

Las cuarenta y cinco canciones de Hadewijch publicadas en este libro deben situarse en la cima de la creación lírica medieval. Tratan sobre el amor, *Minne*, y lo hacen de un modo nuevo, pues el amor de Hadewijch es amor a Dios, pero expresado según el estilo de los poetas del amor profano, trovadores y *Minnesänger*. Esta combinación genera una profunda sensación de extrañeza que embarga por la belleza de sus versos, en los que dominan potentes imágenes destinadas a visualizar un sentimiento cuya vehemencia está más allá de toda medida. Es la furia del amor.

Nada sabemos de Hadewijch, salvo lo que puede deducirse de su obra compuesta, además de estas *Canciones*, por treinta y una cartas en prosa, catorce visiones y dieciséis poemas rimados, que la tradición manuscrita nos transmite en su totalidad como una edición cuidada por su misma autora, algo muy raro en la Edad Media. Hadewijch vivió en la primera mitad del siglo XIII en Brabante, una enigmática lingüista como se pone de manifiesto en estas *Canciones* en vulgar, brabantino o neerlandés, en las que aparecen elementos románicos y germánicos. Era una «mujer religiosa» fuera de la orden monástica, una beguina, y maestra de beguinas, según se desprende del tono didáctico de toda su producción, que busca sobre todo ofrecer una orientación espiritual. Su obra deja traslucir una elevada cultura por la presencia tanto de teólogos latinos como Guillermo de Saint-Thierry o Ricardo de Saint-Victor, como de la tradición trovadoresca, lo que permite suponer que su depurada técnica musical y poética debió adquirirla en un castillo donde imperara un refinado ambiente cortesano.

VEERLE FRAETERS es profesora de Historia de la espiritualidad en el Ronsboec Institute de los Países Bajos y FRANK WILLAERT es catedrático emérito de literatura neerlandesa medieval en la Universidad de Amberes y miembro de la Real Academia de Lengua y Literatura Neerlandesas.

HADEWIJCH

Canciones

Edición de Veerle Fraeters y Frank Willaert



Siruela



Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

This publication has been made possible with the support
from the Dutch Foundation for Literature.

Todos los derechos reservados.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación
pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada
con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos,
www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento
de esta obra.

Título original: *Hadewijch: Lieder*

Colección dirigida por Victoria Cirlot

En cubierta: *Valenciennes*, BM, ms. 10, f. 113

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© Historische Uitgeverij, Groninga

© De la traducción, Stefaan van den Brecht

© Del epílogo, Blanca Garí

© Ediciones Siruela, S. A., 2022

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid. Tel.: + 34 91 355 57 20

www.siruela.com

ISBN: 978-84-18859-54-0

Depósito legal: M-2.506-2022

Impreso en Anzós

Printed and made in Spain

Papel 100% procedente de bosques gestionados
de acuerdo con criterios de sostenibilidad

Edición, introducción y comentarios de
Veerle Fraeters y Frank Willaert

HADEWIJCH Canciones

Epílogo de Blanca Garí

Traducción del neerlandés de
Stefaan van den Brecht

Revisión de la traducción de Victoria Cirlot

 Siruela

El Árbol del Paraíso

Índice

INTRODUCCIÓN Hadewijch y su mundo	9
EDICIÓN, TRADUCCIÓN Y COMENTARIOS	49
 HADEWIJCH. CANCIONES	 57
 BIBLIOGRAFÍA	 273
EPÍLOGO de Blanca Garí	289

INTRODUCCIÓN

Hadewijch y su mundo

HADEWIJCH, LA FIGURA HISTÓRICA

Minnelieder einer Nonne («Canciones de amor de una monja»). He aquí cómo en 1838 el filólogo alemán Franz Joseph Mone (1796-1871) clasificó, en su *Übersicht der niederländischen Volks-Literatur älterer Zeit* («Panorama de la literatura popular neerlandesa de antaño»), las cuarenta y cinco canciones —cuarenta y seis según su criterio— que había descubierto en dos manuscritos de la Biblioteca Borgoñona (llamada hoy Biblioteca Real) de Bruselas. Si bien Mone reconoció que los otros textos de los manuscritos —31 cartas, 14 visiones y 16 poemas de rima mixta— trataban todos del amor de Dios y que, en las canciones, el amor estaba *zur göttlichen vergeistigt* (espiritualizado hasta lo divino), las clasificó en su libro como *weltliche Lieder* (canciones profanas), y las colocó al lado de las canciones de amor muy frívolas del duque Jan de Brabante. Sin razón, como pronto se demostró. En este mismo año 1838, el «padre del movimiento flamenco», Jan Frans Willems, hizo saber que, en su opinión, se trataba de una «recopilación de meditaciones y canciones místicas», y escribió a su amigo Ferdinand Augustijn Snellaert, que estaba inclinado a pensar que estas canciones, aunque «ardían del fervor amoroso más intenso, (...) eran desahogos puramente místicos».

Cuando anunció su hallazgo, Mone no logró rastrear el nombre de la autora. No se mencionaba en ninguno de los dos manuscritos, excepto en una glosa al margen difícilmente descifrable, de la que nadie se percató hasta 1895. Durante casi veinte años la autora permaneció anónima hasta que en 1857 A. Angz. Angillis, estudiante de Derecho en la Universidad de Lovaina, basándose en un catálogo de biblioteca conventual de finales del siglo XIV, encontró esta mención:

Item noch drie boeke van Hadewighen die beghinnen aldus:
«God die de clare minne»

(Item tres libros más de Hadewijch, que empiezan así:

«Dios que el claro amor»)

Angillis constató que este *incipit* concordaba con la primera línea de los dos manuscritos de Bruselas y concluyó que una tal Hadewijch debía de ser la autora de los textos. En 1867 se confirmó esta hipótesis al descubrirse un tercer manuscrito que mencionaba claramente a Hadewijch como su autora.

Así, se había descubierto un nombre de autor, pero la persona histórica a quien debía atribuirse quedó completamente desconocida. De que era monja, como pretendía Mone, no cupieron muchas dudas en las primeras décadas de la investigación académica. La primera edición de la obra completa se tituló sin más *Werken van Zuster Hadewijch* («Obras de sor Hadewijch»). Pero las investigaciones en busca de una monja llamada Hadewijch que hubiera vivido en el siglo XIII no dieron más resultado que unas conjeturas infundadas.

En 1871 Karel Ruelens, conservador de la Biblioteca Real de Bruselas, enfocó la cuestión desde un punto de vista totalmente nuevo. Hadewijch no había sido una monja, tampoco había vivido en el siglo XIII, como se aceptaba hasta la fecha, sino que tendría que ser identificada con la beguina de Bruselas Helwigis Bloemards, mencionada varias veces en documentos de Bruselas desde 1296 y fallecida en 1336. Según Ruelens, esta Helwigis era ni más ni menos Bloemaerdinne, a quien, en la hagiografía del místico Jan van Ruusbroec (1293-1381), el canónigo regular Henricus Pomerius (1382-1469) llama herética, directora de una secta peligrosa, con la que Ruusbroec polemizó enérgicamente. Esta hipótesis se convertiría en el tema de un debate a veces muy virulento que no se puede disociar de la lucha feroz entre católicos y librepensadores en la vida política belga durante las décadas anteriores y posteriores a 1900. Solo en la tercera década del siglo XX, el jesuita Joseph van Mierlo (1878-1958) esbozaría la imagen de Hadewijch que hasta la fecha domina en la investigación.

En su intento de reconstruir el contexto histórico que corresponde a Hadewijch, Van Mierlo se basó en una lista singular, un apéndice final a las *Visiones* de la mística. En este texto, llamado «Lista de los perfectos», Hadewijch enumera en un orden más o menos cronológico a los que ella, en su decimotercera visión, vio aparecer ante sus ojos como amantes perfectos de Dios. Empieza con María, Juan Bautista,

Juan el Evangelista, y continúa así hasta su propia época e incluso hasta el fin de los tiempos, que en su opinión ya no podía tardar mucho. De los ciento siete perfectos solo cinco aún tendrían que nacer. En la argumentación de Van Mierlo dos menciones ocupan un lugar crucial:

Mina, clusenerse, die varre dore Sassen lach, daer ic herren Heynrecke van Breda toe seinde (176-179)

(Mina, una ermitaña que vivía allí en Sajonia, y a quien envié al señor Enrique de Breda)

y un poco más adelante:

Ene beghine die meester Robbeert doedde om hare gherechte minne (193-194)

(Una beguina a quien maestro Roberto mató por su amor justo)

Según Van Mierlo, el «señor Enrique de Breda» solo podía aludir a Enrique IV, señor de Breda desde 1246 hasta su muerte en 1254. Entre los cinco señores de Breda que llevaron el nombre de Enrique, es efectivamente el candidato más evidente. Este Enrique llevó una vida bastante particular. Como hijo menor de Godofredo II de Breda, hizo una carrera respetable en la Iglesia: se hizo preboste de Celles, en el condado de Namur, archidiácono de la catedral de Utrecht y preboste de la iglesia San Lebuino en Deventer. Debía de tener unos cincuenta años cuando tuvo que tomar una decisión drástica. Los señores de Breda no eran una estirpe robusta, y al hacerse patente que después de la muerte del débil Godofredo IV no había sucesor adulto, Enrique tuvo que elegir entre su carrera eclesiástica o la defensa de los intereses familiares, incluyendo la continuación de la dinastía tras el fallecimiento de Godofredo en 1246. Escogió la última solución. El descuido de sus deberes residenciales como prelado le valió primero una reprimenda, y finalmente en 1244 o 1245 una excomunión y la pérdida de sus beneficios eclesiásticos. Hadewijch no dice por qué envió al señor Enrique a la ermitaña en Sajonia, pero no hay que descartar que fuera el cargo de conciencia del eclesiástico excomunicado lo que le llevara a pedirle consejo.

Si el razonamiento de Van Mierlo es correcto, Hadewijch debió de haber escrito su «Lista de los perfectos» después del 25 de abril de 1246,

fecha del fallecimiento de Godofredo IV, ya que Enrique no pudo haberle sucedido antes como señor de Breda. Esta fecha corresponde muy bien al segundo pasaje de esta lista, citado más arriba. De una manera contundente, Van Mierlo pudo demostrar que aquel *maestro Roberto*, el que mató a una beguina por su amor justo, debía ser el dominico Robert le Petit, alias Robert le Bougre, apodo que mereció este inquisidor papal por haber sido hereje (una de los significados de «bougre») él mismo en una vida anterior. Entre 1236 y 1239 este *maestro Roberto* hizo condenar a muerte a unas doscientas cincuenta personas acusadas de herejía en el norte de Francia y en los Países Bajos. Después de Van Mierlo, el carmelita de Nímega Titus Brandsma sugirió que la beguina perfecta de Hadewijch podría ser identificada con una tal Alaydis, que en el día 17 de febrero de 1236 fue quemada en una hoguera como hereje en Cambrai. Esta ejecución calentó los ánimos, porque la víctima era conocida por todas partes, hasta en las más altas esferas, como una mujer santa. No resulta posible averiguar si la hipótesis de Brandsma es correcta. Lo que sí nos importa es que en su lista cronológica Hadewijch menciona a la beguina ejecutada como última en una serie de coetáneos fallecidos, y que menciona al *maestro Roberto* sin más como una persona de notoriedad general. Si añadimos estos dos elementos a lo que escribimos más arriba sobre el señor Enrique de Breda, parece lícito fechar la «Lista de los perfectos» en 1246 o poco después.

¿De dónde provenía Hadewijch? Según una inscripción en el lado interior de la portada (la parte delantera de la cubierta) del manuscrito de Gante, sería originaria de Amberes: DE B[EATA] HADEWIGE DE ANTVERPIA Elogium («Elogio de la beata Hadewijch de Amberes»). Señalemos que Hadewijch no fue beatificada nunca. De una glosa latina añadida se desprende que la mención *de Antverpia* fue tomada de un registro redactado en el monasterio Sint-Maartensdal de Lovaina en el año 1487, que luego se perdió. Faltan otros datos que podrían confirmar el origen amberense de la autora. Pero ¿qué razón podría haber tenido un copista o bibliotecario para relacionar a Hadewijch con Amberes, si nada en la tradición lo hubiera indicado? Esta localización explica también de un modo plausible por qué Enrique de Breda debió de haberle pedido su apoyo a Hadewijch. Los señores de Breda contaban entre sus posesiones también con Ekeren y la mitad de Schoten, municipios limítrofes de Amberes, y parece que residieron durante el siglo XIII sobre todo en Schoten, muy cerca de la ciudad portuaria.

En su obra, Hadewijch dice muy poco acerca de las circunstancias concretas de su vida. Pero de lo que nos ha dejado se desprende que estaba familiarizada con la literatura mística escrita en latín y con la lírica de amor cortés. Todo esto hace suponer una ascendencia noble y una educación esmerada. El gran especialista alemán de la mística medieval, Kurt Ruh, incluso llegó a pensar que ella misma perteneció al linaje de Schoten-Breda, pero, por tentadora que sea esta hipótesis, no se ha podido probar.

Sin embargo, es posible enfocar la cuestión con mayor precisión. De ciertos pasajes en sus cartas podemos deducir que ella misma podía escoger a las amigas con quienes convivir, que no siempre residía en el mismo lugar y que (¿temporalmente?) tuvo que llevar una vida vagabunda. También llama la atención que, en su «Lista de los perfectos», entre sus coetáneos nombra sobre todo a gentes que vivían al margen de la Iglesia institucional: ermitaños y ermitañas, beguinas, «un hombrequito al que nadie conoce», «un sacerdote rechazado», «un maestro olvidado y aislado en una celda pequeñita». Además, la mayoría de estos coetáneos son mujeres: 33 de los 57. Por todo esto Van Mierlo concluía con razón que Hadewijch formaba parte del movimiento religioso femenino del siglo XIII.

En toda Europa occidental, pero sobre todo en la región situada entre el Escalda y el Rin, desde finales del siglo XII, muchas mujeres de todas las clases sociales prefirieron llevar una vida de castidad y pobreza evangélica. Si bien estas mujeres no vivieron en conventos y no hicieron votos de pobreza, obediencia y castidad, ni tampoco observaron una regla estricta, su modo de vivir se asemejaba al de ciertas monjas, y particularmente al de las cistercienses. La gente culta solía llamarlas *mullieres religiosas*, lo cual no significa «religiosas femeninas», sino más bien «mujeres que, sin ser monjas, viven como si fueran religiosas». Con este modo de vivir regular pero sin regla, esta *via media*, entre la condición de lega y la de religiosa, despertó mucha desconfianza entre sus coetáneos. ¿Aquellas mujeres acaso no eran unas engañadoras que optaban por uno u otro modo de vivir según mejor les convenía? ¿No eran unas beatas hipócritas que se hacían pasar por extremadamente piadosas para embaucar a los crédulos? Muy pronto la gente las llamó «beguinas» —una palabra probablemente derivada del verbo francés *béguer*, que significa «tartamudear, farfullar» — y, por ende, «tartamudas, farfulladoras». Mujeres que no cesan de musitar oraciones incomprensibles. ¿Musitaban oraciones verdaderas o simulaban hacerlo?

A pesar de aquellas resistencias y difamaciones, estas *mulieres religiosas* de Brabante y de la región de Lieja contaban con el apoyo de protectores poderosos. Uno de ellos fue Jacques de Vitry (1160/1170-1240). Como estudiante de teología en París, estaba tan impresionado por la fama de la beguina María de Oignies (1177/1178-1213) que ingresó en 1210 en la orden de los canónigos regulares de San Nicolás en Oignies-sur-Sambre (cerca de Charleroi) para poder estar cerca de ella. Tras la muerte de la beguina, escribió su *vita*, y al ser consagrado obispo de Acre el 31 de julio de 1216, consiguió que fuera aprobado oralmente el modo de vida de estas mujeres religiosas por el papa Honorio III. Como predicador de éxito, obispo y más tarde cardenal, se esforzó hasta su muerte por proteger a las *mulieres religiosas*.

En uno de sus sermones Jacques describió su modo de vida en estos términos: «Conviven en una sola casa (...) y bajo la dirección de una de ellas, que supera a las otras en virtud y sabiduría, están instruidas —a la vez por el buen ejemplo como por escritos (*tam moribus quam litteris*)— en la velación y la oración, en el ayuno y en toda clase de mortificaciones, en la humildad y la abnegación». En un ambiente similar tuvieron que nacer los escritos de Hadewijch.

HADEWIJCH COMO MAESTRA

Jacques de Vitry describe las pequeñas comunidades de *mulieres religiosas* como escuelas de la virtud. Estas mujeres se aleccionaban unas a otras *tam moribus quam litteris*, tanto por el buen ejemplo como por los escritos. En la época de Jacques la fórmula *mores et litterae* no era nueva. A partir de mediados del siglo X se usaba para caracterizar el programa pedagógico de las escuelas catedralicias y capitulares. En ellas las «letras» y las «buenas costumbres» se unían tan estrechamente que apenas era posible hacer una distinción entre ellas. Un profesor carismático, que encarnaba los *mores* de una manera ejemplar, daba clases de *litterae*. Ambos, *litterae* y *mores*, el estudio de los escritos y el ejemplo vivo del profesor, debían educar a los alumnos en la virtud (*virtus*) y las bellas costumbres (*venustas morum*). La aparición de la filosofía escolástica temprana había producido, en el transcurso del siglo XII, una crisis de este ideal de la unidad de *mores* y *litterae*, que, no obstante, perduraba en las obras del cisterciense Ber-

nardo de Clairvaux (1090-1153) y en la escuela célebre de los canónigos regulares de Saint-Victor en París. Cistercienses y victorinos ejercieron una gran influencia en la espiritualidad de las mujeres religiosas del siglo XIII, y no es de extrañar que Jacques viera cumplido en ellas el ideal ancestral de la unidad de *mores* y *litterae*. ¿No se dejaban dirigir por una de ellas, que superaba a las otras por su virtud y sabiduría? ¿No les servían de ejemplo tanto su personalidad como los escritos que les daba a leer? Contrariamente a las escuelas parisinas, donde se enseñaba la nueva teología basada en los argumentos de la razón, en estas comunidades femeninas convergían los escritos y el modo de vivir, *litterae* y *mores*.

Pero ¿cuál era el significado que daba Jacques al vocablo *litterae*? ¿Se refería a la literatura patristica o monástica existente que leían las *mulieres religiosas*, o a textos generados por estas mismas comunidades? Probablemente se trataba de la primera opción: hay pocos indicios de que, antes de Hadewijch, hubiera prosperado una literatura en lengua vernácula producida por estas mujeres piadosas o destinada a ellas. Lo que sí sabemos es que muchas de ellas sabían leer. Respecto a la comunidad alrededor de Hadewijch, el grado de dificultad de sus obras hace suponer que sus amigas alcanzaron un nivel muy alto y tal vez excepcional de cultura letrada. Un pasaje de su vigésima cuarta carta confirma esta impresión, cuando escribe a una de sus amigas: «Y todas las palabras que escuchas sobre Dios en las Escrituras, y que lees tú misma, y que te dije, y que te repite otra persona, en neerlandés o en latín, déjalas penetrar en tu corazón». En esta frase enumera todos los canales por los que la enseñanza espiritual puede llegar a su amiga: tanto oralmente como por escrito, en lengua vernácula o en latín.

Al aconsejar a su amiga que «deje penetrar en su corazón» las palabras de las Escrituras, de ella misma o de otras personas, Hadewijch carga sus palabras de un significado que va mucho más allá de «tomárselas a pecho» o «tomárselas en serio». La Edad Media consideraba el corazón como la sede de la *memoria* o *re-cordatio* (de ahí expresiones en francés o inglés como «apprendre par cœur» o «learn by heart»). En latín medieval *memoria* era mucho más de lo que entendemos hoy por «memoria»: para la mística brabantina, su discípula tenía que hacer suyas las palabras pronunciadas o escritas por Hadewijch u otra persona, de modo que pudiesen modelar y penetrar su vida entera. Este contacto intenso con la palabra, que proviene del mundo monástico (benedictinos, cisterciens-

ses, cartujos, victorinos), se encuentra también entre las *mulieres religiosae*. Así, la *vita* de Juliana de Mont-Cornillon (1193-1258) menciona que esta beguina de Lieja aprendió de memoria no menos de veinte sermones de Bernardo de Clairvaux sobre el Cantar de los Cantares.

También la misma Hadewijch debió de haber tratado sus lecturas de un modo tan exhaustivo, si bien no resulta fácil hacerse una idea precisa de su erudición. Se apropió tan completamente de lo que leyó que en sus propios textos se han entretelado las citas y los préstamos; casi nunca menciona su fuente. Pero su erudición parece inmensa. Basta con leer el estudio impresionante de Joris Reynaert sobre su lenguaje metafórico para conocer la influencia constante de padres de la Iglesia como san Agustín y el papa Gregorio, de la espiritualidad cisterciense y victorina del siglo XII, y —como lo demostraremos ampliamente más adelante— de la literatura cortés en lengua vernácula.

A primera vista, la obra de Hadewijch es muy heterogénea: cartas en prosa y en verso (los llamados poemas de rima mixta), visiones y canciones (también llamadas poemas estróficos). Pero estos géneros diversos son variaciones de un mismo tema: *minne*, el amor místico entre Dios y el ser humano. Y todo está escrito para amigas que, como la autora, han sido abrazadas por *minne*. En su séptima carta rimada (vv. 17-26) Hadewijch felicita a la destinataria, una amiga joven, porque vive en una comunidad que le muestra el camino de la virtud más alta y cuyos escritos la aleccionan sobre Dios:

Ghevet in minnen al uwe ghedachte
den soeten God die u ghewrachte,
die u dies gheholpen hevet
dat ghi bi denghenen levet
die hoghe minne te Gode draghen
ende u in letteren sijns ghewaghen
ende u wisen die hoechste doghet
die ghi gherne leren moghet,
ende blide moecht sijn van den gherede
dat ghi ter minnen selt hebben ghelede.

Pon con amor todos tus pensamientos
en el Dios dulce que te creó
y que te ha permitido
vivir entre gentes
que aman a Dios con alto amor
y te hablan de él en cartas
y te instruyen en la virtud más alta
que harás tuya con gusto,
mientras te alegras de su doctrina
que te asiste en el camino hacia amor.

Estos versos recuerdan el pasaje citado arriba, tomado del sermón de Jacques de Vitry, en que este evoca la vida de las *mulieres religiosae*, con la diferencia de que aquí las instrucciones no conciernen en primer lugar a la velación, la oración, el ayuno, etc., sino a la «virtud más alta»: el amor (*minne*). De este modo, la pequeña comunidad de amigas se convierte en una «escuela del amor» (o «escuela de *minne*»). Hadewijch toma prestada de los cistercienses esta metáfora, que emplea muchas veces en sus canciones. Con el término *schola caritatis*, los monjes blancos solían indicar su propio monasterio, pero Hadewijch designa con él a aquel pequeño grupo informal de gentes que querían compartir con ella un ideal de amor místico y adquirir la maestría de *minne*, como lo formula en su canción 13. Indiscutiblemente ella misma era maestra de *minne*, y en varios aspectos su modo de manifestarse en sus propias obras presenta analogías con la docencia carismática, de la que hablamos antes. Mantiene una relación afectiva con sus discípulas, que no excluye la severidad, lo que corresponde a las concepciones medievales de la buena enseñanza. Hadewijch no escatima la vara, y en muchos pasajes de su obra reprende severamente a las que no están a la altura de *minne*. El germanista estadounidense Stephen Jaeger ha señalado otro aspecto esencial de la enseñanza medieval, al referirse a una frase de Hugo de Saint-Victor (ca. 1096-1141): la docencia carismática convertía al maestro «into an image of God, and the student's goal was to fashion himself in that image» (en una imagen de Dios, y el objetivo del estudiante consistía en formar en sí mismo aquella imagen). Si hay alguien a quien conviene esta afirmación, esa es sin duda Hadewijch. ¿Qué significaba *minne* para ella, sino la restitución de la semejanza con Dios, que nos hizo perder la caída original? ¿Y qué exigía de sus amigas sino que recuperasen esta semejanza, por la imitación de su propio ejemplo, para que llegaran a ser de nuevo unas esposas dignas de Dios? Con sus textos, y también con sus canciones, Hadewijch quería acompañar a sus amigas exhortándolas y reprendiéndolas para recordarles sin cesar la gran misión que estaban destinadas a cumplir.

HADEWIJCH Y LA MÍSTICA AMATORIA

Se desprende de todo esto que, en el ducado de Brabante del siglo XIII, Hadewijch desempeñó el papel de guía espiritual, que quería conducir

a sus discípulas al amor perfecto. Esta ambición la llevó a escribir cartas, «visiones» y canciones sobre aquel tema único que daba forma y contenido a su vida: *minne* (el amor). Al presentar el amor como punto de encuentro entre el ser humano y Dios, se situaba en la tradición de la mística amatoria.

Esta nueva forma de espiritualidad supuso un cambio radical en el monasticismo. La actividad devocional de los monjes benedictinos consistió desde siempre en la participación ritual en las ocho horas canónicas. Sin embargo, en el siglo XII, algunos innovadores como Bernardo de Clairvaux centraron la atención en la meditación privada acerca de la palabra de Dios. Esta meditación se llevaba a cabo en la oración privada y también en la devoción interior durante el ritual litúrgico colectivo. Los ejercicios meditativos personales buscaban una contemplación que llegara a ver «cara a cara» al Dios invisible. Además de eso, algunos esperaban realizar una *unión mística*, por la que se pudiera experimentar la presencia arrolladora de un Dios que parecía inaprensible.

Para explorar y expresar esta nueva experiencia hacía falta un lenguaje nuevo. Alrededor de 1120, Bernardo, abad del convento cisterciense de Clairvaux, y su buen amigo Guillermo, abad del monasterio benedictino de Saint-Thierry, con ocasión de una cura de reposo —estando ambos enfermos—, se pusieron juntos a leer el Cantar de los Cantares, libro hasta aquellas fechas algo excéntrico en los estudios bíblicos. Estimulados por textos del padre griego de la Iglesia, Orígenes (ca. 185-254), Bernardo y Guillermo leyeron este diálogo amoroso entre novia y novio de una sensualidad desbordante como una alegoría de la oración interior dirigida a Dios por el hombre que espera poder ver y palpar al ser divino. Las fervientes palabras iniciales de la novia —«Que me bese con los besos de su boca» (Cantar de los Cantares 1, 1)— expresan, en la lectura simbólica de ellos, el afán del monje orante que se dirige a Dios. Del intercambio epistolar entre Bernardo y Guillermo se desprende que compartieron sus experiencias místicas personales en el lenguaje y las metáforas del Cantar de los Cantares. Aquel momento, en que dos abades enfermos intercambian sus concepciones de rezar a Dios en un lenguaje erótico, marcó el nacimiento de la mística amatoria occidental.

Esta nueva espiritualidad floreció no solo en abadías rurales. También en París, donde en aquella época teólogos como Abelardo (1079-1142)

se esforzaban en comprender a Dios por la razón humana, hubo lugares en los que esta espiritualidad amatoria echó raíces. En la escuela parisiense de Saint-Victor los maestros Hugo y Ricardo escribieron tratados sobre meditación y contemplación para instruir a los jóvenes canónigos, de modo que paso a paso estos pudieran adentrarse en esta nueva disciplina espiritual. Abordaban, entre otros temas, el cultivo de sentimientos de deseo amoroso en la oración privada. Ricardo de Saint-Victor († 1173) escribió varias obras sobre la contemplación, en las cuales hace uso del lenguaje erótico como metáfora dominante. La más elocuente es el pequeño tratado *De quattuor gradibus violentae caritatis* («Los cuatro grados de la caridad violenta»). En este librito esboza un camino hacia la perfección espiritual mediante el abandono total al amor del prójimo y de Dios.

Los sermones y comentarios de Bernardo y de Guillermo, junto con los textos de la escuela de Saint-Victor sobre la contemplación, se difundieron con rapidez. Para las *mulieres religiosae* del siglo XIII fueron una gran fuente de inspiración. No cabe duda de que algunas mujeres religiosas letradas como Hadewijch y la beguina alemana Mechthild von Magdeburg (ca. 1208-1282/1297) se inspiraron en textos escritos por los fundadores de la mística amatoria. Tal vez la influencia de estos textos en estas mujeres religiosas se pueda explicar por el hecho de que monjes y canónigos contemplativos del siglo XII propusieron a una mujer como paradigma. Ellos se identificaban o —mejor dicho— identificaban su propia alma (en latín *anima*, un ser femenino) con la novia del Cantar de los Cantares consumida por el deseo de ver a su amado, y, en cuanto a Dios, lo equiparaban al novio que estaba esperándola con ilusión.

¿Entablar una relación pasional con Dios? ¿Cómo hay que entender esto? ¿Cuál era el significado preciso de la palabra «amor» para los contemplativos medievales y las mujeres religiosas? Para comprenderlo realmente, tendremos que dar un rodeo y sumergirnos en su concepción antropológica y cosmológica. Raramente la explicitan, pero sus textos la presuponen. En la visión antropológica medieval que tiene sus raíces en la Antigüedad, el hombre, como todas las sustancias vivas, consta de un cuerpo y un alma. La idea de que «el alma anima al cuerpo» proviene de Aristóteles: sin alma, el cuerpo está condenado a la inmovilidad. En el alma humana pueden distinguirse tres almas: el alma vegetativa, que

incita al cuerpo, como las plantas, a nutrirse y a reproducirse; el alma animal, que instiga al cuerpo a moverse en el espacio bajo el impulso de necesidades instintivas como el hambre y el miedo; y finalmente el alma racional, que lleva al hombre a sobrepasar la dependencia de su situación presente gracias a su memoria, su facultad anticipativa y su razonamiento. Con las especies inferiores el hombre comparte las aspiraciones de la *anima vegetativa* y de la *anima animalis*, pero se distingue de ellas por su *anima rationalis*. Esta le confiere la posibilidad de motivar sus actos desde una distancia racional.

En esta filosofía medieval de la naturaleza, las aspiraciones del alma animal, del alma vegetativa y del alma racional tienen todas un fin (*telos*) innato: tienden de un modo natural a lo que se les parece y a lo que las beneficia (teleología). O sea: a su origen. Así, la piedra, que consta esencialmente del elemento «tierra», tiende naturalmente a caer en la tierra, que es su origen. Y la llama aspira naturalmente a elevarse, ya que en la altitud se halla su origen: el elemento «fuego». El recién nacido aspira naturalmente al seno de su madre, porque proviene de ella. Se trata de una atracción recíproca: la tierra atrae la piedra como un imán; la madre no tiene deseo más fuerte que el de ser el hogar de su bebé. Aristóteles da el nombre de «amor» a esta facultad, esta atracción recíproca entre almas emparentadas. El fin de este amor es el ennoblecimiento: llegar a una forma más perfecta de la propia naturaleza. En esta visión filosófica el amor no es tanto un sentimiento como una fuerza efectiva, si bien invisible, que domina toda la creación y a la que ninguna criatura escapa. Se trata de una atracción magnética entre dos sustancias emparentadas, que impulsa a la menos perfecta a transformarse en la más perfecta.

Los pensadores neoplatónicos de la Antigüedad tardía desarrollaron esta doctrina aristotélica del alma. Afirmaron que a su vez el alma racional consta de dos almas distintas.

La *anima rationalis* no contiene solamente la *ratio* o razón, que caracteriza la especie humana. Tiene también otra potencia, el *intellectus*, que comparte con seres inmateriales, espirituales, como Dios, los ángeles y las almas ascendidas al cielo. Esta facultad suprema del alma humana permite al hombre, como a las entidades espirituales que viven en una dimensión supratemporal y supraespacial, conocer intuitivamente la verdad más allá de los límites de su cuerpo, que sigue siendo determinado y restringido por el tiempo y el espacio.

Los padres de la Iglesia temprana, filósofos que generalmente recibieron una formación filosófica neoplatónica, relacionaron esta doctrina del alma con la antropología bíblica: el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios (Génesis 1, 26). Por ende, el alma humana es una *imago Dei*, una imagen de Dios. Es lo que los teólogos llaman ejemplarismo. Y el aspecto supremo del alma, el *intellectus*, es portador de la imagen de Dios en el hombre. El padre de la Iglesia Agustín (354-430) prefería el vocablo *mens*, otro término en latín para designar el espíritu o *intellectus*. En esta visión cristiana el destino del hombre no reside solo —mejor dicho: no reside tanto— en la facultad típicamente humana de razonar, sino en la realización de su naturaleza original, puramente espiritual y semejante a la de Dios.

La historia sacra cristiana cuenta que por la caída en el pecado se oscureció la imagen de Dios en el hombre. La relación natural entre el hombre y Dios se perturbó. Pero si realmente quiere, el hombre es capaz de restablecer esta semejanza. Por la dinámica innata de esta facultad suprema del alma, la *mens* no cesa de aspirar a su origen, Dios, que, por su lado, tiende al hombre de un modo no menos irresistible. Místicos como Bernardo de Clairvaux o Hadewijch son conscientes de esta atracción constante entre (la *mens* de) su alma y Dios. Optan por trabar una relación amorosa exclusiva con «alto amor» (*hoge minne*).

Para poder vivir al servicio de «alto amor», deben subordinar los reflejos de las facultades inferiores del alma a la aspiración de la facultad superior. Por eso, la mística supone siempre una forma de ascesis. Hay que ejercitarse para no dejarse llevar por los mecanismos de supervivencia del alma vegetativa, por los afectos impulsivos del alma animal, por la actividad mental interrogadora de la razón. Estos ejercicios ascéticos —llamados «obras» (*werken*) por Hadewijch— no suponen un rechazo radical de las facultades inferiores del alma. Los cistercienses y victorinos habían elaborado unos ejercicios devocionales y meditativos para poner conscientemente los afectos y la razón al servicio de la contemplación y de la unión mística. Hadewijch se había familiarizado con esta disciplina espiritual que se centraba en visualizaciones afectivas intensas. Sobre todo de su libro de visiones se desprende cómo asume en cuerpo y alma la palabra de Dios recitada en la liturgia, y la cata y la saborea de nuevo, cómo con un deseo hambriento espera la hostia y la unión con Cristo, cómo contempla el crucifijo largamente, mientras se abrasa su corazón por el crucificado.

El punto de fuga de estos ejercicios era Jesucristo, prueba por excelencia del amor incondicional de Dios por el hombre. La esencia de la fe cristiana reside en el hecho de que el deseo de Dios por el hombre era tan inmenso que optó por encarnar en una forma humana. Por su vida ejemplar Jesucristo ha mostrado a la humanidad un camino por el cual el *intellectus*, que aspira a su origen divino, puede llegar efectivamente a su destino. El ideal de la imitación de Cristo era la tierra de cultivo de los nuevos movimientos espirituales del siglo XII. Por la semejanza con Cristo el místico quería unirse a Dios. Sin duda fue Francisco de Asís (1182-1226), coetáneo de Hadewijch, quien encarnó la *imitatio Christi* de la manera más expresiva, al recibir los estigmas de la Pasión. Durante toda la Edad Media (y hasta en la época ulterior) la imitación de Cristo siguió siendo la base y la piedra de toque de la fe cristiana. Se recalcó sobre todo la pasión de Dios hecho hombre en este mundo y su muerte en la cruz, por la cual liberó a la humanidad del pecado original, cuya carga se debió a Adán y Eva. Esta *imitatio Christi*, en que la relación íntima con Dios se acompaña de la disposición a compartir los sufrimientos terrestres, y por la cual el hombre, por su propio sufrimiento, puede liberar a otras almas humanas, fue para Hadewijch el camino para llegar a la unión con Dios. Es lo que ilustran principalmente sus cartas y visiones, aunque también en las canciones hay numerosos pasajes en que se siente este fundamento cristológico de su mística amorosa.

Al modo de Jesucristo, para quien la vida en esta tierra fue un exilio temporal de la dimensión espiritual eterna, que era su hogar verdadero, el hombre que se pone al servicio de lo divino en sí mismo vive la vida como un destierro. *Ellende*, que en neerlandés medio significa «destierro», es una de las palabras clave en los escritos de Hadewijch. Del mismo modo que después de su muerte en la cruz Jesucristo resucitó y ascendió al cielo para sentarse al lado de su Padre, la mística no tiene otro empeño que elevarse a Dios para ser asumida por Él. Aunque en la vida por momentos sea posible la unión mística, la fruición duradera de la *minne* solo podrá realizarse después de la muerte. Si bien en las canciones esta convicción se expresa raramente con palabras explícitas, los textos místicos solo revelan su completo significado al leerlos a la luz de la concepción cristiana medieval del hombre y del mundo, tal como acabamos de esbozarla.

Las canciones de Hadewijch

TRANSMISIÓN TEXTUAL

Las canciones de Hadewijch nos han llegado en cuatro manuscritos. El más antiguo es el de Bruselas, Biblioteca Real, 2879-80 (manuscrito A). Este manuscrito data del segundo cuarto del siglo XIV y contiene la obra completa de la mística brabantina: cartas, visiones, canciones y cartas rimadas (o poemas de rima mixta 1-16), en este orden de sucesión. Durante la segunda mitad del siglo XIV estuvo en posesión de los cartujos de Herne (pueblo ahora situado en la provincia del Brabante flamenco), que pudo ser su lugar de origen. Alrededor de 1400 fue adquirido por los canónigos regulares del Rooklooster (Monasterio Rojo) en la selva de Zoniën (Soignes en francés), al sureste de Bruselas.

El segundo manuscrito importante se conserva también en la Biblioteca Real de Bruselas, bajo la signatura 2877-78 (manuscrito B). Fue copiado del anterior hacia 1380 por los cartujos de Herne a petición del librero bruselense Godevaert de Bloc. Cuando De Bloc se hundió en 1383, el manuscrito junto con todas sus posesiones pasó al poder del mismo Rooklooster. El copista transcribió directamente del manuscrito A las cartas, visiones, canciones y cartas rimadas, pero más tarde agregó también a la compilación un pequeño tratado (*Twee-vormich tractaetken*) y los poemas de rima mixta 17-29, que no son de la mano de Hadewijch.

Tras la supresión del Rooklooster el 13 de abril de 1784, ambos códices pasaron por la Biblioteca Nacional de París antes de llegar en 1815 a la Biblioteca Borgoñona de Bruselas, donde fueron descubiertos por Mone una veintena de años más tarde.

El tercer manuscrito, en que están recogidas las canciones, es el de Gante, Biblioteca Universitaria, 941 (manuscrito C). Este manuscrito contiene los mismos textos que B, pero en otro orden de sucesión: visiones, cartas, canciones, *Twee-vormich tractaetken* y cartas rimadas (o poemas de rima mixta 1-16), además de los poemas de rima mixta 17-29. Aquí el *Twee-vormich tractaetken* y la segunda serie de poemas de rima mixta parecen completamente integrados en la obra de Hadewijch. Este

manuscrito, de una factura muy hermosa, data de la segunda mitad, muy probablemente de finales del siglo XIV. Formó parte de la biblioteca de los canónigos regulares del convento de Bethlehem, cerca de Lovaina. Como este convento fue fundado en 1407, el manuscrito tuvo que tener su origen en otro ambiente. Se puede pensar en un grupo de ermitaños que vivieron en este lugar antes de la fundación de Bethlehem. En el siglo XVII el códice perteneció a la biblioteca de los bollandistas en Amberes, un grupo de jesuitas que se dedicaban a la edición de biografías fidedignas de santos. En 1867 el manuscrito reaparece en una subasta pública en Ámsterdam, donde lo adquiere el catedrático y bibliófilo de Gante, C. P. Serrure. Después de su muerte, fue comprado en 1878, junto con una serie de otros manuscritos, por la Biblioteca Universitaria de Gante.

El cuarto manuscrito de Hadewijch es el de Amberes, Instituto Ruusbroec, Neerl. 385 II (manuscrito R). Salió a la luz en una fecha bastante reciente a raíz de una donación (anterior a 1963) al jesuita amberino Leonce Reypens. Contiene las canciones, los poemas de rima mixta 1-16, la «Lista de los perfectos» y los poemas de rima mixta 25-29, que, como ya dijimos antes, no son de Hadewijch. Si bien hoy en día el R es conservado como manuscrito independiente, en su origen fue encuadrado junto con el tratado *El beso místico en la boca* de Willem Jordaens (ca. 1321-1372), canónigo regular de Groenendaal y traductor al latín de varios tratados de su prior Jan van Ruusbroec. El manuscrito R es mucho más reciente que los tres códices anteriores: data del primer cuarto del siglo XVI. El dialecto es el del este del ducado de Brabante y, como se desprende de una indicación escrita, perteneció a un lego noble desconocido, un tal *ser* (señor) *Johanes Groenins*. Los textos que se reúnen en este manuscrito presentan pocas variantes respecto al manuscrito C.

El material en que puede apoyarse la investigación resulta bastante limitado. Pero todo parece indicar que los escritos de Hadewijch circularon antes en el mundo secular, fuera de los conventos: B se compuso a petición de un librero, C perteneció probablemente en su origen a un grupo de ermitaños, y R, a un noble. Si no sabemos nada con precisión sobre el origen de A, el hecho de que los cartujos de Herne lo poseyeran, en vez de invalidarla, confirma nuestra impresión: en el siglo XIV este monasterio, más que muchos otros, mostró un interés marcado por

textos místicos en lengua vernácula y trató, por medio de la traducción de escritos latinos y de la búsqueda y la difusión activa de textos adecuados, de atender a las necesidades espirituales de los legos piadosos. En tiempos posteriores a la muerte de Hadewijch, sus lectores parecen pertenecer todavía al ambiente que fue el suyo durante su vida: un mundo de legos piadosos, de sacerdotes fervorosos, de beguinas y ermitaños. No debe sorprender que, desde su primer tratado, *Dat rijke der ghelieven* («El reino de los amantes», ca. 1335), un sacerdote secular como Jan van Ruusbroec mostrara estar familiarizado con los escritos de su predecesora.

El hecho de que la obra de Hadewijch fuera leída sobre todo fuera de los monasterios puede explicar por qué entre su concepción y los manuscritos más antiguos hay un periodo bastante largo, aunque no excesivamente, de unos tres cuartos de siglo. Los códices de las bibliotecas privadas tenían muchas menos oportunidades de superar las arbitrariedades de los tiempos que los manuscritos conservados en los monasterios. Es muy probable que desaparecieran bastantes manuscritos de Hadewijch. Y no es de extrañar que tres de los cuatro códices que incluyen las canciones nos hayan llegado por medio de bibliotecas conventuales.

La existencia de códices exclusivamente consagrados a obras atribuidas, con o sin razón, a Hadewijch puede parecer evidente al lector contemporáneo, pero no lo es. En la literatura neerlandesa medieval, son raros los manuscritos que reúnen las obras de un solo autor (los llamados manuscritos de autor). El primer autor después de Hadewijch a quien le tocó en suerte este honor póstumo es el místico Jan van Ruusbroec, cuyas obras ya fueron reunidas en dos volúmenes en su propio convento de Groenendaal poco tiempo después de su fallecimiento. Antes fue el caso de las obras de su discípulo Jan van Leeuwen (ca. 1300-1378). Destaca el hecho de que en la literatura neerlandesa se reunieran en volúmenes sobre todo las obras de místicos, pero a la vez es comprensible, puesto que la autoridad de los escritos místicos dependía de la santidad de su autor. Y Hadewijch era considerada como santa por sus lectores. El místico Jan van Leeuwen no escondió su gran admiración por Hadewijch, a quien llamó «mujer más que santa (*overheylech wijf*) y verdadera maestra (*een ghewareghe lereesse*), cuyos escritos son tan veraces como los del mismísimo san Pablo, aunque los comprenda solo quien ascienda al amor de Dios». «Esto proviene de Hadewijch» (*Dits*

unt Hadewich), escribieron ciertos copistas antes de citar algún pasaje de su obra: el nombre de la autora era una etiqueta de calidad, una garantía de la autoridad que se podía atribuir a las palabras citadas.

ESTRUCTURA DEL CANCIONERO

En los cuatro manuscritos las canciones aparecen en el mismo orden de sucesión, salvo en un solo caso: en el C y el R se han intercambiado las canciones 8 y 21. No es fácil determinar cuál era el orden de sucesión original: hasta la fecha no se ha podido establecer de una manera convincente un claro desarrollo temático. Es comprensible, porque se trata de canciones, lo que hace suponer que se cantaban por separado. Tampoco ha sido posible determinar con certeza cuándo se realizó la compilación ni quién fue el encargado de hacerla, pero lo más probable es que la compiladora de la obra sea la misma Hadewijch: la primera y la última canción parecen estar escritas deliberadamente para marcar el inicio y la conclusión de la obra. Además de ser las únicas canciones en las que se alternan neerlandés y latín, el estribillo final de la primera tiene el carácter de un saludo y un voto una y otra vez repetidos:

Ay, vale, vale millies	Felicidades, felicidades,
si dixero, non satis est.	si yo lo dijera mil veces, no bastaría.

Un voto dirigido a quienes, como la poeta, quieren encontrar la verdadera felicidad en *minne* (canción 1, vv. 9-12):

—Ay, vale, vale millies—	—Ay, vale, vale millies—
ghi alle die nuwen tide	a vosotros que en la nueva estación
—si dixero, non satis est—	—si dixero, non satis est—
omme minne wilt wesen blide.	queréis regocijaros por amor.

Al comienzo del cancionero estos versos suenan como un saludo de bienvenida. Pero desde la segunda estrofa Hadewijch no deja lugar a duda: quien busca la felicidad en *minne* debe estar dispuesto a pasar por duras pruebas (canción 1, vv. 21-24):

—Ay, vale, vale millies—	—Ay, vale, vale millies—
ghi alle die aventure	a vosotros que sin temor
—si dixero, non satis est—	—si dixero, non satis est—
wilt doghen om minnen nature.	anheláis la aventura de amor.

Este encabezamiento nos da una idea bastante precisa del público, al que se dirige no solo esta canción, sino el cancionero entero. Como también las cartas y las visiones, las canciones van dirigidas a quienes están dispuestos a poner su vida entera bajo el signo del amor. Si bien no disponemos de una prueba contundente para afirmarlo, cabe suponer que Hadewijch compuso esta primera canción como prólogo al cancionero.

Una hipótesis similar puede aplicarse a la canción con la que el cancionero concluye. En ella Hadewijch tomó prestados los versos en latín de la secuencia *Mariae praeconio*, porque le daba la oportunidad de terminar el cancionero con breves versos que resumieran de una manera ejemplar su ambición intransigente:

Ay, wadic ghewat, clemmic	Ay, que yo vadee en lo hondo o trepe
up grade,	a la montaña,
bennic in honger ochte in sade,	que yo esté hambrienta o saciada,
dat ic u, minne, genoech voldade,	ojalá, amor, pueda en todo satisfacerte,
bene mori.	bene mori.

No puede ser casual que, para concluir su cancionero, Hadewijch se inspirara en un modelo cuya última palabra es *mori* («morir»). Vivir por y para *minne*, y finalmente morir bien: no cabe duda de que la autora se propone el ejemplo de Jesús, a quien —como lo dice ella misma (canción 12, v. 61)— amor «envió a la muerte a él mismo». La estrofa final resume la quintaesencia de lo que la autora expuso a lo largo de sus cuarenta y cinco canciones.

Hoy día estamos acostumbrados a ver aparecer poemarios, y no nos damos cuenta de que en el siglo XIII y los siglos siguientes eran muy escasos los poetas que reunían en un cancionero su producción poética o supervisaban la compilación de su obra. Entre los poetas que escribían en lengua vernácula en la época de Hadewijch, únicamente el *trouvère* francés Thibaut IV, conde de Champagne (1201-1253), y el *Sangspruchdichter* Reinmar von Zweter —que compuso sus *Sangsprüche* (poemas

didácticos o moralizantes que generalmente constan de una sola estrofa) en el segundo cuarto del siglo XIII— se ocuparon ellos mismos de reunir en un cancionero su obra poética.

Podemos preguntarnos si las canciones reunidas en un volumen por Hadewijch fueron cantadas mucho tiempo después. Hay pocos indicios de que así sucediera. El argumento principal no es que las canciones hayan sido transmitidas sin notación musical, lo que vale también para la mayoría de otros códigos con canciones medievales. Pero el hecho de que los cuatro manuscritos presenten tan pocas variantes y de que en general estas tengan poca relevancia nos hace sospechar que las canciones no fueron anotadas a raíz de una versión cantada, sino que los copistas las transcribieron los unos de los otros. La transmisión oral causó casi siempre mayores divergencias entre las versiones diferentes de la misma canción: faltaban o se añadían o se intercambiaban estrofas enteras, a la vez que se modificaban ciertos versos o grupos de versos, etc. Nada de eso se comprueba en los cuatro manuscritos que reproducen las canciones de Hadewijch. Otro signo revelador es que en el manuscrito C la mención *capitulum* acompaña algunas canciones, como si abrieran un nuevo capítulo en un libro. La conclusión obvia es que al menos este copista pensó ante todo, y tal vez únicamente, en un público de lectores, y no de cantantes. Por otra parte, no debemos pasar por alto que en la Edad Media una recepción de canciones por lectores en vez de cantantes no tenía nada excepcional.

FORMAS

Cuando redescubrió a Hadewijch, Franz Joseph Mone creyó que sus canciones pertenecían a la lírica amatoria profana, lo que es perfectamente comprensible. Tanto por su forma como por su temática, la poesía de Hadewijch fue influida fuertemente por la poesía amatoria cortés. Sin embargo, no sería justo considerar su lírica como un calco religioso del género cortés. Mirándola bien, nos damos cuenta de que la brabanzona trató con una creatividad singular una multiplicidad de textos y géneros, no solo en lengua vernácula, sino también en latín. Solo del aspecto formal de sus canciones se desprende que provienen de fuentes muy diversas.

