda libremente propagada, sin carácter histórico, no ligada a ningún mito nacional, situada en una lejanía aventurera que, a la vez, invitaba a una elegante modernización, ofreciese lo que necesitaban: esparcimiento literario y narcisismo. La obra latina de Galfrid constituyó un gran éxito; el clérigo Wace, de Jersey, hombre ya de edad madura, y conocido ya por sus vidas de santos en francés, dio de ella una reelaboración libre en octosílabos franceses; es muy probable que terminase su trabajo a principios de la sexta década del siglo XII y que lo dedicase a la joven reina Leonor. Aproximadamente por la misma época, otros clérigos cortesanos —de los que sólo uno, Beneit de Sainte-Maure, nos es conocido por su nombre— intentaron alcanzar con temas clásicos, familiares a ellos, un resultado parecido. Evidentemente, lograron un éxito inicial, pero a la larga se demostró que los temas célticos ofrecían más posibilidades para el desenvolvimiento de una literatura contemporánea feudal a la moda. De ello, empero, volveremos a hablar más adelante.

El *roman* cortesano deja ver el primer estilo medio, elegante y ameno en una lengua popular europea posterior a la antigüedad clásica. Lo que, en cuanto a refinamiento retórico, tenía de menos con relación a sus precedentes clásicos, lo compensa mediante el coqueteo de las rimas. En la forma de tratar los temas, también, el estilo medio se manifiesta de un modo muy característico. Por una parte, lo remoto de los temas en el espacio y en el tiempo, y el carácter exótico, maravilloso y aventurero a ello vinculado, se acentúan intensamente; por la otra, en lo psicológico y en lo referente a la moda las cosas suceden de tal manera que los personajes pierden su integridad legendaria y su legendario carácter sobrehumano, y se convierten en personas de la sociedad feudal contemporánea, susceptibles de ser descritos como damas y señores elegantes, y con los que se puede fabular y novelar. Nos ocuparemos aquí primeramente de la descripción de personas, con lo que volveremos definitivamente al texto del que hemos

partido: la descripción de Camila en el *Eneas* francés.

Todos los *romans* contemporáneos que tratan temas de la antigüedad clásica (se nos han conservado tres de ellos; véase nota 1) contienen tales descripciones, que, en parte, se encontraban ya en sus fuentes; todos ellos aplican a esto mucho esmero y una plástica alegría de la observación. En parte, estas descripciones están por completo independizadas de la acción; así ocurre con las de los héroes griegos y troyanos en Benoit (según Dares), donde se nos ofrece una verdadera galería de retratos, como en Teofrasto y en La Bruyère, tanto más viva y amena cuanto que las diversas descripciones particulares no están deformadas por un integrismo pedante ni por una desmedida longitud; la amplificación, que habían llevado consigo los clérigos como recurso principal de su formación retórica, y a la que tan bien se adapta el cómodo octosílabo, que permite sortear muchas dificultades de rima,¹⁸ se mantiene dentro de límites soportables. Se lee con placer que Helena tenía un lunar entre las cejas (una antigua tradición), que Héctor tartamudeaba un poco, y que Eneas era pequeño y gordo. Los retratos de mujeres —Helena, Briseida, Hécuba, Polixena, etc.— son encantadores; y es interesante leer en francés, en la mitad del siglo xii, un retrato como éste:

Polidarius ert si gras
Qu'a granz peines alot le pas.
En plusors choses ert vaillanz,
Mains toz jorz ert tristes pensanz.
Ainz cerchast l'om par mainte terre
Qui plus orgoillos vousist querre.

(*Roman de Troie*, versos 5257 ss.)

Polidario era tan gordo que sólo podía andar con gran dificultad. Tenía grandes aptitudes en muchos dominios, pero siempre estaba sumido en tristes pensamientos. Quien hubie-

18. Todavía Dante salva, mediante rodeos amplificadores, dificultades de rima, lo que en él da con frecuencia espléndidos resultados imprevistos, pero también, a veces, excentricidades.

se querido encontrar a alguien más orgulloso (que él) habría tenido que buscarlo en muchos países.

Hay también retratos interpolados en la acción con naturalidad y maña, que, por tanto, no la interrumpen excesivamente; así, por ejemplo, la descripción de las dos hijas de Adrasto (Tebas, 927-984), cuando el padre las hace llamar al banquete. En esta ocasión no se describe a cada una en particular, sino a las dos juntas, lo cual actúa de un modo fuertemente plástico: tal era también la intención del autor, ya que dice (979 s.):

Guari seront et retenu,
Quis porront tenir nu a nu.¹⁹

Por ejemplos tan bonitos y elegantes se sabe que no era en modo alguno absolutamente necesario ser tan perfecto, metódico y pedante como el poeta del *Eneas*:²⁰ había otros que no se ajustaban con tanta exactitud a los preceptos escolares y a los modelos estilísticos de la retórica. La amazona Penthesilea, en el *Roman de Troie*,²¹ es presentada también de modo más breve y natural. El poeta del *Eneas* resulta especial-

19. Los versos 971-72 (Mieus vaut lor ris e lors baisiers / Que ne fait Londres ne Peitiers) muestran claramente que el poema pertenece al círculo de Enrique y Leonor.

20. Después la describe todavía otra vez, 6908-6934. — Sobre la procedencia de la descripción amplificadora de Camila a partir de la teoría contemporánea y anterior, véase Faral, *Recherches sur les sources latines*, 102 ss. E. Langlois y lo mismo Faral, loc. cit., 93 ss., han hecho ver también que la descripción del vestido de Camila y de los jaeces de su caballo tiene algún parecido con la aparición de Antígona en el *Roman de Thèbes* (Thèbes 3807 ss.). Pero estos parecidos de algunos versos no son literales, y, dentro de la misma moda de vestir y del mismo estilo de expresión propios del momento, pueden muy bien ser casuales. Por lo demás, los dos pasajes son profundamente diferentes. El de la *Chanson de Thèbes* resulta mucho más corto, vivo y orgánicamente ligado a la acción. Se trata de la partida de las tres mujeres (Antígona, su madre y su hermana) como embajada ante el ejército de los sitiadores.

21. La leyenda según la cual Leonor de Aquitania ha caído en la segunda cruzada a la que participó como esposa de Luis VII de Francia en el papel de Penthesilea, reina de las Amazonas, no es inverosímil; sin embargo, en las fuentes no se encuentra ningún testimonio de ello verdaderamente fidedigno.

mente pedante en sus descripciones; le gusta el tono de fondo didáctico-moral, que permite una descripción tan detallada, y le gusta ante todo, para la representación de vestido y caballo, el lujo exótico y maravilloso, donde puede echar mano de su remota erudición. Los otros poetas de la *triade classique*, empero, se encuentran muy lejos del estilo elevado clásico. Los temas de la antigüedad grecorromana son para ellos, ante todo, materiales que trataban de ajustarse a las posibilidades expresivas de la lengua francesa de su tiempo y a las necesidades de la sociedad cortesana y feudal. Si hubo en general, un poeta clásico de ellos conocido que pudo actuar como modelo estilístico, ése fue Ovidio, mucho más próximo al estilo novelesco del octosílabo que los épicos clásicos. Para quien siente el modo humanístico, la idea de presentar temas como Troya, los siete contra Tebas o la Eneida en el estilo de Ovidio resulta un error. Sin embargo, los clérigos cortesanos del siglo xii no eran todavía humanistas, aun cuando conociesen realmente a fondo partes de la literatura clásica. Incluso dentro de su imitación de Ovidio, estos clérigos cortesanos carecían de sentido alguno, al modo clásico, para los diversos niveles de los temas y de la expresión. Faral (*Sources*, 109 ss.) ha comprobado con gran agudeza que, aun cuando el poeta del *Eneas* lo debe todo a Ovidio, se contenta con las resonancias o coincidencias materiales. No obstante, precisamente en estas coincidencias se deja ver a menudo el abismo que separa de su modelo a los clérigos cortesanos del siglo xii. Voy a dar un ejemplo, para que pueda comprenderse claramente lo que quiero decir. Al principio del libro octavo de las *Metamorfosis* cuenta Ovidio la historia de Escila, hija del rey de Megara, que, desde la torre de la ciudad de su padre, asediada, se enamora del caudillo de los enemigos, el rey Minos de Creta; Escila se entrega tan plenamente a este amor que, durante la noche siguiente, cuando duerme su padre, le corta de la cabeza la guedeja roja en que radican su fuerza y su vida, y la entrega como regalo, a la vez que se entrega ella misma, al rey Minos. Pero éste la rechaza, horrorizado. El nacimiento del amor está descrito por Ovidio con arreglo a

un conocido esquema.²² La muchacha ve a Minos desde su torre; se describen las actitudes y los movimientos de éste: en cada uno, ella le encuentra cautivador y digno de ser amado. Termina ello en una cumbre, eróticamente muy acentuada (versos 32 ss.), que deja paso a la terrible decisión:

Cum vero faciem dempto nudaverat aere
Purpureusque albi stratis insignia pictis
Terga premebat equi spumantiaque ora regebat,
Vix sua, vix sanae virgo Niseia compos
Mentis erat; felix iaculum, quod tangeret ille,
Quaeque manu premeret, felicia frena vocabat.
Impetus est illi, liceat modo, ferre per agmen
Virgineos hostile gradus, est impetus illi
Turribus e summis in Gnosia mittere corpus
Castra, vel aeratas hosti recludere portas,
Vel siquid Minos aliud velit; utque sedebat
Candida Dictaei spectans tentoria regis:
*Laeter ait doleamne geri lacrimabile bellum,
In dubio est; doleo quod Minos hostis amanti est;
Sed nisi bella forent, numquam mihi cognitus esset.
Me tamen accepta poterat deponere bellum
Obside; me comitem, me pacis pignus haberet.
Si quae te peperit talis, pulcherrime regum,
Qualis es, ipsa fuit, merito deus arsit in illa.
O ego ter felix, si pennis lapsa per auras
Gnosiaci possem castris insistere regis
Fassaque me flammasque meas, qua dote, rogarem,
Vellet emi;...*

Cuando se despojó del yelmo, dejando ver su rostro, y, revestido de purpúreo ropaje, subió al lomo de un caballo blanco, vistoso en su decorada gualdrapa, y dominó su boca espumeante, la doncella de Niseia dejó de pertenecerse, y con dificultad mantuvo su cordura. Llamó feliz al arma arrojadiza que él tocaba, y felices a las riendas que él tenía en la mano. Nace en ella un tempestuoso deseo; si estuviese permitido encaminaría sus pasos virginales a través del ejército enemigo; desea precipitar su cuerpo en el campamento de

22. El esquema seu... seu... Cf. Horacio, *Carm.* III, 12.

Gnosia desde la torre más alta, o abrir al enemigo las bronceas puertas, o hacer cualquier otra cosa que Minos pudiese desear. Sentada allí, contemplando las blancas tiendas del rey de Dictaei, dijo: «¿Debo alegrarme o entristecerme de esta guerra lastimosa? No lo sé. Me entristezco porque Minos es un enemigo de quien le ama (o sea mío). Pero si no hubiese habido guerra, ¿lo habría yo conocido? Si él me aceptase como rehén, podría renunciar a la guerra. Me tendría como compañera, como prenda de paz. Si la mujer que te procreó, ¡oh, tú, el más bello de todos los reyes!, era como tú, un dios se encendería de amor por ella justificadamente. Tres veces feliz sería yo si, deslizándome con alas por los aires, pudiese penetrar en el campamento de Gnosia y, declarándome yo y declarando mis ardores, preguntase con qué dote desearía ser conseguido...

El poeta francés del *Eneas*, que conocía este pasaje (cf. Faral, p. 130), ha añadido por cuenta propia a la fábula de la *Eneida* el amor entre Eneas y Lavinia, y lo hace empezar de modo muy parecido a la historia ovidiana de Escila. También Lavinia está en la torre de la fortaleza de su padre y mira al ejército enemigo acampado en la llanura (versos 804 ss.):

Lavine fu an la tor sus,
d'une fenestre garda jus,
vit Eneam qui fu desoz,
forment l'a esgardé sor toz.
Molt li sanbla et bel et gent,
bien a oï comfaiement
lo loënt tuit par la cité
et de proëce et de bialté;
bien lo nota an son corage.
La ou el fu an son estage
Amors l'a de son dart ferue;
ainz qu'el se fust d'iluec meüe,
i a changié cent foiz colors:
or est cheoite es laz d'amors,
voille ou nom, amer l'estuet.
Quant voit que eschiver n'en puet,
vers Eneam a atorné
tot sun corage et son pansé:

por lui l'a molt Amors navree;
 la saiete li est colee
 desi qu'el cuer soz la memelle.
 Tote ert sole la damoiselle,
 l'uis de la chanbre ala fermer,
 revient a la fenestre ester
 ou el recut lo cop mortal;
 d'iluec esgarde lo vasal.
 Ele comance a tressüer,
 a refroidir et a trambler...

Lavinia estaba en lo alto de la torre; miró por una ventana y vio a Eneas, que estaba abajo; lo vio antes que a todos los demás. Le pareció muy hermoso y muy noble; ha oído que todos le alaban en la ciudad por su valor y su hermosura; ella lo advirtió bien en su corazón. Allí donde se encontraba, en su elevado lugar, la ha alcanzado Amor con su dardo; antes de marcharse de allí ha cambiado cien veces de color. Ahora ha caído en las redes de Amor; lo quiera o no, tiene que amarle. Cuando ve que no puede evitarlo, ha encaminado hacia Eneas todo su corazón y su pensamiento. Por causa de él la ha herido Amor profundamente. Entrando bajo un pecho se le ha deslizado el dardo hasta el corazón. La joven estaba totalmente sola; cerró la puerta de su habitación y vuelve a la ventana donde había recibido el golpe mortal. Desde allí contempla al caballero. Empieza a sudar, después vuelve a estremecerse de frío y a temblar...

Sigue luego un monólogo de más de 300 versos donde Lavinia analiza su estado y su situación, 40 versos en los que se describe un intranquilo reposo nocturno, y, por último, unos 200 versos que contienen un diálogo con su madre; Lavidia confiesa finalmente a ésta su amor por Eneas, después de lo cual la madre, que protege a Turno, culpa de homosexualidad a Eneas y a los troyanos con expresiones muy claras. Luego, la madre la deja sola, y, tras haber perdido aún el sentido varias veces, vuelve Lavinia a la ventana:

El s'an rala a la fenestre,
 la ou amors l'avoit seisie;
 la tente Eneas a choisie,

molt volontiers la regarda,
droit cele part son vis torna.
El n'en pooit son oil torner;
bien tost, s'ele poist voler,
fust ele o lui el paveillon;
ne pooit panser s'a lui non...

Volvió a la ventana, allí donde Amor se había apoderado de ella; ha buscado con la mirada la tienda de Eneas; con gran delectación la miraba; directamente en esa dirección volvía ella la mirada. No podía apartar los ojos de allí; si pudiese volar, estaría en seguida con él en su tienda. No podía pensar en nada sino en él...