La canción cortés

Por su construcción estrófica, la mayoría de las canciones de Hadewijch (31 entre 45) hacen suya la forma de la lírica amatoria cortés. Generalmente, se componen de estrofas tripartitas: a dos grupos paralelos —cada uno de dos, tres o cuatro versos con las mismas rimas, el mismo número de sílabas tónicas y la misma melodía—, que constituyen la «cabeza» (*capo*), sigue una «cola» (*coda*) de forma (rimas, acentos tónicos, melodía) completamente libre (la estructura formal puede resumirse en I-I-II). A modo de ejemplo citamos la primera estrofa de la canción 14. Las cifras arábigas indican el número de acentos tónicos; las letras corresponden a la rima.

Al es die tijt blide overal	4a	} grupo 1	} CABEZA
ende al es groene berch ende dal,	4a		
dat wert hem wel cleine in scine,	3b		
die ter minnen hevet ongheval.	4a	} grupo 2	
Ic en weet wies hi verbliden sal.	4a		
Hem es alle blijscap pine.	3b		
Dat en es gheen wonder:	2c	} COLA	
alse hi es sonder	2c		
sijns liefs, na sijn begheren,	3d		
ende hi niet en hevet	2e		
daerbi hi levet,	2e		
waerop soude hi dan teren?	3d		

Si esta canción —como podemos suponerlo— imita también la forma musical de la canción cortés, la melodía reproduce el mismo modelo ternario: I-I-II.

Muchas veces los trovadores y *trouvères* franceses repetían las rimas de la cabeza en la cola, pero en otro orden de sucesión. Como en las lenguas germánicas es mucho más difícil rimar que en las lenguas románicas, los *Minnesänger* alemanes del siglo XIII preferían recurrir a otras rimas en la cola. De una manera muy característica de su virtuosidad y de su familiaridad con la lírica amatoria francesa, Hadewijch imita varias veces el modelo de rimas de sus colegas galos. Es el caso en la canción 2:

Tsaermeer sal in corten tide	4a	} grupo 1	} CABEZA
tsap van den wortelen opwaert slaen.	4b		
Daerbi sal verre ende wide	4a	} grupo 2	
beemt ende cruut sijn loef ontfaen.	4b		
Dies soe hebben wi sekeren waen:	3b	} COLA	
die voghele werden blide.	3a		
Die gheet in minnen te stride,	3a		
hi sal verwinnen saen,	3b		
opdat hi niet en mide.	3a		

Desde un punto de vista técnico, tenemos aquí una forma muy difícil: para cada estrofa hay que encontrar cinco rimas del tipo a y cuatro del tipo b. Entre las treinta y una canciones con estrofas ternarias no menos de ocho tienen un esquema de rimas similar.

Sin embargo, Hadewijch no pone siempre el listón tan alto. En las canciones 24 y 29, donde la cabeza consta de grupos de tres versos, sustituye las rimas a del primer grupo por rimas c en el segundo (aab ccb en vez de aab aab). Es una técnica frecuentemente usada por los *Minnesänger* alemanes, si bien la evitan los poetas franceses en su propia lírica cortés. Y no es complicado el esquema abcd, empleado por Hadewijch en sus canciones 6 y 7. En la lírica amorosa europea de su época es algo muy excepcional, pero la hallamos antes en una canción del poeta de la región del Mosa Heinric van Veldeke (activo en el periodo 1170-1190). ¿Habría conocido Hadewijch la obra de nuestro primero y único *Minnesinger* «auténtico»?

No todas las canciones del amor cortés tienen estrofas ternarias. Hay canciones francesas —en su mayoría datan de la primera mitad del siglo XIII— que poseen *Reihenstrophen*: estrofas en que se alternan dos rimas (ababab), que muchas veces son «rimas gramaticales», o sea: combinaciones de rimas que varían formas diferentes o derivadas de la misma palabra (como *schone/verschoond, fijne/fijn*, etc.). A menudo estas *Reihenstrophen* se terminan con un estribillo.

En dos de sus canciones Hadewijch utiliza este tipo de estrofa. Según el modelo de la tradición francesa, cada estrofa de la canción 40 termina

con la palabra estribillo *minnen*. Y la canción 43 posee, además de sus rimas gramaticales, al fin de cada estrofa lo que los trovadores llamaban un *rim estramp*: un verso que, dentro de la estrofa, no tiene equivalente, y prefiere rimar con el verso final de las otras estrofas, lo que hace funcionar estos versos finales como una especie de estribillo.

Secuencia e himno

Ya mencionamos antes que Hadewijch basó su canción final en la secuencia latina *Mariae praeconio*. Este canto, que fue creado en Francia en el siglo XII, corresponde formalmente al esquema de la secuencia: un número par (en el caso presente: diez) de estrofas de cuatro versos (a veces seis u ocho), con una nueva melodía cada dos estrofas.

Esta canción final no es la única que se inspira en un modelo en latín. Casi con seguridad también es el caso de las canciones 33 y 37. Se componen de cuartetos (estrofas de cuatro versos), en que todos los versos tienen la misma rima y la misma métrica (4a 4a 4a 4a). El esquema evoca claramente la estrofa ambrosiana, porque el padre de la Iglesia Ambrosio (ca. 340-397) la usaba en sus himnos. Estos constaban de ocho cuartetos, cantados todos en la misma melodía y cuyos versos tenían todos la misma métrica. A partir de finales del siglo XI, en estos himnos apareció con una frecuencia siempre mayor la rima final. Entre los himnos medievales, donde en cada estrofa se usa una sola rima, *Jesu dulcis memoria* («El recuerdo dulce de Jesús») es con mucho el más célebre. Muy probablemente nació a finales del siglo XII en una abadía cisterciense inglesa, se propagó en casi toda la Europa occidental, y en el transcurso del siglo XIII muchas veces se atribuyó sin razón a Bernardo de Clairvaux. No es sorprendente, ya que por su temática y su léxico recuerda fuertemente ciertos textos de este gran místico, más particularmente su tratado *De diligendo Deo* («Del amor a Dios») y sus sermones sobre el Cantar de los Cantares. En un lenguaje bíblico que se inspira en los Salmos y en el Cantar, el alma amante canta su deseo ferviente de Jesús e incita a otros a arder del mismo amor. No es de extrañar que este canto, llamado en muchos manuscritos *Jubilus rhythmicus de nomine Jesu* («Exultación rítmica sobre el nombre de Jesús»), fuera uno de los himnos favoritos de las *mulieres religiosae*. Un episodio en la vida de la beguina de Colonia Christina von Stommeln (1242-1312), del que se relata que tuvo lugar en 1268, es muy ilustrativo en

este contexto. Cuando una de sus compañeras entonó «el canto de san Bernardo, a saber, el *Jesu dulcis memoria*», Christina se extasió: se volvió más tiesa que una vara y ya no pudo sino suspirar fuertemente mientras tenía convulsiones. Sin duda Hadewijch conocía este himno. En los comentarios que acompañan las canciones 33 y 37 señalamos algunos paralelos que confirman la hipótesis de una influencia directa del *Jesu dulcis memoria*.

Rondellus

Seis canciones (4, 13, 16, 19, 30, 44) presentan el mismo esquema de rimas aaabab, mientras que los versos a cuentan el mismo número de acentos tónicos que los versos b. Las dos estrofas iniciales de la canción 30 rezan:

Men moet in allen tiden	3a
<i>der minnen wesen blide</i>	3a
ende hare volgen in elke side,	3a
in allen wegghen daer si gheleidt.	4b
<i>Men moet hare leven blide,</i>	3a
ende den rouwe dan alsoe na ghereit.	4b
Die minne moets mi onnen.	3a
<i>Ic hebbe minne begonnen.</i>	3a
Dies mi die vremde wanconnen,	3a
dies mi benemen niet en moghen.	4b
<i>Ic hebbe minne begonnen.</i>	3a
God gheve dattic hare moete doeghen.	4b

Los versos puestos en cursiva se repiten parcial o completamente, y nos ponen en la pista del género latino, que aquí y en las cinco otras canciones mencionadas sirvió de ejemplo a Hadewijch: el *rondellus*, un canto a una sola voz, que hacia 1200 era practicado en la famosa escuela parisiense de Notre-Dame y que se derivaba de la *carole de rondet*, una forma temprana del rondel francés. Se supone que el *rondellus*, como su homólogo francés, invitaba al baile, para acompañar ciertas danzas rituales de los clérigos en las iglesias con ocasión de las fiestas religiosas importantes. Sin duda Hadewijch no ignoraba la función coreográfica de este género: en uno de sus *rondelli* anima a sus amigas para que no se

contenten con bailar (*balleren*) sin dedicarse a practicar la virtud (canción 13, estrofa 10).

La canción del año nuevo que sigue da una idea concreta del *rondellus* latino (las cifras refieren al número de sílabas, y la letra cursiva, al estribillo):

Annus renascitur	6a	Se renueva el año,
<i>letemur igitur.</i>	6A	<i>regocijémonos.</i>
Vetus depellitur	6a	Se expulsa el viejo Adán
Adam novo nato.	6b	y nace el nuevo.
<i>Letemur igitur</i>	6A	<i>Regocijémonos</i>
<i>anno renovato.</i>	6B	<i>del año nuevo.</i>
Baculus colitur,	6a	Se venera el báculo (episcopal)
<i>letemur igitur.</i>	6A	<i>regocijémonos.</i>
Leta lux agitur	6a	La luz alegre resucita,
merore fugato.	6b	la tristeza se dio a la fuga.
<i>Letemur igitur</i>	6A	<i>Regocijémonos</i>
<i>anno renovato.</i>	6B	<i>del año nuevo.</i>
Sol novus oritur,	6a	Se levanta un sol nuevo,
<i>letemur igitur.</i>	6A	<i>regocijémonos.</i>
Nubes subducitur	6a	La nube se disipa,
hoste relegato.	6b	el enemigo huye.
<i>Letemur igitur</i>	6A	<i>Regocijémonos</i>
<i>anno renovato.</i>	6B	<i>del año nuevo.</i>

Una diferencia entre este *rondellus* y la canción 30 salta a la vista. En cada estrofa de Hadewijch cambia el estribillo, que queda el mismo en el *rondellus* latino. Esta libertad que se toma la brabantzona se explica fácilmente. Para poder conservar el mismo estribillo en todas sus estrofas hubiera debido componer una canción que totalizase noventa versos con solo dos rimas, algo que se puede realizar fácilmente en latín, pero que es impracticable en una lengua germánica.

Como en la canción de Hadewijch, el estribillo cambia, dominando menos el texto que en latín. Desaparece por completo en sus otras canciones (4, 13, 16, 19 y 44) del tipo *rondellus*. La ausencia del estribillo

podría corroborar la tesis según la cual los *rondelli* de Hadewijch no eran bailables, dado que la repetición es una de las características más notables de la lírica medieval apta para bailar.

En el esquema rítmico del *rondellus* parece basarse también la canción 5, que a primera vista tiene un patrón muy diferente. El modelo que domina es aquí 4a 4a 4a 3b 2c 2c 3b, pero en dos de las siete estrofas las rimas a se sustituyen a las rimas c: 4a 4a 4a 3b 2a 2a 3b. Basta con juntar en estas dos estrofas los versos breves con rima a para que reaparezca el esquema del *rondellus*: 4a 4a 4a 3b 4a 3b. Este esquema es probablemente la base rítmica de todas las otras estrofas: en las lenguas germánicas, cuya facultad de rimar es limitada, muchas veces los poetas prefieren alternar una cantidad excesiva de rimas a con rimas c. En vez de seguir el manuscrito A, como lo hacemos en esta edición, se podría reproducir la canción 5 de esta manera (nos limitamos a citar la primera estrofa):

Al droevet die tijt ende die vogheline,	4a
dan darf niet doen die herte fine,	4a
die dore minne wilt doghen pine.	4a
Hi sal weten ende kinnen al	3b
— suete ende wreet, lief ende leet —	4a/c (= 2a/c + 2a/c)
wat men ter minnen pleghen sal.	3b

Nuestra hipótesis de que esta canción tenga como base rítmica el esquema del *rondellus* y como base melódica un *rondellus* (desgraciadamente) desconocido se confirma por el modo de presentarla en los manuscritos C y R: con seis (y no con siete) versos, como lo reproducimos aquí más arriba.

La lírica amatoria cortés como forma dominante

Si bien no se puede subestimar la influencia de la poesía latina en la forma —y de vez en cuando también en el contenido— de las canciones de Hadewijch, incontestablemente la lírica amatoria cortés dejó en ellas las huellas más profundas. Casi todas las canciones de la poeta brabantina empiezan con lo que los historiadores de la literatura llaman un *Natureingang*, una escena primaveral o invernal estereotipada, tal como la encontramos en la poesía del amor cortés de los trovadores, *trouvères* y *Minnesänger*, pero no con la misma frecuencia. Con este inicio previsible

Hadewijch sitúa su poesía en la tradición lírica más prestigiosa de su época en lengua vernácula, la única tradición que a sus ojos y a los de sus lectores es digna de encarnar el ideal del amor místico. Sin embargo, trata con desenvoltura las convenciones del género. Esta dualidad de dependencia y originalidad creativa, este juego con la tradición hacen de su lírica un fenómeno singular en la historia de la literatura europea.

Al evocar la naturaleza (*Natureingang*), las escenas iniciales de Hadewijch contienen los motivos estereotipados conocidos. El núcleo semántico es la llegada o la ausencia del año nuevo o de la nueva estación. Este motivo se completa con una descripción o mención de la vegetación, de los pájaros, de los días que se alargan y se aclaran, o se acortan y oscurecen. Muchas veces se agrega que lo que el poema dice sobre la estación vale para todos. Y además se proyectan en la naturaleza sentimientos de alegría (por la venida del verano) o tristeza (por el invierno). A continuación Hadewijch relaciona la escena de la naturaleza con su propia temática del amor místico cuando afirma que la estación del año corresponde a los sentimientos experimentados por el amante, o que los contradice, o cuando precisa que el dolor causado por el invierno no se puede comparar con el que sufre el amante. Algunas veces falta totalmente la escena de la naturaleza, y se afirma que hay que cantar el amor en todas las estaciones, o que la naturaleza no puede influir del todo en el estado de ánimo del amante. A primera vista, todo esto se parece mucho a lo que encontramos en la lírica amatoria profana, pero al mirarlo bien se hace manifiesto que Hadewijch da un giro sorprendente a estos tópicos. Al contrario de muchos *trouvères* o trovadores, no dirá nunca que la primavera o el invierno alegra al amante o lo entristece, lo que se explica por su concepción personalísima de *minne*: ¿cómo quien anhela a Dios podría aceptar que algo tan banal como un cielo nublado o soleado determine su estado de ánimo?

Otra característica notable de las escenas de naturaleza de Hadewijch es que en general son mucho más dinámicas que en la lírica amatoria cortés: en vez de hablar de la estación como se manifiesta aquí y ahora, prefiere evocar la *transición* de una estación a otra, la *esperanza* del verano, la *expectación* despertada por las flores que llegarán a ser frutos, la savia que *pronto* subirá en las plantas. El futuro domina, y palabras que expresan un porvenir cercano como «dentro de poco» (*schiere*), «pronto» (*saen*), «en breve» (*tsaermeer*) son muy frecuentes. Más de una vez Ha-

dewijch sitúa sus escenas de la naturaleza en el día del año, y una sola vez (en la canción 6) en el mes de la primavera incipiente, a saber, marzo, y no en abril o mayo, los meses preferidos de los *Minnesänger*. Aún no ha llegado la buena estación, pero ya no tardará mucho. El mundo de Hadewijch es un mundo de promesas.

Esta manera de tratar sus escenas de naturaleza procede de su concepción dinámica de *minne*. El amor místico no es una posesión, sino una misión; no es saciedad, sino hambre; no es cumplimiento, sino servicio; no es placer, sino deseo. Si en los primeros versos de muchas de sus canciones aparece la naturaleza como metáfora de *minne*, inevitablemente la poeta hace propagar en esta naturaleza la dinámica de su deseo incesante del amor.

También la estrofa final de muchas canciones revela la influencia directa de la poesía amorosa francesa. Generalmente, las canciones de los trovadores y *trouvères* terminan con una tornada: una copla breve que reanuda la forma prosódica y la melodía de una parte (generalmente la cola) de la penúltima estrofa. Esta tornada contiene una dedicatoria o *envoi*, o repite de una manera contundente la idea central. Pero Hadewijch no recurre nunca a dedicatorias: su estrofa final solo sirve para realzar un tema primordial como punto culminante. En los manuscritos estas breves estrofas finales están marcadas con las abreviaciones R (manuscritos A y B) o Rn (manuscritos C y R), con las que se indica en los textos litúrgicos el responsorio, o sea, lo que repite parcial o totalmente el coro o la parroquia después del verso cantado por un solista. Sin embargo, parece poco probable que las canciones de Hadewijch se terminaran con un responsorio cantado por sus auditores. Más bien la cantadora habrá tomado a su cargo la tornada, como en la canción occitana o francesa del amor cortés. El hecho de que en la tornada hable en la primera persona del singular la misma protagonista didáctica, a la que pudimos escuchar antes en la misma canción, parece confirmar esta hipótesis.

Los poetas occitanos y franceses solían emplear en sus canciones la técnica de la *concatenación*: la idea en la que termina una estrofa se repite al comienzo de la estrofa siguiente gracias a la repetición de una palabra o el uso de un sinónimo. Los poetas profanos se servían de este recurso como medio mnemotécnico para no cantar las estrofas en un orden de sucesión divergente. En una treintena de sus cuarenta y cinco canciones

Hadewijch utilizó la concatenación. Pero, a diferencia de la lírica amorosa cortés, este procedimiento no parece tener una función mnemotécnica. Al leer sus poemas (o las anotaciones que los acompañan en la edición presente), uno se da cuenta de que las estrofas son partes constituyentes de un discurso coherente. Esta coherencia es mucho más ostensible en su obra que en la lírica cortés profana, donde las estrofas son más autónomas y pueden ser cantadas, escuchadas o leídas en otro orden de sucesión. La concatenación permite a Hadewijch que sus estrofas se escalonen elaborando gradualmente una idea central. Esta particularidad se debe a que su lírica, mucho más que la de los trovadores profanos, tiene un carácter expresamente didáctico y sobre todo exhortativo.

MOTIVOS

No solo la forma, sino también la temática de las canciones de Hadewijch se enlaza con la *chanson* de los *trouvères*. El amor místico cantado por Hadewijch, no menos que el profano de los poetas del amor cortés, es la *fin'amor*, un amor que ennoblece. El amante se pone al servicio de una amada, a quien considera muy superior a sí mismo. En la tradición profana se trata de la dama cortés; para Hadewijch es el «alto amor» (*hoge minne*, o el amor divino). Por los esfuerzos que hace o, como lo dice Hadewijch, por obrar a su servicio, el amante se ennoblece humanamente y se dignifica paso a paso. El primer encuentro con amor le da al amante un sentimiento de *joye* o gozo. La embriaguez emotiva lo lleva a ponerse fervorosamente a su servicio. A partir de aquel momento estará *in minnen bant* (atado por los lazos de amor).

En la segunda fase de la relación amorosa se experimenta este compromiso exclusivo como un cautiverio (una *prison*, como dicen los *trouvères*): el amante sirve a amor en el abandono, sin recibir de él un solo gesto de consuelo. No obstante, este yugo penoso se revela dulce. Cuanto más grande la pena, tanto mayores se hacen los méritos y más exquisita la recompensa (*orsate* en las canciones de Hadewijch, el *guerredon* de los *trouvères*): un nuevo encuentro con el amado. Este encuentro transformará la pena del servicio amoroso en la alegría de una intimidad libre y franca. La esperanza de ver cumplirse lo prometido le da al amante la fuerza de permanecer fiel a pesar de la pena.

Los poetas amorosos expresan la alegría y la pena amorosa por medio de un repertorio fijo de oposiciones, que cada uno puede variar a su manera. El amante oscila entre esperanza y miedo, cautiverio y libertad, luz y oscuridad, lo dulce y lo amargo, placer y tormento, herida y sanación, vida y muerte. Este vocabulario poético profano de oposiciones binarias constituye el léxico básico con el que Hadewijch teje el texto de sus canciones.

Pero no se deja encerrar dentro de los límites de este léxico. En sus canciones resuenan también otras tradiciones textuales, profanas y religiosas. Hadewijch estableció su propio registro de motivos tomados de todos los textos y géneros que conoció y se apropió. Completa el motivo —central en toda la lírica del amor cortés— del servicio amoroso con el de la *búsqueda*, que es el tema central de la novela caballeresca cortés. En sus canciones el servicio amoroso toma la forma de una *aventura* en un país lejano y extraño, donde el amante anda vagando en busca del amor. Tras la primera caricia (*gerinen*) de *minne*, el amante siente una gran alegría: quisiera darse por completo a la persona amada, pero esta desaparece bruscamente. Ya no se deja ver. El amante se siente abandonado: ha renunciado a todo por ella, y ya no puede hallarla. Se encuentra en el destierro (*ellende*), solo, expatriado, lejos de la persona amada.

Al mismo tiempo sabe que este destierro le da la oportunidad de ennobecerse. Mientras que anda errante, agudiza su *fierheit*: la intrepidez que, en su búsqueda de *minne*, necesita para atreverse a explorar su reino hasta el último rincón. Cuando finalmente encuentre el amor, como todos los caballeros andantes, habrá de combatir en duelo. En el lance el amante probará que está a la altura del amor. Las metáforas de la justa y del asalto aparecen en las canciones en una forma tan concreta que sorprende. El combate hace estragos: los caballeros se asaltan, se golpean, se hieren, se derriban.

Como todos los caballeros intrépidos de las novelas corteses, el verdadero amante sale victorioso. Pero Hadewijch expresa esta victoria con una paradoja extraña: vencer también resulta ser vencido (véanse las anotaciones sobre la canción 13). La victoria del amante es que el amor se apodera enteramente de él. Los amantes se unen. Hadewijch reajusta un motivo cortés dentro de un contexto religioso y místico. Entreteje el motivo del duelo caballeresco con el del combate de Jacob (Génesis 32, 24-33). El combate con el ángel de Dios deja cojo a Jacob. Sin embargo,

el ángel dice que Jacob lo ha vencido: en el duelo pudo dar con el Dios inasible.

Además de Jacob, las canciones de Hadewijch contienen numerosas referencias —a menudo implícitas— a figuras bíblicas y evangélicas como Job, la novia del Cantar de los Cantares, la reina de Saba, María y Cristo. Si bien las alusiones pueden parecer vagas al lector contemporáneo poco familiarizado con la Biblia y las interpretaciones medievales de esta, para Hadewijch y sus compañeras, en cuyos corazones y memorias se habían depositado los textos bíblicos, estas referencias seguramente tenían mucho eco. En las canciones aparecen pocas citas literales de la Biblia. Aun así, dos citas bíblicas llaman la atención, porque una y otra vez están puestas en la boca del amante casi literalmente. Al experimentar la alegría del encuentro con el amado, exclama como la novia del Cantar de los Cantares: «Mi amado es para mí, y yo para mi amado» (Cantar 2, 16). Y el amante, al que hace sufrir la ausencia del amado, repite el quejido de Job en su abandono: «Mi alma está hastiada de la vida» (Job 10, 1).

En las canciones de Hadewijch los elementos religiosos no solo están tomados de la Biblia, sino también de ciertos textos místicos del siglo XII, en los que se entrelazan el lenguaje cortés y el amoroso. Un ejemplo notable es el motivo de la herida amorosa. Algunos padres de la Iglesia y, bajo su impulso, los contemplativos del siglo XII confirieron una significación mística a la imagen clásica de Amor que hiera al que ama, refiriéndose a la exclamación de la novia en el Cantar de los Cantares 2, 5, en una traducción antigua al latín, que reza: «Herida estoy de amor». Esta cita bíblica es la frase inicial del tratado *De quattuor gradibus violentae caritatis* de Ricardo de Saint-Victor, un escrito que Hadewijch conocía.

El lector de las cuarenta y cinco canciones de Hadewijch advertirá que están construidas a partir de un puñado de motivos, fórmulas y palabras clave que se repiten. Esto no tiene nada que ver con una supuesta monotonía o pobreza del vocabulario, como pensaron ciertos analistas o críticos en el pasado, sino con los principios que regían la poética de las canciones trovadorescas. De un modo sorprendente, el poeta cantaba el amor con un registro limitado de palabras y motivos. También Hadewijch escribió a partir de esta poética «registral». Con una reserva: a ella no le importa jugar un juego refinado con palabras ni cosechar elogios de los conocedores. Con sus poemas cumple una misión religiosa: las

canciones deben ayudar a sus oyentes o lectores en su deseo de un amor siempre más perfecto. No cabe duda de que la repetición constante de su mensaje mediante palabras clave con gran carga emocional en su ambiente —amor, deseo, razón, lealtad, andanzas, trabajo, lazo, herida— tiene un alto valor meditativo.

GUÍA Y COMPAÑERA DE VIAJE

La diferencia entre el propósito de la lírica profana y la función de su propia poesía del amor místico llevó a Hadewijch a revisar su modelo literario en varios aspectos. Ya vimos cómo se apropió de la trama de motivos del registro cortés para enriquecerlo después con una dimensión religiosa. También el conjunto de pronombres personales que vetean sus canciones difiere del que transparenta en la canción cortés profana. El uso pronominal de Hadewijch refleja claramente el modo de comunicación mistagógica (pedagógica en la doctrina mística) que sus canciones desempeñaban en su contexto original.

En la lírica profana, un «yo» dedica una canción a su dama (mencionada en la tercera persona), a quien a veces habla en términos pasionales. Raramente se dirige a su público, y si lo hace, lo trata únicamente como un grupo de oyentes. No hay exhortaciones didácticas. Por su parte, desde la estrofa inicial de su primera canción Hadewijch se dirige como maestra a sus auditores, llamándolos «vosotros que en la nueva estación queréis regocijaros por amor» (*ghi alle die nuwen tide omme minne wilt wesen blide*). E incita y reprende a este grupo apostrofado como «vosotros» (*ghi*) a conducirse de una manera adecuada a su misión, exactamente como lo hace en sus cartas. Tales actos lingüísticos nunca aparecen en el registro de la lírica cortés. Solo tienen una razón de ser en una relación con un público que ha de aprender algo del «yo» lírico.

El contexto mistagógico implica que este «yo» de las canciones representa realmente a Hadewijch como guía espiritual de sus amigas. También en este punto la poesía del amor místico se aleja del modelo profano. En la lírica cortés el pronombre «yo» no refiere realmente a la persona que se esconde detrás del poeta. Este «yo» es una ficción, una máscara que el poeta se pone durante su actuación. Con su canción ingeniosa que trata del amor, divierte a su público de cortesanos, mien-

tras confirma ritualmente el sistema de valores literarios, ideológicos y afectivos. En el contexto cortés su propia canción de amor es el motivo central. Más de una vez el poeta termina con un elogio de su canción, ya que interpreta de una manera tan refinada *la fin' amor*.

Hadewijch remata sus poemas sin celebrar sus calidades literarias. La mayoría de sus canciones concluyen con un voto fervoroso o una amonestación acuciante para incitar a su público a comportarse como lo ha de hacer el verdadero amante. En muchas canciones este interviene en tercera persona (*hi*, «él»). La autora lo retrata como un noble caballero dotado del criterio, de la perseverancia y de la lealtad que caracterizan al amante cabal. La conducta impecable de este caballero y amante es el modelo del que deben inspirarse las compañeras de la poeta. Hadewijch acentúa el contraste que existe entre ellas y él, mostrando así que sus amigas todavía carecen de valor y de discernimiento.

Llama la atención que a menudo la autora haga uso de la primera persona del plural, o sea, del pronombre inclusivo «nosotros/as» (*wi* y *ons*), otro pronombre que falta en la lírica amatoria profana. Como las amantes a quienes se dirige, su maestra debe luchar contra la falta de confianza y de valor. Así, Hadewijch se perfila de dos maneras distintas ante las mujeres de cuyo crecimiento hacia la perfección espiritual se sabe responsable. Se muestra no solo como guía espiritual que enseña el camino del amor a sus seguidoras, sino también como compañera de fatigas. Este doble perfil de maestra y de compañera de viaje tenía que intensificar la función mistagógica de las *Canciones*. Sus hijas espirituales podían identificarse más fácilmente con una maestra que, como tantos otros, anda en busca del amor y, como ellos, se extravía en el camino. Al mismo tiempo, frente a la figura ejemplar del «yo» de su guía, se dejarán modelar por la doctrina del amor perfecto.

LA DOCTRINA DEL AMOR

¿Qué abarca la doctrina del amor perfecto? En las canciones esta doctrina no se expone bajo la forma de un tratado abstracto: se incorpora poéticamente en una gran metáfora, la metáfora de la relación entre dos amantes. Se trata de un encuentro erótico y de la unión final entre la quintaesencia del alma humana (la *mens*) y su origen, Dios.

Ambos participan de la misma «alta sustancia» (*hoge natuur*). Son espíritu puro y se buscan, movidos por la atracción ineluctable entre dos seres similares. El menos perfecto de los dos aspira a transformarse a la imagen del más perfecto para poder unirse con él. En el relato místico, por supuesto el menos perfecto es el hombre, que, además de ser *mens*, es cuerpo, y vive en las dimensiones terrenales del tiempo y del espacio. El amado perfecto es Dios, origen espiritual del hombre que quiere ser asumido totalmente en Él.

En sus *Canciones* Hadewijch representa este proyecto místico, conforme al modelo cortés, como una búsqueda: el alma es un valeroso caballero errante quien, al servicio de Dama Amor, lo abandona todo y sale a la aventura. Sus errancias tienen como objetivo encontrar a Dama Amor haciéndose amor él mismo. Así, la búsqueda es un proceso de transformación interna. La visión de Hadewijch sobre la estructura de este proceso de transformación mística se deja descubrir a la luz de los actos efectuados por las personificaciones que actúan en sus canciones.

Para tematizar asuntos y procesos íntimos, los autores medievales preferían recurrir a la figura retórica de la personificación. Ciertos conceptos abstractos como «alma», sentimientos de «alegría» o «angustia», virtudes como «lealtad» y «constancia» son representados de una manera alegórica como personas actuantes. Esto permite al autor poner en escena el carácter, el funcionamiento y el impacto de fuerzas psíquicas. Se atribuyen a la dimensión invisible del espíritu, que es eterno, un mayor grado de realidad y una acción más potente que al mundo visible, que es finito y pasajero. Por eso, la figura retórica de la personificación alegórica, por la que se podían representar fuerzas invisibles, es tan popular entre los autores medievales, sobre todo en textos con una intención ética o religiosa.

En las canciones el personaje central y al mismo tiempo más inasible es Amor (*Minne*). Otros personajes alegóricos que se manifiestan son Lealtad, Razón, Placer y Deseo (véanse las canciones 25, 30 y 43). Estos últimos tienen un carácter estático y actúan de un modo unívoco. Representan facultades mentales y deseos activos en el amante a lo largo del proceso místico. Su interacción a veces conflictiva se hace el motor dinámico de la búsqueda de *Minne*. Esta, por su lado, no es del todo un personaje unívoco. De entrada, la palabra *minne* es omnipresente: en las cuarenta y cinco canciones aparece no menos de 987 veces, y más de una vez bajo la forma de un políptoton, una figura retórica que repite una misma palabra en

diversas formas y funciones gramaticales (por ejemplo, en la canción 40, estrofa 6). *Minne is al* («Amor es todo»), escribe Hadewijch en una de sus cartas. Pertenece a la dimensión supratemporal y supraespacial del espíritu, y es tan omnímodo y globalizador que trasciende los límites del lenguaje discursivo. Solo se puede referir a ella con paradojas o adjetivos que expresan su esencia inaprensible. Una y otra vez Hadewijch llama a Amor (*Minne*) «insondable», «oculto», «portentoso», «incomprensible».

El amante místico entra en relación con este amor inasequible. Todo comienza cuando de improvisto Amor llega a tocar (*gerinen*) el corazón del amante. Locamente enamorado, este responde con una entrega total. Renuncia a todos los placeres terrestres y opta radicalmente por una vida al servicio del Amor divino. Apenas ha dado este primer paso, Amor desaparece de la vista. De pronto el amante se encuentra en un país que no conoce (Hadewijch lo llama *ellende*, el país del destierro), completamente solo. A la alegría de la unión pasmosa se sustituye la sensación de «ser devorado en cuerpo y alma por la desdicha de amor» (canción 7, vv. 66-67). La octava estrofa de la canción 30 resume bien esta primera fase de la búsqueda:

Mi maecte rike ierste de minne.	Primero amor me hizo rica.
Si dobbeleerde mine sinne	Me duplicó las fuerzas
ende toende mi alle ghewinne.	enseñándome solo el beneficio.
Twí vlietse nu wech alse een truwant?	¿Por qué huye ahora, engañoso?
Si dobbeleerde mine sinne.	Me duplicó las fuerzas.
Nu dolíc in der vremder lant.	Ahora voy errante por un país extraño.

La pena del amante que se siente abandonado por Amor es insostenible. Un furor amoroso (*orewoet*) lo hace anhelar al amado divino. Este furor es existencial. La presencia del amado es una cuestión de vida o muerte, ya que el amante ha renunciado a todo lo que le es ajeno (canción 7, estrofa 4):

Ay, waer es nu nuwe minne	Ay, ¿dónde está ahora amor
met haren nuwen goede?	con su nueva bendición?
Want mi doet mine ellende	Pues enardece mi ansiedad
te menich nuwe wee.	sobrada pena nueva.

Mi smelten mine sinne
in minnen oerewoede.

Toda mi mente se derrite
en la furia de amor.

Esta ansia existencial desaforada impele al amante desesperado a ir en busca de Amor. Tiene que atravesar el país desconocido donde se encuentra, confiando en sus propias fuerzas. A lo largo de su búsqueda, el amante se enfrenta a la inconstancia —para él incomprensible— de Amor. Cuando este hace una aparición fugaz, experimenta el dulce consuelo de su presencia. Poco después Amor desaparece, y su amante no puede más que errar largo tiempo en la soledad. Todo aquello es normal. El amor divino es eterno, mientras que el amante vive en un mundo temporal, lo que limita su perspectiva: nunca podrá captar de una sola mirada a Amor infinito y omnipresente. No obstante, el furor amoroso lo impulsa a seguir buscando en este mundo a Amor trascendente y a tratar de unirse a él de un modo u otro.

Para que pueda perseverar en sus andanzas, el amante tiene un ayudante: Lealtad. Lealtad le inspira la confianza de que un día encontrará a Amor. Esta confianza le da la fuerza de permanecer leal a su amado y de no abandonar la búsqueda de Amor. Muchas canciones de Hadewijch, de hecho, hacen el elogio de la virtud de confianza y de la fuerza enorme que emana de ella (canción 35, estrofa 9, vv. 65-69):

Minne hevet mi rechte loos ghedaen.	Amor realmente me ha engañado.
Ane wien sal ic nu sueken raet?	¿Cerca de quién debo buscar apoyo?
Dats ane trouwen, wilt si mi ontfæen,	Cerca de lealtad, si me quiere acoger,
dat si mi omme hare hoghe daet	para que, por medio de sus altas obras,
vore minne gheleide	me conduzca a amor

Pero el amante también puede sucumbir al poderío de la mezquindad (*nederheit*), un vicio que se opone al poder y al apoyo de la confianza. El valor que confiere Lealtad está fuera del alcance del amante mezquino (*nedere*). Este no puede más que renunciar a la búsqueda de Amor. Su renuncia se convierte en abandono. Rompe el lazo de amor y se satisface de placeres, por los que no tiene que esforzarse (canción 8, estrofa 2):

Die nedere metten armen sinnen,	Son los mezquinos de pequeña mente
die sijnt die den cost ontsien,	quienes, por miedo al precio de la deuda,

dat si hen scuwen van der minnen,	huyen de amor,
daer hen al goet af soude gheskien.	del que obtendrían gran provecho.
Ochte si hen van den dienste ontien,	A amor se niegan a servir,
nemen dat sire ane winnen.	y creen salir ganando.
Trouwe salse toenen ende	Lealtad mostrará cuán pobres son
arm doen kinnen	
vore der minnen rike al bloet.	ante amor y su riqueza.

Además de Lealtad, el amante dispone de más aliados en su búsqueda de Amor. Un ayudante importante es Razón o Conocimiento de sí mismo. Razón hace que el amante sea consciente de que no se ha acabado el proceso de su transformación en amor puro. Sabe que el amante no está a la altura (*gebreect*) de Amor. Y mientras no sea su igual, no se pueden unir. Solo es posible un encuentro parcial. Frente a la voz de Razón está la fuerza subversiva de Placer. Este no desea más que una cosa: la euforia de la unión con Amor en los momentos de su fruición (*gebruken*), que suprimen la pena del furor (*orewoet*). A diferencia de Razón, no entiende que, por su imperfección, fatalmente el ser humano no puede más que disfrutar de manera parcial estas experiencias placenteras. Se contenta del deleite que presenta el encuentro, desentendiéndose de los aspectos del amado que no conoce y, por ende, no puede experimentar (canción 30, estrofa 7):

Mochte mi minne ghenueghen.	Ojalá me pudiera contentar amor.
Ic ghingher mi toe voeghen	Puse el empeño en alegrar
dat alle mine aderen loeghen.	la sangre en todas mis venas.
Doe quam de redene ende dede mi sien:	Fue cuando vino a decirme razón:
'Sich waer du di wils voeghen	«Fíjate en lo que quieres alcanzar,
ende wat di eer noch moet gheskien'.	y en lo que aún te queda por hacer».

Razón perturba la fruición (*gebruken*) en la que Placer quisiera sumirse. Exige que el amante sea consciente de que no da la talla de Amor, y que lo acepte y ponga mayor empeño. La fuerza que impele a Razón se llama Deseo. Contrariamente a Placer, Deseo no se satisface de un disfrute pasajero y parcial: persevera en sus ansias hasta que conozca y experimente a Amor en su plenitud. Su furor no cesa antes de conocer y de vivir plenamente a Amor. Junto con Razón, Deseo procura que el

amante se renueve constantemente y se transforme en una imagen viva y siempre más perfecta del amor eterno. La interacción de estas tres fuerzas activas en el fuero interno del amante místico se expresa de una manera muy clara en la quinta estrofa de la canción 25 (estrofa 5, vv. 41-48):

Ghenuechte loke wel de oghen	Placer aspira a cerrar los ojos
ende plage gherne dies si hevet,	y contentarse con lo que tiene,
mocht die verwoede begherte ghedoghen,	si se lo permitiera deseo furioso,
die altoos in woede levét.	que siempre vive enfurecido.
Want si haer alle uren daertoe ghevet	Pues se dedica todo el tiempo
te roepene: 'Ay minne, wes al mine!'	a gritar: «¡Ay, amor, sé todo mío!».
Oec wecse redene, die haer dat zeghet:	También razón la despierta, y dice:
'Sich hier, dit steet di noch te volsine'.	«Contempla aquí lo que debes
	llegar a ser».

Razón y Deseo ayudan al amante para alcanzar su objetivo: hallar al Amor verdadero y pleno y experimentar con él una fruición genuina (*gerecht gebruken*, canción 30, verso 83). Una y otra vez Hadewijch recalca en sus *Canciones* que la verdadera unión con Amor no coincide con lo que buscaban tantas mujeres de su época sirviéndose de técnicas como el ayuno, el baile o la oración: un dulce júbilo pasajero. Si bien Hadewijch la evoca de vez en cuando (por ejemplo, en la sexta estrofa de la canción 40), esta fruición placentera momentánea no es la fruición genuina (*gerecht gebruken*). Esta supone una unión continua con Amor en la alegría y en la pena, una entrega total al Amor insondable en sus ausencias incomprensibles, no menos que en los momentos de su presencia. Así la pena de la carencia (*gebreken*) ya no abate al amante. La pena se transforma en alegría, porque el amante, a través de la pena, se sabe unido con Amor tal como lo experimenta en aquel instante, o sea, como carencia. El amante ejemplar permanece leal a Amor en cualquier circunstancia (canción 39, estrofa 10, vv. 82-85):

Dus blive ic ane der minne side,	Por eso permanezco al lado de amor,
wat so mi ghesbiet daerna:	ocurra lo que ocurra:
haers hongers rouwe, haerre saedde blide,	la tristeza del hambre, el alborozo
	de la saciedad,
begherten neen, ghenoechten ja.	el no de deseo, el sí de placer.

El amante capaz de llegar a esta actitud cumple la aventura. Vive en la tierra sufriendo la alternancia de dolor y alegría, que es inseparable de la existencia terrestre. Al mismo tiempo experimenta sin cesar el júbilo generado por su unión con el Amor eterno. Así realiza la unión con Jesucristo, según la misión que Hadewijch formula en su sexta carta a su amiga en estos términos: «Con el hombre-Dios has de vivir aquí en la pena y el abandono, y con el poderoso Dios eterno has de amar en tu fuero interior y alegrarte en una dulce entrega. Y la verdad de ambas cosas es una fruición (*gebruken*) única». Quien llega a hacer esto, satisface plenamente a Amor y puede, como lo dicen las últimas palabras del ciclo de las *Canciones*, *bene mori* (canción 45, verso 40). El alma de este amante perfecto podrá por fin, al acabarse los tiempos, contemplar plenamente la cara de su querido Amor, para ver claramente y experimentar quién es (canción 19, estrofa 10, vv. 55-60).

Alse alle dinghen selen vervaren,	Cuando todas las cosas cesen,
soe sal die edele minne waren	perdurará el amor noble
ende haer claer gheheel openbaren,	y mostrará su claridad entera,
alse ghi in een nuwe beghin	cuando vosotros, en nuevo comienzo,
met minnen de minne selt anestaren:	con amor miréis fijamente a amor:
'Siet, dit eest dat ic ben'.	«Mirad, es lo que soy».

EDICIÓN

Esta traducción está basada en el libro *Hadewijch: Liederen*, que publicó Historische Uitgeverij de Groninga (Países Bajos) en 2009. Como la edición diplomática de Heremans y Ledeganck, compuesta en 1873, nuestro libro tiene como fundamento el manuscrito A (Bruselas, Biblioteca Real, 2879-80), que puede ser fechado en el segundo cuarto del siglo XIV. En 1910, año en que Joseph van Mierlo editó las *Canciones* por primera vez, él prefirió el manuscrito C (Gante, Biblioteca Universitaria, 941), que, según su criterio, «al ser de una calidad equivalente» era «por lo menos tan antiguo, y quizá más antiguo que A», mientras que el texto le parecía más legible.

Ahora que se ha demostrado que C es por lo menos medio siglo más joven que A, partimos de este manuscrito. En A, las canciones aparecen desde el folio recto 62 hasta el folio recto 87, después de las cartas y de las visiones, pero preceden a las cartas rimadas (también llamadas poemas de rima mixta).

Donde nos parecía necesario, hemos corregido el texto basándonos en el manuscrito C, raramente en el R (Amberes, Instituto Ruusbroec, Neerl. 395 II), un manuscrito muy posterior, pero próximo al C. Porque la décima estrofa de la canción 23 falta en A, la hemos añadido basándonos en C. La edición neerlandesa de 2009 contiene una justificación detallada de todas las modificaciones y correcciones llevadas a cabo en el texto de A.

El orden de sucesión de las canciones en los manuscritos A (y B) difiere del que aparece en C (y R): en estos dos últimos manuscritos, la canción 8 (*Die tijt vernuuet ende tegheet*, «Renueva la estación el año») corresponde a la canción 20 de A y B. Esto tiene como consecuencia que, a partir de la canción 8 hasta la 19, incluida, nuestra numeración diverge de la que siguieron las ediciones anteriores, que copiaban la primera edición publicada por Van Mierlo en 1910.

Finalmente, señalamos que ninguno de los manuscritos reproduce la melodía de las canciones. El musicólogo holandés Louis Peter Grijp pudo

reconstruir con mayor o menor probabilidad las melodías de diecinueve canciones a partir de similitudes formales con canciones en francés o en latín. Estas canciones se pueden escuchar en la página web del Instituto Ruusbroec: <https://www.uantwerpen.be/nl/onderzoeksgroep/ruusbroecgenootschap/bibliotheek/informatie/liederen-hadewijch/> [09.12.2021]. En esta dirección se recitan también las canciones, de las que hasta la fecha no se ha encontrado ninguna melodía probable.

NOTA DEL TRADUCTOR

La edición de las *Canciones* de Hadewijch realizada por los medievalistas Veerle Fraeters y Frank Willaert ofrece, al lado del texto en neerlandés medio, una traducción al neerlandés moderno para ayudar al lector flamenco u holandés a leer el texto original. Se trata de una traducción explicativa sin ambición literaria, al tiempo que procura conservar, en la medida de lo posible, el orden de sucesión de los versos en el manuscrito.

Mi versión castellana parte del texto que presenta la edición de Fraeters y Willaert. Como traductor, no tengo la pretensión de copiar la versificación original con su métrica complicada (no silábica, sino de ictus) y su aparato refinado de rimas, lo que supondría tomar en cuenta la melodía de las canciones, cuya música se ha podido detectar. Como lo señala Daniel Cunin, el traductor de Hadewijch al francés en una edición reciente (Hadewijch d'Anvers, *Les Chants*, París, Albin Michel, 2019), que cita como ejemplo la canción 40, quien pretendiera hacerlo tendría que adaptar la forma del poema al esquema rítmico y musical de una canción del *trouvère* Moniot d'Arras, identificada por el musicólogo Louis Peter Grijp como modelo musical del poema de Hadewijch.

Aun así, se necesita una temeridad que no pocos juzgarán excesiva para atreverse a verter al español a una poeta brabantona del siglo XIII, tanto más si el traductor no pertenece al mundo hispánico y tampoco ha podido contar con la ayuda de un nativo hablante. Si bien es cierto que en el pasado este traductor que soy, además de trasladar a su propio idioma a bastantes poetas hispanoamericanos, vertió a algunos poetas flamencos al castellano, estos pertenecían a su propia generación, y la versión española se realizó en estrecha colaboración con un colega casi siempre mexicano (en la mayoría de las veces se trataba del poeta Mar-

co Antonio Campos). En el ya lejano otoño del año 2016, al hablarme Frank Willaert de un gran proyecto de promoción internacional de la lírica de Hadewijch, insistí para incluir también al mundo hispánico en aquel ámbito que en mi opinión no podía limitarse a los países de habla inglesa, francesa y alemana. En aquel momento yo no pensaba en implicarme personalmente como traductor en tal proyecto. Sin embargo, muy escasos son los hispanohablantes que dominan la lengua neerlandesa lo bastante como para sentirse llamados a verter al español a una poeta brabantona medieval, mística por añadidura. Un traductor de mérito, cuyos conocimientos del neerlandés me parecían apropiados y a quien propuse obrar juntos para realizar la tarea, no me contestó. A finales del 2016 o comienzos del 2017 me atreví a confiar al papel mis primeros intentos de hispanizar algunas canciones de la poeta mística. Se los enseñé a Frank Willaert, cuya reacción fue tan alentadora que continué el trabajo.

El resultado final de mi empeño fue una edición bilingüe (texto original en neerlandés medio con mis traducciones al español, a las que contribuyó el poeta y editor Victor Manuel Mendiola) que publicó a comienzos del 2021 la editorial El Tucán de Virginia en la Ciudad de México: Hadewijch de Amberes, *Canciones/Liederen*, con prólogo de Blanca Garí y epílogo de Veerle Fraeters y Frank Willaert. En comparación con aquella edición mexicana, el libro tal como se presenta aquí, a pesar de no incluir el texto en neerlandés medio, contiene la introducción integral y los comentarios completos sobre cada canción que figuraban en la edición neerlandesa original. Además, la traducción al castellano se ha revisado a fondo gracias a las observaciones siempre penetrantes y sagaces de Victoria Ciriot, directora de la colección en la cual puede salir este libro.

Cabe mencionar aquí que mis motivos para aceptar el reto que supone la tarea traductora fue la admiración inmensa despertada en mí por la lírica de Hadewijch desde mi juventud cuando, a la edad de dieciséis años, pude leer por primera vez en una antología escolar algunos de sus «poemas estróficos» —como solían llamarse en aquella época— entre los cuales se encontraba la canción 16. Me abrumaba la segunda estrofa que reza:

Wat hulpet hem blijscap ochte tijt,
die gherne in minnen name delijt

ende niet en vindet in die werelt wijt,
daer hi met trouwen op mach rusten
ende vri toe segghen: 'Lief, ghi sijt
die minen gront mach custen'.

(De qué le sirven alegría o estación nueva
al que desea deleitarse en amor,
si en el ancho mundo no halla
en quién buscar apoyo y al que directo
pueda decir: «Amor mío, nada más tú
podrás darme contento a fondo».)

Y me emocionó el grito desgarrador —que en aquel entonces yo no podía identificar como una exclamación de Job (¿cómo no pensar, en el ambiente cultural de finales de los años cincuenta del siglo pasado, en el existencialismo del autor de *La náusea*?)— con que termina la cuarta estrofa: «Mi gruwelt dat ic leve» («Hastada estoy de la vida», lo que también se puede traducir como «Me da horror/asco la vida»).

Si mi memoria es buena, en el mismo florilegio escolar pudimos leer la canción 5, que trata de la inconstancia en el comportamiento de *minne* (sustantivo que en neerlandés medio es femenino, pero que en español inevitablemente se vuelve masculino al traducirse por «amor»):

Bi wilen heet, bi wilen cout,
bi wilen blode, bi wilen bout:
hare onghedueren es menechfout.
[...]

Bi wilen lief, bi wilen leet,
bi wilen verre, bi wilen ghereet

(A veces tórrido, a veces gélido,
a veces tímido, a veces atrevido:
nunca descansa su capricho.
[...])

A veces con cariño, a veces sin piedad,
a veces muy lejos, a veces muy cerca).

La lejana Hadewijch, que en contadas ocasiones me parecía —y que a veces continúa pareciéndome hasta la fecha de hoy— muy cercana, surgió ante mí como el arquetipo del amante, cuya sed de amor jamás se apaga.

Más tarde me di cuenta de que, con la palabra *minne*, concepto clave en su mística, Hadewijch se refiere a Dios, no menos que al alma humana impelida meramente por el amor, tanto como al vínculo espiritual entre Dios y el hombre en su cosmovisión cristiana. Para hacer valer debidamente la riqueza del término y para evitar que el lector, al verlo aparecer con letra capital, lo interprete invariablemente como equivalente de «Dios», como traductor he optado por configurarlo siempre con minúscula, incluso cuando se trata de una personificación del concepto. Es lo que hice también con otros conceptos clave —como «deseo», «placer», «razón»— que a menudo se personifican en las canciones. En este aspecto mi método de trabajo coincide con el de los autores de la edición neerlandesa, que proceden de la misma manera.

Además, hay una serie de sustantivos que en la poesía de Hadewijch aparecen exclusiva o principalmente en posición de rima y que, por eso, pueden considerarse como latiguillos. Se trata de palabras como *nature* (sobre todo: *der minnen nature*, «la sustancia de amor») y *wesen* o «esencia» (*der minnen wesene*, «la esencia de amor»). En latín *natura* y *essentia* son conceptos filosóficos con un sentido específico. Mientras que *natura* refiere a algo perceptible por el hombre, *essentia* remite a lo que es permanente y necesario en alguien o algo, independientemente del modo de percepción humana. Pero en la poesía de Hadewijch *nature* y *wesen* no tienen un significado filosófico específico. Allá donde funcionan claramente como latiguillos, decidí no traducirlos, siguiendo también en este aspecto la edición neerlandesa.

Traduje ciertos conceptos clave como *minne* (amor), *begherde* (deseo), *fiere* (valiente), *wonde* (herida), *storme* (tormenta), con miras de interpretarlos en la medida de lo posible de una manera uniforme. Sin embargo, en diversos casos se trata de términos que en neerlandés medio incluyen un abanico semántico más amplio que en neerlandés moderno. Así, *storme* puede significar «tormenta», pero también «tormento», «asalto», «ataque». Y un adjetivo frecuente como *hoge* (en expresiones como *die hoge minne*, «alto amor») incluye a la vez la altura social, moral y espacial. En vez de optar por una traducción consecuentemente idéntica,

la traducción pone de relieve el aspecto semántico central dentro del contexto específico.

En sus comentarios sobre cada canción, Fraeters y Willaert citan las fuentes bíblicas de Hadewijch, remitiéndonos a textos sagrados como el Cantar de los Cantares, el libro de Job o el Eclesiastés, pero también a los Evangelios. En la Edad Media, la Vulgata Latina (traducción al latín de los escritos hebreos del Antiguo y griegos del Nuevo Testamento por san Jerónimo, padre de la Iglesia que vivió en el siglo IV) era la única fuente autorizada por la Iglesia católica. Hadewijch no tenía otro remedio que verter ella misma a la lengua vernácula los pasajes bíblicos que quería integrar en sus canciones. Cada vez que se da el caso, mi traducción de los comentarios refiere a los textos sagrados como aparecen en la versión castellana más reciente de la Biblia de Jerusalén disponible en internet. Al comparar con los pasajes correspondientes en las canciones, el lector inevitablemente comprobará ciertas divergencias en la formulación e interpretación de parte de la poeta. Cada vez que la versión tomada de la Biblia de Jerusalén diverge demasiado de lo que dice Hadewijch, recurrimos a una traducción española de la Vulgata.

No puedo concluir esta nota sin mencionar la edición bilingüe (texto original en neerlandés medio con mis traducciones al español, a las que contribuyó el poeta y editor Víctor Manuel Mendiola) que publicó a comienzos del 2021 la editorial El Tucán de Virginia (Ciudad de México): Hadewijch de Amberes, *Canciones/Liederen*, con prólogo de Blanca Garí y epílogo de Veerle Fraeters y Frank Willaert (348 pp.).

MODO DE COMENTAR

Para comprender las canciones según la intención inicial de la autora, no basta una traducción sin más. Es la razón por la cual acompañamos cada una de ellas de un comentario que puede ayudar al lector contemporáneo a captar el significado original del texto. Cada comentario comienza con un resumen del contenido y una descripción de la estructura de cada poema. Acto seguido se comentan, a lo largo de la estrofa o de una serie de estrofas que constituyen un conjunto, la progresión

temática, los motivos y las referencias intertextuales. Se señalan también las ambigüedades sintácticas y ciertos problemas de traducción derivados de ello. Como los comentarios se presentan de tal modo que el lector pueda leer la obra en el orden de sucesión que prefiera, de vez en cuando resultó inevitable repetir ciertas observaciones.

El lector se dará cuenta de que los comentarios refieren de dos maneras diferentes al «yo» (*ic*) textual: a veces refieren a un «yo lírico», otras veces a la propia Hadewijch. En la sección «Guía y compañera de viaje», en que se examina la función que tenían las canciones, demostramos que este «yo», contrariamente a lo que se observa en la poesía cortés profana, no es (únicamente) un «yo» fictivo, sino que representa (también) las experiencias vividas por Hadewijch. Cuando este «yo» se manifiesta sin ambages como guía espiritual o como poeta, nuestros comentarios lo indican como Hadewijch o como «la autora». Así, nos tomamos la libertad de parafrasear el sintagma *ic rade* («aconsejo») como «Hadewijch exhorta a sus compañeras». Sin embargo, cuando el «yo» solo relata su experiencia mística sin explicitar que habla desde una postura de maestra (que da un consejo) o de escritora (que dice, o escribe), lo indicamos en nuestro análisis como el «yo» o el «yo lírico».

Para concluir, quisiéramos explicar por qué en los comentarios (y también en la introducción) escribimos con letra capital el nombre de ciertos personajes alegóricos como Lealtad y Razón, particularmente en los pasajes cuyo tema expreso es la conducta de estas personificaciones. No ponemos mayúscula al nombre de estos «personajes», por la simple razón de que no es siempre claramente discernible si se personifica el concepto (que, por lo tanto, merece una letra capital) o no. En el fondo consideramos que, para el autor o lector medieval, casi todos los conceptos relacionados con la vida espiritual poseen una autonomía transpersonal, por la que pueden leerse como personificaciones, aun si el texto no los presenta como personas actuantes. Conforme a las convenciones literarias actuales, solo en el caso afirmativo se trataría de una personificación. Para evitar que en la traducción tuviéramos que elegir indebidamente entre *Amor* y *amor*, *Lealtad* y *lealtad*, optamos por escribir estos conceptos siempre con letra minúscula, excepto cuando en los comentarios referimos explícitamente a la actuación de sus personificaciones.

HADEWIJCH
Canciones

Canción 1

- 1 Ay, por muy frío que sea este invierno
de breves días y noches largas,
vendrá un verano audaz
que muy pronto nos va a librar
de esta tiranía. Ya es visible
en este nuevo año:
el avellano nos trae flores puras.
Es un claro presagio.
—*Ay, vale, vale millies*—
a vosotros que en la nueva estación
—*si dixero, non satis est*—¹
queréis regocijaros por amor.
- 2 Y los que tienen el ánimo valiente,
cuando amor les traiga su tormento,
con su destreza le harán frente,
como quien dice: «Así venzo
y venceré. Dios me dé todo
lo que a amor halaga.
Y hasta de los fracasos, en su antojo,
tal vez yo saque una ventaja».
—*Ay, vale, vale millies*—
a vosotros que sin temor
—*si dixero, non satis est*—
anheláis la aventura con amor.
- 3 Ay, ¿yo qué haré, mujer tan infeliz?
Con razón odio la ventura.
Deploro el deber de vivir:
ni amar, ni cesar de amar puedo.

¹ Los dos versos latinos dicen: «Felicidades, felicidades, si yo lo dijera mil veces, no bastaría».

Ambos me tratan con crueldad,
ventura y aventura.
Voy errante, con migo nadie está.
Parece contranatural.
—*Ay, vale, vale millies*—
vosotros todos, tenedme clemencia,
—*si dixero, non satis est*—
mientras amor me duela.

- 4 Ay, siempre en amor he confiado
desde que oí su nombre.
Me abandoné a su poder soberano.
Por eso todos me condenan,
deudo y extraño, joven y viejo,
a unos y otros sin distinción
serví siempre de corazón,
deseando a todos el amor.
—*Ay, vale, vale millies*—
les aconsejo no dudar,
—*si dixero, non satis est*—
pese que a mí me vaya mal.

- 5 Ay de mí, escapa de mis manos
mi vida y mi muerte.
Ay, Dios, ¿qué me ha pasado,
si tanto me hunde la gente?
Si al menos a ti te dejasen
castigarme, tú juzgarías
con equidad todas mis faltas,
y a la gente no le dañaría.
—*Ay, vale, vale millies*—
a quienes no le dejan obrar a Dios,
—*si dixero, non satis est*—
sin amor, solo pueden odiar.

- 6 Mientras se ocupen ellos de mí,
¿quién amará a su amado?

Mejor marchaos, libres, a donde a ti
te llegarían a conocer.
Por mí te quieren ayudar
sin menester alguno.
Conciliar puedes o castigar
con fallos de claro derecho.
—*Ay, vale, vale millies*—
a quienes junto a Dios se sientan
—*si dixero, non satis est*—
cuando él concilia o da sentencia.

- 7 Ay, nos disuade Salomón
de atrevernlos a indagar,
entre las cosas, las que son
arcanas, e inmiscuarnos
en aquellas que superan
nuestro entendimiento;
preconiza dejarnos guiar por amor noble
que libera y ata.
—*Ay, vale, vale millies*—
al que en el juicio de alto amor
—*si dixero, non satis est*—
sube escalón tras escalón.

- 8 La razón humana es tan limitada,
Dios la supera con creces.
Dios solo sabe a ciencia cierta.
Lo hemos de alabar por ello
y dejarle hacer justicia cuando
perdona y cuando enmienda.
Ningún acto se le escapa,
su mirada siempre lo distingue.
—*Ay, vale, vale millies*—
a los que a amor se entregan
—*si dixero, non satis est*—
y a su mirada contentan.

- 9 Que Dios nos dé un nuevo afán
ante el noble y libre amor,
para que nos renueve la vida
y que amor nos bendiga
y nos transforme, con nuevo sabor
donándose de nuevo.
Amor es un regalo abrumador
para los vivos que reviven nuevos.
—*Ay, vale, vale millies*—
a lo nuevo del nuevo amor,
—*si dixero, non satis est*—
vividlo con nuevo fervor.

Vale, vale millies: «Felicidades, felicidades, mil veces». Con este estribillo en latín, la primera canción hace votos de felicidad a quienes se dedican a buscar el amor (*minne*, sustantivo que en neerlandés medio es femenino) o deberían dedicarse a eso. Así, esta canción se presenta como un saludo ceremonioso a los lectores u oyentes, a quienes se dirige considerándolos como amantes. Sin embargo, la canción no se contenta con ser un saludo sin más: en las dos primeras estrofas, los amantes se enteran de que el amor conlleva no solo momentos de alegría, sino también de pena, lo que la poeta explicita en la tercera estrofa, donde propone su propio ejemplo.

En las estrofas siguientes (4-6) la autora se dirige a los que creen tener el derecho de reprenderla por su entrega sin concesiones. Al condenarla se ponen en el lugar de Dios, cuyas sentencias traspasan el entendimiento humano (estrofas 7-8). En la estrofa final (9) Hadewijch formula el deseo de que Dios convierta a ella misma, y a sus amigas y discípulos, en unos seres humanos «nuevos», dispuestos a vivir por y para *minne*.

Estrofas 1-2:

La escena de la naturaleza (*Natureingang*) expresa el anhelo del verano en pleno invierno. A la esperanza del verano corresponde el afán de hallar la alegría en el amor. El avellano que florece en pleno invierno da la primera señal de la llegada infalible del verano. Es notable que, desde la primera estrofa, la poeta se dirige a sus oyentes (o lectores), lo que es insólito en la lírica amatoria cortés. Con su poesía Hadewijch quiere conseguir que su público se dedique

sinceramente a su mensaje y se deje guiar en la vida por él. En las dos primeras estrofas los apóstrofes denotan que los aludidos habrán de cumplir dos exigencias: tendrán que alegrarse de amor (vv. 9-12) —lo que, por cierto, es muy atractivo—, pero también deberán estar dispuestos a pasar por aventuras severas (vv. 22-24). El paralelo sintáctico entre las dos estrofas («vosotros que... queréis» / «vosotros que... anheláis») destaca el aspecto ineludible de esta dualidad: la alegría amorosa no es posible sin duras pruebas. Con esto se ha dado el tono que las canciones siguientes van a variar.

En estas dos primeras estrofas Hadewijch manifiesta su predilección por metáforas tomadas de la novela caballeresca. En su *Natureingang*, nos presenta a invierno y verano como enemigos: a la «tiranía» (v. 5) del invierno se opone el verano que libera. El uso sorprendente del artículo indefinido en «*un* verano» (v. 3) es un marco característico de la novela caballeresca, por el que *verano* nos aparece como caballero combatiente, mientras que el cambio de las estaciones se presenta como un combate singular. En la segunda estrofa, la palabra «aventura» (v. 24) evoca el mundo caballeresco, lo que corresponde a la imaginería guerrera, con la que se caracterizan los amantes en la segunda estrofa: «valiente» (v. 13), «tormento» (v. 14), «destreza» y «hacer frente» (v. 15), «vencer» (vv. 16-17), «fracasos» (v. 19).

Estrofa 3:

Ejemplificando su propia experiencia, Hadewijch expone lo que significa la aventura amorosa. Se califica a sí misma de *ellendeck wif* (mujer infeliz), pero debemos tener en cuenta la significación primera de *ellendeck* (desterrada): una mujer muy alejada de su lugar de origen, a saber: Dios. El exilio implica el abandono, la falta de apoyo de amigos y parientes (v. 31: «Voy errante, conmigo nadie está»), lo que será el tema central de las estrofas siguientes, tema que se anuncia en los versos 34 y 36, en los que pide clemencia a su auditorio.

La experiencia de la vida como destierro, en que aún no es posible la unión con Dios, hizo decir con frecuencia a los místicos que la existencia terrestre es insoportable. Guillermo de Saint-Thierry, autor al que Hadewijch leyó asiduamente, apunta en su *Comentario del Cantar de los Cantares* (escrito en 1137-1139): «Y cuando el hombre oye decir: “Pero mi cara no la podrás ver, porque no puede verme el hombre y seguir viviendo” (Éxodo 33, 20), se pone a odiar su propia vida, que le impide contemplar a Dios. Quisiera morir, pero no puede».

Para expresar esta situación particular, Hadewijch se ha dejado inspirar por el libro de Job. Comparen «Deploro el deber de vivir» (v. 27) con Job 10, 1: «Mi alma tiene tedio de mi vida», o «conmigo nadie está» (v. 31) con Job 6, 13: «Mis

deudos se han retirado de mí»; o la invocación a los amigos «vosotros todos, tenedme clemencia» (v. 34) con Job 19, 21: «¡Piedad, piedad de mí, vosotros mis amigos!». Y como la Edad Media consideraba a Job como una prefiguración del Cristo sufriente, ella misma es una persona que vive la pasión de Jesucristo, abandonado por todos.

Estrofas 4-6:

En estas estrofas Hadewijch desarrolla el tema de la incomprensión de la gente en su entorno frente a la entrega a *minne*. Aquí también encontramos varios versos inspirados por el libro de Job. Comparen los versos 40-41 («Por eso todos me condenan, / deudo y extraño») con Job 19, 19: «Tienen horror de mí todos mis íntimos, los que yo más amaba se han vuelto contra mí»; los versos 51-53 («ay, Dios, ¿qué me ha pasado, / si tanto me hunde la gente? / Si al menos a ti te dejasen / castigarme») con Job 19, 22 «¿Por qué os cebáis en mí como hace Dios?»; o el verso 65 («Por mí te [a Dios] quieren ayudar») con Job 26, 4: «¿De quién eres ayudador? (...) ¿no ha sido a aquel, que hizo la respiración?». La clave de esta recriminación es que la gente se pone en el lugar de Dios para juzgar a Hadewijch. Al hacerlo, se perjudican a sí mismos (v. 56), puesto que ellos también están llamados a amar a Dios, y solo lo harán librándose de sus preocupaciones demasiado humanas (v. 63: «Mejor marchen libres») y acordando su voluntad a la de Dios. Su aprensión de que Hadewijch vaya demasiado lejos en su entrega al amor no es un acto de caridad, sino de odio: va en contra de la voluntad divina.

En la sexta estrofa la terminología jurídica llama la atención («perdonar o castigar / con fallos de claro derecho» en un pleito «cuando él concilia o da sentencia»): Dios aparece como juez. Conciliar suponía un procedimiento jurídico: el culpable daba reparación a la víctima o a sus parientes, por ejemplo mediante el pago de cierta cantidad de dinero, lo que restablecía la paz entre los dos partidos. La reconciliación se concluía con un beso. De esta manera se podía evitar o terminar una enemistad. Si, al contrario, el juez pronunciaba un fallo, el pleito se terminaba con un castigo.

Estrofas 7-8:

Estas dos estrofas insisten sobre el aspecto impenetrable de la sabiduría divina. En la séptima estrofa Hadewijch apela expresamente a la autoridad de la Biblia, particularmente al verso 3, 22 del libro Eclesiástico (o Libro de Jesús ben Sirá), que la Edad Media atribuía a Salomón: «No busques lo que es sobre tu

capacidad, ni escudriñes aquellas cosas que exceden tus fuerzas». En la estrofa siguiente, este tema desemboca en un elogio de la sabiduría divina, en que de nuevo se oyen ecos del libro de Job: comparen «Dios solo sabe a ciencia cierta» (v. 87) con Job 12, 13: «Él tiene el consejo y la inteligencia» y «Ningún acto se le escapa, / su mirada siempre lo distingue» (vv. 91-92) con Job 28, 24: «Porque él ve los terminos del mundo, y mira todo lo que hay debajo del cielo».

Estrofa 9:

La canción termina con el voto de que Dios regenere a Hadewijch y a sus amigas (comparen con Pablo, en su Carta a los Efesios 4, 24: «Revístanse, pues, del hombre nuevo»). En los versos finales, el voto termina con una amonestación: solo cuando los oyentes renuncien al «hombre viejo», se les revelará el amor.

Canción 2

- 1 Dentro de poco,
de la raíz ascenderá la savia.
Así, a lo largo y ancho
verdecerán los pastos y las plantas.
De esto estamos ciertos:
los pájaros se complacen.
El que entra en liza con amor
pronto podrá vencer,
si no se esquiva.
- 2 Quien por alto amor no ahorra esfuerzos
obra bien en lo que hace.
Amor es virgen noble y reina
que enfervoriza a muchos,
de modo que sus dones
reaniman en ellos fuerza y ardor,
por los que distingue sus acciones.
Por fiera que se muestre,
quien ama vencerá.
- 3 Todos la llaman amor y señora
por ser la madre de toda virtud.
Ella sola preñada lleva la lealtad
que a vosotros los amantes os da fuerza.
Ella sola nos ha alegrado
y ha curado de toda pena.
Le ruego que indulgente nos considere
y haga adulta nuestra juventud,
de modo que nos done el amor entero.
- 4 ¡Qué dulzura atesora amor,
que vence a toda otra fuerza!
Quien ama pasa por aventuras penosas.
Antes de conocer su carácter

para llegar a ser su amado,
cata lo amargo y cata lo agrio.
No puede resistir más de una hora
antes de que amor lo ate
y lo conduzca a la fruición.

- 5 Quien anhela la fruición de amor
ha de vencer su pena.
El herido por amor no puede morir
—*amor* quiere decir «sin muerte»—,
el que consume lo que amor ordena
y que no falla en el quehacer.
Amor es opulencia pura.
Es el pan vivo; su sabor
supera toda delicia.
- 6 Se me han trocado en puros llantos
las nuevas canciones mías
que largo tiempo iba cantando
en verso hermoso sobre amor.
Yo no estaba a la altura;
me apena y duele tanto
que yo no pueda abarcar
toda su fuerza indomable
y fruir un amor que abruma.
- 7 Basta de celebrar al amor noble;
el resto de mis días voy a callar,
antes solía alegrarme
mientras cantaba o hablaba,
cuando su rica lección
me ponía la cara radiante;
ahora estoy acongojada,
partido el corazón.
Envejezco y me abato.

- 8 Tanto me ha hecho sufrir amor
que he perdido la fuerza vital
—antes él me llevó a su escuela,
donde sorbía sus secretos sabios,
de los que luego me privó
y que ahora me ha ocultado—.
Aun así, acepto errar,
pues amor nunca ha renegado
de lo que a mí me confió.
- 9 Si amor quisiera transformar en nuevas
mis jornadas que tan ancianas siento,
dejaría mis llantos
que ahora son innúmeros,
y libre y valerosa viviría por él,
mientras ahora todo es pesadumbre.
Por más que me contente tal perspectiva,
que amor decida, libre, soberano,
a su antojo, sobre mí.
- 10 Aunque me duele sobremana
estar tan desterrada de amor,
a todos los amigos que lo sirven
con lealtad, amor tributa honor,
para que tanto en suerte como en pena
comprendan su lección tan rica.
Quienes lo siguen, perseverantes,
por amor abrazados a amor,
residen en su reino glorioso.
- 11 Como la bella rosa que brota
de las espigas, plena de rocío,
superando las penas, ese que ama
podrá resistir los asaltos.
Libre de dudas, crecerá
a pesar de los golpes.
Y mientras el sin alma

va a lo suyo de prisa,
los amorosos viven libres.

Quien quiera abrazar a amor
ha de huir del hipócrita.
Son dulces los ardides,
pero muestran muy pronto
su ficticia lisonja.

Esta canción trata del dolor que siente el amante cuando, tras la primera experiencia jubilosa, el amor se aleja: a pesar de eso, el amante ha de permanecer leal. Hasta en el abandono, el amante ejemplar persevera en su ardor (estrofas 1-5). Sin embargo, la protagonista, que habla en primera persona, se siente abatida por la pena y ha perdido su fervor. A pesar de esto, permanece leal y confía en el reencuentro con el amor (estrofas 6-9). En las dos estrofas finales Hadewijch amplía el tema hasta incluir a «todos los amigos» de *minne*. Al contrario de los falsos amantes, ellos se atreven a vivir no solo la alegría, sino también el dolor. Librados de la ilusión de que el amor no sea sino dulzura, tienen la fuerza de asumir también la pena que trae consigo.

Estrofas 1-3:

Se aproxima la primavera: muy pronto, todo verdecera y se alegrarán los pájaros. Para el amante al que no desalienta el combate con *minne*, la victoria está al alcance. El valor del amante firme es el tema de la segunda estrofa, que une a la primera la concatenación de «El que (...) / no se esquivo» (*niet en mide*, v. 9) y «Quien (...) no ahorra esfuerzos» (*Die niet en spaert*, v. 10): el amor solo se entrega a quien se da por completo. *Minne* recibe dos nombres que en el discurso cortés se reservan a la dama y en el discurso religioso a María: es «virgen noble y reina» (v. 12). Como la dama que anima al caballero, *minne* inspira al amante místico el afán de conquistarla. La observación de que al principio *minne* se muestra fiera antes de dejarse vencer por el amante leal (vv. 17-18) se refiere a la leyenda del unicornio. En los bestiarios medievales el unicornio se presenta como un animal fiero, al que solo la virgen es capaz de capturar. La Edad Media leía esta leyenda como metáfora de la encarnación divina: solo en las entrañas de la Virgen María el Dios fiero y castigador del Viejo Testamento pudo transformarse en el Padre amoroso que ofrece su Hijo a la humanidad. La

lectura mariana de la leyenda del unicornio será el tema de la canción 29. Aquí, en la canción 2, Hadewijch se sirve de esta metáfora en un sentido místico: únicamente el alma virginal de un amante fiel podrá incitar a la inaprensible *minne* a entregarse. En la tercera estrofa *minne* es dotada de otros títulos marianos: es «señora» (v. 19) y «madre de toda virtud» (v. 20). Como María, «preñada lleva la lealtad» (v. 21) e «indulgente nos considera» (v. 25). La estrofa termina con una súplica a dama *Minne* para que proteja a Hadewijch y sus amigas («nos», v. 24) y las haga crecer en amor, de manera que la conozcan plenamente y puedan poseerla.

Estrofas 4-5:

Crecer supone una aventura en la cual, tras la alegría juvenil, el amante pasa también por la experiencia de la soledad en el amor. Mientras el amante no se entere de que siempre, aun en aquella soledad, es amado por *minne*, sentirá un dolor insoportable, hasta que «amor lo ate» (*in minne bint*, v. 35). El verbo «atar» evoca dos ámbitos metafóricos. En primer lugar: «sujetar, vincular». El combate evocado en las dos primeras estrofas (vv. 7-8, vv. 16-17) está terminado: *minne* vence y consigo lleva al amante atado hacia la experiencia de la unión amorosa. Pero «atar» significa también «unir por un compromiso matrimonial». Prolonga la imagen del deseo despertado en el caballero por la dama (vv. 12-16): la unión amorosa se ha realizado y se acaba en la experiencia de la unión mística (*ghebruken*, «la fruición de amor», vv. 36-37).

En la quinta estrofa se explica, con una interpretación etimológica típicamente medieval, que quien posee el amor pleno se vuelve inmortal: *amor* es el equivalente de *a-mors* (en latín: *a morte*), lo que significa «arrancado a la muerte». Quien posee el amor pleno trasciende la marcha cíclica de alegría y dolor propia de todas las experiencias terrestres, y participa de la alegría eterna que caracteriza la beatitud celeste (*welde*, «opulencia pura», v. 43). *Minne* se vuelve «pan vivo» (v. 44) y se identifica a Cristo, que dice en el Evangelio de Juan (6, 51): «Yo soy el pan vivo (...). Si uno come de este pan, no muera». Dicho de otra manera: hay una analogía entre *minne* y la hostia, el *corpus Christi* que se ofrece a los creyentes en la celebración de la eucaristía. De otros textos de Hadewijch, y sobre todo de sus visiones, se desprende que ella, como muchas «mujeres religiosas» de su época, mantenía una devoción intensa por la eucaristía. Para estas mujeres la devoción eucarística era un instrumento de desarrollo espiritual, cuya meta final era la unión mística.

Estrofas 6-9:

En las cuatro estrofas siguientes, la primera persona se lamenta del dolor que el amor conlleva. *Minne* le es demasiado grandiosa y queda fuera de su alcance. Qué contraste con el pasado, cuando *minne* le parecía cercana. En aquel tiempo cantaba, alegre, con una entrega total; ahora no puede más que llorar y callar (estrofas 6-7). Antes, ella hizo su entrada en la escuela de amor, y le parecía clara la doctrina secreta de *minne*. Ahora se siente vieja, y *minne* le resulta impenetrable (estrofa 8). Aunque ya no siente el fervor de antes, sigue entregándose a *minne* (vv. 70-72 y 80-81). Todavía espera obtener «nuevas (...) jornadas» (vv. 73-74) de *minne*, y vivir a su servicio sin tristeza y con nuevo ardor.

Estrofas 10-11 y tornada (breve copla final):

En estas estrofas Hadewijch amplía el tema hasta incluir a «todos los amigos de amor» (v. 84), que siguen sirviéndole con lealtad y comprenden su doctrina, «tanto en suerte como en pena» (estrofa 10).

La estrofa 11 repite la lección central, partiendo de la comparación clásica entre el amor y la rosa (vv. 91-92). La lealtad en el amor se parece al rocío —otro motivo medieval asociado a menudo con María—, que de las espinas hace brotar la rosa. El amante que no cede ante la pena es libre (vv. 95 y 99): se ha liberado de la ilusión de que el amor sea solo dulzura, y tiene la fuerza de abarcar también el dolor. Los falsos amantes no tienen el valor de hacerlo: van «a lo suyo de prisa» (v. 98). La canción termina con la advertencia de que el amante verdadero debe desconfiar de aquellos charlatanes.

Canción 3

- 1 Las señales lo enseñan claramente
—pájaros, flores, campo, sol—:
en breve vencerán a la tristeza
que en el invierno atribulaba.
Por merced del verano que conforta,
muy pronto darán gozo,
mientras yo sufro duros golpes.
Yo también gozaría, si me obsequiara amor
ventura que jamás me tuvo apego.
- 2 Ay, ¿qué daño le hice yo a la ventura
para que siempre me tratara hostil?
¿Para que a mí me agobie tanto,
más que a todos los otros seres humanos?
¿Para que no resarza mi lealtad
sino de vez en cuando con una burla?
Quizá sea mi culpa.
Por eso quiero errar lejos de mi casa:
amor haga conmigo lo que quiera.
- 3 Si pudiese fiarme de amor,
de seguro sería un gran apoyo.
Por más que hiciera sufrir mi lealtad,
si por lo menos yo estuviese cierta
de que amor con lealtad lo hizo
y no sin estimar mi infortunio.
Si así fuera, no sería antes de tiempo.
Pues mi broquel está despedazado
y ya no puede detener los golpes.
- 4 El que pueda tomarlo todo a bien
disfruta una aptitud que a mí me falta:
sufrir los desacuerdos, los escarmientos,
por amor, sin entristecerse,

y, con tesón, irradiar alegría
diciendo: «Son mis éxitos más grandes»,
como quien se hace el tonto.
Quien logre hacerlo, que lo llamen sabio.
Yo no lo soy, para desgracia mía.

- 5 Ora una herida, ora un desahogo
da el amor, que hace de las suyas.
Golpea duro y luego nos alivia:
¿de qué modo uno podría cuidarse?
Aun si apostara todas sus ganancias,
amor ocultaría su saber.
A quien posee su favor, le da
los dulces besos de su boca,
a quien no, le propina un anatema.
- 6 Ay, por Dios, ¿quién absolverá
al que amor ha condenado?
Amor mismo. Quien le ponga pleito,
habrá de acometerlo tan intrépido
que todo le parezca ventajoso
—tanto la pena como la alegría—
y todo debe resultarle igual.
Así amor le enseña a exultar
y le revela todos sus portentos.
- 7 Tras la tormenta el cielo se despeja:
es lo que vemos pasar a menudo.
Unas veces violencia, otras concordia:
es lo que vuelve al amor duradero.
Al que ensaya en todo su finura,
las amarguras lo hacen tan valiente
que jura: «Amor, soy todo tuyo.
Solo puedo vivir de ti.
Ay, noble amor, sé todo mío».

- 8 Si en amor me sanara la ventura,
esa que a mí siempre me ha odiado tanto,
yo no sería sino amor de amor
para aliviar un poco mi desdicha.
En su barranco enorme yo quisiera
leer todos los juicios que me dicta
y otorgarle al amor su tierno sitio.
Si tan alto me hubiera yo elevado,
mi hambre estaría satisfecha.

En el amor no hacemos lo que corresponde,
por eso le resultamos tan extraños.
Así permanecemos pobres. Sabedlo:
a quien llenara todos sus quehaceres,
amor daría reino y abundancia.

Esta canción describe ampliamente la pena que padece la protagonista que habla en primera persona: está a la merced de la enigmática *minne* (estrofas 1-3). Ante la conducta de esta, el amante no puede más que soportarla con lealtad, entregarse a su poder y aceptar alegremente la pena que le causa (estrofas 4-7). Sin embargo, la primera persona aún no es capaz de hacerlo: todavía espera que se atenúe el dolor (estrofa 8). Es así porque, como los otros amantes a quienes se dirige, no está a la altura de *minne* (tornada).

Estrofas 1-4:

La escena de la naturaleza (*Natureingang*) opone la naturaleza, que con ilusión espera el verano, a la amante que solo siente la hostilidad de *minne*. En la segunda estrofa, la personificación de *ventura* como cómplice de Amor, aunque este la trata de una manera incomprensible e injusta, hace pensar en la diosa Fortuna. El Medioevo consideraba a esta diosa como la ejecutora impenetrable de la voluntad divina. Frente a su comportamiento sibilino, la amante oscila entre una entrega total (vv. 16-18) y su incapacidad de aceptar el juego cruel de *minne* como una muestra de lealtad (estrofa 3). Un sabio podría considerarlo así, pero ella no puede (estrofa 4).

Estrofas 5-7:

En estas estrofas, a las que la tercera persona del singular da un tono objetivo, Hadewijch describe otra vez el comportamiento arbitrario de *minne* frente a sus amantes (estrofa 5). Se da cuenta de que no llegará a comprender esa conducta imprevisible antes de aceptar serenamente «tanto la pena como la alegría» (estrofa 6) y de entregarse con lealtad y constancia (estrofa 7).

«Golpea duro y luego nos alivia» (v. 39) puede ser inspirado por Job 5, 18: «Pues él es el que hiere y el que venda la herida, el que llaga y luego cura con su mano», mientras que «los dulces besos de su boca» (v. 44) hacen pensar en el primer verso del *Cantar de los Cantares*, libro favorito de los místicos: «¡Que me bese con los besos de su boca!».

Al verso 45, que concluye la quinta estrofa con la mención del anatema —una condena de la Iglesia contra alguien, por la que estaba apartado de la comunidad de los fieles y puesto fuera de la ley—, sigue la estrofa 6 con su terminología jurídica: «absolver» (v. 46), «poner pleito» (v. 48). Esta última expresión tiene una connotación guerrera y opera la transición a las metáforas combativas del verso que sigue («habrá de acometerlo tan intrépido»), mientras nos recuerda el broquel despedazado del verso 26: en francés antiguo se llamaba *jostes de plaidēices* a las «justas en las que dos caballeros jóvenes e inexperimentados se enfrentaban y cuyas reglas, diferentes a las del torneo propio, se habían acordado entre ellos antes del combate.

El verbo «exultar» (v. 53) indica el canto sin palabras, por el cual las comunidades religiosas femeninas del siglo XIII expresaban la alegría exuberante que les daba la experiencia de la presencia divina. Cabe señalar que Hadewijch «corrige» el uso del término: «exultar» no resulta de una alegría extática, sino de una disposición absoluta a aceptar de parte de *minne* tanto la pena como la alegría.

Las palabras con las que concluye la séptima estrofa, cuando el amante afirma bajo juramento su entrega total a *minne*, se inspiran parcialmente del *Cantar de los Cantares* 6, 3: «Yo soy para mi amado y mi amado es para mí».

Estrofa 8 y tornada:

En la octava estrofa la persona que dice «yo» vuelve a tomar la palabra. La observación sobre «ventura», que le «ha odiado tanto» (vv. 64-65), repite lo que dijo en la segunda estrofa sobre la actitud hostil de la misma. Se completa el círculo: la primera persona expresa la esperanza de que «ventura», y por ende *minne*, le ayude a progresar, disminuya su desdicha y le permita dar a *minne* el

alto rango que merece. Confiesa que aún no es capaz de vivir según la doctrina expuesta en la estrofa anterior. Después de estas sabias lecciones, la afirmación «Si en amor me sanara la ventura, / (...) / yo no sería sino amor de amor» (vv. 64-66) parece un poco irónica.

En la tornada, o breve copla final, la primera persona se reprende a sí misma con dureza: no está a la altura de *minne*, ni ella ni ninguno de sus oyentes.

Canción 4

- 1 Se van a entristecer la estación y los pájaros.
Pero no debe estar atribulado
quien se dedique genuinamente
a obrar como aconseja alta lealtad.
Con lealtad complacerá al amado.
Lealtad es el refugio más seguro.
- 2 A donde fuere la estación,
al que avanza en la senda de la verdad
rodearán a cada instante
flores y gozo, estío y luz.
Siempre es nuevo y fogoso.
Ya no lo abate el invierno.
- 3 Al que se entregue leal a la verdad,
y que de veras viva en lealtad,
se le dirá el verbo oculto
que nadie extraño puede comprender,
solo aquel que lo ha probado plenamente
y en rumor alto ha captado el silencio.
- 4 Alto rumor tras silencio profundo,
ansia y angustia tras consuelo completo.
Mal haya el que le tenga miedo,
pues de todo esto surge gran provecho.
Alma libre y noble, contempla y comprende
las flores nobles con los frutos.
- 5 Ay, almas nobles, ¿a dónde habéis ido?
¿Cómo pudisteis llegar tan bajo,
vosotras que por largo tiempo manifestabais
vivir siempre de pura lealtad?
Si una vez lealtad os ha rozado,
¿cómo con menos contentaros?

- 6 Muchos son los llamados con las bellas promesas
y son pocos los elegidos —¿de qué sirve ocultarlo?—.
Se defraudarán a sí mismos los desleales
cuando lealtad premie según las obras
y eleve a todos sus amigos
con lo que es y será por siempre.
- 7 Pero, almas libres y bien nacidas,
a la vez llamadas y elegidas,
no ahorréis sacrificios para ser
ardientes y animadas por alta lealtad.
Que os anime un solo y santo ardor
hasta que seáis dueñas de vuestro amado.
- 8 Ojalá, corazones, no os asusten
vuestras múltiples tristezas: pronto prosperaréis.
Remaréis a través de todos los temporales
hasta arribar al país exuberante
donde confluyen amante con amada.
Dejad aquí como prenda lealtad.
- 9 A las almas nobles Dios conceda conciencia
que las alivie de la dura vida,
a las almas heridas y desterradas ahora
por los golpes de los extraños crueles.
Cuando la amada se eleve hasta el amante,
¡qué gozo para ambos será!

Esta canción hace el elogio de Alta Lealtad (*hogher trouwen*, v. 4) personificada. Lealtad impulsa al amante a entregarse enteramente y a dar prueba de valor en tiempos difíciles, de modo que, aun cuando *minne* parece lejana, continúe sirviéndola (estrofas 1-2). Quien verdaderamente sigue siendo leal a *minne* se unirá con ella (estrofas 3-4). Por ende, Hadewijch exhorta a sus amigas a permanecer leales: si no pueden, a pesar de ser llamadas, nunca serán elegidas (estrofas 5-8). La canción termina con un voto: a los amantes bien nacidos que

en este momento aún se sienten perdidos, Dios conceda la conciencia de que solo la lealtad conduce a la unión amorosa (estrofa 9).

Estrofas 1-2:

En esta canción, el *Natureingang* ocupa dos estrofas. Al comienzo del invierno todo se entristece. La naturaleza y los pájaros no pueden hacer nada. Sin embargo, el amante místico es capaz de superar esta fatalidad. Si se pone al servicio de *minne* con un celo auténtico, leal e incansable, tendrá un verano duradero.

Estrofas 3-4:

La lealtad verdadera, que por lo tanto es «leal a la verdad» (v. 13), conduce a la unión amorosa. Una metáfora auditiva, que aparece también en otros textos de Hadewijch, evoca esta experiencia unitiva: una voz dirá al oído del amante leal el *verbum absconditum* (Job 4, 12: «A mí me ha sido dicha una palabra escondida»): «el verbo oculto» (v. 15). Este verbo solo es oíble a quien ya «lo ha probado plenamente» (v. 17), a quien, en el bullicio de las ráfagas de amor y de su propio furor amoroso, «ha captado el silencio» (v. 18) de Dios.

En la cuarta estrofa, Hadewijch destaca que los dos polos —silencio (*silentie*, v. 18) y rumor (*gheruchte*, v. 18), disfrute de la unión amorosa y dolor del abandono— son partes integrantes de *minne*. Quien se atreve a vivir no solo la alegría, sino también la angustia amorosa, conquistará el amor entero, como también deben morir las flores para que fructifique el árbol (v. 24).

Estrofas 5-8:

Al final de la estrofa precedente, Hadewijch se dirigía directamente a sus amigas («Alma libre y noble», v. 23, *vri edel sin*, v. 24). El tono didáctico que caracterizaba las cuatro primeras estrofas adquiere una fuerte dimensión exhortativa. En un primer momento, Hadewijch pregunta a las «almas nobles» (*edele sinne*, v. 25) en tono de reproche cómo han podido renunciar a su lealtad (estrofa 5). Basándose en unos versos del Evangelio de Mateo —20, 16: «Así, los últimos serán primeros, y los primeros, últimos», y 22, 14: «Porque muchos son llamados, mas pocos escogidos»— recuerda que los cómodos quedarán defraudados, mientras que quien persevera a pesar del dolor será recompensado (estrofa 6). Además, incita a las almas nobles a soportar sus penas con lealtad: el ardor de la pasión, el compromiso firme y la entrega entera a *minne* constituyen el único camino que conduce al amado. Les aconseja no dejarse desanimar: al final confluirán «amante con amada» (estrofa 8).

Estrofa 9:

La canción termina con un voto: «A las almas nobles Dios conceda conciencia», la conciencia de que el sufrimiento forma parte del amor. Las penas por las que pasan son el dolor que sufren los nobles amantes «por los golpes de los extraños crueles» (v. 52), aquellos que ignoran la vida al servicio de *minne*. Sufrir los golpes de los extraños, que, por cierto, son también nuestros próximos, tiene una connotación cristológica: Jesús fue crucificado por su servicio leal al Padre. Gracias a esta lealtad, pudo resucitar y volver a casa, la casa de su Padre. De la misma manera, Lealtad llevará a los nobles amantes a la unión con su amado: en aquel instante conocerán la fecundidad de su dolor.

Canción 5

- 1 Aunque están tristes estación y pajaritos,
no puede parecérseles el corazón puro
que por amor quiere sufrir dolor.
Ha de experimentarlo todo
—lo dulce y lo áspero,
alegría y tristeza—,
lo que por amor se ha de hacer.
- 2 Los valientes que están tan avanzados
que se entregan a amor insaciable,
encaminándose a él habrán de ser
bravos e impávidos,
y bien dispuestos para recibir
consuelo o golpes
en el trato de amor.
- 3 La conducta de amor es espantosa,
como lo sabe bien quien tiene trato con él:
da un consuelo que de pronto anula.
Se exaspera el que siente
el tacto del amor.
Y vive muchas
horas indescriptibles.
- 4 A veces tórrido, a veces gélido,
a veces tímido, a veces atrevido:
nunca descansa su capricho.
Amor reclama toda
la gran deuda,
que, poderoso,
nos exige saldar.
- 5 A veces con cariño, a veces sin piedad,
a veces muy lejos, a veces muy cerca:

el que al amor se entregue, leal,
sabr  exultar:
cómo amor derriba
y abraza
con un solo gesto.

- 6 A veces abatido, a veces exaltado,
a veces encubierto, a veces evidente:
antes de que amor lo amamante,
uno atraviesa aventuras rudas,
antes de ir a parar
a donde saborea
la sustancia de amor.
- 7 A veces leve, a veces grávido,
a veces oscuro, a veces claro:
en abierto consuelo, en angustioso apuro,
dando y tomando,
las almas peregrinas
han de vivir errando
siempre en amor.

Esta canción trata, en una serie de antítesis, la inconstancia de *minne*, que hace balancearse al amante entre alegría y dolor. En las tres primeras estrofas, se pone de relieve el valor que el amante necesita en su servicio a un amor insaciable. *Minne* no cesa de reclamar de él su deuda (estrofa 4). Quien llega a pagarla, saborea «la sustancia de amor» (*der minnen nature*, estrofas 5-6). La estrofa final resume las paradojas de la convivencia con *minne*.

Estrofas 1-3:

Las tres primeras estrofas est n relacionadas entre sí por una repetic n (*minnen plegghen*, vv. 7, 9 y 15). Lo que *minne* reclama se puede interpretar de tres modos, que se deben traducir de tres maneras diferentes: *ter minnen plegghen* (actuar con miras a *minne*), *minnen plegghen* (entregarse a *minne*) y *der minnen plegghen* (la conducta de *minne*, que es muy inconstante: vv. 13-14 y 17).

El *Natureingang* contrasta con lo que se espera del «corazón puro» (*herten fine*, v. 2). Contrariamente a los pájaros, el amante no puede estar triste. La insaciable *minne* hace experimentar a su amante alegría y dolor, pero él no puede desanimarse: debe perseverar en su amor.

Estrofas 4-7:

Una enumeración de antítesis ilustra la inconstancia de *minne*. El amante tiene como misión aguantar esta alternancia incomprensible de consolación y pena.

En el verso 32, Hadewijch presenta una interpretación inesperada del concepto «exultar» (*jubileren*), el canto inarticulado extático de las *mulieres religiosae*. Aquí también la poeta «corrige» el término: la exultaci n genuina no es, en su opinión, un fenómeno extático que se adueña de la mujer mística, sino una disposición de la amante a aceptar de parte de *minne* no solo la alegría, sino también el dolor.

Canción 6

- 1 En cuanto llega marzo,
reviven todas las cosas,
germinan todas las hierbas
y pronto reverdecen.
También surge el anhelo,
en especial de amor,
quiere apropiarse de todo
y ser por el amor tan valeroso
que al amor se confíe entero
y, amando, viva con amor.
Si algo de él quedara fuera
de su alcance, tendría gran pesar.
- 2 El que empiece a crecer
atienda a no extraviar
el afán de obrar bien,
su esfuerzo honre al amor,
viva con alta esperanza
lo que su corazón elige.
Amor le dará fuerza.
Conquistará al amado.
Pues amor no puede
negarse al amante,
le dará lo que le destina:
más de lo que promete.
- 3 El amante que abrigue dudas
aún es preso de la escarcha,
de modo que crecer no puede
como quiere amor. Trueca
en lastre el alto amor.
Ninguna hoja se despunta.
No puede florecer,
a no ser que le ilumine el sol,

o sea: amor auténtico
que hace florecer el alma.
Fracase o triunfe,
siempre consiente de buen grado.

- 4 El que empiece a amar
con un ánimo juvenil
y a amor siga dócil
y le dé todo su vigor,
y lo compruebe con sus actos
y se dé por entero,
recibirá con toda libertad
un poder asombroso.
Lo hará valer,
y no permitirá que se le escape.
Alguna vez podrá domesticar
a amor, y así será su amo.
- 5 ¿Dónde hallaré de amor
—que fuera de mí me hace vagar—
algo que me contente
y que alivie mi pena?
Por más que lo persiga, él huye.
Por más que yo deambule por su escuela,
no quiere complacerme.
Enseguida se hizo claro.
Ay, con el corazón partido hablo.
No aguanto tanta desgracia:
despojada de amor, me muero;
así no puedo disfrutarlo.
- 6 Ya que he de amar, entera,
¿por qué él no me concede amor entero?
Mas tras mi anhelo menudo
yo ganaría menudo deleite.
En busca del afecto de amor,
he agotado todas mis fuerzas.

No sé de qué vivir ahora.
 Él sabe lo que yo quiero decir.
 Pues gasté todos mis haberes;
 solo tendré lo que él me dé,
 y si me da algo, me quedará más hambre,
 ya que yo lo quisiera todo.

- 7 Ay, ¿cómo logramos soportar,
 yo y los que llevan la misma vida,
 que amor camine delante
 y se nos escape así?
 Ay, tú, dulcísima de todas las criaturas,
 que a mí no aceptas entregarte
 tan plenamente como debieras,
 no es lo que me hace tan atrevida.
 Me quejo en nombre de tus amigos
 que, leales, por siempre te han servido,
 sin reparar en las penurias,
 por la dulzura de tu sustancia.

Ahora llevan cadenas,
 en su país natal extraños.
 En él van errantes, presos
 de la extraña aventura.

Esta canción, que consta de tres partes, se dirige a los amantes novatos que podrían perder los ánimos. En las estrofas 1-4, Hadewijch les asegura que el amante perseverante será recompensado por *minne*. En las estrofas 5 y 6 muestra, partiendo de su propio ejemplo, que la entrega a *minne* ha de ser sin restricciones: el anhelo humano, tan grande como sea, nunca bastará con respecto a la promesa de amor. En la estrofa final, Hadewijch se hace la portavoz de sus amigas frente a *minne*, cuya dulzura tarda demasiado en llegar.

Estrofa 1:

Deliberadamente Hadewijch, en su *Natureingang*, evoca un mes temprano de primavera, lo que es muy excepcional en la poesía europea del amor cortés.

Lo hace porque quiere situar la escena en un momento de transición del invierno a la primavera: esta imagen de la naturaleza que revive corresponde a la dinámica del deseo en el amante, que solo se contenta con el amor entero. Vivir en estrecha unión con *minne*, tal como lo evoca el verso 10 con el políptoton «y, amando, viva con amor» (*ende minne met minnen leve*), es una vida en que «apropiarse de todo» (v. 7) y darse «entero a amor» (v. 9) coexisten de un modo armonioso. Lo uno implica lo otro. No se detiene nunca la dinámica de la entrega a *minne*.

Llama la atención que, en el verso inicial, Hadewijch coloca la palabra *merte* («marzo») en posición de rima, en la misma que en el poema *In dem aberellen* («En el mes de abril») de Heinric van Veldeke, poeta cortés del siglo XII, que puede haberle servido de modelo. También en otros aspectos el inicio de la canción de Hadewijch hace pensar en los versos iniciales del *Minnesänger* de la tierra del Mosa: *In dem aberellen / sô die bluomen springen, / sô loubent die linden / und gruenen die buochen* («En el mes de abril, / cuando las flores se abren, / echan hojas los tilos / y reverdecen las hayas»). Como en el poema de Hadewijch, *springen* («se abren») está en posición de rima; por otra parte, en el libro de canciones de Hadewijch, una forma verbal con «verde» solo aparece en este *Natureingang*. Estos paralelos confirman la impresión de que la mística brabantina conoció el poema de Veldeke.

Estrofas 2-4:

Estas estrofas tematizan la reciprocidad de la relación amorosa. Ya no tratan del anhelo, ni de *minne*, como en la estrofa inicial, sino del amante joven, a quien se dan consejos. Las tres estrofas están construidas según el mismo esquema: el amante que se entrega a *minne*, que le sirve y que no olvida las buenas obras, recibirá de ella el poder de conquistar al amado divino y de reinar con él. Por lo tanto, «entregarse» y «recibir» se completan armoniosamente. En la primera mitad de las estrofas 2 y 4 (vv. 13-18 y 37-42) se enumeran las obligaciones del amante; la segunda mitad (vv. 19-24 y 43-48) enumera las dádivas que él recibe de *minne*.