Vuelve a empezar después un monólogo, acerca del nuevo pensamiento que le ha venido a la mente; el de enviar un mensaje a Eneas. Por último, lo lleva a cabo lanzando a los troyanos una carta mediante un arquero de su padre. Esto nos lleva aproximadamente al verso 8800.

En primer lugar, debe hacerse otra vez la misma observación que respecto del pasaje de Virgilio del que partimos: el poeta del *Eneas* ha destruido por completo la unidad y la tensión del atrevido fragmento ovidiano. En un solo impulso, mientras el relato se eleva hasta el monólogo, nos conduce Ovidio desde la cima del comienzo del amor hasta la terrible decisión, cuya realización sigue inmediatamente; el poeta francés, en cambio, desgaja mucho los acontecimientos (comienzo del amor y mensaje), mediante la amplificación descriptiva y moralizadora, los trata con tal amplitud que pierden todo el efecto dramático y emotivo. Sin embargo, lo que nos ocupa ahora no es el «hecho» de la amplificación, sino el «material» empleado para ello, tomado casi por completo de la casuística del amor: el dardo amoroso (*desi qu'el cuer soz la memelle*), sus efectos (Lavinia suda y se estremece de frío, tiembla y pierde el conocimiento, grita, solloza y llora), el largo monólogo, con su presentación siempre nueva del problema, los autorreproches, las inculpaciones y quejas, la noche perturbada por tormentos amorosos, etc. Todo ello es también ovidiano, directa

o indirectamente, pero así, tan detallado, no corresponde al estilo de las *Metamorfosis*; antes bien a la poesía de hetairas de su época juvenil, a las obras amorosas en dísticos.²³ En las *Metamorfosis*, la casuística amorosa sólo se emplea muy rara y moderadamente; incluso en el pasaje sobre Medea (*Met.* VII), que Faral (con toda la razón) compara (*Sources* 152) con un fragmento del monólogo de Camila, lo erótico es tratado en escasas, agudas y breves antítesis. Las *Metamorfosis* tienen un nivel de estilo más elevado que las poesías amorosas de juventud; se aproximan a la epopeya; lo juguetón, lo suavemente irónico y lo irónicamente didáctico de las obras amorosas no se adapta a las *Metamorfosis*, cuya altura se acerca a la de la epopeya. Pero el poeta del *Eneas* ha hecho penetrar la casuística amorosa de los libros sobre hetairas en la materia épica (cf. *Sources*, p. 133 ss.).²⁴ No podía hacer otra cosa si quería servirse de estos libros, ya que la sociedad para la que estaba escrita la poesía amorosa de Ovidio (y en general la de la época de Augusto) no era la del siglo XII: en esta época no había hetairas elegantes que formasen una especie de segunda sociedad y poseyesen opinión literaria (piénsese, para no salir de Ovidio, en *Amores* II, 4); aparecen más tarde, en el verdadero Renacimiento. El poeta del *Eneas* trasplanta, pues, la casuística amorosa ovidiana a otra clase social y a otro estilo donde, según nos parece, resulta aún un poco extraña. Pero, con ello prepara algo que pronto va a salir a la luz todavía más claramente, y también esbozado en la época de los trovadores provenzales: la elevación del amor a la categoría de objeto del estilo elevado, y objeto principal incluso. Es éste uno de los más importantes giros de la historia poética europea.

Chrétien de Troyes no parece haber tomado parte en la fusión de los temas clásicos con la casuística amorosa ovidiana, si bien no podemos saberlo con seguridad,

23. *Amores, Heroides, Ars Amandi, Remedia amoris.*

24. Algo parecido se habría podido decir de la descripción de Camila, ya que el retrato femenino de ese tipo procede también de la literatura erótica. Reavivado por la sensualidad y la ironía, pero con muchos rasgos tradicionales, sin embargo, aparece al principio del *Jeu de la Feuillée*, de Adam de la Halle.

dado que no conocemos sus paráfrasis de Ovidio; de la enumeración de los títulos parece desprenderse que ha tratado separadamente los libros amorosos y los temas de las *Metamorfosis*.²⁵ En todo caso, en sus obras posteriores va formando, con intensidad creciente, un estilo propio, absolutamente cortesano y contemporáneo, que parece tomar de la antigüedad clásica el adiestramiento idiomático y los motivos, pero no los temas ni el plan general de la composición. En tanto no llega a esta autonomía, en tanto no comienza a emanciparse de la formación latino-clerical, no alcanza total desarrollo el primer estilo postclásico en el seno de una sociedad selecta, la cortesana. No sabemos con seguridad hasta qué punto se debe agradecer esto a Chrétien de Troyes personalmente; asimismo en María de Francia se halla totalmente desarrollada una elevación independiente de los modelos clásicos; de algunos de sus contemporáneos, no lo sabemos con seguridad. Pero sí sabemos que la elevación de la poesía cortesana es algo absolutamente nuevo, que convierte la composición de narraciones cortas en verso en una modalidad del arte elevado que no aspira, sin embargo, a la altura de expresión, al absoluto alejamiento de lo cotidiano y a la metódica distribución del conjunto peculiares de los modelos clásicos. Las leyendas célticas fueron las primeras que proporcionaron el marco para esta nueva modalidad; de ellas se obtuvo la posibilidad de formar un mundo imaginario dentro del cual pudiesen expresarse, no obstante, lo concreto, lo característico, lo afectivo y lo cordialmente cálido de los sucesos acontecidos entre los hombres. El arte cortesano es, sin duda alguna, el producto de la cultura de una *élite*: el arquetipo del perfecto caballero, la representación del amor elevado, los conceptos de aventura y búsqueda (*queste*), la elección de un hombre determinado para una determinada aventura cuyo cumplimiento victorioso significa liberación y rescate, ex-

25. En el caso de que la Philomena del *Ovide moralisé* (publicado independientemente por C. de Boer, París 1909) fuese el poema de Chrétien *De la hupe et de l'aronde*, habría que decir que éste ha entremezclado allí también los antiguos temas épicos con excursos morales acerca del amor.

presan una alta formación y una voluntad de poesía elevada. Pero, como correspondía al francés de la época, esta alta formación y esta dignidad no están unidas a un estilo de lenguaje elevado y exclusivo, como tampoco lo están en absoluto a un estilo elevado y exclusivo del sentimiento y de la selección. En esta elevada formación tienen cabida un calor amable, una amistosa picardía, una ironía inmanente a las cosas y a los acontecimientos, un humor levemente coloreado de didactismo, e incluso una cierta rudeza. Según las categorías clásicas, ello debería ser considerado como un estilo mixto, entre el medio y el elevado. Una formulación tal, empero, no nos lleva mucho más lejos. Lo ingenuo, cálido, cordial —humorístico a veces, en su cálida cordialidad— que se da en los acontecimientos humanos, donde, sin embargo, el acontecimiento pertenece totalmente a lo serio y lo profundo, no es clásico, antes bien algo nuevo, cuyos orígenes difícilmente podremos especificar. Sin duda, se trata de una forma de poesía amorosa popular de la que poseemos demasiado poco; también podemos afirmar que el *sermo humilis* cristiano tiene parte en ella.

Pero difícilmente cabrá decir nada más sobre ello, e incluso este poco sólo vagamente puede reconocerse. Tal como se presenta, el estilo cortesano está unido en lo épico al octosílabo rimado, que es neutro en cuanto a su elevación, resulta proporcionado al relato breve, y se adapta a todos los contenidos.