En cambio, la tercera estrofa describe la experiencia del amante que no se deja guiar enteramente por *minne*. Quien no «viva con alta esperanza» (v. 17), quien «abrigue dudas» (v. 25), no puede crecer en amor (v. 27). «Trueca / en lastre» (vv. 28-29) a amor.

En cada estrofa hay también un eco del *Natureingang*. Es el caso en los versos iniciales de la segunda y de la cuarta estrofa, que tematizan el primer

comienzo (el verbo «crecer» del verso 13 recuerda las hierbas que «germinan» en el verso 3), pero aún más en la tercera estrofa: a la dinámica del «revivir» (v. 2), del «germinar» (v. 3) y del «reverdecir» (v. 4) en el *Natureingang*, se opone el ser «preso de la escarcha» invernal (v. 26), «de modo que crecer no puede» (v. 27). «Ninguna hoja se despunta» (v. 30). «No puede florecer» (v. 31) el amante que duda. El verdadero amor se compara con el sol que hace florecer al amante; este se complace en lo que le reserva la inescrutable *minne*: beneficios y pérdidas.

Estrofas 5-6:

A la claridad de la doctrina expuesta en las estrofas precedentes Hadewijch contrapone aquí sus propias experiencias dolorosas como amante. El amado le parece inalcanzable (estrofa 5), pero la estrofa siguiente comenta que es así porque queda insuficiente la capacidad de su anhelo, tan fuerte como sea. Lo que ella como amante obtiene y lo que puede abarcar nunca igualarán a *minne*. El hambre que siente la verdadera amante (la primera persona) no se puede saciar. Pero esta hambre es la que hace crecer el amor.

Estrofa 7 y tornada:

Aquí Hadewijch habla en nombre de todos los amigos y amigas genuinos de *minne*: todos viven la misma aventura dolorosa e inasible. Como ella, viven animados por un anhelo infinito e insoportable, que condiciona la existencia del verdadero amante en esta tierra.

Canción 7

- 1 Del año nuevo
se espera el nuevo tiempo
que trae nuevas flores
y muchas nuevas alegrías.
El que bajo el amor sufre
podrá ponerse alegre:
no se le escapará.
Pues el vasto poder de amor
es nuevo y muy afable
y dulce en su conducta:
alivia y endulza
toda nueva pena.
- 2 Ay, cuán nuevo sería
el que secunde a nuevo amor
con nueva lealtad sincera,
como el novato debiera hacer.
Al aparecérselo amor,
pocos amigos atesoraría.
Le pesaría muy poco
por el apego de amor,
pues con la nueva bendición
reconforta al novato,
que vuelve a renovar
lo que amor de nuevo toca.
- 3 Ay, es nuevo en toda hora
amor que se renueva cada día.
Impulsa a renacer al novato
con nuevas bendiciones.
¡Desaventurado el viejo! Con su recelo
del amor, no lo aguanta.
Envejece amargado,
aciago e infeliz.

De los nuevos está alejado,
y se le escapa lo novedoso
que yace en el amor nuevo,
en el fondo del nuevo amor.

- 4 Ay, ¿dónde está ahora amor
con su nueva bendición?
Pues enardece mi ansiedad
sobrada pena nueva.
Toda mi mente se derrite
en la furia de amor.
El abismo al que me lanza
es más profundo que la mar;
en su abisal y nueva hondura
se renueva mi herida.
Ya no deseo curación
antes de encontrar el amor nuevo.
- 5 A los sabios, ancianos y nuevos,
que se entregan de nuevo a amor
y, nuevos, no atesoran ningún esfuerzo,
los llamo nuevos y viejos.
Viven con dignidad altiva,
pues a amor tienen apego
y lo devoran con la vista.
Así su fuerza de amor crece.
Como nuevos se deben dar
y como ancianos apoyarse en amor,
para ir adonde su querido los lleve
con nuevos bríos de nueva pasión.
- 6 Los que a la escuela de nuevo amor
con nuevo amor acuden,
y a nuevo amor piden consejo,
y a nueva lealtad rinden honor,
muchas veces parecen errabundos.
Los devora en cuerpo y alma

la desdicha de amor,
por el que se desviven.
Y así de nuevo amanece
la nueva verdad íntegra
y de nueva manera me descubre
lo que, tácita, me prometió.

- 7 Ay, ¡cuán dulce es la nueva!
Si trae nueva adversidad
y muchas nuevas penas,
nos da un nuevo sostén;
pues así amor nos premiará
con un gran nuevo honor.
Así nos dejará acceder
a su consejo máximo,
y lo nuevo será completo
con la nueva fruición suprema
que exulta: «Es mío el nuevo amor».
Ay, rara vez ocurre tal novedad.

De todos los que eludan a lo nuevo
y con innovaciones extrañas se renueven,
han de dudar los novísimos.
¡Han de reñirlos con todos los nuevos!

Este poema canta, como si fuera un mantra, la capacidad renovadora de *minne*. Con miras a ella, Hadewijch usa la figura retórica de la repetición: ¡en los 88 versos, la palabra o la raíz «nuevo» (*nuwe*) se repiten no menos de 56 veces! Al principio del año nuevo, el amante que sufre por *minne* puede esperar un nuevo contacto con ella, del que podrá sacar fuerzas (estrofa 1). El amante «novato» ama fervorosamente y se entrega enteramente al amado (estrofa 2). Pero el amante «viejo» y solitario está amargado: no se siente amado por *minne* (estrofa 3). La primera persona se presenta como una amante vieja que se deja renovar por las penas amorosas (estrofa 4). De hecho, el amante a la vez «viejo» y «joven» es alguien que sabe conservar vivo el ardor, hasta en los momentos de abandono (estrofas 5-6). El dolor del abandono no lo aleja de *minne*: hace po-

sible una renovación completa, que desemboca en la experiencia de la unión con *minne*.

Estrofa 1:

El año nuevo despierta la esperanza de que el invierno se transforme en una nueva estación que abunde en flores y alegrías. De la misma manera, el amante que sufre por *minne* espera que el amado renueve el contacto, del que pueda sacar valor. El *Natureingang* (vv. 1-3) recuerda la secuencia *Mundi renovatio nova parit gaudia* («La renovación del mundo hace brotar nuevas alegrías») de Adam de Saint-Victor (†1192?), cantada en la liturgia pascual y en la que, como en otros himnos pascuales, se expresa la alegría de la *renovatio* (regeneración) operada por Cristo en favor de la humanidad: su muerte y su resurrección han librado al hombre de su sumisión al tiempo terrestre y de los sufrimientos que conlleva, y le abren la posibilidad de convertirse en «hombre nuevo» y de presentir la beatitud eterna. De una manera muy suya, Hadewijch sitúa en el futuro la regeneración celebrada en la secuencia pascual. Aún no se ha acabado la cuaresma. Sin embargo, el amante que actualmente sufre al servicio de *minne* ya puede estar seguro de que le espera un contacto nuevo y renovador con ella.

Estrofas 2-3:

Aquí Hadewijch contrasta la figura del amante «nuevo» (estrofa 2) con la del amante «viejo» (estrofa 3). El amante nuevo ama con una entrega total y una confianza absoluta. No le importa perder a sus amigos en este mundo (vv. 17-20). Vive al servicio de *minne* y, gracias a ella sola, lo hace con renovados ánimos y nueva alegría (vv. 21-24).

El amante se torna «viejo» al amargarse al servicio de *minne*. Pierde su fervor y se encierra en sí mismo, alejado tanto de quienes saben renovarse (v. 33) como de la dinámica infinita de regeneración que *minne* engendra (vv. 34-36).

Estrofa 4:

La primera persona entra en escena y se presenta como una amante «vieja» abandonada por *minne*. Como la amante del Cantar de los Cantares 5, 6, siente derretirse su mente «en la furia de amor» (vv. 41-42). Refiriéndose al Salmo 42, 8 («Abismo que llama al abismo»), Hadewijch compara la búsqueda desesperada del amado con la exploración de un abismo sin fondo (vv. 43-46). Es una imagen tradicional: Agustín, Bernardo de Clairvaux y Ricardo de Saint-Victor ya habían interpretado este versículo como una metáfora del ansia infinita

de Dios en el hombre terrestre. Hadewijch entreteje esta imagen del abismo sin fondo con la de la herida amorosa, que no sana antes de que uno posea totalmente a Amor, que trasciende todo. En los versos finales de esta estrofa, la primera persona ya no aparece como amante «vieja» amargada, que se queja, sino como una persona que, con la entrega propia del amante «nuevo», vive el dolor del ansia de su amado, y no desea consolación alguna antes de ser digna de *minne*.

Estrofas 5-6:

En estas estrofas Hadewijch describe a los amantes a la vez «viejos» y «nuevos». Tales amantes experimentados saben mantener vivo su ardor amoroso, aun cuando se sienten abandonados. Porque no cesan de unirse a *minne*, que siempre se regenera, ellos también sacan fuerzas nuevas para permanecerle leales (vv. 49-56). Por el fervor con que persiguen a *minne*, parecen amantes jóvenes y fogosos (v. 57). Al mismo tiempo, por las heridas que sufren en su quehacer, están obligados, como si fueran amantes «viejos», a contentarse con lo que *minne* les concede (v. 58). En pleno abandono, íntimamente heridos, aceptan apoyarse en *minne* y se dejan guiar por ella, sin buscar alivio en placeres que le son ajenos (vv. 58-60).

Al modo de ver del mundo exterior, tales amantes nuevos y viejos «parecen errabundos» (v. 65). En realidad, están unidos íntimamente a *minne*. Son capaces de una entrega total a su «desdicha» (v. 67), aceptan ser privados de las caricias misericordiosas de *minne*. Aun en la desdicha viven la unión que *minne* les prometió desde el primer roce con ella.

Estrofa 7 y tornada:

En la estrofa final, Hadewijch sintetiza el tema para sus compañeras («amor nos premiará», v. 76) de una manera didáctica. El abandono no aleja al amante de *minne*, sino que le da la oportunidad de hallarla en lo que, en aquella circunstancia, le propone: «nueva adversidad» y «nuevas penas» (vv. 74-75). Quien sea capaz de sufrirlas conocerá cabalmente a *minne* en una «frucción suprema» (*ghebruken*, v. 82).

La tornada introduce a última hora el motivo del «extraño». Los amantes genuinos habrán de reprimir a aquellos que intenten regenerarse con «innovaciones extrañas».

Canción 8

- 1 Siempre se puede cantar de amor,
sea invierno o primavera, sea verano u otoño,
y entrar en liza contra su vigor,
pues no lo elude ningún valeroso.
Pero haraganes e inquietos decimos:
«¿Me ha de forzar con tanta austeridad?
A mí me gusta unirme con la gente
que prefiere, tranquila, el bienestar
y queda en casa; ¿para qué
me iría a disipar?».
- 2 Son los mezquinos de pequeña mente
quienes, por miedo al precio de la deuda,
huyen de amor,
del que obtendrían gran provecho.
A amor se niegan a servir,
y creen salir ganando.
Lealtad mostrará cuán pobres son
ante amor y su riqueza.
Son los que disiparon su fortuna,
sin que amor lo exigiera.
- 3 Quien sufre con placer el gozoso destierro
que conduce al estado de alto amor
al final hallará al amado en su reino.
Lealtad sella el pacto sin sospecha.
Más de un villano ahora es tan canalla,
toma lo que halla cerca de la mano
y ante amor queda el desconocido
vestido como un pordiosero.
Así no tiene ni forma, ni estima,
por las que lo conozca amor.

- 4 Apariencia gallarda y ropaje gentil
y palabras galantes honran al caballero.
Aquel que por amor sin amargura aguanta
muestra el aspecto bravo que defiende.
Las obras son la ropa:
con nuevo ardor y sin vanidad
a forasteros necesitados atiende
más que a los suyos.
¡Qué tono cálido! He aquí el blasón
que el alto amor estima.
- 5 Palabras fiables y regalos espléndidos,
fuera de casa y dentro gran largueza,
honran al hombre y lo hacen fastuoso.
Es lo que más distingue al caballero.
En esto se asemeja a los amantes,
siempre y cuando se quieran de verdad
y prodiguen su afán de continuo,
como a amor es debido,
y a amor correspondan con amor:
es el regalo que amor escoge.
- 6 Hablo de amor y elogio,
rica largueza y actos nobles.
Que lealtad compense lo que amor dispó
confortará poco a más de uno
que está en lazos de amor,
en desgracia y sin fruición.
«Amor siempre resarce, aunque tarde»,
digo sobre el asunto.
Andan a veces sus secuaces
de día en noche cerrada.
- 7 ¿Si de día tantas veces anochece,
quién podrá aún encarecer a amor?
Al que debiera vestir, honrar y nutrir,
al amante, le quita toda fuerza.

Al que entregara el pago de buena gana,
habría de tratarlo con justicia,
rubricada con lacre de lealtad,
y auparlo a lo alto, hasta donde,
en completa fruición de amor, los amantes
se honran y adornan.

- 8 El trato más hermoso que amor pudiese imaginar
sería ver que los amantes se amaran tanto
y tan a fondo se fuesen a explorar
que no supieran nada
sino: «Soy el que vence a amor con amor».
Pero quien venza y en amor se aniquile
surgirá como el vencedor sin igual.
Su pujanza sería insuperable.
De tan alta materia, amor,
desde el comienzo, nace.
- 9 Pero a nosotros, perezosos frívolos,
nos pesan mucho las penas de amor.
Nos vamos con pequeñas ganancias,
y amor se nos escapa con su clara verdad.
Yo sé —aunque no sepa desde
dónde la fruición de amor abunda en goce:
nada más la razón iluminada lo sabe—
cómo satisfacer a amor.
Ningún saber es tan certero,
ni tan ardua ninguna labor: ya nos espera otra.

A quienes pronto toca
tener su claridad,
y pronto saben su alegría,
y en ella se deleitan,
si a ellos les va muy bien,
es que hacen, ¡Dios sabrá cómo!,
con amor buen negocio,
mejor que yo por ahora.

Esta canción sitúa a los amantes valerosos frente a los cobardes, a quienes falta valor para pasar las privaciones que supone el servicio amoroso. Estos tendrán que dirigirse a Lealtad, virtud personificada, que pone hasta a los cobardes en condiciones de perseverar (estrofas 1-2). Una comparación realza el contraste entre el amante leal y el perezoso en las estrofas 3 hasta 5: del mismo modo que se reconoce una persona de ascendencia ilustre por su «apariencia gallarda» y el lujo fastuoso que puede permitirse, *minne* reconoce a los suyos en la belleza mental que adquieren por sus esfuerzos continuos.

A lo largo de la canción Hadewijch desempeña varios papeles. En la primera y la novena estrofa se identifica, por medio del plural inclusivo «nosotros», con los frívolos, a quienes falta valor amoroso. Pero en las estrofas 6 y 8, y en la tornada, se distancia de ellos: allá se presenta como mentora que adelanta a sus compañeras y las alecciona. Les aconseja lealtad, hasta en el destierro espiritual y la desdicha. No tanto en la experiencia de la fruición, más bien al no sentirse a la altura de sus exigencias, conocerán a *minne*.

Estrofa 1:

El *Natureingang* se reduce a una enumeración de las estaciones del año en el verso 2. Para el amante la sucesión de las estaciones no tiene sentido. En toda estación y en cada momento ha de ponerse al servicio de *minne* para dar una respuesta valerosa a sus retos. En la segunda mitad de la estrofa, la poeta contrasta esta actitud ideal con la postura letárgica de los amantes haraganes, a quienes señala con el pronombre inclusivo «nosotros». Estos perezosos se preguntan si han sido elegidos realmente por *minne* (v. 6). En vez de recoger el guante que les arroja *minne*, se quedan en casa (vv. 7-10). El verbo «disipar» (v. 10), con que se concluye la estrofa, reaparece a lo largo de la canción (vv. 19 y 53). La diferencia entre perezosos y amantes valientes reside en el uso que hacen los unos y los otros de los recursos disponibles.

Estrofas 2-3:

En estas estrofas la poeta demuestra que los indolentes, los que renuncian a la búsqueda amorosa y optan por la comodidad, hacen una apuesta falsa (vv. 17 y 19). Por su falta de perseverancia y de lealtad, no serán reconocidos por *minne* y, por tanto, no podrán ser acogidos por ella. En vez de vestir el traje de boda, para que el alma pueda fruir la unión amorosa (Mateo 22, 11-13), el tramposo terminará «vestido como un pordiosero» (v. 28). Entonces lo desenmascará la virtud personificada, que se llama Lealtad (vv. 17-18). A la inversa, quien

cumple esta virtud acabará hallando a *minne*. El giro «Lealtad sella el pacto sin sospecha» (v. 24), con que se expresa esta última idea, puede estar inspirado por Efesios 1, 13-14 («En él también vosotros, tras haber oído la Palabra de la verdad, el Evangelio de vuestra salvación, y creído también en él, fuisteis sellados con el Espíritu Santo de la Promesa, que es prenda de nuestra herencia»). La fórmula «pacto sin sospecha» (v. 24) tiene también una connotación jurídica, que trasparece también en otros términos usados en las primeras estrofas: «entrar en liza» (v. 3), «precio de la deuda» (v. 12). El amante es un deudor, al que *minne* cita a juicio, y que solo con lealtad podrá redimir su deuda.

Estrofas 4-5:

La metáfora vestimentaria introducida al final de la tercera estrofa (v. 28) constituye el punto de partida de una comparación muy elaborada entre la *nobilitas* externa del aristócrata y la belleza interna del alma que, en su busca de Dios, quiere ser digna de «alto amor» (v. 40). El amante debe imponerse grandes esfuerzos, exactamente como el hombre de abolengo solo llega al modo de vida al que aspira si está dispuesto a vivir con «gran largueza» (v. 42) y a «prodigar su afán de continuo» (v. 47, véanse también vv. 12 y 52).

Estrofas 6-8:

En la sexta estrofa, Hadewijch actúa como mentora de sus compañeras. Hablando en primera persona, aconseja una entrega total (vv. 51-52). La confianza de que, tarde o temprano, *minne* recompense tal esfuerzo (v. 57) es el único asidero para el amante que está «en desgracia» (v. 56). Partiendo de una cita de Job (vv. 59-60: «Andan ... / de día en noche cerrada»; véase Job 5, 14: «En pleno día tropiezan con tinieblas»), describe en la séptima estrofa la noche mística del «que está en lazos de amor» (v. 55): ya no discierne a *minne*, está en el vacío. Su desconcierto se expresa en un lamento en el que Hadewijch recurre a la metáfora vestimentaria y al léxico feudal jurídico ya presentes en las estrofas anteriores: ¿aquellos que pagan a *minne* lealmente toda la deuda que le deben no serían recompensados por ella con ropa, alimentos y honor? ¿Y no podrían disfrutarla?

Esta idea la lleva a describir detalladamente la unión mística en la octava estrofa. El encuentro más intenso con *minne* se realiza al vencerla (v. 75: «Soy el que vence a amor con amor»; comparen con la lucha de Jacob con el ángel en Génesis 32, 22-32, y con Filipenses 2, 7) antes de dejarse vencer por ella (vv. 76-78). Solo por una entrega tan entera que «en amor se aniquile» (*mer hi waer meer*

verwonnen die minne vervochte, v. 76), el amante encontrará a *minne*. La entrega humilde se convierte así en la «alta materia» (*die hoghe materie*, v. 79) de la que *minne*, «desde el comienzo, nace» (*van iersten geboren*, v. 80). Este verso final de la octava estrofa alude a la doctrina bíblica de la *kenosis*: Dios se ha rebajado hasta el mundo inferior para que su alto amor —o sea: Cristo— nazca en aquella dimensión carnal (comparen con Juan 1). Esta imagen evoca la encarnación, la concepción de aquel alto amor (*minne*, Cristo) en las entrañas de la Virgen María, tema que será desarrollado en la canción 29.

Estrofa 9 y tornada:

En la última estrofa, Hadewijch se identifica otra vez, usando el pronombre «nosotros», con los perezosos que no se atreven a jugarse la vida por *minne* y a entregarse totalmente a ella (vv. 81-84). Pero no tarda mucho en hacer papel de mentora como antes. Lo que más importa en la vida al servicio de *minne* es la conciencia de no dar la talla. Esta «clara verdad» se revela, no en la experiencia de la fruición amorosa, sino gracias a «razón ilustrada». Este aspecto personificado del alma humana reaparece en otros textos de Hadewijch (canción 25, visión 9). La «razón ilustrada» despierta la conciencia de no estar a la altura: el amante ha de esforzarse continuamente con una entrega en cuerpo y alma para ser digno de *minne*. Solo así podrá «satisfacer a amor» (v. 88).

En la tornada se repite el mismo mensaje, pero esta vez en un tono irónico: quienes pronto den con *minne* y puedan fruir la sin pena, tendrán «con amor buen negocio, mejor que yo por ahora», concluye Hadewijch.

Canción 9

- 1 Largo tiempo quedaron en silencio los pájaros
que antes aquí tanto se alegraban:
ya no están alegres
desde que los dejó el estío.
Muy pronto triunfarían otra vez
si les fuese posible recobrarlo,
ya que ante todo lo prefieren
y para festejarlo ellos nacieron.
Es lo que dicen a nuestros oídos.
- 2 Ya no hablo del plañido de los pájaros
—su alegría, su pena no duran mucho—,
lamento lo que más me contraría:
que nos pese y abrume tanto la carga
de amor que habría de sernos preciosa,
y que elijamos los extraños guisos.
Así amor no consigue abrazarnos.
Ay, ¡cómo nos deshonra la vileza!
¿Quién vencerá esa deslealtad?
- 3 Aún me fio de los vigorosos
de mano fuerte, que desde siempre
viven y obran en lazos de amor,
y no recelan pena ni dolor ni revés,
sino que buscan cruzar la zona entera
que amor con amor en amor exploró.
Su corazón cortés es tan conspicuo.
Comprenden la lección amorosa de amor
y cómo amor con amor honra al que ama.
- 4 ¿Por qué uno se ahorraría los esfuerzos,
si es posible vencer a amor con amor?
¿Por qué ardoroso no asediar el sitio,
confiado al poder de amor,

y veloz al oficio amoroso?
Se le haría patente la nobleza.
Ay, ya despunta el día del amor,
cuando en amor ningún esfuerzo se atesora
y ninguna labor pesa en exceso.

- 5 A menudo reclamo ayuda como una parturienta:
amado, cuando vengas,
me animarás con nuevo aliento.
Cabalgaré con pasos briosos
y trataré dichosa a mi amado,
como si norte, sur, este y oeste
permanecieran todos bajo mi yugo.
Y de repente soy arrojada por tierra.
Ay, para qué contar mi abandono.

Esta canción pone a los amantes desleales (estrofas 1-2) frente al amante ejemplar que, con ardor y confianza, atraviesa las tierras de *minne* en la fortuna y en la adversidad (estrofas 3-4). En varias ocasiones, Hadewijch se identifica con los primeros. La quinta estrofa termina con un lamento que enseguida se pone en entredicho: ¿para qué contar mi abandono?

Estrofas 1-2:

El *Natureingang* describe la situación de los pájaros en invierno: ya no cantan, ahora que con el verano desapareció su alegría. Pero el verano regresa siempre; por eso, la primera persona no se preocupa demasiado de los pájaros. En la segunda estrofa se inquieta más por los amantes desleales, con quienes se identifica usando el pronombre «nosotros». No soportan los esfuerzos reclamados por *minne*, y se contentan de placeres que le son ajenos («los extraños guisos» del v. 15). Con su «vileza» (v. 17) no llegarán a la unión suprema (v. 16).

Estrofas 3-4:

La segunda estrofa terminó con una pregunta: «¿Quién vencerá esa deslealtad?». En la tercera se da la respuesta: serán los amantes valientes, los que permanecen fieles al alto amor y quieren «cruzar la zona entera» de su búsqueda,

pasando de la alegría a la pena. El políptoton en los versos 24 y 26-27 recalca que solo una entrega total permitirá al amante conocer y vivir el alto amor.

Por lo tanto, no hay que demorar en el servicio amoroso, sino practicarlo, «ardoroso» (v. 30), «confiado al poder de amor» (v. 31). Así, al convertirse «vileza» (v. 17) en «nobleza» (v. 33), el amante descubrirá la alegría amorosa. El verso «Ay, ya despunta el día del amor» (*Ay, daer verclaert der minnen dach*, v. 34), que expresa esta alegría, evoca la noche mística, a la que se alude también en otros poemas, por ejemplo en los versos 60-62 de la canción que precede.

Estrofa 5:

En la estrofa final, la primera persona exclama: «A menudo reclamo ayuda como una parturienta» (v. 37). En esta imagen Hadewijch y su público habrán reconocido a «Mujer, vestida del sol» (*mulier amicta sole*), de quien se dice en Apocalipsis 12, 2 que «grita con los dolores del parto» (*clamat parturiens*). Los exegetas medievales la identificaban con María, y este pasaje bíblico formaba parte de la liturgia en días de fiesta marianos; aquellos textos litúrgicos fueron leídos y memorizados intensamente por las beguinas. No solo Hadewijch, sino también otras *mulieres religiosae* de su época se identificaban, en su ansia de Cristo, con la parturienta del Apocalipsis. En su «Lista de los perfectos» Hadewijch menciona a una tal Geremina, que sufría tanto en su ansia amorosa que «fue como si pasara los dolores del parto y se le partiera en dos todo el cuerpo».

En sus dolores la primera persona ya presiente la alegría que le dará la venida del amado (vv. 38-43). La hace sentirse como un caballero o una dama noble que cabalga «con pasos briosos» por las comarcas más secretas de *minne*. Su caballo anda con un paso que, en neerlandés medio, se llama *telt*, un paso natural, lateral y muy cómodo, que no hay que confundir con el paso de ambladura (que en neerlandés actual se llama *telgang*). En la Edad Media, tales caballos eran considerados como los más codiciables y los más caros. Pero la poeta sabe que a esta alegría sucederá inevitablemente un nuevo dolor: tarde o temprano, la bizarra amante mística que cabalga será «arrojada por tierra» (v. 44).

Esta canción carece de tornada. Pero no falta el llanto que tantas veces se formula en esta. La estrofa final concluye con un verso que pone en entredicho toda queja: «¿Ay, para qué contar mi abandono?» (*Ay, wat holpe mine ellende vertelt*).

Canción 10

- 1 Ahora el año nuevo
ha comenzado, lo manifiesta
el buen tiempo nuevo.
Se nos acerca un gran peligro.
Un peligro mayor nos asedia
por todos lados a la vez.
Canto una nueva ansiedad:
donde antes actuaba lealtad,
ahora puedo vislumbrar perfidia.
Mi corazón se entristece.
¿Es extraño que esté doliente
y que amor me compunja tanto?
Amor impera, ¡y nosotros,
al lado, andamos errantes!
- 2 Aquí y en todo sitio
veo descuido
ante el amor supremo,
como lo voy a denunciar.
El monte se hace valle,
según puedo ver.
Si adversidad me ha fatigado
y me hago plañidera,
si solo aguanto lo ligero,
será mi forma de ser.
Pero el que no persista
y no soporte la congoja de amor
y demande consuelo extraño,
ese muy tarde vencerá.
- 3 Si me lamento en primavera
de que yo no esté alegre
—se alargan los días,
vemos por doquier
alejarse las ovejas—,

es justo mi lamento.
Las almas a las que amor se apareciera
con todo lo que más ansiaban,
y que no vistan plumas, sino piedras,
se hundirán sin remedio.
Si libres se ciñeran a él
como su único feudo,
sin ningún otro consuelo,
amor les llevaría amor.

- 4 No soy yo, ni tampoco
las personas comunes,
quienes erramos tanto.
Sino que hablo
de los que tienen un extenso feudo,
a los que amor en tantas ocasiones
condujera a su escuela
para enseñarles la salida cierta
y las andanzas en nombre de amor
y los afanes que les impusiera.
Pero son ávidos de placeres
y prefieren los frutos forasteros.
Y todo eso los puede lastimar,
pues del afable amor se apartan.

- 5 Asimos cosas extrañas
que dan un goce inmediato,
lo que nos produce gran perjuicio.
Nos cansan el afán
y la prolija vela solitaria
a la espera de amor que sacie.
Si enseguida pudiéramos subir
hasta los escalones más distantes
y mirar el objeto de nuestro amor,
sabríamos muy pronto qué hacer.
Pero como nos cansa la tarea
de complacerle y arrastrar su carga,

elegimos los placeres inmediatos
y soslayamos el deber de amor.

- 6 Sería muy villana el alma
que, por escasa gratificación,
determinara condenarse
a no entender nada de nada
de lo que abarca el alto amor.
Pero quien, al singlar a vela,
en él se despistara, habitaría su fondo,
del que le mostraría lo más profundo,
de forma que, en el corto plazo,
le aliviara la herida del anhelo.
Y al que luchara con amor
y con amor a amor se atara,
le digo que podría hallar
al amor verídico, que falta le hacía.
- 7 Si dejamos a amor irse por otro lado,
y si nos detestamos tanto
que amar nos cuesta demasiado,
de cierto, amor nos lo devolverá
y nos hará vagar por las calles extrañas
para poner de manifiesto
que por nuestra exclusiva culpa
perdemos el alto afecto
que amor nos destinaba:
si con él satisface a sus elegidos,
nosotros deseamos que nos deje tranquilos.
Ahora que reprendo con dureza,
me parece querer apenas
que aún nos toque amor.

A usanza antigua,
henos aquí, tan fríos ante amor.
De nada sirve lo que yo quiera:
nos conformamos con ser pobres.

En esta canción, Hadewijch denuncia la indolencia de quienes se han puesto al servicio de *minne* (estrofas 1-2). La incapacidad de soportar su abandono lleva a algunos, particularmente a los más avanzados en la vía mística, a buscar satisfacciones ajenas (estrofas 3-5). Es muy alto el precio que tendrán que pagar por esa deslealtad, ya que se privan del premio prometido a los elegidos: la fruición suprema (estrofa 6). La canción termina con una recriminación severa (estrofa 7 y tornada): ¿para qué desear «que aún nos toque amor» (v. 98), si «nos conformamos con ser pobres» (v. 100)?

Estrofas 1-2:

La primavera temprana despierta la alegría, pero Hadewijch recela una desgracia inminente: por todas partes reina el descuido en el servicio de *minne* (vv. 8-14 y 15-19). «El monte se hace valle» (v. 19). El monte es un símbolo bíblico de la residencia de Dios (Éxodo 19, 12; Zacarías 8, 3; Isaías 2, 2) y, por ende, de la epifanía: en su cima se puede contemplar a Dios (vv. 63-65). La poeta se desespera al ver que, por falta de lealtad (vv. 8-9), los perezosos quieren cambiar la ascensión solitaria a la cima del monte («el amor supremo», v. 17) por la travesía de un valle que no oponga resistencia. Por cierto, también Hadewijch se lamenta de las penas que sufre quien sirve a *minne* (vv. 21-24), pero peor es renunciar y buscar satisfacciones ajenas: de tal modo nunca se podrá conquistar el amor divino (vv. 25-28).

Estrofas 3-5:

La escena de la naturaleza de la primera estrofa se reanuda en la tercera, que desarrolla la idea contenida en los versos finales de la segunda. La poeta, que se lamenta a pesar de vivir en plena primavera (vv. 29-33), se justifica (v. 34). Los antes tocados por *minne* (vv. 35-36), que ahora se sienten agobiados por la carga que les impone (vv. 37-38), cometen un error fatal. Si se dedicaran exclusivamente a *minne*, podrían experimentar su cercanía.

En la cuarta estrofa, Hadewijch especifica que los amantes indolentes, a quienes recrimina, han recibido un «extenso feudo» de su señor. Poseen este privilegio divino y, además, adquirieron una instrucción sólida en la escuela de *minne* (vv. 46-52). «Pero son ávidos de placeres y prefieren los frutos forasteros» (vv. 53-54).

La metáfora gustativa, que concluye la cuarta estrofa —quienes prefieren los placeres terrestres «del afable amor se apartan» (v. 56)—, sigue desarrollándose en la quinta desde la perspectiva de la primera persona del plural (vv. 57-59).

También reaparecen las imágenes de la ascensión al monte (vv. 63-64, véase v. 19) y de la carga pesada que uno tiene que arrastrar (v. 68, véase v. 37).

Estrofas 6-7 y tornada:

Las dos estrofas finales varían otra vez el tema central de la canción, primero en la tercera persona (estrofa 6) y luego desde la perspectiva colectiva de «nosotros» (estrofa 7). Solo a quien se le entrega por completo hasta «despistarse» (v. 77), *minne* revela «lo más profundo» (v. 78): en aquel trance se alivia «la herida del anhelo» (v. 80). Mientras que, en la segunda estrofa, la epifanía —o aparición de Dios— se realizó en la cima del monte, ahora se sitúa en el fondo del precipicio (vv. 77-79): más allá del espacio y del tiempo, donde reside Dios, coinciden la altura y el abismo.

El amante mezquino que cede ante la sensación de abandono y que prefiere los placeres inmediatos se perjudica a sí mismo. Al «vagar por las calles extrañas» (v. 89), lejos de *minne*, pierde «el alto afecto» (v. 92).

Al final, Hadewijch se dice irritada por la indolencia que observa en su entorno: apenas quiere «que aún nos toque amor» (v. 98). Esta conclusión amarga la lleva, en la tornada, a problematizar su mensaje: si la comunidad prefiere privarse de la fruición de *minne*, el voto que ella, como mentora del grupo, acaricia —«que aún nos toque amor» (v. 98)— ya no tiene sentido.

Canción 11

- 1 Ha nacido la noble estación del año,
que traerá las flores en la tierra.
Son como los nobles, elegidos
para llevar a cuestras el yugo, el lazo de amor.
En ellos vuelve a florecer siempre la lealtad,
como las nobles flores con sus sabrosos frutos.
Con lealtad se escruta el verbo.
Amor dura, constante,
íntimamente entretejido con amistad
en el consejo máximo de amor.
- 2 «Mi yugo es suave y mi carga ligera»,
declara el que de amor es el amante.
Concibió este verbo en amor,
fuera de él no se puede conocer
de verdad, que yo sepa.
La carga ligera se les vuelve pesada
a quienes viven fuera de amor,
y atraviesan muchas zozobras extrañas.
Pues zozobrar es la ley de los criados,
mientras amor es la ley de los hijos.
- 3 ¿Cuál es la carga ligera que impone amor,
y el yugo suave y tan dulce?
Es llevar noble e íntimamente
el amor que acaricia a los amados
y a él los une con una voluntad
en un ser único, inmutable.
El deseo profundo saca de la fuente más y más,
y, sacándolo, se bebe todo el amor.
La deuda que amor para amor exige
rebasla la razón humana.

- 4 Jamás podría sospechar el hombre
cómo el cargado con amor por amor
devora con la vista amorosa al amado.
Pues no demora ni un solo momento
al poner rumbo al largo paso de amor
hasta mirar, leal, a amor puro tenazmente.
Porque todos los fallos que este dicta
se deben deducir de su semblante,
donde uno mira sagaz, sin embozo,
muchísimas penas dulces.
- 5 Entonces reconoce con toda claridad
que el amante ha de obrar en verdad plena.
Cuando de veras se percata
de que a amor no le da lo debido,
las penas turban su ánimo gallardo.
Pues en el rostro de amor lee todo,
cómo el amante ha de tratar a amor,
y este fallo endulza la tristeza,
y lo hace aventurar el todo por el todo
para satisfacer a amor.
- 6 Quienes vengan sin más a entregarse a amor,
¡qué portentos señeros vivirán!
Con amor se apegarán a amor,
y con amor calarán a amor,
y sus venas secretas lo sacarán todo
del conducto, en que amor vierte su amor entero
y donde con amor embriaga a sus amigos
que se asombran de su furor.
Esto les queda oculto a los extraños,
y es asaz conocido por los sabios.
- 7 A quienes desean amor, Dios les dé
que con amor se conformen tanto
que solo vivan de su riqueza,
de modo que en amor los introduzca amor.

Así nunca podrán ser lastimados
 por los extraños feroces; con sus andanzas libres
 dirán: «Soy todo amor, y todo amor es mío».
 Entonces, ¿qué les puede lastimar?
 Pues están en su fuerza
 el sol, la luna y las estrellas.

Escrita en la tercera persona, esta canción se puede considerar como un comentario de la cita bíblica «Mi yugo es suave y mi carga ligera» (Mateo 11, 30). La frase del evangelio se refiere aquí al servicio de *minne*, a la que conduce el anhelo del amor divino (estrofas 1-3). Frente a frente con *minne*, el amante aprende que su entrega no puede detenerse nunca: de su anhelo interminable depende la unión con el objeto de su amor (estrofas 4-6). La canción termina con el voto de que Dios recompense a todos los amantes con la experiencia de la unión (estrofa 7).

Estrofa 1:

No cabe duda: la primavera traerá flores, y la lealtad de los amantes genuinos será fructífera. El segundo verso puede estar inspirado en el Cantar de los Cantares 2, 12 («Aparecen las flores en la tierra»), y el sexto, por el mismo Cantar de los Cantares 7, 12 («producen fruto las flores»).

El verso 7 («se escruta el verbo») puede aludir al *verbum absconditum* (Job 4, 12) o verbo oculto que, según la tradición mística, el Espíritu Santo susurra al oído del amante. Este motivo aparece más de una vez en los textos de Hadewijch (por ejemplo, en la canción 4, v. 15). Y es muy probable que «el verbo» ya anuncie la cita bíblica del verso 11.

Estrofas 2-3:

Estas estrofas se centran en la palabra de Jesús: «Mi yugo es suave y mi carga ligera» (Mateo 11, 30), a la que ya aludía el verso 4. Parecen inspiradas por la carta de Bernardo de Clairvaux a los cartujos, agregada por él a su tratado *De diligendo Deo*. En ella, Bernardo recurre a Mateo 11, 30 para oponer la carga ligera del amor a la carga pesada que debe arrastrar el que no puede librarse de su propia voluntad (comparen con el v. 25: la voluntad humana ha de unirse a la voluntad divina). En el mismo pasaje, Bernardo hace una distinción entre el criado que se contenta con alabar a Dios sin amarle y el hijo que solo conoce la ley del amor, un amor que equivale a Dios (vv. 19-20).

En los versos 27-28, el motivo del anhelo que bebe de la fuente de amor puede ser tomado también del mismo tratado *De diligendo Deo* de Bernardo. En el capítulo XI, Bernardo describe cómo los resucitados, a quienes Dios llama *carissimi* (comparen con «los amados» del verso 24), son invitados por Él a beber hasta la saciedad. *Minne*, tal como la concibe Hadewijch, nunca llega a saciarse; pero es notable que la escena diferida por Bernardo hasta el día de la resurrección es situada por ella en la vida terrestre como una faceta de la experiencia mística. Su concepción de la sed insaciable corresponde a la óptica de Ricardo de Saint-Victor en su tratado *De quattuor gradibus violentae caritatis* («Los cuatro grados de la caridad violenta»), donde aparece como el grado supremo del amor místico.

Los versos 23 y 24 dicen, con respecto a la carga ligera y al yugo suave: «Es llevar noble e íntimamente / el amor que acaricia a los amados», lo que podemos interpretar como una alusión a la preñez mística. Es un motivo que se reencuentra en la obra de Hadewijch, lo más extensamente en la decimocuarta carta rimada. La preñada de *minne* se une a la voluntad divina, convirtiéndose ella misma en *minne*. Esta unión no se acaba nunca: el afán de unión impulsa al amante a ir siempre más lejos, a la vez que *minne* reclama siempre más.

Estrofas 4-6:

Quien está cargado con *minne*, quien está preñada de amor divino, «devora con la vista amorosa al amado» (v. 33) «hasta mirar, leal, a amor tenazmente» (v. 36). En su semblante lee «los fallos que este dicta» (v. 37). Verse a sí mismo frente a frente con Dios, y deducir de esto su propio grado de madurez mística, es un tema que aparece varias veces en las visiones, muy explícitamente en la decimocuarta. Al unirse con *minne*, el amante aprende que esta unión no tiene fin (v. 40).

La conciencia de que su servicio no puede satisfacer a *minne* despierta en el amante el furor amoroso (vv. 44-45). Pero son dulces sus penas (vv. 40 y 48): comprende que, sufriendolas, podrá contentar a *minne*. Por su entrega sin restricciones, por su anhelo incesante, se apegará a amor (v. 53). Sin embargo, la gracia otorgada por *minne* rebasa lo que él puede asumir: la bebe hasta la ebriedad, asombrándose de su abundancia. El «conducto» (v. 56), en que *minne* «vierte su amor», es una imagen marial: una y otra vez, la literatura religiosa medieval llama a María el «canal» por donde la gracia divina fluye a los hombres. El motivo de la ebriedad mística, bastante raro en la obra de Hadewijch, puede deberse al mismo pasaje del *De diligendo Deo* (XI, 32-33) de Bernardo

que ya mencionamos antes. Sabemos que Bernardo habla de los resucitados en el más allá: solo ellos, escribe, «podrán beber de la copa de sapiencia, de la que dicen a Dios: “Mi caliz que embriaga: ¡qué excelente es!”» (Salmo 23, 5).

Estrofa 7:

La canción concluye con un voto: ojalá quienes desean a *minne* se entreguen a ella tan enteramente que ya no vivan sino de su riqueza. Así se unirán totalmente a ella. El verso final evoca otro, con que, medio siglo más tarde, Dante concluirá su *Commedia*: «*l'amor che move il sole e l'altre stelle*». Según la cosmología medieval, el amor divino es la fuerza que mueve el universo. Al modo de ver de Hadewijch, esta fuerza que rige el universo no es únicamente un privilegio de Dios: unidos a *minne*, todos los amantes místicos participan de su imperio.

Canción 12

- 1 En el día del año nuevo,
siempre uno aguarda,
como ahora, por todas partes,
la nueva primavera.
Amor conoce los asaltos
que sufro por él muchas veces.
Por ende, vivo confiada,
con el corazón afligido, alegre.
- 2 Aunque viviera en otra nueva edad
con una nueva estación verde,
me encontraría muy angustiada
en todos mis quehaceres
con plena y nueva ansiedad,
a no ser que a mí amor se revelara
y se diese completo hasta que yo solo viviese
de él en nueva claridad.
- 3 Estaría en apuros el que ahora
quisiera obrar con toda lealtad:
pasaría agobios duros.
Con muchas aflicciones nuevas
sería castigado por los extraños crueles
en renovada enemistad,
antes de conseguir la visión del paisaje
al que amor guía a su amigo.
- 4 Ay, escuchadme, novatos
que pretendéis a amor entregaros,
y deteneos en lo que os digo,
y cuidado, tened cuidado:
hay muchos que parecen predispuestos
a andar donde reside amor,
y se pierden por caminos extraños.
Es lo que vi con mis propios ojos.

- 5 Algunos creen tener
mucho suerte en amor.
Creen que en cualquier lugar
florecen monte y valle.
Pero, mirándolo bien, lo cierto es
que muy poco se ve de esto.
Hay que probar con actos de lealtad
que en amor hay progreso.
- 6 La vida es desolada
e insoportable cuando falta amor.
Con eso tropezamos;
con frecuencia nos hace desistir.
Se lo agradecería mucho a lealtad,
si a tiempo nos pusiera en sazón
de ser conducidos a la fuerza de amor,
apegándonos a su sustancia.
- 7 Jactanciosos podemos exclamar:
«Eres mío, amado, y yo soy tuyo».
Nos habita complacencia,
placer nos obsequia el paso libre,
y gastamos las horas, ¡ay de mí!
Si amor nos enterase
de la nobleza de su ser,
se nos grabaría en nuestra mente.
- 8 Observad, vosotros, sabios,
el brío ingente de amor:
empuña el cetro tremendo
en el mundo creado por Dios.
¡A él mismo hasta lo envió a la muerte!
Ante amor nadie está a salvo.
Obrad, leales a amor, hasta ser sus iguales
y paladead su noble bondad.

El herido por amor en carne viva
tiene el ánimo tan valiente:
cualquier adversidad que sufra
le parece de buen augurio.

Esta canción conmemora el día del año nuevo. En el invierno inhóspito, el amante tiene que hacer frente a muchas incomodidades y penas (estrofas 1-3). La poeta disuade a los que quieran hacerse «renovar» por *minne* de apegarse a placeres prematuros y efímeros (estrofas 4-7). El amante sabio se centrará en un solo objeto: la unión completa con el amado, en la alegría y en la pena. Su ejemplo supremo es el crucificado: el amor de Dios causó la muerte de Cristo (estrofa 8 y tornada).

Estrofas 1-3:

El *Natureingang* refiere al *nuwen dach* («día nuevo»), que, en neerlandés medio, es el día del año nuevo. Aún no ha llegado la primavera, pero no se puede dudar de su venida, lo que es una razón de esperanza. En esta situación se encuentra la primera persona: sufre (vv. 5-6) y tiene «el corazón afligido» (v. 8), pero su amado lo sabe (vv. 5-6); por eso, ella vive confiada (v. 7) y se pone «alegre» (v. 8). También en la segunda estrofa aparece la esperanza de la nueva estación, pero esta vez como contraste: ¿qué le importa la primavera, si la portavoz lírica no llega a poseer a *minne* en «nueva claridad» (*in allen nuwen clare*, v. 16)? En el mundo poético de Hadewijch, esta imagen designa el lugar del encuentro con *minne*.

En la tercera estrofa, a la primera persona la sustituye un amante ejemplar que actúa en la tercera persona. Este amante, que quiere ejercer lealmente su servicio a *minne*, pasa muchas penas antes de que *minne* le permita entrar en el país de la unión amorosa. Quienes causan las penas son «los extraños crueles», los que se contentan con las apariencias de la vida religiosa y no van en busca de una experiencia íntima, como Hadewijch y sus compañeras. A aquellos extraños, *minne* les queda ajena. Desde su ignorancia, de una manera agresiva (vv. 21-22) quieren apartar de *minne* a los amantes genuinos.

Estrofas 4-5:

En estas estrofas, Hadewijch amonesta a los «novatos», a los que están dispuestos a dejarse renovar por *minne*. Ha visto cómo muchos de ellos, a pesar de su

buena voluntad inicial, se revelan incapaces de una lealtad duradera (estrofa 4). No deben satisfacerse con unas experiencias aparentemente alegres, ajenas a *minne*. El beneficio que se obtiene de su servicio no se mide en grados de alegría, sino de lealtad en tiempos de abandono (estrofa 5).

Estrofas 6-7:

Aquí la poeta recurre al pronombre inclusivo «nosotros» para que sus compañeras se sientan involucradas. Les pesa la larga ausencia del amado, y están indecisas (vv. 41-44). Lealtad sola permite al amante errabundo seguir enfocando a *minne*. Cuando por fin se realice el encuentro, tendrá que agradecérselo a esta virtud personificada: gracias a Lealtad, cumple el compromiso con *minne* (vv. 45-48). Bajo la pluma de Hadewijch, los términos «complacencia» (v. 51) y «delicia» (v. 52) tienen generalmente una connotación negativa. Refieren a unas sensaciones placenteras efímeras. El comienzo de la séptima estrofa sigue variando estas sensaciones prematuras de alegría, de las que nos previno la quinta estrofa. Quisiéramos acogerlas como señales de la unión amorosa (vv. 49-51, donde se cita el Cantar de los Cantares 2, 16). El carácter pasajero de estas sensaciones contrasta con los efectos de un verdadero encuentro con *minne*: estos son tan profundos que no se olvidan nunca (vv. 54-56).

Estrofa 8 y tornada:

En la octava estrofa, Hadewijch se dirige a los «amantes sabios». Ellos saben que el poder de *minne* sobrepasa todo: hasta la crucifixión de Cristo resulta del amor de Dios (v. 61). La poeta aconseja al amante una entrega leal a *minne*. Quien se siente íntimamente tocado por ella sufre todo y comprende que, por ella, hasta la adversidad terrestre se vuelve beneficio.

Canción 13

- 1 En la estación más alegre del año,
cuando gorjean todos los pájaros
y el ruiseñor nos anuncia
muy alto su alegría,
está más afligido el corazón
al que amor noble ha herido.
- 2 ¡Cómo lo puede aguantar la noble alma
—la más noble de todas las criaturas—,
que de por sí tiende al amor más alto,
y, sin embargo, no tiene a su amado!
Al ser herida por las flechas de amor,
la vida le da espanto.
- 3 Cada vez que la flecha da en la caza,
crece la herida y hace más daño.
Todos los que aman saben bien
que debe hacerse una cosa de las tres:
dulzura o dolor, o ambos al mismo tiempo,
en el ardor ante el rostro de amor.
- 4 Cómo les puede dar horror a los que aman,
y se saben tan perdidos en amor.
Están vencidos, mientras vencen
al ingente invencible,
que en cada momento los empuja
a revivir muriéndose de nuevo.
- 5 De esto su amor no se puede cuidar.
Es necesario sorber su poder, su riqueza,
por más que en amor uno se hunda.
Es lo que ignoran los extraños.
Cuanto más alto el salón del trono deseado,
tanto más honda la vorágine profunda.

- 6 En el libro de las leyes de amor prevalece:
quien lanza golpes será golpeado;
lo ligero equivale a lo pesado;
la fuerza bruta será vencida.
El reino llegará por sí mismo a nosotros,
a todos esos que sepamos amar.
- 7 Pero muy pocos aman enteros a amor entero,
y aún hay menos que comprendan a amor al amar.
Por eso tardarán mucho en conseguir
el reino y su alto sigilo
y los conocimientos que amor expone
a quien entra en su escuela.
- 8 Es muy desolador que así vaguemos
y que nos quede oculta la alta sapiencia,
la que amor ha confiado a los maestros
que enseñan el amor más noble.
La lección más preciada en su escuela
es cómo contentar a amor.
- 9 No obstante, a quienes antes de tiempo concluyan,
por mucho que se exalten
y alaben la llegada de su amado
tan rápido con toques festivos,
solo en cuanto acuerden con la pena,
les servirá la escuela.
- 10 A quienes aquí quieran jugar con el amado
y, más tarde, colmados de alegría, bailar
y besar con supremo gozo,
les digo desde ahora:
de virtudes tendrán que hermosearse,
o no les servirá para nada la escuela.
- 11 Pero en los que de veras en amor se ensimismen
y más tarde se ilustren bajo clara razón,

en ellos amor fundará su escuela.
Esos serán los maestros
y cobrarán de amor los más altos regalos
que provocan heridas incurables.

- 12 A quienes de tal modo amor regale sus heridas,
revelándoles la amplitud de sus conocimientos,
ardor se las mantendrá abiertas y no vendadas,
mientras amor las abraza con sus angustias.
El horror que entretanto padecen los heridos
no debe sorprendernos.
- 13 Al que así en el amor se ha abierto camino
con hambre intensa, con plena saciedad,
no le pueden dañar aridez ni florecimiento,
ni otra estación cualquiera.
En la sima más honda, en el último escalón
su ser persiste en lo que era.

Esta canción trata de las heridas infligidas por *minne*. El dolor es causado por su poder y su riqueza, que siempre exceden a los amantes: cuanto más avanzan en *minne*, más se dan cuenta de lo que aún queda por hacer. Es la dura lección que aprenden en la escuela de amor. Quien considera la delicia como el barómetro de *minne* no comprende su enseñanza. El amante genuino sabe que las heridas del anhelo forman partes inseparables del amor.

Estrofas 1-3:

La primera estrofa opone la alegría de la naturaleza a la pena del amante. Causada por la ausencia del amado, esta pena se describe como una herida infligida por las flechas de amor (vv. 6 y 11). En la Edad Media, este motivo aparece tanto en la literatura religiosa como en la profana; el modo en que lo trata Hadewijch hace pensar mucho en un pasaje del libro *De quattuor gradibus violentae caritatis* («Los cuatro grados de la caridad violenta») de Ricardo de Saint-Victor: «¿No te parece que está taladrado el corazón, cuando la flecha amorosa incandescente atraviesa el alma humana y hiere tan profundamente que ya no puede dominar ni ocultar de ningún modo el ardor

de su anhelo?». La añoranza del amado divino ausente hace insoportable la vida del amante.

Ricardo de Saint-Victor concluye —y Hadewijch confirma (estrofa 3)— que el estado del amante herido alterna entre dolor y mejora, con todos los grados intermedios, a la vez que no deja de crecer el ardor del deseo. Pero muy al contrario de Ricardo, Hadewijch no sitúa la herida amorosa en un escalón inferior del amor místico, donde todavía le quedan consuelos ajenos. Ella no distingue tales gradaciones. Desde su punto de vista, el amante no puede extraviarse ni concederse un descanso: la única «dulzura» que lo contente le será regalada por *minne*.

Estrofas 4-7:

No hay otro modo de conquistar a *minne* invencible que el que consiste en dejarse vencer totalmente por ella (estrofa 4). Este motivo es ilustrado por Hadewijch en su carta 12, 177-196, donde cuenta el combate de Jacob con el ángel (Génesis 32, 24-31): como Jacob, el amante que quiere recibir la bendición divina quedará cojo. Lo que significa que deberá renunciar a todo lo que no sea Dios y dejarse dominar totalmente por *minne*: es la sola manera de ganar el combate.

Este motivo se desarrolla en las dos estrofas siguientes. *Minne* no podrá resistir al que se le entregue totalmente: tendrá que dejarle participar de su poder y riqueza (vv. 25-26). Sin embargo, es tan grande que su amante no se sabe a su altura: se hunde en ella (v. 27), lo que acrecienta su deseo (vv. 29-30). Tal es la dura ley de *minne*: «quien lanza golpes será golpeado» (v. 32). A estos amantes —que somos «nosotros», dice Hadewijch animando a sus compañeras (v. 35)— les tocará el reino (v. 35, con su alusión implícita al «venga a nosotros tu reino» del padrenuestro). Desgraciadamente son pocos los que, amando de este modo, podrán participar del reino y de la alta sapiencia enseñada por *minne* en su escuela (estrofa 7).

Estrofas 8-11:

En estas estrofas vuelve el motivo que ha asomado a finales de la séptima: el de la «escuela de amor» (*minnen scole*, v. 47). El término proviene de la mística cisterciense del siglo XII, que consideraba el monasterio como una *schola caritatis*, donde los monjes —como alumnos— debían «aprender» a Dios. Hadewijch trasladó este ideal cisterciense a su propio grupo de amigas. El verbo *termineren* («concluir», v. 49) puede ser tomado de un famoso pasaje polémico del tratado

De natura et dignitate amoris («Sobre la naturaleza y la dignidad del amor») IX, 26, de Guillermo de Saint-Thierry: «He aquí la escuela de amor: aquí se llega a conclusiones (*terminantur*), no tanto por razonamientos como por la razón (*ratione*), por la verdad misma de las cosas (*rerum veritate*) y por la experiencia». Con latinismos doctos (*termineren*, *concorderen*) y términos eruditos tomados del francés (*salueren* «saludar», *juweren* «jugar», *balleren* «bailar», *basieren* «besar») Hadewijch se dirige irónicamente a sus compañeras que quisieran reducir el amor a la pura delicia y apartarse del dolor producido por un deseo infinito. Respecto a su actitud crítica frente al «exultar» (*jubileren*), el canto inarticulado extático muy frecuente en su entorno, remitimos a nuestro comentario sobre la quinta estrofa de la canción 5.

El verbo *balleren* («bailar», v. 56) puede hacer pensar en el baile extático que practicaba la beguina Elisabeth van Spalbeek (1247/1250-1316). *Basieren* («besar») recuerda el beso evocado en el segundo verso del Cantar de los Cantares («¡Que me bese con el beso de su boca!»), que en la literatura mística es una imagen de la unión íntima entre Dios y el hombre.

A aquellos que se dejan atolondrar por un modo de vida extático, la estrofa 11 opone los amantes verdaderos que se dejan conducir por la verdad y la «clara razón» (v. 62), dos conceptos que, en el pasaje citado de Guillermo de Saint-Thierry, se relacionan con la *specialis caritatis schola* (respectivamente *rerum veritate* y *ratione*).

Estrofas 12-13:

El deseo de los amantes sinceros no cesa nunca. Los motivos de las heridas de amor (vv. 67-69) y del *taedium vitae* (horror, asco de la vida, v. 71) completan el círculo, retornando a las estrofas iniciales. Sea cual sea la experiencia de los amantes, alegre o dolorosa, *minne* sigue siendo lo que es.

Canción 14

- 1 Aunque por doquier la estación está alegre
ahora que verdean monte y valle,
todo esto le interesa poco
al que padece desventura en amor.
No sé con qué consiga estar alegre.
Cualquier alegría le da pena.
No es de extrañar:
si echa de menos
a su amado tan ansiado,
y no tiene nada
de lo que pueda vivir,
¿de qué cosa tendría que subsistir?
- 2 Por lo que pasa en amoroso furor
el que vive de amor inaprensible,
lo puede comprender solo
quien a amor se da entero
y sin embargo queda hambriento.
Amor le causa mucha pena,
pues lo abrasa y lo deja
esperanzado o angustiado
siempre de nuevo.
Pues todo lo que desea
es nutrirse y vivir
de amor y fruir su sustancia.
- 3 A quienes, hambrientos, viven de amor
y aún quedan privados de fruición,
ay, ¿quién podrá loarlos lo bastante?
Pues a amor tienen un apego total.
Pese a que debería dárselos por entero,
amor los priva de todo,
y son presos de alarma.

*Ay, amabar!*¹

Pobre de mí, ¿a dónde huir ahora?

Antes de que eso me pasara,

—ay, *utinam*—²

¡ojalá herido de muerte me hubiera!

- 4 Es una pena poco conocida.
De los extraños nunca viene amor sincero.
Le cuesta demasiado a placer,
pues todo el tiempo solo aspira
a quedar amarrado a fruición,
en libertad sin miedo.
Pero de esto razón clara
no quiere saber nada.
Le hace pensar en una recaída,
mientras no ascienda
en la escalera de honor
hasta hallar a su amado.
- 5 Amor quiere amor entero. No quiere demorarse.
Todo el tiempo anhela agradarse en dulzura,
en abundancia, a discreción.
Razón le recomienda armarse de paciencia,
mas libertad quiere conducirlo enseguida
a donde se una al amado.
Por tales sufrimientos hay que pasar
antes de hallar la paz.
Es lo que ignoran los extraños
que nunca se consienten,
por amor presionados,
a degustar la muerte cabal.

¹ ¡Ay, yo era amado(a)!

² Ay, si así fuera.

6 Al darles amor una nueva fuerza,
los jóvenes suponen librarse de todo.
Están como en la corte,
y viven satisfechos, petulantes,
y creen salir de la justa
con sumo honor.
Y luego, al despertarlos razón
y al enseñarles la tarea
laboriosa que deben efectuar
con renovados ánimos,
pierden valor
los que eran tan intrépidos.

7 Ay, amor, virtud excelsa
que todo lo domeña
y que puede forzarlo todo,
ojalá se revele
y nos resarza.
Nunca de nada nos despojará.
Quienes caten, leales,
las penas negras,
podrán cantar, alegres.

Que alguien lo dude es lamentable.
Amor siempre compensa, aunque suceda tarde.
Quienes en él confían
y siguen su consejo máximo,
y persisten constantes en su fervor,
algún día tendrán premio de amor.

El amante que se ha entregado a *minne* y que no llega a poseerla sufre grandes dolores (estrofas 1-3). En esta canción, la poeta se sirve de personificaciones para esbozar el combate interior provocado por la dinámica amorosa. Gozo quiere un deleite amoroso inmediato e incesante. Razón quiere que el alma se ennoblezca y se arme de paciencia para poder experimentar plenamente a *minne*, que, además de gozo, supone pena. Libertad, por su parte, aspira a

desligarse de todo lo que no sea *minne*, para poder encontrarla y unirse a ella plenamente (estrofas 4-5). En las estrofas finales, Hadewijch describe a los amantes jóvenes: al ser tocados por *minne* se imaginan estar en el paraíso, pero en cuanto se enteran de que les espera una «tarea / laboriosa» (vv. 68-69), pierden los ánimos. Tendrán que perseverar, con total confianza (estrofas 6-7). *Minne* recompensa siempre al amante leal: tarde o temprano será suya (tornada).

Estrofas 1-3:

Para quien se ha entregado entero a *minne* y ya no la halla, la alegría exuberante de la primavera pierde todo sentido: ya «no tiene nada / de lo que pueda vivir» (estrofa 1, vv. 10-11). El verbo *teren* («subsistir», v. 12) con que se concluye la primera estrofa, y al que corresponde «vivir de» al comienzo de la segunda (v. 14), introduce el motivo del hambre amorosa, que desarrollarán las estrofas 2 y 3. Quien vive de *minne* y no es alimentado por ella inevitablemente es torturado por *orewoet* («amoroso furor», v. 13). La angustia y el dolor causados por aquella hambre son insoportables (vv. 25-26). La protagonista que habla en primera persona mejor hubiera querido morir en la unión amorosa de antes que pervivir en este dolor (vv. 32-36).

En cada una de las tres estrofas, Hadewijch aprovecha las posibilidades poéticas creadas por el ritmo tambaleante de los seis versos finales, convirtiendo así la cola de la estrofa en un lamento amoroso pasional. En la tercera estrofa lo hace con exclamaciones en latín.

Estrofas 4-5:

En estas estrofas, Hadewijch personifica las fuerzas activas en el amante que anhela unirse con el amado. Gozo (v. 39) aspira a una unión amorosa rápida e incesante: está «amarrado a fruición» (*ghebruken*, v. 41). Por su lado, Razón no va en busca de la experiencia más deleitable, sino de la más elevada (vv. 43-48 y 52). Ella quiere que el amante se arme de paciencia, para poder experimentar el amor tanto en *g(h)ebreken* (falta, ausencia) como en *ghebruken* (fruición). *Minne* consta de ambos: como Gozo, es impaciente y aspira al deleite, pero, como Razón, quiere vivir el amor pleno (vv. 49-52). Libertad será su guía: conduce al amado sin tardar y sin rodeos, librando al amante de sus fantasmas y de todo lo que no sea *minne* (vv. 53-54). Razón y Libertad lo llevan a las tormentas amorosas, en las que muere y renace para dar con el amado (vv. 55-60).

Estrofas 6-7 y tornada:

En la sexta estrofa, la poeta integra esta dinámica en la cronología del progreso amoroso: al conocer el deleite de ser tocado por *minne*, los jóvenes amantes se sienten como si fueran caballeros vitoreados que se presentan en la corte (vv. 61-66). Cuando Razón les enseña «la tarea / laboriosa que deben efectuar» (vv. 68-69), «pierden valor / los que eran tan intrépidos» (vv. 71-72).

La séptima estrofa formula el voto de que *minne* se muestre abiertamente (vv. 73-77), a la vez que cambia la perspectiva: ya no enfoca a unos jóvenes amantes anónimos, sino al propio grupo de amigas («nos», vv. 77-78). La poeta reitera su confianza en *minne*: con toda seguridad premiará los esfuerzos de sus amantes.

La tornada afirma otra vez que, en amor, la lealtad siempre da fruto. Ponerlo en duda es pernicioso. Tarde o temprano *minne* cede al amante leal.

Canción 15

- 1 Por doquier se puede percibir
la nueva estación del año.
Se deleitan los pájaros,
en monte y valle se abren las flores.
Donde sea que se hallen,
se han escapado
al invierno feroz y sus dolores.
Estoy perdida,
si de mi adversidad
amor no me consuela pronto.
- 2 Ahora la adversidad
contra mí emprende una campaña.
Por todos lados se agolpan las tropas.
Mis vías de salida, antes libres,
están completamente atajadas.
Me han declarado la guerra.
¡A ver si sé lo que es sufrir pesares!
Si soy llevada
a donde amor es victorioso,
a ti, noble amor, te lo deberé.
- 3 Ojalá amor, que vence todo,
me ayude para que yo venza,
y él, que conoce todos los apuros,
me dé el favor de darme cuenta
de lo difícil que me será
—por falta de recurso—
aguardar la fruición de amor.
El consejo cruel
que la contraría
mina las fuerzas de mi ánimo.

- 4 Gracias a amor seré capaz
de vencer el apuro que me aprieta.
Bien sé que lo podré lograr.
Pero surgen copiosos contratiempos
que me hacen perecer
un sinfín de veces,
desde que amor en carne viva me hirió.
Acepto carecer de todo,
hasta que amor me obsequie
con el reinado que me prometió.
- 5 En el lejano ayer de mi juventud,
al sorprenderme por primera vez,
amor me reveló sumas delicias:
su saber, su fortuna, su bondad, su poder.
Más tarde, al contratar yo con él
y al declararme dispuesta
a indemnizar a amor todo el tributo,
le complacía sobremanera
que a él yo me entregara.
Ahora ha amainado la embriaguez.
- 6 Amor me ha engañado
de muchas formas, me engatusó
con sus dulzuras de toda suerte,
con las que regala a los mancebos.
Los guisos deliciosos
con su deleite nuevo,
por los que de buen grado sufrí todo
—recrimino y me quejo
con nueva vehemencia—,
y que me embelesaban, ahora me los niega.
- 7 Sé muy bien que amor
vive, mientras yo muero muchas veces.
Ya que a él lo conozco tan vital,
lo sobrellevo todo de buena gana.

- La infamia o el favor,
lo peor o lo mejor,
a los extraños me gusta ocultárselos.
Mi ánimo apasionado
es muy consciente
de que amor recompensa con amor.
- 8 A alto amor le he cedido
todo lo que yo he sido.
Que gane o pierda,
se lo debo, lo admito.
¿Qué me ha pasado?
Ya no soy yo:
él ha absorbido lo que yo era.
Con su nobleza
me manifiesta
que la pena de amor sale ganando.
- 9 Lo reconozco: amor vale la pena.
Que pierda o gane me da igual.
Es lo que siempre apetecía más,
desde que amor tocó mi corazón:
perseguí complacerle
conforme su deseo,
que se hizo manifiesto.
Del golpe que me dio
y que yo soporté,
amor creó mi feudo más faustoso.
- 10 Quien anhele vivir acorde a amor
no debe escatimar esfuerzos: es mi consejo.
Se ha de comprometer entero
para que su existencia sea la obra más alta,
sibilina al amante,
invisible al extraño
que no comprende lo que es amor.
El dulce error

en la escuela de amor,
no lo conoce quien no la frecuenta.

Por más que me atormente,
el encargo que me ha dado amor
no pierde su vigencia.

En esta canción, escrita enteramente —menos la estrofa 10— en la primera persona, Hadewijch describe el *ongheval*, el abandono y el desconcierto en que está como amante mística. No obstante, le consta que este apuro forma parte de la experiencia completa de *minne* (estrofas 1-4). Opone la adversidad presente a las delicias que vivió como amante joven (estrofas 5-6). Pero su deseo de una entrega entera a *minne* le hace aceptar su infortunio (estrofas 6-8). En la estrofa final invita a otros a darse sin reservas (estrofa 10). Y es que ella misma vive de este modo (tornada).

Estrofas 1-4:

La primera estrofa está basada en el contraste entre la naturaleza que ha escapado al invierno cruel y el *ongheval* en que se encuentra la primera persona y del que solo *minne* puede librarla. Este es el tema central de toda la canción.

En la segunda estrofa, la adversidad actúa como una persona que emprende una campaña militar contra la protagonista, que habla en primera persona. La comparación con una situación guerrera, en que esta se siente cercada, ya que sus vías de salida han sido atajadas por un ejército enemigo, puede ser inspirada por Job 19, 8 y 12: «Él ha vallado mi ruta para que yo no pase, ha cubierto mis senderos de tinieblas. (...) En masa sus huestes han llegado, su marcha de asalto han abierto contra mí, han puesto cerco a mi tienda». No es la primera vez que Hadewijch se inspira de este libro y se presenta a sí misma como un Job femenino.

Con la observación irónica del verso 17 («¿A ver si sé lo que es sufrir pesares!») Hadewijch llama la atención sobre sus penas. Pero si *minne* la conduce a la victoria —la unión amorosa— por un camino penoso, no puede más que agradecerse (vv. 18-20).

En la tercera estrofa pide a *minne* que no solo la lleve a la victoria, sino que también la ayude a aceptar el peso de este encargo. Solo si lo reconoce como parte integrante de la experiencia amorosa, podrá vivir la experiencia completa

de *minne*. Todo consejo contrario le parece cruel, ya que socava la fuerza con que se entrega a *minne* (vv. 28-30).

En la cuarta estrofa concurren los motivos de las estrofas precedentes: la convicción de que, con la ayuda de *minne*, vencerá la adversidad (vv. 31-33), la descripción de su infortunio (vv. 34-37) y su entrega total a *minne* (vv. 38-40). La alusión a su inicio (v. 37) y a las promesas tempranas de *minne* (v. 40) permite la transición a las estrofas 5 y 6, donde la poeta remonta a su experiencia de joven amante.

Estrofas 5-6:

En estas estrofas Hadewijch opone la fase inicial de su vida con *minne* a su situación actual: la recompensa por el servicio amoroso, que en aquella época imaginaba al alcance de la mano, y la embriaguez de la unión amorosa que sintió entonces ahora le parecen ser negadas.

Estrofas 7-9:

Basándose en su propio ejemplo, Hadewijch muestra cómo ha de ser la vida del amante. La séptima estrofa comienza con una cita del libro de Job, tomada del capítulo al que ya se refería la segunda estrofa: «Yo sé que vive mi Redentor, y que en el último día he de resucitar de la tierra» (Job 19, 25). Mientras ella muere muchas veces (v. 62), *minne* la lleva a la verdadera vida. Para los «extraños», a quienes el amor místico queda ajeno, es una cosa incomprensible. Por eso, la poeta no les dice nada sobre el dolor y la alegría que vive (v. 67). En realidad, no le importan aquellos «extraños». Lo que cuenta es entregarse sin reservas a *minne*, dejarse engullir totalmente por ella, renunciar a sus ideas preconcebidas de alegría y pena (estrofa 8). Cuando el amante somete su voluntad a la de *minne* y no quiere más que contentarla, hasta su sufrimiento resulta puro beneficio (estrofas 8 y 9).

Estrofa 10 y tornada:

Porque ella misma la lleva a la práctica, Hadewijch tiene el derecho de recomendar a sus compañeras una entrega total a *minne*. Su existencia se volverá «la obra más alta, / sibilina al amante» (vv. 94-95), misteriosa: conocer a *minne* es un proceso infinito. *Minne* es «invisible al extraño» (v. 96), que de ella no comprende nada: le queda inasible.

En la tornada, la primera persona se compromete a entregarse en cuerpo y alma.

Canción 16

- 1 Cuando el tiempo comienza a renovarse,
aún persisten monte y valle
oscuros y velados en todas partes.
No obstante, florece el avellano.
Aunque sufra desgracia, el amante
crecerá contra todo obstáculo.
- 2 De qué le sirven alegría o estación nueva
al que desea deleitarse en amor,
si en el ancho mundo no halla
en quién buscar apoyo y al que directo
pueda decir: «Amor mío, nada más tú
podrás darme contento a fondo».
- 3 ¿De qué manera la alegría puede abarcar
al que amor tiene cautivado
y que por latitud de amor quisiera andar,
y fruirlo libre y confiado?
Más que en el firmamento hay estrellas,
el amante acrecienta penas.
- 4 El número de penas no se puede contar.
No se pesan las cargas espantosas.
Con nada las podemos comparar.
Me rindo: para ellas no hay cabida.
Aunque sea pequeña, soporté mi ración.
Hastada estoy de la vida.
- 5 ¿Cómo puede hastiarse de la vida
quien se ha entregado entero,
desterrado muy lejos en andanzas oscuras
de las que ya nunca cree regresar,
herido por las ráfagas desesperantes?
¿Qué luto se parece a tanta pena?

- 6 Ay, vosotros, valientes que por amor aguantáis todo
y vivís libres en su confianza,
tened piedad del réprobo, a quien amor derriba
y con desgracia desesperante hostiga.
Ay, juicioso es quien sepa de un escape.
Mi corazón vive en desesperanza.
- 7 Pues vi una radiante nube que subía,
muy bella, encima de la bóveda celeste,
y de pronto creí jugar a la luz del sol
libremente en plena abundancia.
La visión jubilosa resultó una quimera.
¿Quién me reprocharía que yo muriese?
- 8 Cayó la noche ocultándome el día.
¡Pobre de mí, nacida por desdicha!
Pero al que a su poder se entrega, entero,
amor, un buen día, con amor lo compensa.
Aunque otra vez me abata el desengaño,
Dios al alma noble consuela.
- 9 En el comienzo amor siempre sacia.
Al proponerme amar por vez primera amor,
¡ay, tan entera sonreí a su abundancia!
Amor me ha hecho igual al avellano
que precoz florece en la estación oscura,
pero dilata en dar sus frutos.
- 10 Sale ganando el que, paciente, espera
hasta que pleno amor lo satisfaga entero.
Ay, Dios, no es lo que temo,
al contrario, me da alegría.
¡Pues a amor yo me he dado entera!
Pero sufrir cada vez más me dolía.
- 11 Esto al amante le resulta triste:
andar errando tras amor y no saber a dónde,

en la tiniebla o en la luz,
 en la ira o en el amor. Si amor diera
 sin vueltas su consuelo verdadero,
 contentaría a las almas en pena.

- 12 Si me dejase el amado que amor tocara,
 sus abrazos jamás agotarían al amor
 y la alegría no sería pura quimera.
 Daría lástima que así pasara.
 Ay, Dios dé a entender al alma generosa
 el daño que sería si ocurriera.

- 13 Ay, lo que digo ahora y quise decir siempre,
 Dios a las almas nobles se lo ha aclarado:
 las gratifica con el mal de amor
 porque en fruición amorosa rebosen.
 Antes de que todo con todo se junte,
 uno prueba amargo dolor.

La venida de amor consuela, abate su demora.
 Lo corrobora la aventura.
 Ay, cómo se abarca todo con todo
 es lo que los vecinos extraños desconocen.

Para Van Mierlo esta canción es «uno de los lamentos más enérgicos arrancados al corazón humano por el afán de amor». Sin embargo, como las otras canciones, tiene una intención didáctica. Una escena inicial evoca la transición del invierno a la primavera: aún hace frío y todo está oscuro, pero ya florece el avellano. Esto corresponde a la situación del amante: «Aunque sufra desgracia, el amante / crecerá» (vv. 5-6). La primera parte de la canción (desde la segunda estrofa hasta el principio de la octava) canta la desesperanza y las penas debidas a la ausencia del amado. La segunda parte (a partir del fin de la octava estrofa hasta la decimosegunda incluida) proyecta la pena en la perspectiva esperanzadora del encuentro futuro. La última estrofa (13) resume el tema y lo propone como lección: para llegar a la unión mística, hay que soportar el dolor de *minne*. La tornada pone de relieve que los «extraños» no son capaces de comprender tal aventura.

Estrofas 1-3:

El *Natureingang* sitúa la canción en la primavera precoz: hace frío, pero ya florece el avellano. De una manera similar, el amante sufre una desgracia que lo hará crecer. La segunda y la tercera estrofa constituyen un díptico: se reflejan sintáctica (pregunta retórica, construcción paralela) y lexical o semánticamente («alegría»; «amor»; «ancho mundo» frente a «latitud de amor»; «directo» y «libre y confiado»; «contento a fondo» y «fruir»). Formulan el mismo tema: la ausencia del amado hace sufrir al amante. El final de la tercera estrofa evoca la inmensidad del dolor amoroso a través de un verso que recuerda a Génesis 22, 17: «acrecentaré muchísimo tu descendencia como las estrellas del cielo» (véase también Génesis 15, 5). Este motivo será desarrollado en la estrofa siguiente.

Estrofas 4-6:

Estas estrofas refieren implícitamente al capítulo 10 del libro de Job. Comparen el verso 24 con Job 10, 1 («Asco tiene mi alma de mi vida»), el verso 27 con Job 10, 21 («antes de que me vaya, para ya no volver, a la tierra de tinieblas y de sombra»), o el verso 29 con Job 10, 9 («al polvo has de devolverme»). *Onthopen* («desesperantes», v. 29) es una noción central en la mística de Hadewijch. Pero en el libro de las canciones solo figura aquí. Evoca una fase muy avanzada de la experiencia mística, cuando el amante se percata de que todo lo que haga siempre resultará insuficiente: nunca cumplirá con las expectativas de Dios.

La sexta estrofa comienza con un apóstrofe a los «valientes», los que, al contrario del amante desesperado, libres y confiados «por amor aguantan todo» (v. 31). Podría ser con intención irónica que la poeta les pide tener piedad. Tal vez lo que les permite vivir «libres en su confianza» (v. 32) es que aún no han sufrido la dura prueba del *onthopen*, de la desesperanza.

Estrofas 7-11:

En estas estrofas, la primera persona narra su propia trayectoria, siempre en un diálogo implícito con Job: comparen el verso 33 con Job 10, 2 («Diré a Dios: ¡No me condenes, hazme saber por qué me enjuicias!»), o el verso 43 con Job 3, 4 («¡Perezca el día en que nací!»). La imagen de la «nube radiante» (v. 37) proviene sin duda de Apocalipsis 14, 14: «Había una nube blanca». En el Apocalipsis, Cristo está sentado sobre la nube; en la canción probablemente lo simboliza el sol (v. 39). Estas imágenes evocan el inicio alegre de la vía mística: el amado es visible y palpable, y parece próxima la experiencia de la unión amorosa (vv. 37-40). Pero no demora mucho el desencanto: al día sucede la no-

che (vv. 43-44), y a la esperanza alegre, la desesperanza. O sea, que el amante es como el avellano que pronto florece (al primer contacto alegre), «pero dilata en dar sus frutos» (v. 54). Esta larga espera, por muy desconsoladora que sea, tiene sentido: es condición para que se cumpla la promesa (vv. 55-56 y 64-66).

Estrofas 12-13 y tornada:

Quien de *minne* solo conoce lo dulce y no lo amargo no ha vivido el amor entero y no ha gozado más que una alegría aparente (estrofa 12). La fruición genuina de *minne* —*ghebruken*— no es posible sin la experiencia dolorosa de su ausencia (estrofa 13). A los «extraños» se les escapa esta verdad (tornada).

Canción 17

- 1 Nos ha nacido el nuevo año,
bendito sea Dios por esto.
Contento acoge la primavera
quien se deleita en amor
y reconoce sinceramente
estar dispuesto en cada estación
a sufrir penas por el alto amor.
- 2 En toda estación ha de penar
quien a amor alto ha de servir
incrementando su alto servicio,
si quiere prosperar en él
y si se empeña en experimentar
cómo amor ama con amor
al robarle razón y corazón.
- 3 Nueva estación y nuevo amor,
ambos hieren el mismo fondo.
Probarlo ahora de nuevo
es lo que hirió mi corazón:
que aquella noble figura
persiste en su sutil sustancia
ocultada tan largo tiempo.
- 4 Servir a amor en la nueva estación
quizá parezca algo muy nuevo.
Pues hay ahora muy poca gente
que aspire al gusto de amor verdadero.
Pues al extraño cruel le queda oculto
cómo me ha robado el corazón
la estación que tanto anhelo.

En esta canción, la más breve del cancionero, hay un juego sutil con las palabras *tijt* («estación»), *nuwe* («nuevo/a») y *minne*. Progresivamente *tijt*, que primero refiere a la primavera tan anhelada por todos (estrofas 1-2), evoluciona hasta confundirse con *minne* (estrofa 3), la estación de la única alegría verdadera, a la que aspira el verdadero amante (estrofa 4).

Estrofas 1-2:

La venida del nuevo año (v. 1) anuncia —como en otros poemas de Hade-wijch— que se acerca la primavera (v. 3). Con el entusiasmo que esta le inspira (v. 3), el amante siempre está dispuesto a renunciar al deleite (v. 4) que le da *minne*, y «a sufrir penas por el alto amor» (v. 7). Sin aferrarse al deleite que proporciona, «en toda estación» el amante ha de servir a *minne*, «incrementando su alto servicio» (v. 10): así podrá ganar sus favores y llegar a conocerla a fondo (estrofa 2). La experiencia de la unión en *minne* rebasa las capacidades humanas: al amante se le roban «razón y corazón» (v. 14). Él mismo se convierte en *minne*. El políptoton del verso 13 («como amor ama con amor») expresa aquella unión gozosa que no puede captar el lenguaje.

Estrofa 3:

Al contrario de la primavera (*tijt*), que solo concede un deleite pasajero, la nueva estación (*nuwe tijt*), como el «nuevo amor» (*nuwe minne*), hacen que el amante se abra al deseo de conocer a fondo a *minne*. Por eso, *nuwe tijt* y *nuwe minne* pueden considerarse casi como sinónimos: «ambos hieren el mismo fondo» (v. 16), el fondo del corazón. Quien ama así explora la dimensión eterna de *minne*, un amor que rompe los límites humanos y que hiere. Se da cuenta de que el amor eterno es inagotable: jamás lo conocerá completamente. Le es obvio «que aquella noble figura / persiste en su sutil sustancia / ocultada» (vv. 19-21) y, por lo tanto, vuelve a vivirla como «nueva». He aquí la situación en que se halla Hadewijch («yo») y que deberían reconocer como suya sus amigas.

Estrofa 4:

El servicio amoroso se desarrolla en «estaciones» que no cesan de renovarse, lo que parece una metáfora de un amor dinámico que no se detiene nunca (v. 22). Este servicio es incomprensible para quien no aspira a gustar el verdadero sabor de *minne* (vv. 24-25). Al «extraño cruel le queda oculto» cómo *minne* le «ha robado el corazón» (v. 27) a la primera persona, que en adelante solo anhela la primavera, sinónimo de *minne*.

Canción 18

- 1 De un gran favor temprano
y una gran promesa no cumplida aún,
no se alegre nadie demasiado.
Lo que auguraban nos fue retenido.
Los resplandores precoces
de las riquezas de amor
lejos de mí me han empujado.
- 2 El alba hermosa trae
esperanzas de días luminosos.
De un amor primerizo llevo la carga
con muchos otros cuyos nombres callo:
quien se siente aludido lo comprende.
Por mi parte, yo sé que soy
la que de amor siempre se queja.
- 3 Dice el villano: «Antes de la noche
no se puede alabar el hermoso día».
Comprenderlo tan tarde
me hace gritar ahora: «¡Ay de mí!
¿Dónde están el regocijo
y el contento amoroso,
que antes tan ricamente recibí?».
- 4 Ahora entiendo cómo amor me revelaba
una riqueza que pronto llegó a ser cruel.
Que con ese dolor no me engañaba
ni me ofendía —¡yo no lograba entenderlo!—.
Pues quería aclararme
y sacar a la luz del día
cómo razón ilumina el fundamento de amor.
- 5 Razón iluminada permite
y aconseja, junto con sumo amor,

reconocer el huerto total de amor,
para ver si de todo tiene lo suficiente.
Si algo le falta,
se debe vigilar
lealtad dé abasto con su alta labor.

- 6 Ojalá yo pudiese continuar tan leal
que amor no tenga nada que reprocharme,
para abonar así mi deuda total
—si la criatura que soy se la puede abonar—.
Primero no era sino seducción;
después, yo solicitaría
de amor la libre y más plena fruición.
- 7 Ay, noble amor, ¿en qué momento, cuándo
me darás días de claridad
que pongan fin a mi tiniebla?
¡Anhelo tanto ver el sol!
Tú solo sabes
que soy sincera
y no deseo nada sino agradarte.
- 8 Ay, tú, potente, maravilloso amor,
que todo puedes vencer con tus prodigios,
vénceme, para que yo te venza
en todo tu invencible impulso.
Antes conocí ese vencer.
En ese vencer hay un conocer
que siempre me ha abatido.
- 9 Permaneces, amor, el que antes eras.
Lo saben quienes en todo están contigo.
Debo creerlo: de nada sirve demorar.
Me entorpecía una deficiencia:
la de ignorar
y detestar el trabajo
que lealtad me ayudará a llevar a buen término.

- 10 Desde que he admitido con alta lealtad
que amor me asista,
he rechazado toda prenda de luto extraño
y me mantengo de pie firme
donde me consta
que algún día
amor nos unirá en un abrazo.

- 11 Está en la índole de amor potente
saber que a quien caiga en sus manos,
aunque lo agarre con fuerza bruta,
amor al fin lo contenta, y relaja los lazos.
Por eso goza
de gran fama,
y todos los países lo alaban.

- 12 Al que captura, amor le entorna los ojos
de placer, y piensa salir bien parado.
Se imagina que nunca terminará el gozo.
Así con su cautela amor seduce.
Después viene razón, la severa,
reclamando labores nuevas
para saldar la deuda. Y se apaga el ardor.

- 13 De cantar tantas veces sobre amor
no he conseguido sino provecho escaso.
A los ancianos y a los novatos
la tonada de amor serena el ánimo.
Para mí, la benévola dicha
de amor muy pocas veces dura:
mi canto es llanto inútil.

Grito, y me duelo:
le pertenecen los días a amor;
y a mí, las noches y el furor.

La dulzura del primer encuentro alegre (v. 19) contrasta en esta canción con la desolación que experimenta el amante cuando *minne* tarda en manifestarse otra vez (estrofas 1-3). Sin embargo, este abandono le da a Razón personificada la oportunidad de adiestrar el alma del amante en lealtad (estrofas 4-5). Al llamarla al servicio activo de *minne* y al ejercicio de la virtud, Razón saca al amante del entusiasmo ingenuo que caracteriza la primera fase del proceso amoroso (estrofas 6-12). Contrariamente a este tipo de amante, a la primera persona no la tortura la furia (*woet*), sino el «furor amoroso» (*orewoet*). Ni siquiera cantar alivia esta ansia violenta (estrofa 13). La canción termina con un lamento apasionado: «le pertenecen los días a amor;/ y a mí, las noches y el furor» (tornada).

Estrofas 1-3:

En esta canción, como en las canciones 21 y 29, falta el *Natureingang*. Las tres primeras estrofas comienzan con una máxima (vv. 1-3, 8-9 y 15-16). Cada una contiene una indicación temporal (v. 1: «temprano», vv. 8-9: «alba hermosa», v. 15: «al atardecer»), que de alguna manera desempeña el papel del *Natureingang*. Por otra parte, cada vez se compara la sabiduría popular, como lo hace la escena de la naturaleza en otras canciones, con la situación de la portavoz amante. «De (...) una gran promesa no cumplida aún / no se alegre nadie demasiado» (vv. 1-3) corresponde a la experiencia de la amante: no se ha cumplido la promesa temprana de *minne*, a pesar de que el primer encuentro haya dejado a la amante loca de alegría (vv. 4-7).

El dicho que introduce la segunda estrofa («El alba hermosa trae / esperanzas de días luminosos») propone un contraste implícito con la situación de la primera persona y de los otros amantes. A pesar del primer encuentro prometedor, ya no encuentran a *minne*: ya no pueden sino quejarse de su inconstancia (vv. 9-12).

Respecto a la sabiduría popular, con la que arranca la tercera estrofa («Antes de la noche no se puede alabar el hermoso día»), la primera persona confiesa que tardó demasiado en comprenderla. La gran esperanza despertada por una alegría precoz la hace sufrir ahora por la ausencia de *minne*.

Estrofas 4-6:

Las tres primeras estrofas se relacionaban entre sí por una construcción paralela (la máxima y su puesta en práctica). Las estrofas siguientes abandonan este principio; lo sustituye la concatenación v. 21: «ricamente»/v. 23 «riqueza»; v. 28 «razón ilumina» / v. 29 «Razón iluminada»; v. 35 «lealtad»/v. 36 «leal».

La cuarta estrofa ilustra otra vez el contraste entre los deleites del primer encuentro y los dolores del abandono posterior (vv. 21-25). La primera persona sabe ahora que no se trata de una conducta arbitraria y desleal. Por su ausencia *minne* le dio a la amante la oportunidad de conocer, con la ayuda de Razón, la quintaesencia del amor.

La quinta estrofa aclara el papel de Razón Iluminada (véanse también las canciones 14, 15 y 25). Deja en suspenso el goce amoroso, para que el amante se consagre lealmente a librarse de sus propios defectos. Para expresar esta idea, Hadewijch recurre a la imagen tradicional del jardín alegórico de las virtudes (v. 31: «el huerto total de amor»). Los jardineros son Razón y Lealtad personificadas: Razón indica las virtudes que faltan, Lealtad va en busca de ellas.

En la sexta estrofa, la primera persona expresa el deseo de realizar la tarea que le indicará Razón (vv. 36-38). Para ser digna del amor místico eterno, habrá de sobrepasar los límites inherentes a la condición humana (v. 39). Esta vez formula su misión en términos mercantiles: espera poder «abonar» la «deuda total» que le debe a *minne* (vv. 38-39). Una vez saldada la deuda, «solicitaría / de amor la libre y más plena fruición» (vv. 41-42).

Estrofas 7-10:

En la séptima estrofa cambia el tono. La primera persona hace a *minne* una pregunta desesperada: ¿Cuándo despuntará el día «de claridad»? (v. 44; compáren con los versos 9-10.) La repetición interrogativa (v. 43: «en qué momento, cuándo») y el uso ingenioso del encabalgamiento (vv. 43-44) ponen de relieve el adverbio «cuándo», dándole una fuerza de lamento existencial. La primera persona se impacienta por mirar «el sol» (v. 46; compáren con la canción 16, v. 40). En la cola la estrofa atenúa su queja: no quiere más que lo que quiere *minne* (vv. 47-49): acepta la noche mística que esta le destina.

También la octava estrofa empieza con una exclamación dirigida a *minne*. Esta vez, el anhelo de unirse a ella se expresa en una metáfora guerrera, mediante el uso poliptótico y paradójico del verbo *venvinnen* («vencer»): en la experiencia singular de la unión mística vencer equivale a ser vencido (vv. 50-53; véanse también la canción 13, vv. 21-22, la canción 27, v. 26, y la canción 40, v. 33). Para la primera persona esta experiencia ya no es más que un recuerdo: el de una clarividencia penetrante que proporciona la experiencia de unión (vv. 54-55). No se precisarían los efectos de esta clarividencia. Pero el contexto de los escritos de Hadewijch deja entrever lo que implica: esta amplitud de horizontes agudiza la conciencia de desmerecer y, por tanto, de desamparo que sigue a la experiencia unitiva.

Como las dos precedentes, la novena estrofa comienza con un apóstrofe lanzado a *minne*: tú, *minne*, eres lo que eres, sienta el amante alegría o desamparo. La primera persona se percata de que sus penas no se deben a *minne*, sino a sus propios defectos: no se le había ocurrido que la perseverancia leal en el servicio amoroso, incluso cuando *minne* parecía ausente, era un elemento esencial de la experiencia. Ahora que es consciente de esto, puede esperar el próximo abrazo cariñoso con plena confianza.

Estrofas 11-12:

A las tres estrofas precedentes, muy personales y expresivas, suceden dos estrofas didácticas, en las que se resume la conducta de *minne*. A quien contrae un compromiso con ella hace sufrir penas, pero *minne* siempre acaba por contentarle (estrofa 11). Primero seduce al nuevo amante con una experiencia abrumadora. Hace creer al joven amante «que nunca terminará el gozo» (*joye doghen*, v. 80). Hadewijch ironiza la ingenuidad de los amantes novatos, que no se dan cuenta de que también el desamparo forma parte de *minne*. Cuando de improviso Razón sale con las «labores» reclamadas por *minne*, se entibia pronto «el ardor» inicial (v. 84).

Estrofa 13 y tornada:

Frente a los jóvenes amantes está la primera persona, a la que no devora la furia, sino el furor amoroso (v. 94). Ni siquiera cantar a *minne* solaza su pasión ardiente. Al proponer el canto como tema poético en los versos finales, Hadewijch continúa una tradición cortés que presenta el canto como bálsamo para el alma. Para la protagonista este sedante queda sin efecto (v. 91). Su canción concluye con un lamento, en el que reaparece la imagen de los «días de claridad» (vv. 9 y 44): a *minne* «le pertenecen los días» (v. 93); la primera persona vaga en la noche oscura, mientras la consume el furor amoroso.

Canción 19

- 1 Ha comenzado este nuevo año.
Que Dios con amor nos otorgue
iniciarlo de un modo
que a amor le plazca.
Bajo el sol no respira quien apura
lo que a amor satisface.
- 2 Del nuevo año con los nuevos días
sé que le agradan mucho
a quien siempre persigue la alegría
lejos y cerca.
Al que ama, todo pesa
mientras en lazos de amor no viva.
- 3 Fervorosos, bizarros y sinceros,
suplicaremos al amable amor
nos ayude a llegar a donde está,
rápido, pues nos hace falta.
Más le valiera perecer a quien vive
fuera del amparo de amor.
- 4 Es mejor muerte que una vida amarga.
Ay, amor, ¡ojalá nos concedieras
ser elevados muy por encima
de toda mezquindad!
Henos aquí, tan distantes
de ti: ten compasión.
- 5 A Dios, que creó todo lo que existe
y que antes de cualquier cosa es amor,
le imploro que autorice
con su benevolencia
que amor me estreche con un amor
entrañable, tanto como pueda.

- 6 Lo que amor junta está muy bien unido.
Cuán unido, no lo sé decir.
Pero quien por amor se muere
sabr  tarde o temprano
cómo, en su ardor, abrazar a amor.
No conviene quedar sentado.
- 7 Ay, ay, lúcidos nobles,  por dónde march is?
A vosotras, nobilísimas criaturas,
nombradas para intimar con amor
en fruición de su rico gusto:
con novedad, con gozo, floración de hora en hora
os donar  potente amor.
- 8 Y aunque d  horror a los que persisten ciegos
y desconocen el gusto de amor,
os pido que me dig is a qué os compromet is.
Si dese is amar, decid: «Quiero ir
a donde él me ordene andar,
a la conquista, o al desastre».
- 9 Pues nos predica la santa Iglesia
—sus priores, sus menores, sus curas, sus letrados—
amor es de las obras la más alta
y la más noble que haya.
Aunque nos venza, vence a todos los potentes,
y su fuerza es duradera.
- 10 Cuando todas las cosas cesen,
perdurará el amor noble
y mostrará su claridad entera,
cuando vosotros, en nuevo comienzo,
con amor mir is fijamente a amor:
«Mirad, es lo que soy».

- 11 Si amor atiende a su amante como pareja
y amor con amor a amor se entrega,
yo no s  —queda inefable
y a un tiempo inconcebible,
pues con nada se puede comparar—
cómo amor a su amante pueda abrazar.
- 12 A todos los que aman les d  piedad
que amor me obliga a lamentarme
y gritar tantas veces: « Pobre de mí!
 En qué momento, cuándo
amor me concederá su amparo
y dir : “Se acabó tu pena.
- T  dará mi calor.
Sigo siendo quien era.
Arr jate a mis brazos
y paladea mis ricas enseñanzas?”».

Esta canción, escribió Van Mierlo, «es íntima como una oración, y majestuosa como un himno», un himno a «alto amor». Nadie podrá contentar a *minne* con sus labores y, sin embargo, el amante quiere entregarse totalmente a ella (estrofas 1-2). Hadewijch ruega a Dios, que es *minne*, que haga de ella y sus amigas unas amantes perfectas (estrofas 3-5). Al mismo tiempo llama a todas las almas nobles a entregarse a *minne* sin vacilar y sin restricciones (estrofas 7-10). Por su parte, aún no se siente entre los brazos de *minne*, lo que la entristece (estrofas 11 y tornada).

Estrofas 1-2:

La canción comienza con un voto de año nuevo: ojalá la poeta y su público puedan contentar a *minne*. En esta tierra es una tarea sin fin (estrofa 1). Al amante, contrariamente a quienes en el año nuevo pueden hallar la alegría, el mundo entero aparece como una carga pesada mientras no se sienta acariciado por *minne* (estrofa 2). Estas dos estrofas contienen el tema central de la canción.

Estrofas 3-4:

En nombre de sus compañeras, Hadewijch suplica a *minne* que las conduzca a la experiencia amorosa perfecta y las libere de toda mezquindad. Con una cita literal de Eclesiástico (Jesús ben Sirá) 30, 17 («Es mejor muerte que una vida amarga»), resalta que vivir lejos de *minne* es peor que la muerte.

Estrofas 5-6:

En la quinta estrofa, Hadewijch repite su súplica. No solo Dios es el creador de todo (v. 25; comparen con Juan 1, 3, donde trata de la Palabra que es Dios: «Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada»), Él mismo es *minne* (v. 26; comparen con la primera Carta de Juan 4, 8 y 16: «Dios es amor»). La primera persona aún no ha conseguido la unión perfecta (v. 32). Pero quien se entrega a *minne*, por su ardor llegará a poseerla (vv. 33-36).

Estrofas 7-8:

Con toda la fuerza de esta fe, Hadewijch llama a sus compañeras, a las «nobilísimas criaturas, / nombradas para intimar con amor» (vv. 38-39), a no quedar inactivas. Remitiendo al *Natureingang* de las dos primeras estrofas, arguye que solo en *minne* podrán encontrar regeneración, alegría y floración (estrofa 7), aunque «los que persisten ciegos» (por su apego a lo terrestre) se arredran ante el servicio amoroso (vv. 43-44). Lo enfatiza con una referencia a la doctrina de la Iglesia: es una de las escasas veces que apela a la autoridad clerical (estrofa 9).

Estrofa 10:

En un lenguaje que rememora Apocalipsis 21, 1-6 (desaparición del mundo viejo y venida de Dios, que se revela como el que renueva todo y se entrega al vencedor), Hadewijch evoca la unión perfecta e indescriptible, reservada al amante al fin de los tiempos.

Estrofas 11-12 y tornada:

A esta visión gloriosa se opone el dolor del deseo infinito, el deseo de *minne* en este mundo. No es por casualidad que Hadewijch vuelve a hablar en primera persona del singular: a sus oyentes y lectores pone un espejo delante, el espejo de su ansia y de su esperanza.

Canción 20

- 1 Renueva la estación el año,
y parece la vieja que se estancaba.
Quien esté preparado a servir a amor,
de él obtendrá recompensa:
nuevo consuelo y nuevo brío.
Si lo amara con el poder de amor,
con amor llegaría rápido a ser amor.
- 2 No es comprensible llegar a ser amor.
Quien lo quiera, rehúya la demora.
Ser amor sobrepasa el entendimiento.
Supone ir hasta el límite.
Amor habita en lo hondo del seno del Padre:
servirle solicita un esfuerzo muy grande
para que amor se muestre activo.
- 3 El pago a la piedad y la deuda a la ley,
el amante los salda desde el comienzo.
Una vez que dispone de este poder,
obtiene un beneficio inmenso:
lleva a cabo cualquier labor sin pena,
ya no hay dolor que lo aflija.
Vivir así excede el entendimiento.
- 4 Quien quiera ser amor hace un trabajo enorme,
pues no puede fallar de ningún modo.
Invencible, su fuerza es siempre igual
donde de amor se pueda ganar el amor,
sea con sanos, sea con enfermos,
con ciegos, paticojos, malheridos.
Ha de considerarlo su deber.
- 5 Servir a los extraños, dar a los pobres,
consolar todo lo posible a los afligidos,

vivir en lealtad con los amigos de Dios,
ya sean santos u hombres comunes, día y noche,
con toda la energía, sin cálculo.
Si teme que le falten fuerzas,
debe confiar en el poder de amor.