La entrada de Perceval, por ejemplo, está llena de cordial humor; y no sólo en el encuentro con los caballeros, a quienes Perceval toma por ángeles, y a cuyas preguntas contesta a su vez con otras, sino asimismo en toda la sucesión de escenas que precede su llegada a la fortaleza de Arturo: su entrada en la tienda, donde encuentra a la *damoiselle*; los discursos que allí pronuncia, mientras le roba un beso, el anillo y el desayuno; el regreso del caballero, que, después de su reprimenda a la *damoiselle*, se sienta a comer (*Atant s'asist et si manja*), con el rápido cambio de escena que sigue; la conversación con el cocinero (*vilains, fet il, enseigne moi, qui l'asne maines devant moi...*), o la que sostiene con

el caballero rojo.²⁶ Se llega con ello, indirectamente, y aunque no se exprese nunca, a la más bella y clara intuición del carácter impulsivo, triunfalmente radiante y lleno de posibilidades futuras del joven mozo; al mismo tiempo, sabemos que su madre, a la que ha abandonado, muere a causa de la separación. Ello sería ya bastante serio; pero sabemos, además, que se trata de la exposición de la búsqueda del Santo Grial: que el joven mozo es el elegido a través del cual la aventura del *roman* bretón entra al servicio de la escatología y del drama de la Redención. Tan distintos son los contenidos y grados del sentimiento que abarca el ligero pero agradable octosílabo con sus rimas: puede ser ampliamente descriptivo, moralizador o didáctico; puede ser conmovedor y lleno de vivo sentimiento; puede ser, también, irónico y casi impertinente. Lo trágico y lo sublime, empero, no lo alcanza nunca, porque para ello resulta demasiado ingenuo en su brevedad; nunca se levanta por encima de lo agradable. Incluso la procesión del Grial, en la fortaleza del rey de los pescadores, es demasiado ingenuamente descriptiva para operar de modo solemne y sublime. No obstante, la dulzura y la plenitud del sentimiento en las circunstancias y relaciones humanas —en cuya representación era tan pobre y rígida la anterior literatura épica y didáctica de la Edad Media, incluso la latina— llegan en la poesía cortesana bretona al más rico despliegue. Podría transcribir aquí la escena nocturna entre Perceval y Blancaflor, al principio del *Parsifal*, y muchas otras de Chrétien o de María de Francia. Pero lo más extraordinario y elevado a este respecto parece encontrarse en los poemas de Tristán, y lo más patético que en ellos recuerdo es la larga escena de la locura de éste (Ms. Douce, ed. Bédier), donde Isolda se niega a reconocer de nuevo a Tristán, vestido de bufón y hablando con voz descompuesta, mientras él le evoca uno tras otro los sucesos y aventuras de la pasada época de su amor, de los que, además de ella, sólo Tristán puede estar informado; se trata de

26. *Ou en vas tu vaslez di va? — Je vuel, fet il, a cort aler, Au roi ces armes demander* [las del caballero] — *Vaslez, fet il, or diz tu bien, Or va donc tost e si revien...*

una escena soberbiamente construida, con el perro, que vuelve a reconocer a Tristán,²⁷ y el anillo, a la vista del cual Isolda se desploma llorando, como cumbre y eje a la vez.

Tal plenitud del sentimiento, sin traba alguna, agotado hasta el fondo, no sólo es inimaginable en la Edad Media precortesana, sino que, aplicada a tal objeto, no se encuentra tampoco en la antigüedad clásica. A decir verdad, Eros es un dios poderoso, el más poderoso, tal vez (*ἀνικατε πάχαν*); pero, en la literatura clásica, las intrigas entre amantes sólo tienen ligero peso o, en todo caso, una mediana dignidad. Sólo a modo de eslabón en la cadena del destino, como en Medea o Dido, pueden llegar a ser trágicos;²⁸ de lo contrario, lo erótico no pertenece al estilo elevado. Se podría objetar lo que hemos puesto siempre de relieve en las páginas precedentes, a saber: que el *roman* cortesano bretón no pertenece propiamente al estilo elevado, sino al ameno o medio, sin más; que junto a él, y en estrecha relación, existen los verdaderos *romans* de amor y aventuras, como Floire y Blancheflor, o el *chante-fable* de Aucassin y Nicolette, claramente ameno y juguetón. Sin duda, el *roman* de aventuras de esta clase recuerda en sus caracteres estilísticos a sus precedentes de la última antigüedad clásica. Los vínculos de la épica bretona son, sin embargo, distintos, más profunda, íntima y seria-

27. Este perro es, si se quiere, un tópico de la literatura clásica (Odisea), pero aquí aparece en una tragedia de amor.

28. La literatura trágica más antigua no conoce en absoluto el amor como tema elevado; es Eurípides quien lo introduce. En la epopeya aparece por primera vez, que sepamos, en el tercer libro, muy influyente, de la *Argonautica*, del alejandrino Apolonio de Rodas. Se representa en él la génesis de la pasión de Medea por Jasón, el enemigo de su padre. A través de Virgilio y Ovidio, este modelo ha ejercido una gran influencia. El carácter estilístico dado por Apolonio al episodio principal está fuertemente influido por la manera de introducirlo: juguetonas escenas de dioses entre Hera y Afrodita, y entre Afrodita y Eros; éste, un niño caprichoso, es movido por su madre a herir a Medea con su dardo. Por el contrario, en Virgilio, el episodio referente a Dido es sin reserva, para nuestra sensibilidad, de estilo elevado. Esto lo ha reconocido también, siquiera no sin objeciones, la crítica clásica. Servio (ed. Thilo-Hagen I, 459) escribe del libro cuarto de la Eneida: *est autem totus paene in affectione, licet in fine pathos habeat, ubi abscessus Aeneae gignit dolorem. Sane totus in consiliis et subtilitatibus est; nam paene comicus stilus est; nec mirum ubi de amore tractatur.*

mente apasionados. Piénsese, por ejemplo, en muchos *lais* de María de Francia, y más tarde en la *Châtelaine de Vergi*, una obra maestra del primer arte de novelar. Se forma así la narración seria y elevada cuyo tema principal es la pasión amorosa, el amor irrealizado o el peligro que acecha a los amantes. Pero esto no es todo aún; en el amor, pronto se va más allá de lo sensual. De la poesía amorosa provenzal procede la posición de la amada como señora, del todo inexistente en el mundo clásico; en la épica aparece por primera vez en el fragmento de Lancelot de Chrétien de Troyes; a través del Lancelot en prosa, que influyó también profundamente sobre Dante,²⁹ el amor elevado, humilde y adúltero a la vez, se convirtió en representación modélica para Europa. En el nuevo estilo italiano aparecen la amada como encarnación de la divinidad y el amor como privilegio del corazón noble, como camino para la virtud y el conocimiento. Sus torturas y sus transportes, en la terminología e incluso de acuerdo con los hechos, aparecen estrechamente ligados a la extática *unio passionalis*.³⁰ Este carácter a la vez sensual y trascendental del amor, aun cuando claramente impulsado por motivos platónicos, es ajeno a la poesía clásica.

En fin: el amor elevado, la veneración sensual y trascendental de la amada, fue precisamente, y de modo paradójico, lo que produjo el primer estilo elevado posterior a la antigüedad clásica, definido por primera vez por Dante como *stilus tragicus*³¹ en su libro sobre la elocuencia: «Stilo equidem tragico tunc uti videmur, quando cum gravitate sententiae tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat». O sea: empleamos el estilo trágico cuando tanto la sublimidad de los versos como la fuerza de la construcción de la frase concuerdan con la gravedad de la sentencia. Esto parece expresado pedante-

29. Escena de Francesca en *Inferno* 5, y *quella che tossio* (Par. XVI, 13 ss.).

30. Cf. el excursus acerca de la *Gloria passionis* en la p. 66 de este libro.

31. II, IV, 7. Con esto quiere decir estilo elevado, *superiorem stilum*, ibíd. 5. Cual muchos otros escritores medievales, ignoraba que las palabras «tragedia» y «trágico» se refiriesen sólo a la poesía dramática.

mente, pero en ello está contenido todo: en primer lugar, la dignidad del tema; acto seguido, una medida del verso que no tiene en sí nada de mezquino, ligero o frívolo (los precursores italianos de Dante habían descubierto la dignidad del endecasílabo, que él alaba en el capítulo siguiente, el quinto); después, una estructura de la frase que ni es primitiva y paratáctica ni tampoco pedante y epideíctica, como casi toda la retórica latina de su tiempo (*ars dictaminis, stilus altus*), sino grande y apasionada en su riqueza multiforme; y, por último, palabras nobles, rotundas, bien sonantes, ni rudas, ni pueriles, ni demasiado llanas. El ejemplo que aduce como modelo de su tercera exigencia, la noble estructura de la frase (a saber, la frase: *Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit*, ibíd. VI), nos parece ultrarretórico hasta la ridiculez; un juego metafórico y de sonidos como el que se hace con la palabra «flores» y el nombre de la ciudad de Florencia resulta demasiado inoportuno, y, asimismo, el complicado rebuscamiento del circunloquio *Totila secundus* que designa a Carlos de Valois, desvía del tema y destruye, por tanto, la buscada impresión de sublimidad. Sin embargo, para entender la predilección de Dante por esta frase hay que tener en cuenta lo siguiente: primero, que la frase no contiene un sentimiento moralizador o una alabanza irónico-epideíctica, como las otras dos mencionadas antes y valoradas en menos, paródicas tal vez incluso,³² antes bien un suceso vivo y apasionado, el de la conquista de Florencia por Carlos de Valois y la ulterior derrota de éste en Sicilia (Trinacria); segundo, que en cuanto al tiempo el suceso está desmembrado antitéticamente, de una manera enérgica, en dos partes, casi del mismo número de sílabas, separadas por el vocativo *Florentia*; tercero, que la primera parte —en cuanto a elección de palabras,

32. «*Piget me, cunctis pietate maiorem, quicumque in exilio tabescentes patriam tantum somnians revisunt*» — [o sea] (*gradus*) *pure sapius qui est rigidorum scholarium vel magistrorum*; [y] «*Laudabilis discretio marchionis Estensis et sua magnificentia preparata cunctis, cunctis illum facit esse dilectum*» — [o sea] (*gradus*) *sapius et venustus qui est quorundam superficiei tenus rhetoricam haurientium*.

disposición de éstas y tono así alcanzado— es luctuosa y lastimera, y la segunda, agudamente contrapuesta, está llena de la dureza del triunfo.³³ Para la comprensión de la *Divina Comedia* es también útil que se procure sentir cómo el grupo fónico y de sentido *nequicquam Trinacriam Totila secundus* fascinaría, después de un comienzo casi elegíaco, los oídos de Dante. En general, la maestría en la combinación del manejo de sonidos y de significaciones —que un oído sensible percibe fácilmente, pero que, por su enorme diversidad y sus infinitas posibilidades de matiz, es difícil de explicar de un modo sistemático— es el motivo decisivo en el gusto literario de Dante; creo que así es como mejor se puede explicar su predilección por Arnaut Daniel.³⁴ En todo caso, empero, aquí empiezan a enumerarse y exponerse de nuevo los verdaderos rasgos característicos del estilo elevado clásico, a saber, elevación de materia de forma, con una comprensión interna y una auténtica «sensibilidad de estilo». Despierta el sentimiento de los grados de dignidad de los distintos metros, y el arte del período subdividido es explicado ante todo prácticamente, o sea sólo en ejemplos y sin el petrificado apoyo de las figuras retóricas. Como ejemplos, hay que citar asimismo, ante todo, las canciones en lengua vulgar aducidas en el libro segundo (capítulos 2, 5 y 6, y *passim* más adelante). La mayoría de ellas son provenzales e italianas; sólo un poeta francés, Thibaut de Navarre, está representado. De hecho, son algunos provenzales y los italianos de la escuela de Guinizelli quienes por vez primera satisfacen las exigencias de Dante en cuanto al estilo.

Todas estas canciones son poemas líricos de tono elevado. Dante dice (*De Vulg. eloq.* II, II) que hay tres temas elevados distintos que pueden tratarse en tales canciones, a saber: *Salus*, *Venus* y *Virtus*, o sea hechos de armas, amor y virtud. Parece ser que adopta esta clasificación independientemente de la psicología escolás-

33. Cf. el excelente análisis de esta frase en la edición de A. Marigo, Florencia 1938, p. 211-212.

34. Acerca de la predilección de Dante por Arnaut Daniel, véase sir Maurice Bowra, en *Speculum* XXVII, 1952, p. 459 ss.

tica; indudablemente, no es clásica.³⁵ En la época en que escribe, y en su círculo, no hay ya canciones, como las de Bertran de Borns, que canten hechos de armas; y la virtud, desde Guido Guinizelli (aunque ello se prepara ya antes, entre los provenzales), es fácilmente imaginada en estrecha relación con el amor. Así, el amor de los provenzales y el del nuevo estilo se ha convertido, en realidad, en el verdadero tema de la primera poesía europea de tono elevado posterior a lo grecolatino. A partir de *Al cor gentil ripara sempre amore*, de Guido Guinizelli, y desde las canciones de Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia y Dante, vuelve a existir una poesía de tono elevado y sublime. Así, pues, el amor no sólo fue admitido entre los temas del estilo elevado, sino que se convirtió en «el» más importante de ellos, susceptible de posibilitar un renacimiento de ese estilo. El nuevo amor, empero, no afecta ya sólo al sexo: enciende las potencias del «corazón noble», que en él se hacen patentes; a través de la prueba y del sufrimiento, camina hacia su consumación. Ésta puede ser de muy distintas clases, ya que en primer lugar había muchas variantes del amor elevado: una donde lo sensual es decisivo, incluso en la consumación, y elevada sólo en cuanto a la condición social de los amantes y la participación de las mociones del espíritu en ella; otra donde lo sensual no es nada, o al menos no mucho más que un pretexto para lo didáctico; y, por último, una tercera donde lo sensual, apenas aludido pero nunca olvidado, se revela como un camino que, a través del sufrimiento y la pasión (*fervor passionis*), conduce a la *caritas* y al éxtasis y al conocimiento más elevados. Tal es la forma que ha preparado el nuevo estilo; ella ha producido la primera *suprema constructio* de la poesía europea postclásica, y en este sentido dice Dante en los versos siguientes (*Purg.* 24, 52-54), que son una de sus últimas declaraciones sobre el tema:

35. En la traducción alemana del libro sobre la elocuencia, de Dornseiff y Balogh (Darmstadt 1925, p. 96), se llama la atención sobre el parecido de la clasificación *Salus, Venus, Virtus*, con una línea del himno *Pange lingua*, de Tomás de Aquino: *Salus honor virtus quoque*.

Io mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
che ditta dentro, vo significando.