- 6 Si hay confianza de amor cabal,
uno consigue todo lo que pide.
Amor exhorta al ignorante
y consuela al afligido.
Si es su única razón de ser
y si no quiere consuelo alguno,
descubre que el amante a amor contenta.

Quien a amor solo quiere complacer
en cuerpo y alma entera
lo arriesga todo al vivir
para saber lo que es amor.

Esta canción pone el acento en la práctica de la virtud, a la que debe estar dispuesto el amante verdadero. Al que se compromete con ella, *minne* dará fuerzas para servirla aparentemente sin esfuerzo. El amante llegará a ser *minne*, y su vida trascenderá los límites humanos.

Estrofa 1:

Como la primavera que releva al invierno, el amante dispuesto al servicio amoroso será premiado por *minne* con «nuevo consuelo y nuevo brío» (v. 5). La repetición del adjetivo «nuevo» (*nuwe*) remite al verbo «renueva» (*vernuwet*) del *Natureingang* (v. 1). Con el valor y la fuerza que el amante recibe de *minne*, podrá unirse a ella; es lo que sugiere el políptoton en los versos 6-7: «Si lo amara con el poder de amor, / con amor llegaría rápido a ser amor».

Estrofas 2-3:

El amante que quiera unirse a *minne* deberá entregarse totalmente al servicio amoroso. Asumirá un compromiso que supera el entendimiento humano, pues «Amor habita en lo hondo del regazo del Padre» (v. 12). Con esta referencia a

Juan 1, 18 («el Hijo único, que está en el seno del Padre»), indiscutiblemente *minne* se equipara al Hijo: quien quiere llegar a ser *minne* ha de imitar a Cristo. El servicio requerido será «el pago a la piedad y la deuda a la ley», lo que supone practicar la caridad y seguir los mandamientos (v. 15). Cuando el amante viva como Cristo y, por tanto, se una con *minne*, ya no le pesará el servicio, por muy molesto o penoso que parezca. La unión amorosa no suprime la pena o la molestia, pero el amante las experimenta como agradables, lo que rebasa el entendimiento del común de los mortales.

Estrofas 4-5:

Es notable el énfasis que pone esta canción en las obras de caridad y el servicio leal a los amigos de Dios, sean muertos o vivos. Respecto a los últimos, Hadewijch alude sin duda a quienes, como ella misma y sus compañeras, dedican su vida a *minne*. La mención explícita del cuidado de enfermos (vv. 26-27), extraños y pobres (v. 29) corresponde a lo que sabemos sobre las obras de caridad de las primeras beguinas.

Estrofa 6 y tornada:

La estrofa final y la tornada resumen el tema de la canción: al que se entrega totalmente, *minne* le da fuerzas para conocerla a fondo. En adelante, ya no necesita otro consuelo.

Canción 21

- 1 Cuando nos han llegado las flores del verano,
esperamos los frutos con impaciencia.
Es lo que hace el corazón gentil y puro
que de amor quiere aguantar todo asalto.
Con ánimo valiente dice:
«Amor, yo, todo amor, te desafío,
y lo hago valeroso y atrevido.
Pronto dominaré tu poder,
o si no, perderé la vida».
- 2 ¿Cómo al ánimo valiente le podría salir mal,
si para recibir amor se juega el todo por el todo?
A tal extremo nunca llegará
si tú, amor, plenamente das
lo que sin salvedades tendrás que dar.
Ay, que tus montes se hagan valles,
para que te podamos ver
surgir entero al instante,
nos llenará de bien.
- 3 El que quiera explorar amor entero ha de ir muy lejos:
por su amplio sitio, su alta altura, su hondo abismo.
En las tormentas no perderá de vista los caminos.
Conocerá la maravilla de las maravillas,
o sea: andar el vasto espacio yermo,
seguir la errancia sin detenerse,
sobrevolar la altura y trepar a los picos,
atravesar nadando el abismo,
y recibir allá, con todo amor, a amor.
- 4 Ay, aquel alto amor, que parece tan dulce
que su dulzura traga cualquier otra dulzura,
lastima tanto el corazón y el alma en el contacto
que, combativo, uno desea nuevos ataques,

y no teme dolor
ni pena, ni zozobra, ni aun muerte,
mientras no avance en amor.
Ay, que Dios colme a quien en esto anda.
Nunca se asusta corazón valiente.

- 5 Dejo a amor su modo de ser lo que es.
No puedo comprender sus salvajes maravillas.
Aunque aún yo me puedo reponer,
muchas veces sufrí su crueldad.
Realmente debe padecer
quien sufre sus asaltos con pasividad
y no se opone con fuerza a su fuerza:
ya que quien contra amor nunca haya combatido
jamás vivió días de libertad.
- 6 Me despido de amor de una vez para siempre.
Quien lo apetezca, siga su corte —maltrecha me ha dejado—.
Creía que era yo dama en la corte después de optar por él.
Me dediqué a loarlo. Ya no lo puedo seguir haciendo.
Ahora a mí sus dádivas
se me parecen al alacrán,
que primero se muestra gallardo,
para luego atacar.
Ay, ¿de qué sirve tanto alarde?
- 7 Si yo en amor tuviera suerte —la suerte que me rehúye
y sin cesar me deja a trasmano—,
podría aún vencer y llevar una vida alegre;
ahora en un destierro cruel voy errando.
En buen momento quisiera darle fin.
Voy errante, valiente,
por donde amor me lleva
a perseguirlo en vano, pues él
persiste fuera de mi alcance.

- 8 A todos los amantes Dios les dé buena suerte: la merecen.
Aunque a mí y a otros tantos nos toca una mínima parte
de amor, los iniciados se dan a él cabalmente.
Solo a los suyos él se entrega entero.
Incumbe a quien lo merece.
¿Para qué ver con desconfianza
lo que siempre será de esta manera?
Sus golpes son todos certeros,
pero solo combate quien contraataca.

- 9 Es vergonzoso, por poco que sea, lamentarse de amor.
Su nombre es tan querido que por él se soporta todo.
A quienes turba ahora, aconsejo callar su dolor.
No lo comprenderían los que aman sin pesares.
Quien es valiente y audaz
cuida bien su defensa,
y pare el golpe, y contraataque.
Al hacer de este modo, verá llegar el día
en que con él amor hará las paces.

A quien quiera vencerlo
amor dará el perdón total,
y lo remitirá de toda deuda.
Por lo tanto diremos: «Ay de mí,
¿cómo osaríamos reposar?».

En esta canción el amante intrépido que confía en su capacidad de llegar a su objetivo, *minne*, tiene el papel principal. El amante ejemplar de la primera parte (estrofas 1-4) y la primera persona de la segunda (estrofas 5-7) saben que la calidad esencial del amante valiente es su combatividad incansable. Quien se sustrae al combate con el amado jamás llegará a conquistarlo o a conocerlo (estrofa 8 y tornada).

Estrofas 1-2:

En cuanto los árboles se pongan en flor, esperamos sus frutos con ilusión. Es lo que pasa también con el amante atrevido: tiene plena confianza en poder con-

quistar a *minne* (estrofa 1). Quien se juega el todo por el todo no tiene nada que temer: *minne* se le entregará (vv. 10-14). Sin embargo, en los versos finales de la segunda estrofa se expresa un quejido desde la primera persona del plural: «Ay, que tus montes se hagan valles, / (...) / nos llenará de bien» (vv. 15-18). El voto de «que te podamos ver / surgir entero» (vv. 16-17: *ende wij dan mochten sien / uwe toghen*) puede interpretarse de dos maneras. *Toghen* («surgir») puede significar «aparecer». En este sentido, la autora expresa la esperanza de que ella misma y sus amigas no tengan que hacer una ascensión penosa para ver aparecer a *minne*. Pero *toghen* significa también «caminar»; *uwe toghen* puede leerse entonces como «caminata», la marcha de o hacia *minne*. Esta interpretación concuerda con la metáfora espacial (montes y valles) que presenta el verso 15: cuando tus montes se hagan valles, podremos considerar nuestra marcha hacia ti como terminada.

Estrofas 3-4:

La segunda estrofa explicitaba lo que *minne* da a los amantes valientes, a saber: a sí misma. Y la tercera explica lo que, por su lado, el amante ha de hacer para poder hallar a esta *minne* generosa. Deberá conocerla a fondo, o sea que, en el lenguaje metafórico de la segunda estrofa, tendrá que emprender la marcha hacia ella, en todas las dimensiones, atravesando su hondo abismo, su inmensidad incommensurable, su altura infinita. La imagen de las diversas dimensiones espaciales que se exploran en Dios o en *minne* (comparen con Efesios 3, 18) reaparece en la obra de Hadewijch no solo en las canciones, sino también en la carta 22 y en la visión 13. El final de la estrofa sugiere que la marcha siempre remunera: el caminante podrá «recibir allá, con todo amor, a amor» (v. 27).

La cuarta estrofa describe el encuentro con *minne*. Al primer contacto, tiene un sabor dulcísimo (v. 29). Pero más tarde deja un dolor punzante (v. 30). Este dolor no es nada más o menos que el deseo de un reencuentro. Este deseo da al amante tanta valentía que ningún miedo, ningún esfuerzo pueden ponerle trabas cuando explora los escondites de *minne*.

Estrofas 5-6:

La primera mitad de la canción se centraba en el amante ejemplar; ahora aparece en escena la primera persona del singular. Se siente abatida por aquel amor incomprensible e inasible (v. 38). Pero el amante abatido que renuncia al combate para conquistarlo se condena a sí mismo: se niega todo acceso al amor divino (vv. 41-45). Como Jacob en su combate con el ángel para poder encontrar a Dios (Génesis 32, 25-33), solo a través del combate el amante conocerá a *minne*.

El abatimiento persiste en la estrofa que sigue. La primera persona anuncia que abandona el combate. Esta vez, la autora usa la imagen de la corte itinerante. Desde su primer encuentro con amor, la primera persona optó por ponerse a su servicio y seguir su corte. Elogió a su soberano como ningún otro. Pero a cambio de su servicio leal recibió tanto dolor que ya no lo soporta (vv. 46-49). En la cola de la estrofa, la autora compara a amor con un alacrán: de frente (léase: al primer contacto) «se muestra hermoso, / para luego atacar». Dicho de otra manera: el veneno mortal está en la cola. En los bestiarios medievales (por ejemplo en *Der naturen bloeme* de Jacob van Maerlant) el alacrán es el símbolo de la falsedad y del engaño. La comparación entre *minne* y el alacrán produce una metáfora audaz.

Estrofa 7:

En la séptima estrofa, el abatimiento de la primera persona da un vuelco. Aunque quisiera dar fin a sus errancias en un destierro cruel (vv. 55-58), sigue yendo en busca de *minne*, de un amor que persiste fuera de su alcance (vv. 59-63).

Estrofas 8-9 y tornada:

En las dos estrofas finales y en la tornada, la autora propone algunas directrices a los amantes errabundos. Reitera que *minne* siempre acaba por darse al que se ha comprometido con ella (estrofa 8). Aguantar sus golpes y reveses no es más que un aspecto del compromiso; el segundo y el más importante es el contraataque (v. 79), que comprueba el deseo de conquistar a *minne*. El amante intrépido queda solo con esta tarea muy ardua. De nada sirve lamentarse. Los que nunca tuvieron que parar los golpes de *minne* no mostrarán ninguna comprensión (vv. 73-76).

La tornada reafirma: quien combate para abrirse paso a *minne* adquiere el derecho de tratar con ella (vv. 82-83). El verso final suena como un reproche: «¿cómo osaríamos reposar?». Al tomar por ejemplo al amante intrépido de la primera parte de la canción, las compañeras de la poeta tendrán que lanzarse con pujanza al asalto de *minne*.

Canción 22

- 1 Mi pena es grande, y no la conocen las gentes.
Son muy crueles conmigo: me quisieran disuadir
de lo que el poder de amor me incita a practicar.
Lo ignoran, y no puedo demostrárselo.
Por ello debo obrar como yo soy.
A lo que amor me dice al oído, obedezco
e iré con todo ahínco. Es mi afán permanente.
- 2 A pesar de las malas jugadas,
quiero perseverar sin que me dañen,
pues mi noble razón me hace entender
lo mucho que recibo al sufrir por amor.
Por esto de buen grado me someto
en la pena, en la paz, en la muerte, en la vida,
pues yo sé el mandamiento de alta lealtad.
- 3 El mandamiento que en amor yo sé presente
empuja mi alma a la embrollada aventura.
No tiene forma, ni causa, ni figura,
y sin embargo lo cato como criatura.
Es causa material de mi alegría,
por la que siempre muero de deseo.
Así paso mis días con congojas amargas.
- 4 No me lamento de que amor me cause dolor.
Conviene obedecerle siempre en todo
lo que en voz alta o muy baja ordene.
De él se puede saber nada más lo que enseña.
Es un prodigio inconcebible
que ha sujetado mi corazón
y lo hace errar en la aridez de un páramo.
- 5 Jamás fue concebido un páramo tan fiero
como en su territorio lo hizo amor,

pues logra que uno lo anhele con fervor
y, sin conocerlo, cate su esencia.
En un vuelo se enseña:
lo persigues, y pasa sin ser visto.
Mantiene en vela al corazón doliente.

- 6 Si yo ahorrara la fuerza que amor en mí despierta
—lo saben todos los que aman—, nefasto me saldría.
Yo debería implorar lo que poseo ahora,
no me podría recuperar de tal daño.
Ahora me deleito en mi quehacer,
que me da más amor y un nuevo afán.
De este modo enardece en mí el ansia.

- 7 Que no pueda llegar a conocer a amor,
sin perderme por él y hundirme, me disgusta.
Aunque el deseo me destroce el corazón
y en dolor amoroso yo extravíe mi ánimo,
aún sabré lo que me atrae
y a veces me despierta con dureza
cada vez que consiento reposar.

- 8 Si alguien me hiciera juicio, me culparía
yo misma. Me resulta insoportable
que amor, tras conducirme a cúspide tan alta,
se me eche encima y a golpes crueles me tumbe.
Eso me niega ventura y fortuna.
Yo no sé si es amor mismo el responsable:
de la deslealtad sospecho crueles trampas.

- 9 Que yo tenga temor a deslealtad no es extraño.
Me maltrató más de lo que parece.
Pues que no pueda alcanzar mi objetivo
obedece tan solo a deslealtad.
Me causó tanto daño.
Si de ella escapo,
será solo por alta lealtad.

- 10 ¿De qué me sirve que yo cante de amor
y de este modo dilate mi pena?
Por inclemente que amor se lance contra mí,
estoy impotente frente a su furor.
Padezco todo lo que debe sufrir
quien se ve por amor robar el corazón.
¿De qué me sirve forzar mi naturaleza?

Mi naturaleza solo será lo que es,
y por derecho tendrá lo que debe tener,
aunque la gente le haga pasar penuria.

Es esta una de las raras canciones sin *Natureingang*. En este poema casi enteramente escrito en la primera persona Hadewijch afirma, en contra de la incompreensión manifestada por las gentes, su lealtad incondicional a *minne*, aunque esta siempre rehuya (estrofas 1-4). En este mundo, amar equivale a errar en un árido páramo (estrofa 5). Mas si la primera persona amante no se entregara a *minne*, resultaría desleal y renegaría de su manera de ser (estrofas 6-10 y tornada).

Estrofas 1-3:

El abismo entre la primera persona y los que no aman es infranqueable: quien no ama no puede comprender lo que anima a la amante. Por muy arduo que sea el servicio amoroso, ella debe mantenerse leal (estrofa 1). Quien intenta disuadirla de esto le inflige una tortura; sin embargo, hasta este tormento mismo le es beneficioso, ya que tiene su raíz en un mandamiento formulado por *minne*: el de permanecer leal (estrofa 2). El mandamiento elude cada modo humano de pensar. No es por casualidad que Hadewijch haga alarde de términos tomados de la jerga filosófica (en latín: forma, causa, figura) para acentuar los límites de la razón humana (v. 17: «No tiene forma, ni causa, ni figura»). Para ella, el mandamiento es tan real como cualquier «criatura» (v. 18); es la materia, la *causa materialis* de la alegría, que ella solo resiente en *minne* (v. 19).

Estrofas 4-5:

Sin embargo, *minne* no se deja conocer nunca plenamente; siempre rehuye el entendimiento humano, y el amante anheloso sigue errando en un páramo

inhóspito (estrofa 4). No obstante, su vida errática y su ansia también son *minne*, y el páramo forma parte de su país (vv. 29-30): el amante experimenta la esencia de *minne*, sin conocerla (v. 32). De un modo que recuerda al Cantar de los Cantares, Hadewijch evoca la búsqueda del amante que anhela a la inasible *minne* (comparen el verso 34 con el Cantar de los Cantares 5, 6: «Le busqué y no le hallé»); resalta la necesidad de quedar a la espera de su venida (comparen el verso 35 con el Cantar de los Cantares 5, 2: «mi corazón velaba»).

Estrofas 6-9:

Tras un pasaje más objetivo escrito en la tercera persona, Hadewijch se describe otra vez como amante ejemplar: de su entrega ciega a *minne* saca una alegría que la incita a amar aún más con un fervor siempre más intenso (estrofa 6). A lo largo de un proceso doloroso de abandono a *minne* se libera de todo egocentrismo (estrofa 7). Su vida plena de anhelo es un trago amargo: algunas veces, ella también se pone triste al recordar el deleite pasado que le dio *minne*; también en ella la deslealtad está al acecho (estrofa 8). Lo que le hace la vida tan penosa es precisamente esta amenaza (estrofa 9).

Estrofa 10 y tornada:

Hadewijch termina su canción con una muestra de lealtad a *minne*. Al poder de esta nada resiste; la poeta aguantará, paciente, lo que *minne* le asigne. Irá por el camino que le abre su propia naturaleza: la conducirá al sitio que le corresponde —la unión en el amor con Dios—, aunque la gente obstruya el camino. Esta conclusión enlaza con el punto de arranque de la canción.

Canción 23

- 1 La estación del año acelera lo bueno,
y si con rapidez obráramos bien,
podríamos triunfar.
Y si fuéramos sensatos y despiertos,
los necios se volverían despiertos,
los que aún no se conocen
y están ciegos por dentro,
pues no saben lo que aman.
Por eso erramos por doquier.
Que Dios ahora nos dirija.
- 2 Nos atosiga sin ceder la veleidad,
y si queremos detener la veleidad con pena,
deberemos hacer que la veleidad muera.
Si entendiéramos la doctrina exquisita de amor,
y destacáramos en tal doctrina,
podríamos hacernos con amor
y heredar su riqueza entera,
de la que carecemos desde hace mucho,
lo que nos causa gran daño.
Que Dios ahora nos dirija.
- 3 Necesitábamos mucho la fuerza,
para que con esa fuerza
expulsáramos nuestra necesidad,
que nos resiste hasta la muerte.
Si matáramos su resistencia,
ya nada falta nos haría,
servir a amor sería suficiente
y oponernos a todos los extraños
que quieren arrinconarnos.
Que Dios ahora nos dirija.

- 4 Del que ceda ante amor lo necesario,
digo que cuando cede se enriquece.
De eso responde lealtad.
Pues, al hacerlo, en su igual se transforma,
y está tan claramente unido a él
que ambos un solo ser parecen,
que nadie lograría desunir;
moraría en el hambre de la substancia de amor,
hasta la plena saciedad.
Que Dios ahora nos dirija.
- 5 Quien aspira a la altura de amor,
con esa altura, al aspirar a ella,
está cargado abiertamente.
Obviamente soporta una carga
y, al cargar con su peso, muestra
que contempla a amor y a su verdad
directamente con amor a amor mismo,
y que con plena libertad, sin temor,
puede cruzar su vado profundo.
Que Dios ahora nos dirija.
- 6 Si hubiera recordado mi alta alcurnia,
a mi alta ascendencia habría salido,
y a amor me habría entregado entera
con todo mi ánimo, a brazo partido,
y con tal brazo habría acumulado
fuerzas para apegarme a amor.
Así viviría como amor con amor,
del que carezco desde hace tanto tiempo
por la bajeza de mis obras.
Que Dios ahora nos dirija.
- 7 En la sala del trono de amor está el valle.
Quien descubre en ese valle la sala del trono
tiene riqueza de alma.
Desde el primer momento que me agobió amor,

- me agobia quien me recomienda otra cosa.
En vez de gozo prefiero tormento:
llega a lo más profundo de mi ser,
desde que amor me ordenó errar
para ascender al escalón supremo.
Que Dios ahora nos dirija.
- 8 Quien esté listo para abrigar esperanza
en crecida esperanza empezará
a amar con obras de amor,
y lanzará el ataque con firmeza,
y ante amor seguirá con pie firme,
y se volverá tan fuerte como amor,
como puedo comprobar.
A esto la santa Iglesia llama
a quienes se lo permiten.
Que Dios ahora nos dirija.
- 9 A nosotros, es claro, amor nos espanta.
Con causa amor nos provoca espanto,
ya que desatendimos a amor,
que nos propone su verdad luminosa
y, en su verdad entera, claramente
nos enseña sus más altos preceptos.
Así con gusto nos libramos,
si podemos, de los antojos de la verdad,
y vagamos en contra de amor.
Que Dios ahora nos dirija.
- 10 Por largo tiempo yo me mostraba apenada.
Es correcto que amor se fie de mí.
¡A menudo me encuentro hastiada de la vida!
En amor yo aspiraba a lealtad;
parecer, en su estima, desleal
es para mí una horrible decepción.
Sin embargo, yo quiero darme entera
y, confiada, apegarme íntegramente a él.

No se me vaya a escapar.
Que Dios ahora nos dirija.

- 11 En ninguna obra de los clérigos
de la Iglesia se destaca, digo,
el gran destino que merece
quien realiza las obras fuertes de amor.
Ojalá aquellas obras le den tal fuerza
que sin cansarse triunfe.
Por el furor de amor
ardería en lo más profundo de su flujo,
derritiéndose como sebo.
Que Dios ahora nos dirija.

Con indolencia vigilamos,
y perseguimos consuelos mezquinos.
Por ello debe despreciarnos amor.
Que Dios ahora nos dirija.

En esta canción Hadewijch se impone un patrón formal exigente. La forma rebuscada no deja de impresionar, aunque las rimas compulsivas traban el contenido: hay pasajes cuya interpretación es problemática. El tema de la canción es claro: la necesidad de abandonarse a *minne*. La poeta le reprende a su propia comunidad una falta de constancia, de dedicación y de perspicacia (estrofas 1-3). El amante ejemplar muestra cómo hay que actuar (estrofas 4-5). A continuación la primera persona se reprocha a sí misma no haberse entregado por completo (estrofa 6). No obstante, seguirá vagando por el valle de los dolores hasta encontrar la alegría de la unión con *minne* (estrofa 7). Las cuatro estrofas finales ilustran el tema del abandono a *minne* sucesivamente desde la perspectiva del amante ejemplar (estrofa 8), de la comunidad que falta a su compromiso (estrofa 9) y de la primera persona (estrofa 10). La última estrofa evoca la alegría que será la recompensa del amante genuino, una alegría que no puede describir ningún teólogo. La tornada le reprocha otra vez a la comunidad su falta de dedicación.

Estrofas 1-3:

El *Natureingang* es brevísimo: se reduce a la palabra *tijt* («estación del año»). La estación es propicia a los amantes —evocados en la primera persona del plural—, que están dispuestos a comprometerse. Desafortunadamente la comunidad no saca provecho del viento favorable. Del verso 9 («Por eso erramos») se puede deducir que «los necios» (v. 5) son los propios miembros de la comunidad («nosotros», sujeto gramatical de los versos 2, 3 y 9), y no otros a los que falta una formación adecuada. Señalamos de paso que en ninguna parte de su obra Hadewijch predica lo que podría llamarse una misión mística. El ojo interno de los necios aún no se ha abierto, por lo que no llegan a conocerse ni a conocer a la persona amada. Por eso, no saben cómo amar (vv. 4-8). El motivo de la ceguera espiritual aparece también en la canción 19 (v. 43) y en la canción 24 (v. 77).

La inconstancia juega malas pasadas a estos «ciegos»: tendrán que anularlas (estrofa 2, vv. 11-13). Si entendieran cabalmente la doctrina amorosa, sería suya *minne* entera (vv. 14-17); ahora, y desde hace mucho, resulta imposible (vv. 18-19). Deberán encontrar la fuerza para vencer lo que les impide dedicarse a *minne* y para no ceder a los reproches de «los extraños», los que no se consagran al servicio de *minne* (estrofa 3).

Estrofas 4-5:

A los amantes defectuosos de las tres estrofas iniciales se opone, en la cuarta estrofa, el amante ejemplar, evocado en la tercera persona del singular. Quien con plena confianza se somete a *minne* se unirá a ella (estrofa 4, vv. 31-37). Permanecerá así mientras, aun al saciar su hambre de unión, continúe sintiendo y alimentando el anhelo de *minne* (vv. 38-39). El que se esfuerza por estar a su altura es capaz de soportar francamente y sin vacilar la pesadumbre que también trae consigo (estrofa 5).

Estrofas 6-7:

En estas estrofas se explora el tema de la entrega entera desde el punto de vista de la primera persona. Con una cita del decimosegundo sermón *De diversis* (*memor esto nobilitatis tuae*, «acuérdate de tu alta alcurnia»; comparen con el verso 51) de Bernardo de Clairvaux, el «yo» se reprocha su incapacidad de vivir conforme a los altos preceptos de su alma, que, según la antropología ejemplar que presuponen los textos místicos medievales, participa de la esencia divina (estrofa 6).

Pero en la séptima estrofa afirma que se dedicará enteramente a *minne* sin rehuir el tormento y las penas que la acompañan. Pues la alegría de la unión (la sala del trono de amor) reside en el valle (vv. 61-62) de los dolores terrestres.

Estrofas 8-10:

Quien, como la primera persona en la séptima estrofa, abriga la esperanza de unirse a *minne* habrá de tener el valor de dedicarse a ella con perseverancia y de «obrar» a su servicio (v. 73), lo que significa: ennoblecerse mediante el ejercicio de la virtud. «A esto la santa Iglesia llama» (v. 78). Pero la comunidad de amigas, evocada en la novena estrofa con el pronombre inclusivo «nosotros», parece paralizada por el miedo y no cumple los requisitos.

En la décima estrofa (que falta en el manuscrito A) la primera persona matiza el tono. A pesar de haberse mostrado siempre leal a *minne*, al no recibir ninguna señal de ella concluye: «parecer, en su estima, desleal / es para mí una horrible decepción» (vv. 95-96). Lo siente como una derrota dolorosa, pero sigue dedicándose al servicio amoroso con plena confianza (vv. 97-100).

Estrofa 11 y tornada:

En la estrofa final, la autora opone las reflexiones sobre Dios en las obras de los teólogos («todos los escritos de los clérigos», v. 101) a la experiencia directa de Dios que vive el amante en su anhelo continuo del amado («el furor de amor», v. 107). Al perfeccionarse por la práctica de las virtudes (las «obras»), el amante hace suya la fuerza de *minne* (vv. 104-105). Como se asemeja siempre más al amado, la fusión no puede dejar de producirse. Por mucho que reflexionen, los doctos clérigos no tienen nada que decir sobre esta experiencia (vv. 101-103).

La tornada recrimina otra vez la actitud cómoda de las compañeras: si no perseveran, *minne* no hará caso de ellas.

Canción 24

- 1 Suena límpido el canto de los pájaros,
y las flores anuncian abiertamente
la radiante estación del año.
Todo lo que antes
enmudecía y estaba deslucido
ahora tiene gran deleite,
ya que regresa la primavera
después de espera tan larga.
Así les vaya a todos
los que sienten la pena de amor.
- 2 En la pena de amor verdadero
uno sufre copiosas muertes.
De esto estoy convencida:
al que amor roza al paso,
le quita la quietud
por siempre:
le embarga desazón intensa.
A no ser que me ayude amor,
me volveré una de aquellos
a los que amor da pena en feudo.
- 3 ¿Qué consejo se puede dar
a quien amor hace llevar
a cuestras su pesada carga?
A quien condujo primero
a sus más altas cimas,
enseñándole gran provecho,
y a quien ahora acaba de tumbar,
de modo que ya no puede recuperarse,
salvo por un milagro
en el furor que tal vez provoque amor.
- 4 ¿Cuál podrá ser la mejor advertencia
y la que es más oportuna?

Quien está preso de amor
y atado con sus lazos,
se entregue a él entero
y siga siempre
al dominio severo que amor ejerce.
Quien se sustrae a la pena de amor,
ciertamente,
largo tiempo de amor estará privado.

- 5 Amor me ha trastornado.
La cosa no me extraña,
pues él es fuerte, yo soy débil.
Me priva,
a mi pesar,
de mi libre albedrío.
Haga conmigo lo que le complazca;
de mí no queda nada.
Yo era antes rica,
ahora soy pobre: por amor lo perdí todo.

- 6 A los extraños y a los amigos
a quienes antes yo servía,
tuve que renunciar.
Me despojé de honor y paz,
ya que quiero vivir
libre, y al amar reunir
alta riqueza y sabiduría.
Quien me lo tome a mal, cae en pecado.
Sin amor yo no puedo existir,
no tengo nada más: en amor debo caber.

- 7 Abandonada estoy
por todos los vivientes:
esto es muy obvio.
Si ahora en amor
no puedo ser vencedora,
¿qué quedará de mí?

Si ahora soy pequeña, entonces ya sería nada.
Soy una miserable, si él no lo impide.
Estoy deshecha; amor me dé
lo que me deje vivir de nuevo libre.

- 8 En esta gran desgracia
me causan los extraños crueles
una pena exorbitante
con sus consejos tramposos.
Me mortifican sin piedad.
A menudo me infunden miedo,
pues en su ceguera me culpan.
Nunca podrán llegar al punto
de comprender a amor,
que ase mi corazón anhelante.
- 9 Quien quiera conquistar a amor
no puede vacilar, ni tardar:
siempre a amor se entregue entero.
Se comprometerá
sin tregua
con lo que prefirió su corazón,
y se dará en tristeza, en deshonra,
en dolor, en cariño, en lazos de amor.
Solo así entenderá
a fondo la índole gallarda de amor.

Esta canción consta de dos partes. En la primera (estrofas 1-4), Hadewijch aconseja a los amantes abandonarse totalmente a *minne*. En la segunda parte, que es más personal (estrofas 5-8), se propone a sí misma como ejemplo. La estrofa final (9) reitera en términos generales el mensaje central del poema.

Estrofa 1:

En esta estrofa preliminar hay un paralelismo entre el *Natureingang* y el discurso amoroso: ojalá los amantes vivan la alegría amorosa como se alegran las flores y los pájaros de la primavera tan largo tiempo esperada.

Estrofas 2-4:

Estas estrofas describen el estado de ánimo del amante verdadero: siempre vive en la inquietud y el temor. Es lo que le pasa a la primera persona (segunda estrofa). Tras la euforia inicial, no le queda más que una salida: abandonarse totalmente al *orewoet*, al furor amoroso con su anhelo insaciable (tercera estrofa). Es el único consejo que se puede dar al amante: a quien se arredra ante esta exigencia, jamás *minne* le tocará.

Estrofas 5-8:

Aquí Hadewijch se presenta como amante ejemplar. Ya en la segunda estrofa, en que hablaba en la primera persona, se presentó como una de los amantes que viven en el dolor. Ahora muestra a su público lo que significa abandonarse a *minne*: renunciar a la libertad (aparente) de disponer de sí mismo (vv. 44-46), y dejar que *minne* dirija todos sus actos. La conclusión de la quinta estrofa recuerda lo que escribe Pablo sobre Cristo en su segunda carta a los Corintios 8, 9: «siendo rico, por vosotros se hizo pobre». Con este paralelo la primera persona resalta su semejanza con Cristo. Es posible leer también el verso 43 a la luz de esta carta: «Pues, ciertamente, fue crucificado en razón de su flaqueza, pero está vivo por la fuerza de Dios. Así también nosotros: somos débiles en él, pero viviremos con él por la fuerza de Dios sobre vosotros» (2 Corintios 13, 4). Tal lectura pone aún más de relieve que Hadewijch considera su abandono a *minne* como una vida en comunión con Cristo. Al llevar esta vida, no vacila en renunciar a amigos y extraños, al honor y a la comodidad: solo sacará fuerzas de *minne*, que es la verdadera libertad (estrofas 6 y 7). A primera vista puede sorprender lo que la poeta pone en boca de la primera persona: «A los extraños y a los amigos, / (...) tuve que renunciar» (vv. 51-53). Es que, para Hadewijch, la amistad solo tiene valor si es activada por *minne* y no por emociones personales. Los «ciegos» extraños son los que viven fuera de *minne* y no comprenden nada de ella. Sus consejos falsos y sus críticas no hacen sino acrecentar el dolor sentido por la primera persona (estrofa 8).

Estrofa 9:

La canción concluye con una exhortación al amante: la de entregarse totalmente a *minne*, a pesar del dolor que lleva consigo tal entrega. Solo así el amante conocerá la quintaesencia del amor divino.

Canción 25

- 1 En las cuatro estaciones del año,
por mucho que varíe el clima,
siente alegría y temor
quien libremente sufre pena de amor;
anhela estar muy cerca del amado
para endulzar sus días miserables.
Que aún no sea así le hace exclamar: «¡Ay de mí!».
Saber que así será calma el clamor:
«Ay, yo soy todo tuyo, amado; sé todo mío,
hazme el favor».
- 2 Quien quiere amar se ha de entregar
a su dominio, como lo manda amor,
ya sea en muerte, ya sea en vida,
donde amor quiere que se halle.
No le toca nada en suerte
a no ser en consuelo libre, en temor apremiante.
Amor siempre consuma lo prometido
con su clara verdad.
Ay, lo que amor ordenó silenciar,
lo revela su dulzura.
- 3 Lo que del dulce amor me sorprende
es que por su dulzura supera todo
y, al ser de esta manera, me consume por dentro
y tiene en tan poco mi pena.
Me ha propinado tantos pesares:
lo que siento, no puedo creerlo.
Las sendas escondidas por las que me prescribe
andar me roban todo lo mío.
Me confunde el rumor, alta dádiva
del silencio profundo.
- 4 Su silencio profundo no es oíble,
por alto que se eleve el rumor que produce,

excepto para quien lo beba y lo cate;
este, al que amor ha trastornado
y removido, en esos roces íntimos
se sentirá rodeado por amor.

Al penetrar en él su portentoso gusto,
al poco rato en él mengua el rumor.
Ay, el anhelo en vela pronto despierta
a los sentidos del alma: ¡ataquen!

- 5 Placer aspira a cerrar los ojos
y contentarse con lo que tiene,
si se lo permitiera deseo furioso,
que siempre vive enfurecido.
Pues se dedica todo el tiempo
a gritar: «¡Ay, amor, sé todo mío!».
También razón la despierta, y dice:
«Contempla aquí lo que debes llegar a ser».
Ay, cuando razón entra en guerra con placer,
es más hiriente que toda pena.

- 6 Deseo no puede callarse la boca,
por mucho que razón se lo aconseje;
echa la luz de su voluntad
y le señala la obra del acto supremo.
Placer de buena gana aceptaría
regocijarse en paz de su dulce amado.
Razón le enseña el escalón más alto
y lo carga y recarga sin cesar.
Ay, si placer pudiera matar a razón,
no llevaría a costas esa carga.

- 7 Pero al estar tan juntos amante y amado
que el amante no deja al amado ni un instante,
y alamarlo con amor cata tanto al amado
que solo vive amando y confiando de amor—,
y cuando entonces contraataca razón
y demuestra lo verde de este vínculo,

considerando lo dispar de las parejas,
el más herido siempre es amor.
Ay, el golpe resulta despiadado:
al amoroso, amor parece menos amable.

- 8 ¿Cuál será la fortuna de amor dañado?
¿Cómo asistirlo con buenas advertencias?
¿Qué médico sabrá curar
al que, amor todo, quisiera ser de amor?
Pero está tan aislado por razón,
que le dispara el reto de un nuevo ataque
y le enseña lo que echa de menos:
«He aquí lo que aún te hace falta».
Ay, ¿quién me dará sobre amor
consejo que me vengue contra razón?

- 9 Ay, Dios lo sabe: no puede nadie
por ningún motivo desquitarse de razón.
Nada más ella es de amor médico:
sabe sanar todos sus males.
Al que siga con arte sus ardides,
en todos los caminos por los que lo conduzca,
razón lo retará con nuevas maravillas:
«He aquí el deleite supremo, míralo».

Ay, no se necesita ningún árbitro extraño
para saldar la diferencia.
Quienes lo saben comprenden
de modo suficiente su lección.

Tras una introducción sobre la omnipotencia de *minne*, a la que el amante ha de abandonarse por completo (estrofas 1-3), Hadewijch expone en esta canción todo el proceso místico (estrofas 4-9). Al hacerlo, personifica las fuerzas interiores que operan en el alma del amante místico: Placer, Razón y Deseo. La interacción conflictiva de estos impulsos personificados constituye el motor que crea la dinámica de la búsqueda amorosa. Placer se pierde totalmente en

el deleite silencioso de la experiencia unitiva. Pero Razón sabe que el amante aún no iguala a su amado divino, y esta conciencia rompe la fruición. Razón exige que el amante se libre de los brazos del amado y ponga manos a la obra para merecerle. Así, impulsado por Deseo, crecerá en dirección de Dios: pronto podrá fruir la unión amorosa de un modo más auténtico. O sea que, en este proceso, Razón a la vez es veneno y medicina: al destruir el goce de la experiencia unitiva, hace posible un deleite superior. La tornada repite que, en el conflicto entre Razón y Placer, no hay otra mediadora que Razón.

Estrofas 1-2:

La escena de la naturaleza es mínima. El amante observa con indiferencia el curso de las estaciones del año: a un tiempo le infunden alegría y temor. Se siente desterrado, muy lejos del amado. Al mismo tiempo sabe que tarde o temprano el amado se mostrará; entonces resonarán las palabras exultantes del Cantar de los Cantares (2, 16): «Mi amado para mí, y yo para él». Al transformar la primera mitad de esta frase en un imperativo («sé todo mío», v. 9), Hadewijch la modula de una manera expresiva: aún no se ha realizado la unión, pero ya el amante la reclama. La pequeña oración exhortativa «hazme el favor» (v. 10; en el texto original *alset di behaghe* es una oración condicional) matiza un poco la exigencia y destaca la autonomía de *minne*.

La segunda estrofa elabora un poco más el motivo de la omnipotencia de *minne*. Ella decide sobre vida o muerte (v. 13, tal vez inspirado por Romanos 14, 8: «Si vivimos, para el Señor vivimos; y si morimos, para el Señor morimos. Así que, ya vivamos, ya muramos, del Señor somos»). Por otro lado, *minne* siempre cumple su promesa: se da a quien la ama (vv. 17-18). El sentido de los dos versos finales («Ay, lo que amor ordenó silenciar, / lo muestra su dulzura») parece oscuro. Dejan entrever lo que oculta la embriaguez de la alegría amorosa inicial, a saber, que el dolor y el sufrimiento son indisociables de la experiencia amorosa, y que no se puede acceder a la dulzura de *minne* sin pasar por ellos (vv. 19-20). Dolor y alegría son las dos caras de la misma moneda (lo anunciado en el verso 3 —«alegría y temor»— es confirmado por el verso 16: «en consuelo libre, en temor apremiante»).

Estrofas 3-4:

Las consideraciones sobre la omnipotencia de *minne* y sobre la coincidencia paradójica de dulzura y dolor en la experiencia amorosa se concretizan en la tercera estrofa. Un «yo» lamenta que hasta la fecha *minne* haya manifestado su

soberanía de una manera negativa, sin ninguna consideración por la pena que causa (vv. 21-26). Hadewijch usa varias imágenes para expresar que *minne* la hace sufrir de una manera incomprensible. Víctima como Job de un sinfín de tormentos, tiene la impresión de ser enviada por caminos ocultos, donde se pierde a sí misma (vv. 27-28; comparen con Job 3, 23: «un hombre cuyo camino es escondido y a quien Dios cercó de tinieblas»). En los versos finales Hadewijch introduce una metáfora auditiva («rumor» y «silencio»), que se amalgama con una imagen espacial («alto» y «profundo»), y este complejo metafórico continúa desarrollándose en la cuarta estrofa. El «rumor» que rompe el «silencio profundo» de la fruición unitiva se vuelve un ruido que ensordece. Sin embargo, este estruendo no le impide ver que aquel ruido es una «alta dádiva» (v. 29) del silencio y, por ende, algo positivo.

En la cabeza de la cuarta estrofa, Hadewijch se explaya sobre el silencio de la experiencia unitiva: solo es audible a quien, al contacto íntimo con *minne*, ya no se distingue de ella (vv. 31-38). Sin embargo, esta fruición maravillosa dura poco. Pronto el ardor del anhelo arranca al alma y la expulsa fuera de esta contemplación frutiva (vv. 39-40). En cuanto al concepto de los «sentidos del alma», según la antropología medieval el alma humana estaba dotada con sus propios sentidos que le permitían percibir la realidad espiritual.

Estrofas 5-6:

La intervención de un Deseo personificado en los dos versos finales de la cuarta estrofa pone en marcha una alegoría elaborada, donde se enfrentan tres *dramatis personae*, descritas muy acertadamente, y que son Placer, Deseo y Razón. Placer, con los ojos cerrados, inmóvil y absorto en el silencio de la fruición unitiva, no suelta ni una sola palabra. Pero Deseo «grita» (v. 46) con ardor, «no puede callarse la boca» (v. 51), mientras que su compañera Razón habla con sensatez y, haciéndole bajar el tono a Placer, «dice» (v. 47), «aconseja» (v. 52), «echa la luz» (v. 53) y «señala» (v. 57). Placer quiere permanecer en la inmovilidad de la fruición deleitable, pero Deseo le despierta y pone de nuevo en movimiento al alma. Despierta en ella la exigencia fervorosa de que *minne* se muestre otra vez y se entregue (v. 46; comparen con el verso 9 y con el Cantar de los Cantares 2, 16). No solo Deseo, también Razón perturba la quietud de Placer. Razón declara que el amante todavía no merece a su amada (comparen con la estrofa 7, vv. 65-67) y que, por tanto, la experiencia unitiva, a la que se aferra Placer, aún no es la unión más alta. Guiado por Razón, Deseo se orienta hacia una forma superior de fruición (v. 54). Arranca a Placer de su dulce

quietud, a la vez que asigna al alma amante la tarea penosa de perfeccionarse (v. 57). Placer se siente víctima de una conjura de Razón. Quisiera matarla, y no acepta la tarea desencantadora que Razón le impone (vv. 59-60).

Estrofas 7-8:

La séptima estrofa pone en claro por qué es así. Hadewijch evoca la fruición amorosa, tal como la experimenta Placer, con un políptoton impresionante y probablemente irónico: en cuatro versos (vv. 61-64) la palabra *lief* aparece no menos de diez veces. *Lief* designa a la vez al amante, al amado o la amada, y al amor entre ambos. Al modo de ver de Placer, las tres significaciones coinciden, son equivalentes. Placer se siente profundamente herido al oír cómo Razón desenmascara esta equivalencia como ilusoria y hace añicos su modo de vivir la unión amorosa (vv. 65-68). La distancia ante el amado, a la que le obliga Razón, se le revela sumamente dolorosa, porque creía experimentar la cercanía deleitable de *minne* (vv. 69-70).

La octava estrofa es una larga súplica. Empieza con una pregunta y termina con otra. ¿Quién podrá aconsejar (v. 72) o curar (v. 73) al amante tan profundamente herido? El hecho de que ya antes (v. 52) la actividad de «aconsejar» se haya atribuido a Razón implica que solo ella, la Razón que hiere, podrá curar a la amante herida, y es lo que se dirá sin rodeos en la estrofa 9. La primera persona, que, al fin de la tercera estrofa, se retiró para dejar el campo libre al juego alegórico entre Placer, Deseo y Razón, reaparece en escena en los versos finales de la octava. Se identifica al amante herido cuando pregunta: ¿Quién me vengará contra Razón?

Estrofa 9 y tornada:

Tanto la estrofa 9 como la tornada concluyen que es imposible vengarse de Razón: en el conflicto no hay otra instancia mediadora que ella. Razón es el médico apropiado para el amante herido (v. 83). Al contrario de las precedentes, la novena estrofa no termina con un lamento, sino con una promesa. Quien sigue «las sendas escondidas» (v. 27) de Razón y acepta sus retos tendrá el privilegio de contemplar «el deleite supremo» (v. 88). El verbo «seguir» (v. 85) evoca la obediencia a *minne*, que en la segunda estrofa se calificó como la tarea más importante del amante (vv. 11-13: «Quien quiere amar, se ha de entregar / a su dominio, como lo manda amor, / ya sea en muerte, ya sea en vida»). Al acabar con la ingenuidad de Placer, Razón es el buen cirujano que corta por lo sano; junto con Deseo, hace posible una unión siempre más alta entre amante y amado. Los amantes conscientes de esto tienen una comprensión suficiente de la doctrina de Razón (vv. 89-92).

Canción 26

- 1 Por sombríos que estén el día y la estación,
alabado sea Dios:
pronto veremos algo mejor.
Amado, que te encuentres tan distante,
tú, en quien vive todo mi deleite,
me es una constante pena.
Está muy claro.
La luz de mi corazón,
en la que debo sostenerme,
errante va en tu búsqueda.
Mira lo que será de mí.
No me queda nada.
- 2 Ay, ¿qué cosa me importa, amado, fuera de ti entero?
Lo que me cae en suerte es no tenerte todo
y no poder cederte lo que te corresponde
de amor altivo, libre y sincero.
Si te diera un poco menos,
te causaría un gran desengaño,
pues deseas amor entero
con corazón y con alma
y con toda la mente.
Quienes creen amar
sin este afán inicial
fueron siempre los que se hundieron.
- 3 La reina de Saba
anduvo tras Salomón,
buscando sabiduría.
Apenas lo encontró,
presenció sus portentos,
y su deseo le hizo perder el juicio.
Le entregó todo,
y esa dádiva le robó

lo que llevaba dentro,
corazón y alma.
Nada le quedó:
todo fue tragado por amor.

- 4 Con razón le dio todo. Si un solo instante
se hubiera demorado en caminos extraños
entre los indigentes,
hubiera malogrado aquella alta maravilla.
Ahora la majaba el amor.
A mucha gente falta le hace.
Antes de tiempo topan
con lo que les conviene
entre el común de las gentes.
Por eso cuesta presentar
su conducta de amor
como maravillosa.
- 5 Pero quienes con prisa marchan al libre amor
y en el camino no se desaniman,
y a amor se apegan por completo
y padecen sus trampas espantosas,
de ellos se pueden contar hazañas prodigiosas,
pues trabajan muy duro sin dudarlo,
pasan por todo
sin detenerse y vacilar
con el único fin de complacer a amor,
y viven penas de muerte
porque recelan que se les escape
el gran objeto de su amor.
- 6 Ay, extraviarse así en la fuerza de amor,
sí, y ofrecer a amor todo el tributo,
al que tiene derecho,
es cautiverio delicioso
y un poder nuevo e invencible,
y es cabalmente lo que quiere Dios.

Pues la dádiva amorosa más franca
es la conciencia de fallar.
Pues nadie puede cumplir los requisitos,
y lo muy poco que se tiene se gasta pronto
al recaudarlo alto amor.
Por lo tanto, trascienden de su mente.

- 7 Cuando la poderosa razón abre sus ojos ante amor
y les revela el bien supremo
que es en su sustancia,
y que, si cumplen con él,
amor los premiará,
despierta a las criaturas
que se levantan
y así lo abrazan todo
con íntima alegría,
y les propone un reino
sin igual,
en beatitud perenne.

Quienes vencen así
en los ataques de amor
son los héroes genuinos.
A los que demoran
y no cumplen,
es justo reprobar.

En las dos primeras estrofas, la primera persona describe el dolor de no estar a la altura del amado divino: este quiere una entrega sin reservas. En las estrofas 3 y 4, Hadewijch presenta a la reina de Saba como amante ideal: su admiración por la sapiencia incommensurable de Salomón la puso fuera de sí de deseo. Del mismo modo, el que ama ha de entregarse totalmente al amor divino insaciable (estrofas 5-7 y tornada).

Estrofas 1-2:

A la tristeza del invierno, que pronto se volverá alegría primaveral, se opone el

dolor duradero de la primera persona que va errante en *minne* (estrofa 1). No posee realmente a su amado (v. 14), y no puede contentarle enteramente, por más que se abandone a él (vv. 15-16). Paralelamente, el amado divino aspira al amor integral de la amante: le es «un gran desengaño» (v. 18) no recibirlo. En los versos 19-21, dirigidos al amado divino, Hadewijch cita el mandamiento famoso de Cristo en Mateo 22, 37: «Amarás al Señor, tu Dios, con todo tu corazón, con toda tu alma y con toda tu mente».

Estrofas 3-4:

Aquí Hadewijch presenta a la reina de Saba como amante ejemplar (1 Reyes 10, 1-10). Lo da todo (vv. 31-33) y no se demora «en caminos extraños / entre los indigentes» (vv. 38-39), entre quienes no se abandonan totalmente al amor; por eso, la arroban unas «maravillas» asombrosas (vv. 29 y 40), de modo que pierde el juicio (v. 31) y se consume en *minne* («Ahora la majaba el amor», v. 41). La imagen de la reina de Saba como modelo del alma amante no se debe a Hadewijch. La poeta parafrasea un pasaje del capítulo 12 de *Benjamin Major* de Ricardo de Saint-Victor. En este libro Ricardo trata los tres estados del alma contemplativa que, de una manera extática, trasciende de sus propias facultades mentales: *desiderium* (deseo), *admiratio* (admiración) y *jubilatio* (exultación). El encuentro de la reina de Saba con Salomón constituye el ejemplo por excelencia del éxtasis, al que lleva la *admiratio* (compáren con vv. 29, 40, 48 y 53).