Sin embargo, en esta poesía lírica y vinculada al tema amoroso hay un ingrediente de dulzura y feminidad que no es compatible con el puro concepto clásico de lo sublime. Ello encuentra asimismo expresión en la terminología de Dante. No sólo en la *Divina Comedia* (*Purg.* 24, 57; cf. también 26, 99 y 112) llama «dulce» al nuevo estilo, sino que en *De vulg. eloq.* I, X, alaba a Cino da Pistoia y a sí mismo, porque ellos «*dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt*» que cualquier poeta francés o provenzal. Ambas palabras, empero, se encuentran en la crítica clásica, ya aisladas o en composición, sobre todo, como designaciones usuales de la poesía ligera o media. Hemos citado antes los pasajes de Porfirio donde este comentarista parafrasea la autocaracterización horaciana: en oposición a la sublimidad de Píndaro, Horacio versifica *parva quide met humilia, sed subtilia et dulcia*.³⁶ No obstante, las palabras habían variado paulatina e insensiblemente en su sentido y su rango: *subtilis* —que designaba primero la finura y elegancia de lo sencillo— sigue significando «fino, elegante, bien ideado», pero, en adelante, con la adición de las significaciones «difícilmente comprensible» y «oscuro». Dante, por ejemplo (*Vita Nuova*, soneto 25), escribe del amor: *Io non lo intendo, si parla sottile*; o en la canción *Le dolci rime d'amor* (explicada en el tratado cuarto del *Convivio*): *e dirò del valore, per lo qual veramente uomo è gentile, con rima aspra e sottile*, donde es también notable el contexto, ya que *aspro*³⁷ está en contraposición con *dolce*. Por lo que respecta a *dulcis*, contrapuesto a *amarus* y *asper*, experimenta un aumento de categoría en relación con la mística y la dialéctica amo-

36. Es improbable que Dante haya conocido las odas de Horacio (aunque a veces se las cita en la Edad Media, por ejemplo en Meinhard de Bamberg). Cf. sobre esto H. Hauvette, en *Revue des Cours et Conférences*, 36e année, 1935.

37. Sobre *aspro*, véanse las notas preliminares de Gianfranco Contini a la canción *Così nel mi parlar voglio esser aspro*, en su edición de las *Rime*, 2.ª ed., Turín 1946, p. 162.

rosa (*dolci tormenti*); se vuelve más elevado y cálido, pero sin renunciar del todo a su ámbito originario, el de lo amable y grato. El nuevo estilo es elevado; contenido y tono lo muestran de un modo evidente. Pero sus elementos constitutivos son distintos de los clásicos; es «más dulce», pero a la vez más didáctico y oscuro, en ocasiones, que un ejemplo clásico. Hasta la *Divina Comedia* de Dante, empero, queda también muy limitado en cuanto a tema y forma. Amor y corazón noble son sus únicos temas, y la canción o el soneto sus únicas formas. Difícilmente se abre paso más allá de lo lírico o de lo didáctico.

La *Divina Comedia* rompe esta limitación y amplía con el máximo ímpetu el temario del nuevo estilo. El repertorio temático de la *Divina Comedia*, *status animarum post mortem*, abarca toda la creación. Lo personal, el hombre concreto, el poeta mismo, salvado por el amor, es aún el pretexto de la gran peregrinación; pero ésta supera en grandeza todos los temas heroicos imaginables de la antigüedad clásica, puesto que aspira a contener la totalidad de lo acaecido. La *Divina Comedia* es el primer poema europeo, y en muchos aspectos el único, que opone al estilo elevado clásico algo de calidad y valor equiparables. Dante mismo lo ha reconocido sólo a medias y con vacilaciones. La consciencia de que ello es así habla en muchos pasajes de la obra; pero la palabra «comedia» y las explicaciones en la carta a Can Grande muestran que no se liberó totalmente de las concepciones, aún fuertemente puristas, de la retórica, representadas también en su libro sobre la elocuencia. No discutiremos aquí si fue su realismo o su carácter de obra escrita en lengua vulgar lo que, junto con el final feliz, movióle a negar al *poema sacro* el más alto rango del estilo. Sin embargo, no nos parece dudoso que un crítico de hoy pueda considerar alcanzada y aun superada por Dante la sublimidad de los clásicos. Como final, vamos a contraponer unos versos de Dante a un modelo clásico, a fin de ver algo más exactamente lo que es parecido y lo que es distinto.

Como un ejemplo de sublimidad en el tratamiento de lo divino, aduce el autor de *περὶ ὕφους* (IX, 8) algunos

versos de la Iliada, evidentemente de memoria, ya que los combina tomándolos de distintos pasajes (XIII 18, XX 60, XIII 19, XIII 27-29). Su texto dice así:

τρέμε δ' οὔρεα μακρὰ καὶ ὄλη	XIII 18
καὶ κορυφαί, Τρώων τε πόλις καὶ νῆες Ἀχαιῶν	XX 60
ποσσὶν ὑπ' ἀθανάτοισι Ποσειδάωνος ἰόντος	XIII 19
βῆ δ' ἐλάαν ἐπὶ Χόματ' ἄταλλε δὲ κήτε' ὑπ' αὐτοῦ	XIII 27
πάντοθεν ἐκ κευθμῶν, οὐδ' ἠγνοίενσεν ἀνακτα	XIII 28
γῆθοσύνη δὲ θάλασσα δίστατο τοὶ δ' ἐπέτοντο	XIII 29

Los tres versos primeros dicen: «Temblaron las altas montañas y el bosque, las cimas y la ciudad de los troyanos, y las naves de los aqueos bajo los pies inmortales de Poseidón en su marcha». En Homero, estos versos describen la escena en que el dios contempla desde la cumbre de la montaña de Samos la batalla y los barcos, y, lleno de indignación por la derrota de los griegos, desciende a su palacio; allí va a coger su carro y sus caballos para correr a través del mar hasta el campo de batalla y ayudar a los griegos. La escena del palacio ha sido suprimida por Longinus,³⁸ y el segundo recorrido, en carro, a través del mar, añadido a continuación del descenso a pie desde la montaña.³⁹ En Homero, pues, los versos que siguen hacen referencia al recorrido en carro por el mar; más o menos, hay que traducirlos así: «Condujo su carro sobre las olas; debajo de él, los monstruos marinos irrumpían por todas partes desde los abismos, y parecían reconocer a su señor; el mar se apartaba alegre a uno y otro lado; pero ellos (los corceles) se precipitaban hacia allí...» Longinus ha compuesto la escena de modo aún más grandioso y mucho más resonante que Homero saltándose la interrupción relativamente tranquila donde se describen el pala-

38. En adelante, vamos a llamar así al autor para abreviar, aunque tal designación se ha revelado hace tiempo errónea.

39. Esto le facilita asimismo la interpolación de XX, 60. A Homero no se le pudo ocurrir hacer temblar bajo los pies de Poseidón algo más que las montañas y los bosques de Samos. Troya y las naves de los aqueos no tienen aún participación en el primer recorrido a pie, que abarca sólo tres pasos.

cio, los caballos, las vestiduras y el látigo; no se preocupa de la contradicción entre las palabras, que aluden claramente a un recorrido a pie en los primeros versos, y a caballo en los últimos, lo cual difícilmente debe de ser intencionado, antes bien simple descuido en su celo por lo sublime.

Vamos a tomar el texto como Longinus nos lo ha dado, ya que evidentemente corresponde a una representación ideal de lo grande y de lo sublime para la que Homero parece haber proporcionado muchos arquetipos, aunque pocos totalmente puros, por cuanto gusta de intercalar en ellos cosas más ligeras. La escena muestra el poder del dios por medio de su turbulenta aparición, por su mera presencia en movimiento, sin que su poder llegue todavía a ser ejercido; en virtud de su simple movimiento se producen ya los resultados correspondientes a ese poder. Bajo los pasos del dios, tiembla a lo lejos el paisaje; se enumeran sus temblorosos elementos, entre ellos algunos tan fuertes como ciudades y elevadas montañas. Los nombres de estos elementos se nos vienen encima tras el corto verbo; la causa del temblor de tierra —el poderoso verso de los pies inmortales (que con su espondeo a mitad del nombre y su consonancia en último lugar (Ποσειδάωνος ἰόντος) resulta magnífico— constituye el final del mismo. Sigue, en tres versos, el recorrido a través del mar, a modo de cabalgata de triunfo; lingüística y rítmicamente, viene dado como un tumulto el de los personajes mitológicos que se ofrecen al servicio de Poseidón —promovido de repente y en seguida aplacado. Los dos breves miembros del verso XIII 27, que empiezan con el verbo (βῆ δὲ y ἄταλλε δὲ), anuncian el tumulto, que se ordena ya en el verso central y se resuelve en el último, donde el mar se abre y los corceles se precipitan a él pifando.⁴⁰

El pasaje, dice Longinus, pertenece a aquellos en que la grandeza de la divinidad se representa inmacu-

40. En Homero la frase no termina aquí. Dice después:

τοὶ δ' ἐπέοντο* / ῥίμφα μάλ', οὐδ' ὑπένεργε
διαίνετο χάλκεος ἄζων.

lada y pura, o sea libre de las pasiones y procesos anímicos demasiado humanos que, la mayoría de veces, llenan a los dioses en Homero. Sólo es posible afirmar esto si, como lo hace Longinus, se deja de lado el contexto donde se encuentra el pasaje, por cuanto lo que Poseidón motiva con su violenta salida es una pasión partidista por los aqueos y la furia contra Júpiter. Y, sin embargo, Longinus tiene razón, ya que también Homero parece desatender el contexto; se entrega al momento, y también el lector puede hacerlo. El que lee el pasaje donde Poseidón baja de la montaña y marcha a través del mar —ya en el texto originario de Homero o en la revisión de Longinus— no necesita pensar en que Poseidón está furioso e indignado. De ello nada se percibe ya. El poder del dios se manifiesta en su simple presencia, primero conmovedora, después como animada y plástica cabalgata triunfal; el lector gusta de imaginarlo consciente de su poder y gozando alegre con el sentimiento de su eterna juventud y de su intangibilidad. En Homero, el momento en sí mismo lo es todo. Longinus, pues, tiene razón cuando alaba la marcha y la cabalgata del dios marino como puro ejemplo de la representación de la sublimidad divina. En su independiente aparición, ello queda libre de toda carga y de todo propósito. Se sabe, indudablemente, que el dios corre al campo de batalla para ayudar a los griegos. Pero, de momento, esta seguridad queda excluida. Aquello de que gozan el lector o el oyente es una pintura de la vida de los dioses bienaventurados, a los que obedecen alegres los elementos a ellos confiados. Y el lector o el oyente se ven arrebatados por el poderoso ímpetu de los versos, por el animado y expresivo cambio de las imágenes, y por la grandiosa concisión del final, con sus corceles que se precipitan al abismo.⁴¹

Voy a contraponer a estos versos de Homero la aparición del *Messo del cielo*, en el canto nueve del *Infierno* de Dante. Los espíritus infernales han rehusado a Virgilio y a Dante la entrada en la *Città di Dite*; incluso

41. . Seguramente Longinus fue el primero que compuso este final. Véase la nota anterior.

han intentado convertir a Dante en piedra mediante la visión de la cabeza de Medusa, de suerte que Virgilio ha debido cubrirle los ojos con las manos. Pero ahora aparece la ayuda esperada (versos 64 ss.):

- 64 E già venia su per le torbid'onde
un fracasso d'un suon, pien di spavento,
per che tremavano amendue le sponde,
67 non altrimenti fatto che d'un vento
impetuoso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz'alcun rattento
70 li rami schianta, abbate e porta fori;
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori.
73 Gli occhi mi sciolse e disse: «Or drizza il nerbo
del viso su per quella schiuma antica
per indi ove quel fummo è più acerbo».
76 Come le rane innanzi a la nemica
biscia per l'acqua si diliguan tutte,
fin ch'a la terra ciascuna s'abbica,
79 vid'io più di mille anime distrutte
fuggir così dinanzi ad un ch'al passo
passava Stige con le piante asciutte.

Toda persona sensible advierte en seguida que aquí se ha alcanzado, y aun quizá superado, la sublimidad clásica del estilo. Lo que el pasaje de Homero tiene de plasticidad y de violencia de movimiento lo tienen también estos versos; en articulación expresiva, riqueza de construcción de la frase, y, ante todo lo que es aquí esencial, uniformidad de altura, son equiparables a la obra griega. El parentesco formal de ambos pasajes radica especialmente en el prolongado movimiento, que Longinus ha reforzado aún mediante la inserción de un verso, y en Dante corre primero, a lo largo de tres tercetos, hasta el verso 72, pero se interrumpe después (como en el texto originario de Homero); radica, además, en el sistema constructivo de la frase mediante el cual se alcanza en ambos textos esa impresión tonitruante: la anticipación de un verbo regente relativamente corto y poco acentuado (τρέμει; e già venia), al

que suceden luego sujetos muy largos y pesados, varios en Homero, seguidos por una única pero enérgica determinación modal (πασσιν ὅπ' ἀθανάτοισιν...), sólo una en Dante (*fracasso*), pero cuyas determinaciones, ampliamente subdivididas (oración de relativo), desembocan por último en una comparación (*non altrimenti fatto*) que abarca dos tercetos. En nuestro pasaje de Homero no se encuentra una comparación con un despliegue tan prolongado; pero su forma es grecolatina,⁴² y Dante parece ser el primero que se atreve a emplearla en una lengua vulgar. En esta comparación introduce Dante una figura parecida al polisíndeton (no es un verdadero polisíndeton, ya que se interrumpe dos veces, una de ellas incluso enérgicamente):

che fier la selva e sanz'alcun rattento
li rami schianta, abbate e porta fori;
dinanzi polveroso va superbo,
e va fuggir le fiere e li pastori.

Longinus ha introducido subrepticamente el polisíndeton en el sujeto de la primera frase: οὐρεα... καὶ ὄλη καὶ κορυφαί... El efecto es violento en ambos casos; en Dante se une a esto el tono impulsivo que —mediante ritmo, sintaxis y distribución de sonidos— materializa admirablemente el avance de la tempestad.

La pericia artística con la que se han alcanzado estos grandes efectos resulta evidente en ambos casos. Ambos usan figuras retóricas. Unión de palabras, construcción del período y estructura del verso denotan una práctica artística cuidadosa y basada en la tradición. En cuanto a Dante, esto se puede demostrar, y él mismo dice que ha estudiado cuidadosamente los poetas clásicos y las artes retóricas de su época para formar su propio estilo. Pero es asimismo evidente que aquí, en Homero y en Dante, la retórica no reina, antes bien sirve. En esa retórica no hay nada mezquino, erudito ni afectado, ningún ultrarretoricismo que estropee lo su-

42. La comparación con la tempestad usada aquí se encuentra también a menudo en la literatura grecolatina; por ejemplo, en la *Eneida* II, 416.

blime; es más, se cumple lo que Longinus exige de la sublimidad: que arrebate y, con su fuerza arrebatadora, oculte los artificios retóricos empleados.