Estrofas 5-7:

Frente a «muchacha gente» que no vive el amor entero (vv. 42-48), Hadewijch contrapone a los amantes ejemplares que se dan sin reservas. Su amor es «libre» (v. 49): no lo sujetan preocupaciones mundanas. Estos amantes se dan sin restricciones, al tiempo que viven conscientes de fallar, ya que nadie podrá contentar enteramente a *minne* (estrofa 6). Con su anhelo insondable que traspasa el entendimiento humano, «trascienden de su mente» (*comense buten den gheeste*, v. 72) como la reina de Saba. En sus visiones Hadewijch se expresa en los mismos términos para caracterizar un estado místico en que el alma sale fuera de la mente (*buten den gheesten*) hasta llegar a vivir (un breve momento) la realidad ilimitada de Dios. La expresión «fuera de la mente» está tomada casi seguramente del capítulo ya mencionado del *Benjamin Major*.

Por supuesto, esta experiencia «fuera de la mente» traspasa las facultades racionales humanas. Pero no sin repercutir en ellas, cuando Razón enseña al hombre la envergadura inmensa de *minne*. La conciencia de esta grandeza inci-

ta a los amantes a arriesgárselo todo, a la vez que incluye la promesa de lo que les reserva la beatitud eterna (estrofa 7).

Tornada:

El antagonismo entre los amantes genuinos, que siguen el consejo de Razón y osan enfrentarse a *minne*, y los amantes pusilánimes, que demoran, sintetiza la canción entera.

Canción 27

- 1 La duración más corta de los días
indica el fin del verano.
Si por ello se lamentan pájaros y gentes,
a los que aman otra cosa pesa más.
Ellos tienen otro motivo de queja:
amor recibe trato cruel.
Se atenta contra su enseñanza potente,
que debería dirigirlos.
Hay que denunciarlo ante la más alta lealtad:
ojalá esta nos mire con amor.
- 2 A nosotros, mensajes altos y numerosos
de amor nos fueron transmitidos:
que amor posee autoridad sobre todo,
y que su potestad abarca
y rige todo lo que existe.
¿Quién tiene amor sino aquel al que se entrega?
Aquel al que da algo podrá recibirlo.
Mas hemos de acatarle, sumisos y sinceros,
y suplicar a poderoso amor
que nos haga saber su fuerza.
- 3 Es una súplica maravillosa
implorar la fuerza de amor supremo.
Pero al que gratifique con justo amor,
lo apresará de manera
que ya no se le escape.
Quien somete a amor es anonadado.
Así amor lo atiende.
Y del que se alimenta de él consumirá lo que posea en
nuevo ardor.
Por la fuerza amorosa aprende así a ganar la paz de la vejez
y a conocer el abandono como precio de amor.

- 4 Este abandono lo conozco por conjetura
y no por experiencia propia.
Aquel a quien amor carga con sensatez de viejo
con qué tristeza se contemplará,
siendo él pequeño, y amor tan grande,
y el goce que le dio amor primerizo,
y la abundancia que le tocó de niño.
Amor obsequia al joven con pocas luces,
y deja errar al noble viejo en abandono,
donde nunca mancebo ni villano conocieron a amor.
- 5 Vosotros, jóvenes, perdisteis mucho
al extraviar vuestra infancia.
Viejos, viviréis un amor amargado,
mientras ahora podéis vivir jóvenes,
libres, en la abundancia de amor,
diciendo: «Soy todo amor, y amor es todo mío».
He aquí vuestra virtud actual.
De tal riqueza los ancianos no pueden alegrarse,
pues conocen el precio de los años de amor
que uno debe vivir sin despilfarro.
- 6 Ningún villano es tan tonto
que no comprenda cuándo
crece su beneficio o pierde su oportunidad.
A nosotros nos toca la mala suerte
de querer comportarnos como un niño
mimado sin ningún esfuerzo propio,
pues he aquí nuestra trayectoria:
del salón del trono de amor vamos al valle.
Supliquemos a amor que nos conduzca
por sus caminos hacia la dicha máxima.
- 7 No condeno que tanto nos cautive
prosperar en dulce amor.
Quienes aman con moderación
del amor nunca sacan beneficio.

De esto podemos estar seguros:
 quienes aman con ardor destacan,
 siendo a la vez ancianos y sabios,
 si la premura o la frivolidad no los hacen cejar.
 De esto podrán estar seguros:
 cuanto más uno se hunda, más subirá.

En nuestras obras amor se revela.
 Quien ama dice: «Amor, lo mío es tuyo».
 Para ti no se escatima razón, ni ánimo,
 ni fuerza, ni meollo, ni sangre del corazón.
 Pues en el veredicto de amor se lee:
 cuanto más honda la herida, más rápida la sanación.

Esta canción denuncia la violación de las leyes amorosas. *Minne* es omnipotente, y el amante ha de aceptar lo que le ofrece, sea goce o pena (estrofas 1-2). El joven amante cree poder gozarla sin esfuerzos. Con él contrasta el amante viejo, consciente de lo que supone el servicio amoroso (estrofas 3-4). En su segunda parte, la canción se dirige directamente a los amantes juveniles. Como si fueran niños, quisieran hacerse mimar. Pero solo conocerán a *minne* si se libran de los mimos y van a errar en el destierro para explorar la esencia del amor (estrofas 5-6). La estrofa final y la tornada resumen este principio fundamental de la doctrina de *minne* en dos preceptos paradójicos: «cuanto más uno se hunda, más subirá» (v. 70) y «cuanto más honda la herida, más rápida la sanación» (v. 76).

Estrofas 1-2:

Se acortan los días, el verano cede el sitio al otoño. El amante no se lamenta de eso, ya que tiene cosas más urgentes que hacer: la doctrina amorosa se deshonra, y hay que denunciarlo ante Alta Lealtad personificada (estrofa 1). Se conoce la omnipotencia de *minne*, que se da libremente al que elige. Ir en contra de ella no tiene sentido. Los amantes, a quienes refiere el pronombre inclusivo «nosotros» (v. 18), no tienen otra opción que servirla y rogarle que este servicio leal les haga conocer su fuerza irresistible (estrofa 2).

Estrofas 3-4:

Querer conocer la fuerza de *minne* es algo positivo. Pero también es doloroso. Dar con *minne* significa ser vencido y destrozado por ella. Gracias a esta pérdida de sí mismo, el amante aprende a ganar «la paz de la vejez» (*vrede oudde*, v. 29): tras el deleite del primer enamoramiento, el amante viejo conoce y acepta «el precio de amor» (v. 30). También es posible interpretar *vrede oudde* como «vejez cruel», lo que pone el acento en el dolor atroz que sufre el amante abandonado.

En la cabeza de la cuarta estrofa, la portavoz lírica confiesa no conocer este abandono por experiencia propia (vv. 31-32). Obviamente no se cuenta entre los amantes viejos. Viejo es el amante a quien el dolor amoroso hizo envejecer, a la vez que le hizo crecer en sensatez (v. 33). Se sabe pequeño ante la omnipotencia de *minne*; recuerda con nostalgia el goce delicioso que experimentó de joven al entregarse a su amor.

Los versos finales de esta estrofa formulan una incoherencia aparente de la doctrina de *minne*: al amante juvenil e inexperimentado le proporciona alegría, mientras que abandona al amante viejo, que la conoce a fondo. En la opinión de Hadewijch, la ingenuidad del joven amante, que no conoce más que el goce amoroso, es tan tremenda que la equipara a la del palurdo, que la gente llama «villano» (*dorpere*, v. 40).

Estrofas 5-6:

La quinta estrofa lanza una advertencia a los jóvenes amantes. Por el momento conocen la abundancia amorosa. Como la novia del Cantar de los Cantares (2, 16: «Mi amado es para mí, y yo soy para mi amado»), pueden decir: «Soy todo amor, y amor es todo mío» (v. 46). Pero más tarde, como amantes viejos, conocerán la escasez. La opulencia de la alegría mística, que habrán gozado en su juventud, ya no los reconfortará (v. 48).

La sexta estrofa denuncia a los amantes juveniles desde la primera persona del plural. Hasta el villano más tonto sabe cuál es su beneficio. Pero los jóvenes amantes se agarran al goce amoroso, lo que en el amor da poco beneficio. Quieren ser mimados sin contraparte como niños (vv. 54-55). Pero quien quiera hallar a *minne* ha de dejar el salón del trono (vv. 57-58). Como un desterrado deberá explorar el valle inmenso, para encontrar la unión amorosa en el abandono (comparen con la canción 23, vv. 62-63: «Quien descubre en ese valle la sala del trono / tiene riqueza de alma»). Por analogía con el final de la segunda estrofa, la sexta concluye con una súplica dirigida a alto amor: que conduzca a los amantes por los caminos que son suyos, y no por las pistas falsas donde van

errantes los amantes novatos ávidos de placeres. La significación exacta de *hoghe ghereide* («dicha máxima», v. 60) no es muy clara. Tal vez se trate del suntuoso salón del trono, a donde quisiera ser conducido el amante para vivir en él sus bodas místicas.

Estrofa 7 y tornada:

La portavoz lírica («yo») relativiza los reproches lanzados a los jóvenes amantes en las estrofas precedentes. Amar con moderación no ayuda a nadie. No hay que condenar el deseo de saborear el dulce gusto de amor. El anhelo del amado incentiva a entregarse. Y es precisamente esta disposición a entregarse en cuerpo y alma la que permite al joven amante crecer hasta llegar a ser amante viejo y sabio. La entrega total supone vivir plenamente tanto las penas que causa el amado como la alegría que despierta. De esta entrega de sí sale el camino que conduce al salón del trono, pues «cuanto más uno se hunda, más subirá» (v. 70). La tornada concluye con una variación de esta tesis fundamental de la doctrina amorosa: «cuanto más honda la herida, más rápida la sanación» (v. 76).

Canción 28

- 1 Ahora cantan alegres los pájaros
tras el suplicio invernal.
También lo harán en breve
—alabado sea amor por ello—
los corazones gallardos que sufrieron
sus penas tanto tiempo,
confiando en amor.
Este tiene un poder tan grande:
les dará un pago
que rebasa toda razón.
- 2 Quien por amor supremo
quiera ser compensado
deberá, sin reserva alguna,
con ahínco aspirar
a penar por amor
la muerte más difícil
y, siempre valeroso,
no dejarse acobardar
por lo que amor ordena,
sino cumplirlo con presteza.
- 3 Ay, ¿qué le pasará
al que practica el consejo de amor?
Pues no verá a ninguno
que comprenda su pena.
Con ojo extraño la gente
le mirará de forma extraña,
pues nadie percibirá
la pena que está sufriendo,
hasta que no supere su pena
en furioso deseo de amor.

- 4 Este deseo furioso de amor
es un feudo rico.
Y quien consiga reconocerlo
no pedirá ninguna cosa más.
A quienes antes eran dos,
los hace un solo ser,
de verdad, os lo digo.
Hace ácido lo dulce
y vecino al extraño,
y enaltece al humilde.
- 5 A los fuertes hace débiles,
y sana a los enfermos.
Hace cojear al que va en línea recta.
Al malherido cura.
Al ignorante le enseña
los caminos lejanos,
por los que muchos van errantes.
Y lo instruye de todo
lo que ha de conocer
en la escuela de alto amor.
- 6 En la escuela de alto amor
se conoce el deseo furioso de amor.
Es un deseo que confunde
al que creía saber.
A quien tenía mala suerte,
lo ayuda a prosperar.
Lo hace señor de todo aquello
de lo que el amor es señora.
De esto estoy convencida,
y no me voy a retractar.
- 7 A quienes con amor no puedan,
les doy un buen consejo:
aunque no estén a su altura,
imploren su perdón

y sírvanlo, confiados
del consejo de alto amor,
y piensen: «De verdad
es grande el poderío de amor.
Está más muerto que vivo
el que ya no puede sanar».

Se ha elevado muy alto
quien recibió la fuerza de amor,
para llegar hasta donde se lea
el veredicto de su poder.

Con razón Van Mierlo llamó a este poema «la canción del furor amoroso» (*orewoet*). El verdadero amante se abandona al furor del deseo, sin considerar lo que otros pueden pensar al respecto (estrofas 1-3). El furor amoroso es la recompensa mayor que se puede esperar: solo por la fuerza del deseo que, de un modo paradójico, atenúa el dolor del abandono, el amante podrá unirse a *minne* (estrofas 4-6). Quien no puede más con el anhelo, no debe perder la confianza: *minne* le dará la fuerza de comprender y aceptar su voluntad (estrofa 7 y tornada).

Estrofas 1-3:

Como los pájaros que se alegran de ver llegar la primavera, quienes sufren por *minne* recibirán su recompensa (estrofa 1). El amante genuino que quiere conseguir el amor entero está dispuesto a pasar los peores tormentos (estrofa 2). Su entrega total será reprobada por las personas ajenas a *minne*. No le importa a quien experimenta el furor amoroso (estrofa 3).

Estrofas 4-6:

El *orewoet*, deseo furioso e inmenso, es el feudo más rico que *minne* puede dar al amante (vv. 31-34). El escalón más alto de la experiencia amorosa no es la quietud deliciosa de la unión consumada, sino el deseo que nunca llega a su fin. Quien vive en un estado de *orewoet* no puede anhelar otra cosa (v. 34): el furor amoroso es la sola fuerza que le une con *minne* (vv. 35-36). He aquí una lección enigmática, ilustrada con una larga serie de paradojas (estrofas 4-6), que la poeta enfatiza afirmando que dice la verdad (v. 37). *Minne* no hace caso de las normas

de este mundo, que es el lugar de nuestro exilio lejos de Dios; solo gracias al furor amoroso las categorías mundanas ceden ante las leyes del amor divino. El furor amoroso dispensa sus enseñanzas «en la escuela de alto amor» (v. 50; esta «escuela» ya apareció en la canción 13), y lo que enseña en ella es llanamente lo que es (vv. 48-52). Hadewijch concluye este pasaje con una declaración solemne: «De esto estoy convencida, / y no me voy a retractar» (vv. 59-60).

Estrofa 7 y tornada:

En la estrofa final la poeta se dirige a los que se sienten desbordados por el deseo furioso de amor. Si ya no pueden con *minne*, deben pedirle perdón y servirle confiados de que su poder inmenso les dará la fuerza de entender y de aceptar sus decisiones. El amante capaz de esto asciende en el escalafón.

Canción 29

- 1 Por amor a alta lealtad
todos mis sentidos
padecen muchas penas.
Mi preñez tan sufrida
sin lamento
me beneficiará.
Aquel por quien yo adolezco,
y tantos males sufro,
me hizo comprender
que me redimiré gracias a alto amor.
- 2 Si alto amor
cuida de mis sentidos,
lo doy por cierto
en mi fuero íntimo:
el amante de nuestro amor
es perfecto.
En todas sus acciones es inconmensurable.
Fuera de amor, ninguna dádiva le satisface.
Solo lo saben
las preñadas de alto amor, y nadie más.
- 3 Las preñadas de alto amor
se lamentarán poco,
sea cual sea su dolor.
Serán prudentes,
siempre con humildad profunda,
en alto amor dispuestas
a ir a donde pretenda amor, ora lejano, ora cercano,
ora en la muerte, ora en la vida, o a donde sea,
en libertad sin temor:
es lo que nos enseña límpidamente amor.

- 4 Mas, pese a los favores divinos,
no había nadie capaz de entender
lo que era amor verdadero,
antes de que María, la pura,
con humildad profunda
cautivara a amor.
De fiera, amor se trocó en bestia mansa.
María nos donó un cordero para el león.
Alumbró la tiniebla
que había oscurecido tantos años.
- 5 El Padre en el principio inmemorial
tenía a amor, su hijo,
oculto en su seno,
antes de que María
con humildad profunda
secretamente nos lo mostrara.
En ese instante el monte fluyó al valle,
y el valle a su vez fluyó al alto salón del trono.
Estaba conquistado el castillo,
por el que se armó guerra tanto tiempo.
- 6 Antes cada profeta
nos hizo bellas predicciones:
sería rico y bello
el que iba a concedernos paz
de amor y, a la vez, poderoso.
Moisés y Salomón
encarecían su poder,
su sabiduría y sus portentos,
y, más tarde, Tobías, Isaías, Daniel,
Job, Jeremías, Ezequiel.
- 7 Vieron visiones
y anunciaron con hermosas parábolas
lo que Dios nos traería.
Pero a mi modo de ver,

- no les tocó vivir
el puro, libre amor.
Pues procedían como cualquier otro,
ora aquí, ora allá, ora esto, ora aquello.
Pero María solo dijo:
«Hágase en mí la voluntad de Dios».
- 8 David dijo que se conmovió
al pensar en Dios,
y que perdió la cabeza.
Sin embargo, eran grandes sus acciones.
Mas la obra de María era superior.
Sí, David superaba a todos,
salvo a María, que recibió a Dios
entero: al hombre adulto y al niño.
En ella se hizo por primera vez
la obra espléndida de amor.
- 9 Fue por un profundo deseo
que esa obra se hizo en ella,
derramándose ese noble amor
en esa noble dama
altamente loable,
de un modo profuso.
Porque no quería y no poseía nada más,
se hizo dueña de lo que todo el mundo ha leído.
Y así ella puso el conducto
abierto a todo corazón humilde.
- 10 Los profetas y todos sus hijos
sacrificaron ovejas y bueyes:
era su sacramento.
Se cubrieron de la sangre.
Sus sacramentos eran alegóricos
del alto obsequio —el Hijo—
destinado a María por el Padre.
Venid todos ahora al rico banquete

—todo está listo para la boda—,
vosotros, a los que amor hallará en traje de boda.

- 11 No debe de olvidarse la virtud
de nuestros amigos los profetas.
Era tan bella y pura.
Sufrieron la dureza
y la gran amargura
de la ley durante largos años.
Sus sacramentos eran alegóricos.
Que ante ellos se hincaran,
se lo debemos agradecer,
mas digo que María era muy diferente.
- 12 Almas humildes, libres,
si buscáis un amor entero
como lo vive amor mismo,
os aconsejo en toda lealtad:
aun si os acongoja,
retiraos de todo, y abandonadlo.
Así se ensancha y crece el corazón.
Así os alcanzará ese conducto que llegó
sin medida a María.
Rogad a alta lealtad que hacia vosotras lo haga fluir.
- Porque se ha ordenado a alta lealtad
guiar a todos los que van errantes
en humildad,
hasta donde María es una con amor.

Esta canción ocupa un lugar destacado en el cancionero. Su tema no es la búsqueda caballeresca de *minne* por el amante místico, sino María. La canción hace el elogio de la mujer que por su humildad cautivó al amor divino, Cristo, con el que luego obsequió a la humanidad. Siendo el «canal» de la encarnación divina, María hizo posible que el hombre se hiciera Dios: por la imitación del Dios-hombre al que ella dio a luz (*imitatio Christi*), el hombre puede regresar

a su Padre divino. Para los místicos —y sobre todo para las místicas— María era el modelo por excelencia (*imitatio Mariae*). De la decimotercera visión y de la «Lista de los perfectos» se desprende que, en la comunidad de Hadewijch, María era considerada como la primera de un pequeño grupo de veintinueve santos del pasado, que vivieron el amor divino de una manera perfecta. El hecho de que esta canción mariana sea exactamente la vigesimonovena del cancionero no puede ser casual: este número les habrá recordado a las compañeras de Hadewijch aquel grupo exclusivo de veintinueve perfectos, entre quienes, por su humildad ejemplar, María es la figura más alta.

La canción tiene una estructura firme. El texto comienza y termina con el concepto clave de «alta lealtad» (vv. 1 y 120-121). Las tres primeras estrofas están ligadas entre sí por una concatenación: la de «alto amor» (*hogher minne*), un concepto clave. Las estrofas 3, 4 y 5 están enlazadas por el motivo de la «humildad profunda». Las estrofas narrativas de la 6 hasta la 11 incluida no tienen concatenación temática. Ponen en la perspectiva histórica de la Redención un acontecimiento central para todo cristiano: el de la Encarnación. En la estrofa final y en la tornada, la primera persona invita al público a igualar, con la ayuda de «alta lealtad», la humildad de María.

En su elogio de María como eslabón entre la Antigua y la Nueva Alianza, Hadewijch se sirve principalmente de un lenguaje bíblico. Falta el registro cortés: no hay escena natural preliminar, y escasean las imágenes caballerescas.

Estrofas 1-3:

La canción no tiene *Natureingang*. Al comienzo describe la situación penosa de la protagonista, que habla en primera persona: le hace sufrir su «alta lealtad» a *minne* (vv. 1-6). Desde los primeros versos, que evocan su «preñez tan sufrida» (v. 4), alude a María, cuya presencia será más explícita a partir de la cuarta estrofa. María llevó a Cristo en sus entrañas y, más tarde, sufrió el dolor de su muerte en la cruz. Del mismo modo, la protagonista está preñada de *minne*, y sufre el dolor de su preñez espiritual. Sabe cómo aguantar sus penas sin quejarse: su amado se lo ha dicho al oído (vv. 7-9). Posiblemente los vv. 7-9 aludan al tema del «verbo oculto», que aparece también en otros poemas: el verbo divino que solo es audible a quien lo busca en su profundidad (véase por ejemplo la canción 4, v. 15). El verbo oculto es «alto amor» (vv. 10, 11 y 20), un amor auténtico que supone una entrega incondicional al amado, hasta aceptar con toda humildad, sin temer el dolor o el rechazo (v. 29), todo lo que este amor lleva consigo, sea vida o muerte (v. 28; comparen con Romanos 14,

8: «Si vivimos, para el Señor vivimos; y si morimos, para el Señor morimos. Así que, ya vivamos, ya muramos, del Señor somos»). Tal aceptación humilde es la actitud correcta del amante frente al amado divino. Este es perfecto (vv. 15-16); se da con un amor inmenso y gratuito, y no espera otra respuesta sino un amor correspondido (vv. 17-18).

La palabra central en estas tres estrofas es «alto»: domina cada verso inicial y final (vv. 1 y 10, 11 y 20, 21 y 30). Este adjetivo evoca el enfoque exclusivo del amante intrépido: *minne*. En el desarrollo ulterior de la canción, de un modo paradójico, «alto» se combina con «humilde» y «profundo», porque la actitud de humildad profunda (v. 25) permite conquistar a «alto amor».

Estrofas 4-5:

En la cuarta estrofa se desplaza el enfoque del amante místico hacia María y su papel crucial en la historia de la Redención. Paralelamente a la concatenación con «alto amor» en las tres primeras estrofas, de la tercera a la quinta aparece otra, cuyo concepto clave es la «humildad profunda». Esta vez, en cada verso inicial y final topamos con el concepto que liga entre sí las tres estrofas: la clave se disimula humildemente en un verso central, en cada una de las estrofas. Al asumir de un modo perfecto la virtud de la humildad, María supo atraer y «cautivar» a Dios en sus entrañas (v. 36). Gracias a su «humildad profunda», el Dios castigador de la Ley Antigua se transformó en tierno y bondadoso. El verbo «cautivar» y la antítesis «fiero»/«manso» (v. 37) evocan la leyenda del unicornio indomable, que no se deja domesticar por ningún cazador, pero que, como un cordero manso, acomoda su cabeza en el regazo de una virgen (véase también la canción 2, v. 17). La Edad Media leía esta leyenda como una alegoría de la Encarnación. Por su humildad profunda, María supo cautivar a Dios. Gracias a ella, el Dios severo de la Antigua Alianza se ha hecho indulgente: el unicornio fiero se hizo manso.

Hadewijch intercala en este pasaje algunas imágenes bíblicas: la encarnación de Cristo alumbró el mundo de las tinieblas (v. 39; comparen con Juan 1, 5); el Hijo oculto en el seno del Padre (Juan 1, 18) nos fue revelado por María (vv. 41-46); un descendiente de la estirpe de Judá, cuyo emblema era el león, se hizo cordero y se sacrificó para redimir a la humanidad (v. 38; comparen con Apocalipsis 5, 5-6, y Juan 1, 29 y 36, donde se llama a Cristo el Cordero de Dios).

El Dios inaccesible (v. 47: «el monte») se «humilló» y se hizo hombre: «fluyó al valle» (v. 47) profundo, que son las entrañas de María, cuya humildad es in-

sondable. Así, la estirpe humana se puso en relación directa con Dios: «el valle refluó al alto salón del trono» (v. 48; véase también la canción 27, v. 58: un verso que parece inspirado por Isaías 40, 4: «Toda valle será alzado, y todo monte y collado será abatido»). La misma idea se encuentra en la imagen del «castillo» (v. 49) que, por fin, ha sido conquistado. El Dios del Antiguo Testamento se había atrincherado en su castillo como un soberano inalcanzable. Gracias a la encarnación, Dios vino entre los hombres: en adelante, el castillo está abierto a la humanidad.

Estrofas 6-11:

En estas estrofas María se compara con algunos «profetas» (v. 51) del Antiguo Testamento: Isaías, Daniel, Jeremías y Ezequiel, y luego Moisés, Salomón, Job y Tobías. En la Edad Media, los cuatro últimos eran considerados como profetas y como tipos ejemplares que prefiguraban a Cristo (vv. 56-60). Aunque los profetas del Antiguo Testamento anunciaron profusamente en sus visiones y predicciones la venida del Mesías, nunca conocieron al amor encarnado (vv. 61-69). En cambio, María, al pronunciar una sola frase —«Hágase en mí según tu palabra» (v. 70; Lucas 1, 38)—, concibió a Dios en sus entrañas.

Entre todos los personajes del Antiguo Testamento, David, presunto autor del Libro de los Salmos, pasaba por el que más se había acercado al Dios intangible. Hadewijch cita el Salmo 77, 4: «Me acordé de Dios, y me deleité, y me ejercité, y desmayó mi espíritu» (vv. 71-73). La alegría exultante que David experimenta en la oración le hace desmayar. Algunos místicos contemplativos del siglo XII como Guillermo de Saint-Thierry y Ricardo de Saint-Victor, dos autores que influyeron en Hadewijch, consideraban al salmista, junto con la novia del Cantar de los Cantares y la reina de Saba (véase la canción 26), modelo del místico extático por antonomasia. Al mencionar que «eran grandes sus acciones» (v. 74), Hadewijch puede aludir a su capacidad de unirse a Dios en un arrobamiento exultante. No se puede excluir que se refiera también al combate de David contra Goliath, que la Edad Media veía como una prefiguración de la victoria de Cristo sobre Satanás. Por muy grande que fuera la obra de David, la de María la supera con creces (vv. 75-78): ella trajo a Dios al mundo de los hombres, y compartió su vida de niño, de hombre adulto y de Dios.

María se distingue de los profetas del Antiguo Testamento por su renuncia total a su propia voluntad (estrofa 9). Así abrió un canal, «puso el conducto» (v. 89) que posibilita la comunicación entre Dios y la humanidad (Eclesiástico 24, 30; la misma metáfora marial aparece en la canción 11, v. 56). Ahora, este

Canción 30

canal está a disposición de cada hombre deseoso de dar de nuevo con su origen divino (v. 90). La diferencia entre la Antigua y la Nueva Alianza es fundamental. Los reyes y profetas judíos intentaron ganar los favores de Dios con el sacrificio de animales, cubriéndose de su sangre (vv. 91-95; este último detalle probablemente se refiere a Éxodo 24, 8, que relata como Moisés derramó la sangre de los toros sacrificados sobre el pueblo). Cautivado por la humildad de María, Dios le dio al hombre «su alto obsequio, el Hijo» (v. 96) y, al morir Cristo en la cruz, derramó su propia sangre para salvar a la humanidad. Desde entonces, cada cristiano puede recibir a Dios mediante el sacramento de la eucaristía. La doctrina de la transustanciación enseña que en la hostia la presencia de Cristo no solo es simbólica: en la comunión con el cuerpo de Cristo, ya en esta tierra Dios se une con el hombre. Los versos 98-100 contienen una clara alusión a las nupcias místicas: «todo está listo para la boda» (Mateo 22, 8), y cada alma humana que se atavía con el «traje de boda» puede llegar a ser la esposa de Cristo.

Estrofa 12 y tornada:

La estrofa final es una amonestación: quien, como María, busca «un amor entero» (v. 112) tendrá que dilatar su corazón por la práctica de la humildad y la lealtad, de modo que el amor fluya hacia él por el canal, el «conducto» que puso María para permitir al amante místico alcanzar el sitio, donde ella misma y *minne* se unen.

La tornada acentúa el papel central de la lealtad. Ser leal al alto amado divino es la virtud que conduce al amante místico hacia *minne*. Es la razón por la cual esta canción mariana comienza (v. 1) y termina (vv. 120-121) con un elogio de alta lealtad.

- 1 En cualquier estación debemos
alegrarnos de amor
y seguirlo por donde sea,
por todos los caminos a los que lleva.
Debemos vivir alegres,
prestos también a la aflicción.
- 2 Ojalá me lo otorgue amor.
He empezado a amar.
Me lo toman a mal los extraños
que no me pueden disuadir.
He empezado a amar.
Dios me permita ser digna de amor.
- 3 Desde que a amor me entrego
—pierda yo o gane—
estoy bien decidida con firmeza:
darle gracias de todo es lo que quiero.
Pierda yo o gane,
a su gran señorío me someto.
- 4 Quien quiera complacer a amor
no ha de lamentar
los esfuerzos múltiples
que tiene que hacer por amor.
No ha de lamentarse:
en beneficio propio se aflige por amor.
- 5 Quien quiera amor leal
tendrá que observar virtud
y atestiguarla con sus obras,
si quiere estar en los lazos de amor.
Es lo que nos mostró
el que, primero, en esta tierra nos trajo amor.

- 6 A amor me aproximé de tal manera
que empecé a reparar
en lo mucho que ganan
quienes a amor se entregan por completo.
Desde que pude reparar
en ello, me dolían mis carencias.
- 7 Ojalá me pudiera contentar amor.
Puse el empeño en alegrar
la sangre en todas mis venas.
Fue cuando vino a decirme razón:
«Fíjate en lo que quieres alcanzar,
y en lo que aún te queda por hacer».
- 8 Primero amor me hizo rica.
Me duplicó las fuerzas
enseñándome solo el beneficio.
¿Por qué huye ahora, engañoso?
Me duplicó las fuerzas.
Ahora voy errante por un país extraño.
- 9 Es una empresa difícil
pasar de amor a razón.
No obstante, de ella depende
que se consiga el amor entero.
Pasar de amor a razón
es inconcebible y trabajoso.
- 10 Amor me embelesó con amor.
Ahora me parece una trampa.
Yo quería reclamar amor entero,
y razón dijo: «¿Ya me vienes con tus deseos?
Amor te tendió una trampa.
Piénsalo: no eres sino un ser humano».
- 11 Así me apesadumbraba razón.
Me parecía el acto de un enemigo

- quitar-me la abundancia
que me había entregado amor.
Me parecía el acto de un enemigo.
Pero razón me hizo volver a la verdad.
- 12 La alta caridad
que amor me reveló, rotundo,
al ocupar mi corazón
enteramente y sin reservas,
lo que quiso decir con ese gesto
ahora me lo ha mostrado en parte.
- 13 Aunque amor me ha enojado,
no puedo sino seguirlo,
pues amor se ha tragado
el alma desde el fondo del corazón.
No puedo sino seguirlo,
por más que me lastime razón.
- 14 Por la razón tenemos acceso
a la fruición genuina de amor,
cuando a razón se muestre
que damos a ambos plena recompensa.
Se llega a la fruición genuina
de amor a través de razón.
- 15 Dios dé a todos los que aman
el beneplácito de razón,
pues con ella sabrán el modo
por el cual alcanzar a fruir amor.
De la benevolencia de razón
depende la perfección del amor.

En el centro de esta canción está la Razón personificada. En las estrofas 1-5, Hadewijch evoca al amante ejemplar: es el que acepta con lealtad todo el dolor que le destina *minne*. Tras sus primeras experiencias amorosas felices, Razón

tempera su entusiasmo y le muestra lo mucho que le falta para ser digno de *minne*. Para él es un duro contratiempo (estrofas 6-12). Aunque la idea va contra su amor propio, empieza a comprender que por ninguna entrega de sí, ningún servicio amoroso, ningún anhelo, podrá llegar a vivir el amor perfecto en esta tierra (estrofas 13-15). La canción alterna estrofas en la primera persona del singular y otras más objetivas, que describen la experiencia de la portavoz lírica de un modo más distante y didáctico.

Estrofa 1:

No hay otro *Natureingang* sino una brevísima asociación de ideas (primavera, alegría) en los dos primeros versos. La estrofa expone cómo el amante ha de comportarse: debe alegrarse, abandonarse en cuerpo y alma, y —el fin de la estrofa lo sugiere con un giro despiadado— estar dispuesto a sufrir el dolor que *minne* conlleva.

Estrofas 2-3:

En estas estrofas, la primera persona toma la palabra: a pesar de la hostilidad de los «extraños», ha empezado a amar y no piensa renunciar. Espera que «amor» (v. 7) y «Dios» (v. 12) le den la fuerza de cumplir el compromiso formulado en la primera estrofa. Está dispuesta a aceptar todo, lo bueno como lo malo, de parte de *minne* y a abandonarse enteramente a su poder.

Estrofas 4-5:

Estas estrofas didácticas confirman este propósito: el verdadero amante no se lamenta del dolor que le toca. Lo que sufra por *minne* será puro beneficio (estrofa 4). El amor leal supone una práctica constante de la virtud y de las obras de caridad, según el ejemplo de Cristo, que ha traído el amor al mundo (estrofa 5).

Estrofas 6-8:

Al hacer progresos en el servicio amoroso, la primera persona se da cuenta de la felicidad que experimentan quienes se entregan por completo a *minne*. Es un ejemplo que agudiza en ella la conciencia de sus propias carencias (estrofa 6). Pone todo su empeño en contentar su anhelo, para que su ser entero se ponga jubiloso. Pero Razón le lleva la contraria contradiciendo su optimismo ingenuo: le muestra la distancia que la separa aún del amor perfecto (estrofa 7). Esta confrontación muy dura suscita en la protagonista la sensación de ser

engañada: *minne* la embelesó, haciéndose pasar por piadosa, cuando en realidad quería sumirla en la desgracia (comparen con la canción 8, estrofa 3). Al comienzo, el amor perfecto parecía estar al alcance de la mano, lo que avivaba su ardor. Ahora se entera de que todavía va errante por el país de los «extraños», en un mundo ajeno a *minne* (estrofa 8).

Estrofa 9:

Esta estrofa expresa de una manera más objetiva, más general, cómo al amor ingenuo del novato entusiasta sustituye el desencanto tan duro para el amante bajo el impulso de Razón. Las normas que dicta Razón exceden las fuerzas humanas; sin embargo, son indispensables al que quiere alcanzar a *minne*.

Estrofas 10-13:

Después del paréntesis didáctico de la novena estrofa, la protagonista reconsidera lo que narraron las estrofas 6-8: la trampa tendida por *minne*, la intervención de Razón que le recuerda sus carencias (estrofa 10). Esta intervención le parecía «el acto de un enemigo» (vv. 62 y 65), pero debe reconocer ahora que Razón la condujo al amor verdadero (estrofa 11).

En la estrofa 12, la misma amante rememora con cierto sarcasmo lo que le ha pasado: la «caridad» —y no «amor»— que *minne* le demostró no correspondía a las grandes esperanzas despertadas en ella. No obstante, en la estrofa 13 confiesa no tener otra opción que la de seguir a *minne*: esta le «ha tragado / el alma» (vv. 75-76).

Estrofas 14-15:

Hadewijch concluye con una lección moral (estrofa 14) y un voto (estrofa 15). La lección moral es que solo por el camino de Razón se puede llegar a la fruición amorosa perfecta. Quien quiere contentar a *minne* obedecerá a Razón: ella muestra las carencias del amante (estrofa 14). De ahí el voto que Dios conceda a los amantes la benevolencia de Razón, cuyo camino conduce al amor perfecto (estrofa 15).

Canción 31

- 1 Sobre el gran amor quiero guardar
altos pensamientos toda mi vida,
pues con su fuerza tan tremenda
expande tanto lo que soy
que le abandono todo mi ser
para descender de su alto linaje.
Cuando quiero deleite libre,
él me hace su cautiva.
- 2 Espero aguantar sin sufrir daños
estar así prisionera de su amor,
si quiere revelarme los caminos
más angustiosos de su itinerario.
Cuando pienso hallar reposo,
me confunde con nuevas encomiendas.
Me abate de una forma singular:
cuanto más ama, más cargas impone.
- 3 Es un enigma incomprensible
aquel tomar y dar de amor.
Cuando me da un consuelo,
temblor y horror me invaden.
Ruego a amor y le imploro
atraer a los nobles corazones,
de modo que se pongan a tono
de amor en la ansiedad y en la alta fe.
- 4 Da consuelo y castigo al mismo tiempo:
he aquí el sabor genuino de amor.
Si aún viviera el sabio Salomón,
no osaría explicar tan alto asunto.
Ningún pregón nos esclarece:
aquel canto rebasa cualquier tono.
El tiempo que anhelo siempre
supone un premio en sí mismo.

- 5 Querer, ansiar, aguardar
aquel tiempo, que es amor mismo,
supone el rechazo de compañeros extraños
e indica pérdidas y ganancias enormes.
Valentía me advierte asirme
con apego a amor hasta alcanzar
un grado superior de la conciencia.
Ese tono rebasa cualquier canto.
- 6 El tono que rebasa cualquier canto,
o sea: amor con todo su poder.
No digo más, carece de sentido
entonarlo ante los corazones extraños, fríos,
que por amor han sufrido muy poco.
No comprenden que amor muestra su holgura
a los valientes, que son audaces,
aquellos que amor mima, sus preferidos.
- 7 El poder invencible de amor
es inaudito para el entendimiento:
cercano al errabundo, lejos del que lo atisba,
es una paz que turba toda paz,
la paz que se conquista en amor,
con la que se comprende plenamente su ser.
A quien así ame, con amor en amor,
amor lo mima y reconforta.
- 8 Quien así persiga el amparo de amor,
sin reparar en costo, ni percances,
ni desazón, se mantendrá de pie
en las misiones más angustiosas de amor,
y quedará siempre a sus altas órdenes
en todas sus salidas, y en todos sus regresos.
El que cumpla con esto, fiado de amor,
al amar cumplirá con amor entero.

El tema central de esta canción es el carácter alto y noble de *minne*, que obliga al amante a superarse siempre de nuevo. La primera estrofa presenta una portavoz lírica que habla en primera persona: está enteramente dispuesta a dedicar su vida al servicio de *minne* y a satisfacer sus exigencias siempre más rigurosas (estrofas 1-2). Para desarrollar este tema, las estrofas siguientes se sirven de un juego de palabras con el vocablo «tono» (*toen*), que Hadewijch utiliza en el sentido de «tono musical», pero también de «voz en el capítulo», «argumentación»: el tono celeste de *minne* rebasa todo canto terrestre, y su aspecto paradójico e inaprensible está más allá de toda explicación (estrofas 3-5). El amante no puede sino apegarse a la omnipotente *minne* con una entrega sin reservas. Es lo que distingue al amante genuino de los extraños (estrofa 6). Las estrofas finales se centran de nuevo en el carácter incomprensible de *minne* (estrofa 7) y la necesidad para el amante de abandonarse totalmente a su omnipotencia (estrofa 8).

Estrofas 1-2:

Falta el *Natureingang* usual, pero la expresión *al mijn tijt* («toda mi vida», o sea, «siempre», v. 2) lo evoca en cierta medida por el contraste que crea: con sus altas aspiraciones el amante quisiera siempre, sea cual fuere la estación, vivir al servicio de *minne*. Más lejos, en las estrofas 4 y 5, la primera persona dice que aspira a «aquel tiempo, que es amor mismo» (v. 34). Aquel amor es eterno, y su tiempo es la eternidad. Lo que supone que el amante se eleve encima del curso del tiempo terrestre y permanezca centrado en «el gran amor» (v. 1), gracias a «altos pensamientos» (v. 2), para adquirir un sitio en su reino eterno. El concepto de «altos pensamientos» refiere a la facultad suprema del alma humana, que, según la antropología subyacente a la doctrina mística de Hadewijch, fue creada a la imagen y semejanza de Dios.

La atracción que ejerce el amor divino sobre la protagonista es tan grande que ella quiere trascender de la «bajeza» de su existencia humana para renacer como descendiente del «alto linaje» (v. 6) de *minne*. Entonces, «libre» de los vínculos terrestres (v. 7), vivirá «cautiva» del amor divino (v. 8).

La segunda estrofa, con su estructura muy similar a la de la primera, desarrolla este motivo del cautiverio. La primera persona abriga grandes expectativas: como «cautiva» de *minne*, espera poder vivir su amor «sin sufrir daños» (v. 9), si al menos *minne* quiere revelarle «los caminos / más angustiosos de su itinerario» y le asigna la misión más ardua (vv. 9-12). La segunda mitad de la estrofa esclarece lo que esto implica: cada vez que la protagonista piensa poder darse un descanso, *minne* la espolea «con nuevas encomiendas» (vv. 13-14). De

una manera paradójica, expresa su amor al imponerle siempre nuevas exigencias (vv. 15-16).

Estrofas 3-6:

La tercera estrofa se extiende primero sobre el carácter paradójico de *minne* (vv. 17-20), con una alusión al Salmo 55, 6: «me invaden el miedo y el temblor, y el espanto me envuelve» (comparen con el verso 20). Después, la protagonista le pide a *minne* mantener a los amantes («a los nobles corazones», v. 22) centrados en el amor tanto en tiempos de «ansiedad» como en los de «alta fe» (vv. 21-24). En los versos finales de la tercera estrofa aparece la noción «tono», que jugará un papel central y polisémico en las tres estrofas siguientes. En primera instancia, «tono» es portador de una metáfora musical: el canto de *minne* supera cualquier melodía (estrofa 4, v. 30, y estrofa 5, v. 40). Esta imagen tiene su raíz en la idea —muy común en la cultura medieval— de que los ángeles del empíreo, del cielo más alto donde habita Dios, hacen música. Su tono celestial rebasa cualquier canto terrestre.

Además, en neerlandés medio la palabra *toen* («tono») contiene la acepción de (*aan*)*toonbaar*, o sea, «(de)mostrable». El verso 30 significa también: la melodía de *minne* traspasa cualquier explicación. En la perspectiva medieval las dos significaciones de *toen* consueñan sin problemas: por su carácter etérico, la música del empíreo es inaudible e incognoscible para los oídos terrestres.

En la cuarta estrofa se elabora el aspecto inaprensible del amor: ni siquiera el sabio Salomón podría explicar la concomitancia paradójica de deleite y dolor que conlleva (vv. 25-29). Al fin de la cuarta estrofa y al inicio de la quinta, Hadewijch tematiza el anhelo de *minne*. El deseo incesante que suscita, sea que produzca alegría o pena, da fuerzas para eliminar lo ajeno a *minne* y para permanecer centrado en el amado. Es la virtud caballeresca de «valentía» (v. 37) que da a la protagonista la tenacidad necesaria para quedar apegada a la caprichosa *minne*. Al hacerlo, da con el «tono» que «rebasa cualquier canto» (v. 40). En neerlandés medio leemos: *Die toen verhoghet alle sanghe*. El verbo *verhoghet* es ambiguo: no solo significa «rebasa», sino también «alegra» (*verheugt* en neerlandés actual), y, junto con el doble sentido de *toen*, da al verso 40 una significación adicional: al revelarse, *minne* alegra cualquier canto.

En la sexta estrofa, Hadewijch propone una interpretación del «tono de amor», que ya se presentía en las estrofas precedentes: el tono representa a «amor con todo su poder» (v. 42).

No tiene sentido explicar el aspecto omnipotente y transcendente de aquel amor a «los corazones extraños» (v. 44) que, al contrario de «los nobles corazones» (v. 22), no viven al servicio de *minne*. Este amor les queda ajeno.

Estrofas 7-8:

Desde la primera estrofa hasta la sexta, estaba presente una protagonista que hablaba en primera persona. Ahora la canción termina con dos estrofas didácticas en la tercera persona del singular. La séptima describe una vez más el carácter inefable e inaprensible de *minne*. El texto está repleto de términos que se refieren al conocimiento humano: «entendimiento» (v. 50), «atisbar» (v. 51), «comprender» (v. 54). Son términos que ponen de relieve el aspecto incognoscible de *minne*.

La estrofa final formula una misión. Quien ama ha de persistir en el servicio amoroso, tanto cuando *minne* se retira como cuando se manifiesta. Solo así, el amante perseverante llegará a unirse a ella.

Canción 32

- 1 Las flores brotarán dentro de poco,
entre otras copiosas plantas. Sin embargo,
la gente denunciará a los nobles corazones
que viven bajo el poder de amor.
En amor busco mi refugio
y pongo mi poder entre sus manos.
De él no reclamo otra deuda
que la de continuar en sus lazos.
- 2 Del que esté entre los lazos de amor genuino,
como se lo compensa a amor,
se ocuparán muy pronto
públicamente los crueles extraños.
Mucho asustan
a quienes se amparan en alto amor.
Pero, a pesar del daño que causan,
gracias a Dios, su efecto es muy escaso.
- 3 Quien anhele servir a alto amor
no podrá dejarse intimidar por ninguna pena.
Tendrá que involucrarse por completo
para alegrar a alto amor.
El que vacile, por poco que sea,
conozca esta verdad lisa y llana:
que nunca llegará a convertirse
en maestro de amor verdadero.
- 4 Amor es maestro en muchas cosas.
Prepara lo agrio y lo dulce.
Desde que lo probé por vez primera,
siempre estoy a sus pies.
Ruego que le agrade
soportar en su honor
aflicciones mortales,
sin lamentarme ante extraños.

- 5 Quien revele a los extraños
lo que en honor de amor se aguanta
hará que se le parta el corazón
a amor, y lo hartará gravemente.
Pues ellos no comprenden nada
de lo que hay que sufrir por amor
auténtico: aventuras y adversidades,
para alegrar altamente a amor.
- 6 A los que quieran contentar a amor,
les aconsejo no evitar esfuerzos
y poner todo su tesón
en un ataque aún más duro,
a despecho de aquellos criticones
a quienes gusta atormentar.
Por más molestia que les causen,
no dejarán nunca de hallarse libres.
- 7 La libertad, la experimenta
en torneos y en gestas caballerescas
quien se adelanta con corazón valiente
cuando contra él se lanza amor.
En los torneos uno adquiere fama,
por la que llega a ser digno de amor.
Amor es un refugio poderoso:
con razón uno se empeña en él.
- 8 Quienes se arredran ante amor,
de verdad, no podrán saber
lo que pueden ganar aquellos
que siempre obedecen a amor
y aguantan los duros golpes,
de los que no podrán curarse,
y al erguirse serán derribados,
todavía incapaces de contentar a amor.

- 9 A perezosos y almas ordinarias
queda secreto el bien supremo,
que solo entenderán aquellos
que conocen el deseo furioso de amor.
Pues hacen muchas proezas
en sus asaltos y aventuras.
Con razón les concede el éxito
la alta sustancia de amor.
- 10 Dios dé ventura a quienes perseveran
por complacer a amor,
y que de buen talante aceptan
llevar a costas su pesada carga,
y siempre aguantan todo por él,
porque saben que amor lo vale.
Yo les deseo que algún día contemplen
las sabias maravillas de amor.

El verdadero amante se entrega por completo al amor, y no le importan las críticas de quienes no están al servicio de *minne* (estrofas 1-5). Es un caballero que, por su intrepidez, tiene éxito en su relación amorosa (estrofas 6-7). Los extraños, que se arredran ante las penas del servicio, no comprenden nada de esto; intentar explicárselo a ellos sería perjudicial para *minne* (estrofas 8-9). La canción termina con el deseo de que Dios haga a los amantes valientes partícipes de sus portentos (estrofa 10).

Estrofa 1:

Desde la primera estrofa aparece el tema central de esta canción. Pese a la primavera, los amantes tendrán que aguantar críticas severas. En la segunda mitad de la estrofa, la primera persona manifiesta cómo, no obstante, se abandona al poder irresistible de *minne*: solo ella puede serle saludable. Estos dos temas se entrelazarán en el resto del poema.

El motivo de la entrega a los lazos amorosos (v. 8) proviene sin duda alguna de la lírica cortés, donde aparece frecuentemente. Pero al mismo tiempo, la metáfora le fue inspirada a Hadewijch por la *caritas ligans* (la caridad que liga) de Ricardo de Saint-Victor, el segundo escalón en su *De quattuor gradibus vio-*

lenta caritatis («Los cuatro grados de la caridad violenta»): quien está ligado por *minne* ya no puede centrarse en otra cosa.

Estrofas 2-3:

En estas estrofas aparecen, uno tras otro, los dos temas centrales de la estrofa inicial. La segunda estrofa desarrolla la idea de los versos 3-4: quienes se dejan dominar por *minne* tendrán que enfrentarse al entrometimiento de los extraños (vv. 9-12). Pero el texto precisa enseguida que estas injerencias serán infructuosas (vv. 15-16). La tercera estrofa repite la necesidad del abandono completo a *minne*, un tema presentado antes en la segunda mitad de la primera estrofa. Lo que allá se dijo en la primera persona es formulado ahora en la tercera como una lección más general: quien quiere servir a alto amor tendrá que entregarse en cuerpo y alma (vv. 17-20). La segunda mitad de la estrofa repite el mismo mensaje, pero esta vez de un modo negativo: quien no da la talla nunca dominará a *minne* (vv. 21-24). Es muy curioso cómo Hadewijch, gracias al juego de la repetición que en el verso final de la tercera estrofa varía lo que dijo en el verso inicial, concilia lo que parecía contradecirse: quien sirve a *minne* (v. 17) llegará a ser su maestro (v. 24).