La diferencia más ostensible entre ambos pasajes es la siguiente: Homero presenta en seguida a Poseidón, que anda o conduce su carro; en Dante, por el contrario, todo es mera preparación hasta los últimos versos, en los que aparece por fin, aunque breve y sencillamente, el esperado portador del poderío divino. Dante, a quien Virgilio tapa todavía los ojos, oye primero un bramar y un resonar que, detallada y artísticamente, compara con los de una tempestad ante la cual huyen los animales y los pastores. Viene después una interrupción en la que Virgilio le quita las manos de los ojos (la cabeza de la Gorgona ha desaparecido ya, por lo visto) y lo invita a dirigir la mirada a la espesa niebla que flota sobre la laguna Estigia. Después de la interrupción, el nuevo movimiento se une al primero. Cual en la imagen de la tempestad, cuyo bramido sólo Dante ha escuchado, huyen los animales y los pastores, así «ve» Dante ahora a millares de fugitivos. Pero éstos no son tampoco introducidos de un modo inmediato, sino mediante el rodeo que supone compararlos con las ranas, que saltan al agua al acercarse la cigüeña. Sólo después de esto aparecen las almas fugitivas de los condenados, y, por último, aquél de quien éstos huyen: *un ch'al passo passava Stige con le piante asciutte*. Tras la abundancia de las imágenes previas, esto es muy simple, pero no por ello menos grande. Con un gran movimiento rítmico, Homero pone el nombre del caminante al final, por lo menos, de los dos primeros versos, ποσειδάωνος ἰόντος; pero el movimiento no es de tensión: todo el mundo sabe anticipadamente de quién se trata. Dante no lo sabe, ni tampoco ahora. El que aparece al final es «uno».⁴³ Ambos poetas, empero, retardan un poco el rit-

43. No podemos hablar aquí sobre las diversas suposiciones acerca de quién pueda ser el *nesso del cielo*; en todo caso, es una forma figurada de aludir a Cristo, y simboliza su descenso a los infiernos. Véase sobre esto la *dedicatio ecclesiae*, con el salmo 23, 7, *Attollite portas*, y la vara de Aarón, que es a la vez la Cruz (cf. Karl Young, *The drama of the Medieval Church*, I, y Bowen, en *Speculum* XVI). Téngase, además, presente la *Eneida* VI, 136 ss.

mo en este pasaje, permiten al lector escandir las sílabas, y ambos emplean para ello una figura parecida; Homero, además del espondeo, la consonancia arriba ya mencionada, y Dante una verdadera figura etimológica (*passo, passava*); en Homero hay, además, un poco más adelante, el paso por el agua a pies enjutos.

Por ostensible que resulte la diferencia que acabamos de reseñar —a saber: que Homero introduce en seguida a su dios itinerante, mientras que Dante no lo hace, con el suyo, sino muy brevemente y tras larga preparación—, es difícil que sea por sí misma la decisiva. Homero cuenta un suceso en que él no toma parte. Sus hombres, incluso sus dioses, pueden alegrarse o sufrir, gozar o encolerizarse, sin que él se vea envuelto en ello; y aunque el poeta, a tenor del cambio de los temas (que abarcan tanto la asamblea y las luchas de los dioses como la vida hogareña y los utensilios), eleva o abate un poco el estilo, el carácter fundamental en que éste se apoya, la neutralidad narrativa, sigue siendo siempre el mismo. Tal carácter es como una elevada serenidad, equilibrada, imperturbable, casi lúdica, pero, a la vez, y merced precisamente a este equilibrio y esta ausencia de compromiso, casi encumbrada hasta lo divino; es la elevada serenidad que los dioses de Homero no siempre logran mantener. Dante, en cambio, no es sólo el narrador; es, a la vez, el héroe y la víctima; es el protagonista de la acción de su poema, y, por cuanto esta acción abarca deliberadamente todos los sufrimientos y pasiones y también todas las alegrías y bienaventuranzas de la condición humana —mucho más, pues, que en Homero—, el mismo poeta queda implicado, como parte interesada, en todos los movimientos de la acción del poema. En nuestro pasaje es él mismo quien, afechado a las simas del infierno, espera, en extremo peligro, a su salvador. Lo que cuenta no es, pues, lo que propiamente ocurre, sino lo que «le» ocurre. Él no está fuera para contemplar el espectáculo de lo sublime, maravillarse y describir: está dentro, en un punto concreto del escenario, acosado y amenazado; sólo puede sentir y representar lo que se le ofrece desde el sitio que ocupa. Y allí la esperada ayuda divina se le ofrece pri-

mero en los signos que anuncian su proximidad; incluso la interrupción, mientras Virgilio llama la atención de Dante acerca del velo de niebla que flota sobre la laguna Estigia, y desde el cual se acerca el mensajero divino, robustece el elemento de la inclusión de Dante en el suceso. La configuración de lo sublime, pues, no resulta aquí general y desligada como en Homero, sino que afecta a Dante; el *messso del cielo* ha sido enviado para él, y se ocupa de que el camino de su salvación llegue a buen término.

Es fácil comprender que el significado de nuestra comparación entre el pasaje de Homero y el de Dante no se limita a estos fragmentos concretos, sino que tiene valor general. Dante reaviva en una lengua vulgar europea la concepción clásica de lo sublime; crea una poesía elevada que puede parangonarse con los grandes modelos grecolatinos. Ello, difícilmente habría podido suceder antes, ni siquiera en latín, ya que éste carecía de un gran tema actual y de un verdadero público —y también porque, a través de la tradición escolar, el concepto de lo sublime estaba destruido por el ultrarretoricismo—, ni tampoco en las lenguas vulgares, ya que éstas, antes de Dante, no poseían libertad ni riqueza de expresión suficientes, ni todavía, tampoco, un público capaz de servir de vehículo de tal poesía. Al margen del genio de Dante, empero, alrededor de 1300 coincidieron en Italia muchas cosas favorables para una nueva creación de ese tipo, revitalizadora de la sublimidad clásica.

Efectivamente: una segunda creación no es una imitación exacta, como las epopeyas de Gualterio de Châtillon o José de Exeter. El poema de Dante no es una epopeya, no cuenta hechos humanos pasados, como la *Iliada* y la *Odisea*, o como la *Chanson de Roland*, los *Nibelungos* o el *Cantar de Mío Cid*. Su tema es algo nuevo e incomparable. A decir verdad, el marco, la peregrinación al otro mundo, no es nuevo: Dante ha tomado mucho material de antecesores paganos, cristianos e incluso árabes; en su poema se halla reunido todo el mundo de mitos y leyendas de la cuenca del Mediterráneo. Pero la peregrinación a la otra vida no es ningún género poético; y, si lo fuese, lo habría sido por vez

primera en Dante. Efectivamente, es éste quien por primera vez le ha dado tal realidad que todo lo anterior aparece a su lado como fragmento y episodio. La *Divina Comedia* enseña la unidad del mundo físico, moral e histórico desde el espíritu del amor divino; pero la enseñanza no está expuesta con generalidad objetiva, como en la poesía didáctica, sino como experiencia o visión de un hombre determinado, Dante, en su determinado momento histórico; su generalidad es la omnitemporalidad cristiana en el aquí y en el ahora; y el aquí y el ahora, la intrahistoricidad más actual, están asimismo contenidos en el más allá, según he intentado mostrar en mis anteriores escritos sobre Dante.⁴⁴ El poema de éste es una obra de arte, pero también, al mismo tiempo, revelación; el poeta, que es a la vez caminante a través de los tres reinos, cuando se encontraba en extrema necesidad recibió del amor divino, nacido en él del amor humano, la «visión» que había de salvarlo. Este carácter sumamente personal y, dentro de lo personal, de valor general máximo, distingue a la *Divina Comedia* de toda la poesía épica anterior y crea una nueva forma de relación, tanto respecto del tema como del lector.

Así, pues, el estilo elevado clásico no resucita por mera imitación, sino a partir de un nuevo mundo del que los maestros clásicos nada sabían. Transformado, pero siempre el mismo, logró obrar activamente en este nuevo mundo e incluso cooperar en él de un modo decisivo.

44. Especialmente en *Dante als Dichter der irdischen Welt*, 1929, y en el capítulo sobre Dante de *Mimesis*, 1946.