Estrofas 4-5:

En la estrofa 4, que entrelaza por primera vez los dos temas, reaparece la protagonista, que habla en primera persona: suplica a *minne* que sus «aflicciones mortales» (vv. 29-31) de amante que no se lamenta ante extraños (v. 32) le den satisfacción. La quinta estrofa explica el verso final de la estrofa precedente: la persona ajena a *minne*, y que no la experimenta, nunca comprenderá lo que supone su servicio. Y quien habla de *minne* ante extraños le causa perjuicio.

Estrofas 6-9:

En la sexta estrofa, la protagonista aconseja a otros amantes lo que, como se desprende de la estrofa 4, ella misma lleva a la práctica: una entrega completa a *minne* sin dejarse distraer por entrometidos. Esta entrega sin restricciones confirma su libertad.

El uso de la palabra *aventura* en el verso 39 evoca el universo caballeresco. El verdadero amante se parece al caballero combativo que ataca al contrincante (v. 44).

Se elabora esta metáfora en las tres estrofas siguientes (7-9), que comparan el servicio amoroso con un torneo en que se cabalga a pleno galope y con

lanza bajada hacia el adversario: como el caballero intrépido que no se retiene y hace honor a su fama, el amante genuino, al darse en cuerpo y alma, se muestra digno de *minne* (estrofa 7). En cambio, los temerosos no tienen ni la menor idea de la recompensa que recogerán los que no ceden ante los golpes más duros (estrofa 8).

A aquellos cobardes les quedará negada la gran riqueza que recolecta quien no rehuye la liza, quien se abandona al *orewoet*, al furor amoroso que devora todo (estrofa 9).

Estrofa 10:

La canción termina con un voto: Dios haga conocer «las sabias maravillas de amor» a quienes están dispuestos a contentar a *minne*. Estas maravillas están por encima del entendimiento humano.

Canción 33

- 1 Renace la estación y se renueva el año.
Los días, que eran oscuros, irradian luz.
Es una maravilla que no se hundan
quienes desean amor y carecen de él.
- 2 Ya ha llegado el nuevo año.
Quien ahora se empeñe
en no eludir esfuerzo alguno
por amor obtendrá ganancia de su pena.
- 3 Pero quien ante amor se arredre
y manifieste así su mente baja
y luego se regale con delicias extrañas
con razón sufrirá con pena tal servicio.
- 4 Mas quienes han nacido de amor
y se pueden contar entre sus elegidos
no ahorran sacrificios ni molestias:
nunca se apartan de vivir en santo ardor.
- 5 Quien es tocado por alto amor
se afana siempre bien dispuesto,
como lo prueban sus acciones:
nunca lo suficiente, según le parece.
- 6 Lastimaría al ser humano noble
aceptar un consejo extraño y bajo
y descuidar las altas obras
que encienden hambre a quien sacia amor.
- 7 Saciedad y hambre, las dos a la vez:
he aquí el feudo de libre amor,
como siempre les quedó claro
a los que habían sido tocados por amor.

- 8 Saciedad: si amor llega, uno no puede soportarlo.
Hambre: si falta, nos lamentamos.
Sus mejores consuelos son cargas pesadas.
Sus más feroces ataques son nuevos placeres.
- 9 ¿Cómo nos sacia la llegada de amor?
Uno siente con asombro que es él.
Nos deja compartir su más alto lugar.
Regala su riqueza, ese gran tesoro.
- 10 ¿Cómo nos da hambre la demora de amor?
Uno no puede probar lo que debería probar,
ni disfrutar de lo que le gustaría.
Eso es lo que aumenta el hambre.
- 11 ¿Cómo es que pesan los consuelos de amor?
Uno no puede recibir sus grandes dones,
ni pensar nada comparable a él.
Por eso no sabemos cómo aguantarlo.
- 12 ¿Cómo el noble amor convierte en placeres
sus ataques y golpes, día y noche?
Es que a uno no le queda más remedio
que abandonarse por completo a amor.
- 13 Ahora ante alto amor recomiendo
a todos quienes queréis conocerlo
y de ninguna manera perdéis la ocasión
de habitar en él con nuevas ansias.
- 14 Extraed nuevas ansias de nuevo consuelo,
nuevos deleites abundantes de nuevas obras,
de nuevos tormentos un hambre tan ilimitada,
que lo nuevo devore lo nuevo eternamente.

La canción consta de dos partes. Las estrofas 1 hasta 6 tratan de la necesidad de una entrega total al servicio de *minne*. Esta entrega perseverante distingue a los amantes verdaderos de los falsos. Las estrofas 7 hasta 12 tematizan el carácter paradójico de *minne*, que se manifiesta a la vez como alegría y como pena. Tres metáforas diferentes ilustran esta paradoja de la experiencia mística: el hambre que a la vez es saciedad, la carga pesada que al mismo tiempo es consuelo, los ataques de *minne* que resultan agradables. La canción termina con un encargo a *minne* y una misión para sus amantes. La autora recomienda a *minne* los amantes que se entregan sinceramente (estrofa 13). E insta a estos a vivir plenamente la dinámica que existe entre los dos polos amorosos: esta dinámica hace posible que se renueve siempre su unión con *minne* (estrofa 14).

Estrofas 1-6:

La escena de la naturaleza evoca la primavera: se alargan los días. Sin embargo, para los amantes aún no se asoma la luz: no poseen a *minne*, y les pesa su vida (estrofa 1). Sin embargo, es una buena cosa: para quien se compromete entero con *minne*, hasta el dolor es ganancia (estrofa 2). Al que no persevera y busca placeres ajenos a *minne*, le molesta el servicio amoroso (estrofa 3). Por otro lado, no flaquea el tesón de quien se sabe elegido a unirse con el alto amor (estrofa 4); todos sus esfuerzos siempre le parecen insuficientes (estrofa 5). El amante noble sigue llevando a cabo nuevas «altas obras» para ser digno de *minne*: sus contactos con el amado, al saciarlo, «encienden hambre» (v. 24), el hambre de ennoblecerse por sus obras para merecer una unión amorosa más alta (estrofa 6).

Estrofas 7-12:

El amante genuino siente hambre y saciedad a un tiempo (estrofa 7): este motivo puede ser inspirado por el verso 61 del himno *Jesu dulcis memoria: Qui te gustant, esuriunt* («Quienes te gustan, sienten hambre»). La segunda parte de la canción desarrolla este aspecto paradójico de la experiencia mística.

En las estrofas 8 hasta 12, esta paradoja se expresa con diversas metáforas (estrofa 8), que son analizadas una tras otra (estrofas 9-12). *Minne* es saciedad y hambre: saciedad cuando se da, y hambre cuando falta (estrofas 9 y 10). Su consuelo, que sacia, a la vez es un lastre, porque en el instante del disfrute se experimenta su carácter inaprensible; el amante no da la talla y ve la distancia que lo separa (estrofa 11). Los ataques impetuosos de *minne* resultan placenteros. Al estar hambriento por la ausencia de amor, uno aprende a confiar: por esta confianza el amante se une a *minne* (estrofa 12).

Estrofas 13-14:

La canción concluye con un encargo y una misión. Hadewijch recomienda a *minne* los amantes genuinos (estrofa 13). A estos les da la misión de vivir plenamente la realidad paradójica de *minne* (estrofa 14): cada contacto consolador agudiza la conciencia de sus propias carencias y aviva el afán de hacerse más digno del amado por la práctica de la virtud (v. 53); al realizar «nuevas obras», el amante trata de igualar al amado divino, lo que le proporciona «nuevos deleites» (v. 54). Esta delectación no puede sino ser turbada: unos «nuevos tormentos» encienden otra vez el hambre en el amante, que con nuevas labores debe mostrarse digno del amado (v. 55). La experiencia de esta tensión dinámica entre los dos polos hace posible una unión amorosa siempre renovada (v. 56).

Canción 34

- 1 En todas las estaciones, nuevas y pasadas,
en el verano cálido, en el invierno frío,
sométase a amor con el mismo ardor
quien de amor quiera recibir amor.
En perfecto servicio deberá estar
quien trate con alto amor.
Así llegará pronto a ser amor con amor.
Eso no se le puede escapar.
- 2 Desolados y lóbregos y crueles
son los caminos del amor principiante.
Antes de realizar el servicio de amor,
a menudo uno se despista:
donde teme perder, saca puro provecho.
¿Cómo descubrirlo?
Podrás si no ahorras ningún esfuerzo
y si a amor te entregas entero.
- 3 Muchos están en dudas sobre amor
porque el esfuerzo les parece muy duro,
y como principiantes nada consiguen.
Piensan: «¿Tienes que ir errante allí?».
Si discernieran claramente la recompensa
que amor al fin nos da,
me atrevo a sostenerlo sin rodeos:
errantes irían en su destierro.
- 4 Nunca se perdió en amor
lo que se hizo por amor.
Amor compensa siempre, tarde o temprano.
Amor es siempre la recompensa de amor.
Amor conoce con amor el carácter del amor.
Siempre da cuando toma.
Astuto como es, amor da
muchas muertes en la vida.

- 5 Es delicioso perderse por las sendas
salvajes, por las que amor nos conduce.
A los extraños les parece incomprensible,
pero quienes, sinceros, persistan en amor,
con amor atravesarán en amor
todo el reino donde amor es soberana,
y con él se alzarán en el poder,
y gustarán su noble lealtad a fondo.
- 6 En cuanto al gusto que da lealtad en amor,
quien manifiesta que hay beatitud mayor
pasa la vida sin saber lo que es
la beatitud, en mi opinión.
Pues es una delicia paradisíaca, libre,
total, sin falta alguna:
«Tú todo mío, amado, y yo toda tuya».
Allá solo se dice esto.
- 7 Debo callar sobre el estado de quienes
de este modo en amor se han unido.
Ni ver, ni hablar, es lo que a mí me toca.
Pues no conozco por experiencia propia
cómo amante y amada juntos se abrazan
allá con fruición mutua.
¿Es maravilla que me abrume la amargura
porque aún no me haya sucedido?
- 8 Haber fallado un momento ante amor
me apena mucho. No es maravilla.
Con motivo me duelo tanto
de mi conducta tan innoble.
Pues amor me auguraba lo mejor,
si yo me decidía
a trabajar en el reino que me ofreció,
ocupando el más alto cargo.

- 9 El reino al que amor nos destinaba
y la labor que nos pidió cumplir
no implican sino amar, y nada más,
con el servicio que uno ha de hacer.
Quien lo realice con lealtad
y satisfaga todo aspecto,
será abrazado íntegramente por amor
y con él será un solo ser.
- 10 Exhorto a todos los corazones nobles
que quieran mantenerse en amor con amor,
a ponerse al servicio de amor
en todas sus idas y venidas.
Que los eleve, que los derribe,
siempre les sea grato.
Así pronto serán amor con amor.
Que Dios nos ayude.

Esta canción anima a los amantes a no dejarse desanimar por las penas que les hace sufrir su servicio amatorio: ningún esfuerzo amoroso jamás se hizo en vano. Quien persevera llegará a unirse a *minne*, y esta contiene en sí su propia recompensa (estrofas 1-6). La portavoz lírica (el «yo» del poema) lamenta que por su propia mezquindad aún no haya alcanzado la unión anhelada (estrofas 7 y 8), y exhorta a sus compañeras a no renunciar (estrofas 9 y 10).

Estrofas 1-4:

La primera estrofa contiene el tema central de la canción: sea cual sea la estación del año, uno siempre ha de servir a *minne* de una manera perfecta. Solo así, llegará a unirse a ella.

El amante novato no se deje deprimir por los dolores que pasa. Estos dolores son pura ganancia, como lo muestra el ejemplo de quienes se abandonan por completo a *minne* (estrofa 2). El que conoce la recompensa que le reserva no se dejará desanimar. La vida terrestre le parece un destierro, donde uno vaga sin rumbo fijo, si se sabe alejado del amado, lo que despierta en él un anhelo aún más ardiente (estrofa 3). Nunca se sufre inútilmente por *minne*: al tiempo que toma, *minne* siempre da. El dolor que abate al que sufre por su ausencia le acerca a ella (estrofa 4).

Estrofas 5-6:

Si bien es delicioso «perderse por las sendas / rudas y fieras» de *minne* (vv. 33-24), no elimina las penas del amante. He aquí la paradoja que no comprenden los extraños. Por cierto, el amante vive siempre más al compás de *minne*. Se siente tan unido a ella que las penas ya no le afectan: gobierna junto con *minne* en su reino. Participa de la lealtad, que es el rasgo característico de *minne* por excelencia (estrofa 5). Esta lealtad amorosa es el deleite supremo que puede otorgar *minne*. No es otra cosa que la unión total con el amado divino, un amor correspondido que expresa el verso «Tú todo mío, amado, y yo toda tuya» (comparen con el Cantar de los Cantares 2, 16: «Mi amado para mí, y yo para él», y 6, 2: «Yo para mi amado y mi amado para mí»). Véase también Ovidio, *Heroides* 16, 180: *Tē mihi meque tibi communia gaudia jungant*, «Un goce correspondido me una contigo, y te una conmigo»).

Estrofas 7-10:

En estas estrofas, la portavoz lírica reconoce aún no haber llegado al escalón supremo de la unión mística, donde amante y amado disfrutan un deleite correspondido, lo que la entristece (estrofa 7). Deplora haber fallado en el servicio y defraudar así las bellas promesas de *minne* (estrofa 8).

La novena estrofa ensancha el punto de vista, que de la situación particular del «yo» pasa al plural («nosotros»): no solo la protagonista, también sus compañeras son invitadas a entrar en el reino de *minne*, para acceder allá a la dignidad de amante perfecta (estrofa 9).

Para concluir, la canción se dirige «a todos los corazones nobles»: habrán de servir a *minne*, lo que significa entregarse por completo y aceptar todo de ella. Al hacerlo, alcanzarán la perfección amorosa.

Canción 35

- 1 La estación es oscura y fría.
Apesadumbra a pájaros y animales.
Un dolor muy diferente sufren
los corazones que se saben valientes,
mientras amor persista fuera de alcance.
Que otro se eleve, yo permanezco en el valle,
sin recibir apoyo en un consuelo firme,
llevando a costas una carga pesada.
- 2 Esta carga me pesa demasiado,
no cesa de pesar, por más que me entristezca.
¿Cómo puede aguantarla un corazón
que debe soportar tantas muertes
como las sufre quien se sabe
tan poco amado por amor
y privado de todo, sin piedad:
de auxilio, de consuelo y de cuidado?
- 3 Si amor no quiere consentir mi amor,
¿para qué he venido a este mundo?
Si ante amor me concierne tal desgracia,
sin duda alguna estoy perdida.
Siempre más alto clamaré
de ahora en adelante sin cesar.
Ya no espero ninguna ventura,
pues amor queda fuera de mi alcance.
- 4 A amor le descubrí mi pesadumbre.
Le supliqué compadecerse de ella.
Y me hizo comprender rotundamente
que no le apetecía, ni tenía tiempo.
Lo que pase conmigo no le importa.
Que antes me fuera benévolo,
lo desmienten ahora sus caprichos extraños.
Vivo de día como si fuera noche.

- 5 ¿Adónde se fue amor? No lo hallo.
Amor me ha negado todo amor.
Si me hubiera ocurrido solo una vez
lograr su favor un rato,
bajo cualquier circunstancia,
buscaría consuelo en su lealtad.
Ahora debo enmudecer, sufrir y soportar
siempre nuevas condenas rigurosas.
- 6 Me abaten las sentencias que repiten
que amor continuará fuera de mi alcance.
Que tanto quiera ganar su favor
en nada beneficia mi propósito.
Desesperanza embiste en contra mía,
y no recibo consuelo alguno
que pueda secundar mi corazón
para librarme de esa desgracia.
- 7 Amor, tú estabas en el consejo,
cuando Dios me encargó ser humana.
Querías que viviese en la desgracia.
Todo lo que me pasa es por tu culpa.
¡Yo ansiaba ser amada por amor!
Fui rechazada: me resulta claro.
Mi seguridad, mi alta esperanza
se han convertido en aflicción.
- 8 ¿De dónde amor, que es tan dulce,
ha sacado ese rencor extraño
que me reserva a todas horas,
y que asalta y taladra mi corazón?
Errante voy en tiniebla espesa sin luz,
lejos de alivio libre, con extraño miedo.
Amor, da amor al noble valeroso
y acaba en mí lo que has iniciado.

- 9 Amor realmente me ha engañado.
¿Cerca de quién debo buscar apoyo?
Cerca de lealtad, si me quiere acoger,
para que, por medio de sus altas obras,
me conduzca a amor, a quien quisiera
entregarme completa, si él se inclina por ello.
No le ruego ningún consuelo ni consejo,
solo que me recuerde como suya.
- 10 Ay, amor, haz lo que quieras.
Tu ley es mi consuelo mayor.
Con ella me avendré íntegra toda,
esté yo prisionera o liberada.
Quiero ante todo hacer tu voluntad
amada, en pena, en muerte, en infortunio.
Dame, amor, que te pruebe como amor.
Esa riqueza supera toda ganancia.

En esta canción la primera persona se lamenta por la inaccesibilidad de *minne* (estrofas 1-2). Con muchas alusiones a las duras pruebas que sufre Job en el libro bíblico homónimo, acusa duramente a *minne*: pese a su entrega total, esta le opone un rechazo (estrofas 3-8). Solo su propia fidelidad al amado desleal la mantiene en pie. En la estrofa final el «yo» cesa su denuncia y se entrega otra vez a la omnipotencia insondable de *minne* (estrofa 10).

Estrofas 1-2:

Si bien los animales sufren del invierno riguroso, su dolor es insignificante en comparación con la amargura de los amantes (o «corazones», *herten*, v. 3) valientes. Estos son muy conscientes de su alto destino. Únicamente viven para *minne*, aunque esta les resulta inaccesible (vv. 4-5). Es la situación en que se encuentra la protagonista: sin la cercanía de su amado celeste, su estancia en el valle terrestre de las lágrimas le parece desoladora (vv. 6-8). Quien, como ella, se sabe tan poco amado y sin esperanza de consuelo pasa dolores insoportables (estrofa 2).

Estrofas 3-6:

En estas estrofas, la protagonista se identifica con el atormentado Job. Su vida no tiene sentido si *minne* se niega a salir a su encuentro: sin esta esperanza está condenada a lamentarse sin fin (vv. 17-22; comparen con Job 10, 1: «Hablaré en la amargura de mi alma»). Por eso, vive sus días como si fueran noches (v. 32; comparen con Job 5, 14: «En pleno día tropiezan con tinieblas, a mediodía van a tientas cual si fuese de noche»). Pide clemencia a su amado, pero él no le hace caso (estrofa 5; Job 5, 1: «¡Llama, pues! ¿Habrás quien te responda?»).

Busca a *minne* por todos lados, pero no la halla (estrofa 5, v. 33; Job 23, 8-9: «Si voy hacia el oriente, no está allí; si al occidente, no le advierto. Cuando le busco al norte, no aparece, y tampoco le veo si vuelvo al mediodía»). La terminología judicial, que en el mismo pasaje del libro de Job juega un papel importante (Job 23, 1-17), se deja sentir también en la canción: la protagonista tiene que aguantar unas condenas tan rigurosas (vv. 40 y 41) que pierde toda esperanza (estrofa 6).

Estrofas 7-8:

Exactamente como Job, que se dirige directamente a Dios, la primera persona apostrofa a *minne* durante su «proceso» (estrofa 7). Le imputa la responsabilidad entera de sus sufrimientos. Fue *minne* la que junto con Dios, le «encargó ser humana» (vv. 50-51) y la que al hacerlo, quiso su desgracia (v. 52). Del contexto no se desprende claramente a qué se refiere el «encargo de ser humana». La expresión hace pensar en un pasaje de la primera visión de Hadewijch. Cristo se dirige a la visionaria en un largo monólogo, en que recalca sus carencias. Le encarga no solo unirse con Él en su divinidad, sino también en su humanidad: «También te doy, dijo, un nuevo mandamiento. Si quieres asemejarte a mí en mi humanidad tan completamente como en tu anhelo absoluto de fruirme en mi divinidad, tendrás que aspirar a ser pobre, abandonada y rechazada entre los hombres» (visión 1, r. 289-306). Más tarde, Cristo reitera este mensaje al decirle: «Ya que eres un ser humano, vive como ser humano en el abandono» (r. 349-350). Con este telón de fondo leemos la estrofa 7 de otra manera: al optar por una vida al servicio de *minne* (o sea: al optar por la imitación de Cristo), la protagonista esperaba hallar a su amado, lo que en realidad se le deniega. Ignora la razón de esta negativa, que le parece rencorosa (estrofa 8). Suplica que *minne* se le entregue para realizar la unión amorosa y acabar así lo que ha iniciado (v. 64). Es probable que estas palabras de Hadewijch aludan a su propia progresión hacia la perfección espiritual. Y, al mismo tiempo, tal vez

se refieran al plan divino de salvación cósmica, que anticipa la consumación del mundo terrenal y su inclusión en la gloria celeste. Es un plan que entró en vigor con la muerte salvadora de Cristo en la cruz: gracias a esta obra de *minne*, el hombre puede transformar su alma hasta que iguale la perfección divina. Al morir, los perfectos, que han realizado esta transformación durante su vida, serán, asumidos por Cristo glorificado: ayudarán así a «acabar lo que amor ha iniciado».

Estrofas 9-10:

La primera persona no sabe a quién dirigir su súplica: se siente engañada por *minne* (v. 65). Todos los manuscritos proponen la versión *Minne hevet mi rechte loos ghedaen* («Amor me ha engañado realmente»), pero no se puede excluir la lectura *rechteloos* (en una sola palabra que significa «sin derechos», «proscrita»). El verso 65 significaría entonces que la protagonista, como proscrita, ya no puede presentar su demanda a ningún tribunal. No le queda otro apoyo que Lealtad, la virtud personificada que le da la fuerza de permanecer fiel a su amado desleal. Gracias a esta aliada, tarde o temprano la protagonista llegará a donde reside *minne*. Allí se le entregará en cuerpo y alma. No quiere ser consolada por *minne*, sino ser reconocida como una de sus elegidas (vv. 71-72).

En la estrofa final la primera persona desiste de su denuncia tajante. Reconoce la omnipotencia de *minne* (v. 73: «Ay, amor, haz lo que quieras»; comparen con Job 23, 13: «Todo lo que quiso su alma, eso hizo») y se entrega por completo a sus leyes insondables. Acepta los sufrimientos que conllevan. Y ruega que le permita conocerla entera, en todas sus dimensiones.

Canción 36

- 1 En cualquier estación del año,
esforzaos
vosotros, amantes,
para que nada resulte ni demasiado estrecho ni demasiado ancho,
sino que todo sea a medida,
sin hacer caso de lo que amor haga u omita
para su daño o beneficio,
pues con una actitud humilde
haréis que amor bendiga
vuestra residencia
en amor.
- 2 El bendecido por amor
esté triste y alegre
en el momento oportuno,
y nunca se distancie de amor,
y siempre esté dispuesto
cuando comprenda lo que amor desea,
en lo grato, en el horror,
en la suerte, en la desgracia,
abarcará
el amplio páramo
en amor.
- 3 Quien quiera abarcar el amplio espacio de amor
ha de entender a amor:
cuando viene y cuando se va,
cómo amor con amor recibe a amor
enteramente.
Así, amor para él no tiene secreto alguno,
sino que muestra su amplitud, su más alto salón del trono
—sabadlo todos—,
a quien ha dado satisfacción
sufriendo su dolor
en amor.

4 Quien desea que amor alivie su dolor
se ha de doblegar
a sus deseos,
con una confianza que exceda todo
hasta alcanzar a noble amor.
Aguanta todos los males sin pena
para complacer a alto amor.
Se muestra presto
a leer
todos sus veredictos
en amor.

5 Un veredicto de amor
penetra hondamente
por los sentidos interiores.
No lo podrá saber un corazón villano
que se acobarde ante amor.
Mas quien, intrépido, recorra
todo el dominio de amor,
donde amor con amor mira fijamente a amor,
destacará resplandeciente
por su victoria
en amor.

6 Ay, criatura
de aspecto noble,
soporta la aventura.
Considera lo que te corresponde por tu naturaleza
que siempre debe amar,
y ama lo más valioso que tiene amor.
Para fruirlo, ámate a disfrutarlo,
y tendrás éxito.
No ahorres empeños
antes de complacer
en amor.

7 A quien comprende al amar
el consejo de amor,
y por amor emprende
muchas hazañas de amante
sin arredrarse ante ninguna cosa,
le duele mucho ser menos que amor.
Por eso amor le enseña su rica lección
por siempre nueva:
sin cesar
poseerá buena fama
en amor.

8 Pero vosotros, que negáis el consejo de amor
y que escaseáis lealtad,
vosotros, que no queréis sufrir dolor,
creo que pronto os doleréis,
y en balde.
Porque jamás hicisteis lo que recomendaba amor,
cuando amor os donaba amor con amor,
y os dais a la fuga,
quedará inalcanzable
lo que regala amor
en amor.

9 Ese, al que amor atiende,
viva con lo que toma
una vida siempre libre,
y afirme: «Yo todo amor, y amor todo mío».
Valeroso e intrépido,
reclama amor entero como deuda de amor.
Por eso amor le otorga la riqueza.
Le entrega su cariño entero.
Él solo tiene todo
el poder
en amor.

- 10 Amor es bondadoso de por sí.
Haga amor lo que siempre hace,
hará al amante más juicioso.
Cómo amor enaltece al que ama,
se lo graba en la mente,
de modo que ya no lo olvide.
Así, pues, el amante está en el poder de amor.
¿Qué le reserva el destino?
Por la pasión del amor
habrá de ser devorado
en amor.
- 11 Ay, ¿dónde está amor,
si no lo puede encontrar
quien apuesta todo
lo que en su vida entera ganó
sin hallar a amor,
de modo que por amor va a parar en dolor,
mientras amor le envía amor
sin que lo experimente?
Mas otro que sí lo recibe
no se demora mucho
en amor.
- 12 Ahí está amor,
allá, no sé dónde,
libre, sin miedo.
Que yo no llegue a entrever a amor
me desespera,
y aún más a quienes llevan hierros
de amor, que les abruma sobremano.
Eso no duraría
si amor, con honradez,
les concediera su abrazo
en amor.

- 13 Dios dé socorro ahora
a los que pretendieran acatar
los requisitos de amor,
y recorrer el páramo inmenso
para llegar al país de amor,
donde a menudo es inseguro su destino,
a los que en todo se someten a amor
y llevan sus cadenas.
Así amor oprime a los que arden
a fuego vivo
en amor.

He aquí mismo de amor la prenda:
el amante en quien amor halle lealtad
y que en amor asuma todas las penas
como si fueran dulces e indoloras,
ese paladeará
la saciedad completa
en amor.

Con sus 148 versos y su métrica insólita, esta canción es la más larga y la más irregular del cancionero. Además tiene un estribillo que repite, como si fuera un mantra, dónde le corresponde estar al amante: «en amor» (*in die minne*). La repetición sistemática y el uso del políptoton con «amor» intensifican el efecto. La canción consta principalmente de estrofas didácticas que describen la vida del amante ejemplar (estrofas 2-5, 7, 9-10), alternadas con algunas estrofas que incitan a los oyentes a abandonarse al amor divino (estrofas 1 y 6), o que reprenden su falta de convicción (estrofa 8). La estrofa 11 pregunta dónde está *minne*, si no la encuentra quien sufre tanto por ella. La estrofa 12 precisa que esta persona no es otra que la primera persona. La canción concluye con la súplica de que Dios ayude a los amantes (estrofa 13) y con la garantía de que encontrarán «la saciedad completa / en amor» (tornada).

Estrofa 1:

La escena de la naturaleza (v. 1) está completamente integrada en el mensaje de *minne*, que llama a todos los amantes a abandonarse por completo a su amor, pase lo que pase. En tal caso, *minne* les dará su bendición.

Estrofas 2-6:

Las estrofas didácticas 2 hasta 5 describen la actitud del amante ideal: no se aparta de *minne*, y en cualquier circunstancia se dispone a hacer lo que le dicta. Llama la atención que en estas estrofas Hadewijch se refiere a dimensiones como la amplitud (vv. 20, 23, 29), la altura (vv. 29, 37, 40) y la profundidad (v. 46). El servicio amoroso perfecto se expresa con la metáfora del «amplio páramo» (estrofa 2, v. 21). La andanza por este «amplio páramo» conduce al «más alto salón del trono» (v. 29), donde *minne* revela sus secretos (estrofa 3).

Con plena confianza, el amante se eleva por encima de todo lo que es ajeno a *minne*, para leer los «veredictos» que pronuncia. Después, el amante los asume en lo más profundo de su alma (estrofa 5).

Las estrofas 4 y sobre todo 5 parecen inspiradas por un pasaje del tratado *De natura et dignitate amoris* («Sobre la natura y la dignidad del amor», r. 452-639 de la edición Verdeyen) de Guillermo de Saint-Thierry. Hadewijch adaptó un fragmento de este pasaje en su decimoctava carta. Cuando cotejamos la quinta estrofa de esta canción con el texto de Guillermo, nos salta a la vista hasta qué punto el texto en latín, que muy probablemente Hadewijch se sabía de memoria, influyó en el proceso de su creación lírica. Al concluir un párrafo, en que se explaya sobre los cinco *sensus spirituales* o «sentidos del alma» (compáren con v. 47), Guillermo habla de los «veredictos» que el alma humana lee en la faz de Dios. En el mismo pasaje dice que el alma «mira» (v. 52) continuamente esta faz divina. En otros términos: el amante, hecho amor, se centra enteramente en Dios, que es amor, y se aparta de todo lo que le es ajeno.

A estas alturas, dice Guillermo, el cuerpo del amante muere al mundo, y su alma se hace más viva y potente: «intrépida, constante y sabia, anda por sus sendas y caminos» (los de amor). Es lógico suponer que los versos 50-51 («Mas quien, intrépido, recorra / todo el dominio de amor») se inspiran de esta frase. Con el motivo de las andanzas intrépidas por el país de *minne*, Hadewijch saca a relucir una temática caballeresca que le es muy familiar (vv. 53-54: «destacará resplandeciente / por su victoria») y que continúa en la estrofa siguiente (v. 58: «enfrenta la aventura»; v. 62: «salta con valentía»). En esta sexta estrofa

Hadewijch se dirige abiertamente a sus compañeras: les recuerda que, por su naturaleza misma, les corresponde amar, ya que su destino legítimo es alto amor (vv. 59-60).

Estrofas 7-8:

En la séptima estrofa reaparece el amante ejemplar al que corresponde, conforme al «consejo de amor» (compáren con los «veredictos» mencionados antes), ejecutar hazañas caballerescas: nunca se perdonaría fallar en el servicio amoroso (vv. 67-72). Pues «amor le enseña su rica lección / por siempre nueva» (vv. 73-74). Del empeño que pone en no cejar depende su fama (vv. 75-77). Frente a este amante intrépido está el indeciso, que ya antes (v. 48: «un corazón villano») salió a escena, y a quien Hadewijch aquí se dirige sin rodeos llamándole a capítulo (estrofa 8). Como no sigue el consejo de amor y se arredra ante el esfuerzo, le «quedará inalcanzable / lo que regala amor» (vv. 86-87).

Estrofas 9-10:

Tras la amonestación a los indecisos en la octava estrofa, las dos estrofas siguientes detallan la vida perfecta en amor. Al que vive así no le importa que *minne* dé alegría o pena (vv. 89-90): el amante genuino es «libre» (v. 91) de preocupaciones, lo acepta todo, con una entrega total. Tal amante no puede decir otra cosa que el verso del Cantar de los Cantares (6, 2): «Yo soy para mi amado y mi amado es para mí». Como no cesa de reclamarle por entero, *minne* le da sus riquezas en abundancia. Le regala su sabiduría, que lo anima a no renunciar nunca al servicio amoroso y a dejarse devorar por «la pasión del amor».

Estrofas 11-12:

En estas estrofas, *minne* describe lo que le corresponde al amante que, aunque empeña por ella todo lo que posee, parece no hallarla. La estrofa 11 recalca que, a pesar de que *minne* se da a su amante, él no siente, no percibe su presencia (vv. 111-118). Al mismo tiempo la soberana *minne* obsequia con su presencia tangible a otro, sin que este tenga que esforzarse (vv. 119-121). En la estrofa siguiente, la primera persona confiesa que es suya la situación del amante, cuyo anhelo nunca cesa: *minne* hace lo que quiere (es «libre», v. 124), está por todos lados, a la vez que queda escondida para ella. Es lo que le causa desazón a ella, y no menos a otros que están en el mismo apuro. Pero su desazón pasará pronto, cuando *minne* se manifieste con un abrazo entrañable.

Estrofa 13 y tornada:

En la estrofa final la protagonista ruega que Dios asista a los amantes dispuestos a una entrega total y cuyo fervor no deja de enardecerlos. Y en la tornada confirma que *minne* los recompensará con «la saciedad completa / en amor».

Canción 37

- 1 Pronto vendrá la estación
en que se yergue la bandera del estío
entre una gran diversidad de flores.
Es lo que alegra a tantos valerosos.
- 2 Pues los días se nos alargan
y los pájaros cantan alto.
A quien amor alivie su presión
conviene dar las gracias calurosamente.
- 3 Te las daría yo, amor, si las merecieras,
como una de tus pobres compañeras.
Pero desde el momento en que me avasallaste,
siempre me has arruinado la fiesta.
- 4 Le haces un bien al que festejas.
Mas a mí, me parece, no me lo das.
Sufre mi corazón, mi boca clama,
se ha apagado mi fuerza.
- 5 Si tú fueras amor, amor, tú que lo eres,
¿de dónde sacarías la animadversión extraña,
la que te hace dañar a la persona
que te da besos sin cesar?
- 6 Sí, tú eres todo, amor, eres tan sabio.
Tu nombre es amor, y hay que alabarlo.
Todo lo que haces siempre satisface,
incluso si alguien permanece en la desgracia.
- 7 Tu nombre premia, tu apariencia realza,
tu demora consume, tu dádiva corona.
Por más que nos hubieras ofendido,
con solo un beso lo pagas todo.

- 8 Así la obra de amor supera todo
y asedia todo con su fuerza.
Su carga excede todas las cargas.
No podemos huir de ella, hay que afrontarla.
- 9 ¡Que Dios a amor bendiga!
Quien quiera, se deje cortejar por amor.
En cuanto a sus maravillas y sus muestras de celo
en mi favor, no puedo mencionar muchas.
- 10 Ya que, amor, con amor consigues todo,
cédeme por amor lo que a amor alegra:
poder fruirlo por tu suma bondad.
Pero has gastado mi juventud entera.
- 11 Amor quiere que amor con amor pida todo el amor.
Ha levantado su bandera más alta.
Por ella uno reconoce sus obras,
con plena claridad, sin duda alguna.
- 12 Vosotros, nobles, entrad en la zona sagrada de amor
y adornaos con la verdad resplandeciente,
para que no os sorprenda ninguna obscuridad,
y tratad al amado según la ley de amor.
- 13 Amor reclama amor entero de los nobles valientes,
y que con él concierten sus acciones,
y que en su fuero interno exulten
y, en fruición de amor, con él retocen.
- 14 ¡Alabad y honrad a amor,
a su vigor inmenso y a su rica enseñanza!
Ojalá reconforte de sus penas a todos
los que acepten sufrir los caprichos de amor.

Esta canción es un himno a la omnipotencia de *minne*. Si bien hay amantes que prosperan en el verano hermoso (estrofas 1-2), la primera persona sufre de sus ausencias caprichosas (estrofas 3-10). Esta experiencia le enseña que el amante tiene que estar dispuesto a conocer a *minne* desde todos sus aspectos, tanto en el dolor del abandono como en la alegría jubilosa de la unión (estrofas 11-14).

Estrofas 1-10:

La escena de la naturaleza se extiende hasta ocupar las dos primeras estrofas. En la primera Hadewijch evoca la marcha triunfal del verano, que impetuosamente gana terreno en su lucha contra el invierno. No tardará en plantar su pendón victorioso, lo que avivará la contienda de los valientes, que no pueden ser otros que los amantes valientes. La segunda estrofa compara la alegría de los pájaros con la de los amantes, a quienes la nueva estación ya no impone cargas pesadas. La protagonista no comparte su suerte. Se siente abandonada por *minne*, y se queja (estrofas 3-4; «mi boca clama», v. 15, puede aludir a Job 23, 4: «Llenaría mi boca de argumentos»). Reprocha a *minne* su rencor inmotivado: ¿por qué odia a la persona que tanto la ama (estrofa 5)? Sin embargo, más tarde elogia la omnipotencia de *minne* y su justicia, y la fuerza redentora de su abrazo (estrofas 6-7).

No es posible rehuir a *minne*: uno no puede más que afrontarla (estrofa 8). Por lo menos, es lo que la protagonista aprendió de su propia experiencia del abandono; quizá los favoritos de *minne* sepan otro camino, agrega con sarcasmo (estrofa 9). Suplica a *minne* poder fruir su amor, aunque solo recuerda cómo en su ausencia se ha consumido la fuerza juvenil de su anhelo (estrofa 10).

Estrofas 11-14:

La cuatro estrofas finales tienen un tono didáctico. *Minne* quiere que los amantes se entreguen por completo, y que la conozcan en todos sus modos de manifestarse (estrofa 11). Por eso, Hadewijch exhorta a los amantes intrépidos a explorar todo el territorio de *minne*, a dejarse ilustrar por su verdad y a respetar sus leyes amorosas (estrofa 12). *Minne* no quiere otra cosa de ellos más que una entrega total a las tres formas de su amor, que se complementan para que el amante pueda vivirla entera (estrofa 13). Primero: al obrar en el abandono, imitando a Cristo, cultiva las virtudes y se hace más igual a Él (v. 50). Además, cuando en su fuero interno exulta, el amante se sabe unido al Dios transcendente por la *memoria* (v. 51). *Memoria* es un término técnico de la psicología cristiana medieval; se refiere al poder innato del alma humana —de hecho, al aspecto supremo del

alma: el espíritu (en latín: *mens*)—, que es la conciencia del verdadero origen del ser humano: Dios. Y, por fin, hay la fruición (*ghebruken*) del amante absorto en la relación amorosa entre Dios bajo su aspecto divino (el Padre) y bajo su aspecto humano (el Hijo). La Edad Media asimilaba este amor al Espíritu Santo. De seguro, para Hadewijch y sus compañeras, la estrofa 13 evocaba la Trinidad.

La canción concluye con un elogio de la omnipotencia de *minne*, y con la súplica de que el amor divino alivie el sufrimiento de los amantes valerosos.

Canción 38

- 1 Cuando se anuncia la primavera,
con ilusión esperamos de la radiante estación
el brote de las hierbas y del trigo,
por lo que muchos podrán prosperar.
Quienes obran con miras a su propio interés,
a veces no cosechan sino fiasco.
Mas quien afronta a amor con amor
tiene oportunidad de progresar.
- 2 En el verano también prosperan flores
en abundancia, que dan poco beneficio.
Nos gusta vernos como grandes amantes,
aunque nunca nos guio amor verdadero.
Algunos hacen nuevos cantos de amor
y desean jactarse de su buena ventura.
Aquel al que amor trate bien, dele las gracias;
yo no experimento más que torturas.
- 3 Ay, ahora que amor me permite
lamentar sus torturas y mi pena,
no puedo ponerle pleito:
mis derechos son mínimos, su fuerza es grande.
Dicen que el cisne canta
cuando va a morir.
Lo que me ha impuesto amor,
quiero que lo realice plenamente.
- 4 Ay, amor, aunque me abates tanto
que hasta la primavera me acongoja,
a tus queridos das abiertamente
tus muchas maravillas radiantes.
Ay, a menudo no sé qué elegir,
cuando me infundes tanto miedo.
No asciendo contigo: me quedo en el valle.
Muchas veces me horroriza mi suerte.

- 5 Ay, amor, si pudieras dejar
de causarnos tan grandes penas
y olvidar lo que nos has destinado:
a unos dolor, a otros buena ventura.
Hay a quienes abrumas con tu furia,
tanto que se consumen por dentro;
a otros los nutres con ternura
y, sin embargo, no están en tu poder.
- 6 De amor podemos contar las maravillas,
de sus maravillosas obras lo que son.
A uno lo embauca con sus caprichos,
al decir: «Yo soy todo tuyo, y tú eres mío».
A otro se le acerca tanto
que le rompe el corazón,
mientras que a otro le deja libre.
Así hace que se pierdan y orienta.
- 7 Anonadarse en amor
es, que yo sepa, la mejor
entre todas las obras que conozco,
aunque sigue fuera de mi alcance.
Y si a amor atacamos con ardor,
hasta perder el corazón y los sentidos,
y si amor vence ardor con ardor:
he aquí la fuerza con la que se conquista amor.

De ahora en adelante, para bien o para mal:
al que pueda atacarlo con ardor,
no podrá amor detener el asalto acalorado;
tendrá que convivir con él en la liza.

En la primera estrofa Hadewijch formula el tema central: dedicarse a *minne* con amor es la mejor opción. Muchos se creen buenos amantes, porque experimentan su gran dulzura (estrofa 2). A estos jactanciosos se opone la primera persona: ama y vive en el desconsuelo (estrofas 3-4). El comportamiento de

minne, que parece favorecer a uno y maltratar a otro, es incomprensible (estrofas 5-6). Pero el amante verdadero se dispone a abandonarse a *minne* con ardor y sin reservas. Quien procede de esta manera convivirá con ella (estrofa 7 y tornada).

Estrofas 1-2:

Es notable que el *Natureingang* de la primera estrofa reaparece al comienzo de la segunda. Y produce un efecto más complicado porque la segunda evocación de la naturaleza parece contradecir la primera. El verano da sus beneficios: hierbas (para el ganado) y trigo (vv. 1-4). Pero de las flores veraniegas se saca poca ganancia (vv. 9-10). De los versos 5-6 se desprende que la búsqueda del beneficio terrestre puede ser defraudada; mas quien opta por *minne* hace la mejor apuesta (vv. 7-8). Los amantes que sobreestiman su ardor sin saber realmente lo que es amar (vv. 9-10) son como las flores, que, si bien son abundantes, tienen poca relevancia. En la cola de la segunda estrofa, la protagonista opone sus «torturas» (v. 16) a los deleites, de los que otros hacen alarde en sus poemas de amor (vv. 13-14). Gracias a la analogía con las flores, sabemos que esos deleites tienen poca consistencia.

Estrofas 3-5:

A raíz del verso final de la segunda estrofa, la primera persona nos presenta aquí su propio caso. Frente a la conducta arbitraria de *minne*, no puede hacer valer sus derechos: en comparación con el canto alegre de los amantes de la estrofa precedente, ella es como el cisne, que canta antes de morir. Esta idea, muy común en la Edad Media, es un motivo recurrente en la lírica cortés, por ejemplo en la canción 25 de Heinric van Veldeke: *Geschiht mir als dem swan, der dá singet, als er sterben sal* («Me pasa como al cisne, que canta cuando va a morir»).

En la cuarta estrofa, la protagonista se dirige directamente a *minne* para interrogarla sobre el contraste entre los dolores que le hace pasar y las «maravillas radiantes» que reserva a sus favoritos, sus *caren* (en este préstamo del latín, un vocablo raro bajo la pluma de Hadewijch, acaso se sienta un tono sarcástico).

De ahí que, en la cabeza de la quinta estrofa, ruega a *minne* que abandone esta manera de comportarse. Pero la cola sugiere que el amante consumido por el ardor de la pasión amorosa progresa más en *minne* que los que solo conocen los cariños de su dulzura.

Estrofa 6:

La conducta singular de *minne*, tan incomprensible para el común de los mortales, es también el tema central de esta estrofa didáctica. Su promesa tan atractiva de unión perfecta (v. 44, que cita el Cantar de los Cantares 2, 16, y tal vez también el *Heroides* de Ovidio 16, 180) resulta engañadora. Aquellos a quienes *minne* se acerca más y que alcanzan la unión más estrecha con ella son los que reciben sus golpes más duros (vv. 45-46). A otros los deja «libres», no los importuna con sus exigencias extremas (v. 47).

Estrofa 7 y tornada:

La estrofa final y la tornada sacan conclusiones de lo que precede. Lo único que cuenta es «anonadarse en amor» (*te niete werden*), dejarse poseer enteramente por ella (vv. 49-51), si bien la protagonista aún no ha llegado a tanto (v. 52). Este anonadamiento se realiza en el anhelo imparable del amor entero, al que *minne* no resiste. Un juego de palabras con los homónimos *niete* («nada») y *niede* («ardor») en los versos 53, 55 y 58 realza este mensaje como en una apoteosis. Como en otras canciones suyas, Hadewijch presenta el anhelo como un combate, en que el amante vence a *minne* (vv. 56 y 59) al dejarse vencer por ella (v. 55).

Canción 39

- 1 A casi todas las criaturas
avasalla el invierno frío.
Al que ama —es su naturaleza—
domina aún más el poder de amor.
El valeroso e intrépido
que quisiera arriesgar todo,
lo dulce y lo amargo,
haría valer su derecho a amor:
tocaría a amor con sumo amor.
- 2 ¿Quién hará la alabanza del contacto de amor?
Lo alabará quien bien lo entienda.
A uno le entrega el as en vez del seis,
a otro le cambia el as por seis.
Convierte en sabio al ignorante,
y al sabio lo hace necio.
Alza al humilde, diciéndole:
«He aquí mi dulce amigo»,
y lo alimenta con sus manjares.
- 3 Ningún humano, por sabio que sea,
puede entender la conducta de amor.
Le hiere agudamente el corazón
a quien nunca anheló habitar en sus lazos.
Al que quisiera vivir al amparo de amor,
hace perder el juicio.
Y al que se muera de ganas por fruir
amor, le niega satisfacción,
de modo que no sepa cómo tratarlo.
- 4 Quien se contente con tal conducta amorosa,
ponga mano a la obra y procure
que todo de igual forma le convenga,
por más lento o veloz que se muestre amor.

A más de uno que espera disfrutar,
amor trata de modo hostil.
Por mucho que lo apene,
él no consigue sino ejecutar
lo que le dice amor.

- 5 Tuve que padecer en muchos trances
deshonra y desventuras graves.
Me resultaban todas amargas
las cosas que miré con mis dos ojos.
¿Cómo hubiera podido soportarlas?
Me agría la vida penosamente
amor, aquel dulce ser supremo,
que puede darnos todo.
Es un horror sufrirlo.
- 6 Dejaré obrar a amor: que haga
connmigo lo que le plazca.
Hay quien piensa leer sus veredictos.
Amor ha apaciguado rápido sus excesos,
como pronto pondrá fin a sus alabanzas,
en los que cree hallar apoyo.
Detrás de su broquel, amor
puede esgrimir a su antojo,
causando heridas que no sanan.
- 7 No importa lo que a mí amor conceda,
Dios ayude a quienes a amor se sometan
y que, en el paso ventajoso o difícil,
ora persigan, ora se retiren.
Al que pueda esperar el momento oportuno
y sepa concertar con respeto a amor,
este le mostrará
—con tal de que persista en la espera—
que con su fulgor irradia todo.

- 8 Lo sé: si a amor le apeteciera,
consolaría mi ánimo afligido.
¿Ha pensado que en algo yo fallé,
ya que tan cruelmente me hunde?
Sin perspectiva, en gran pena
me deja, desdichada.
Si pronto de mí no se compadece
y no me muestra su intención,
quizá no me acompañe a tiempo.
- 9 Por más que yo camine por las sendas de amor
mientras él no se deja ver,
por más que yo atraviere sus barrancos,
deseo agradecérselo.
Pues de él yo dependo, si quiero remontar
hasta el escalón más alto.
Haga lo que haga,
mi hambre será la misma
mientras él no me sacie.
- 10 Por eso permanezco al lado de amor,
ocurra lo que ocurra:
la tristeza del hambre, el alborozo de la saciedad,
el no del deseo, el sí del placer.
Que el valiente acometa antes de que lo embista amor:
así combatirá magníficamente.
Quien ataca con ardor,
por dura que resulte la pelea,
abarcará el vasto espacio de amor.

Aconsejo al valiente que en su juventud
a amor ataca,
que no lo evite,
que lo domine,
antes de que se le escape.

Como en la canción precedente, el tema central de esta es la conducta incomprensible y cruel de *minne* con los amantes en general (estrofas 1-4) y particularmente con la protagonista que habla en primera persona (estrofa 5). Pese a estas experiencias dolorosas, se entrega a *minne* (estrofas 6 y 8-10). Garantiza a los otros amantes que, si dan prueba de paciencia, *minne* los alegrará (estrofa 7), y aconseja a los jóvenes que no desistan (tornada).

Estrofa 1:

Los versos iniciales comparan el poder del invierno sobre todos los seres vivos con el poderío aún mayor que ejerce *minne* sobre los amantes. El paralelismo sintáctico entre los dos primeros versos y los dos que siguen da más fuerza a la comparación. Sin embargo, *minne* no es inalcanzable: los amantes combativos, los que están dispuestos a dar el todo por el todo, podrán llegar a tocarla. Son estos los dos motivos centrales que se entrelazan hasta formar un solo tema: el poderío de *minne* y la combatividad del amante.

Estrofas 2-4:

Estas estrofas describen el poder de *minne* en una serie de paradojas, que a la vez muestran su aspecto inalcanzable y su carácter incomprensible. En la versión original de la estrofa 2, el efecto desconcertante de las paradojas se intensifica por las rimas imperfectas de palabras (cada vez un verbo y un sustantivo) que tienen la misma raíz (*prisen/prijs, sisen/sijs, wijs/wisen*), por la combinación de quiasmo y repetición (vv. 12-13: «el as en vez del seis» y «en seis el as») y por la *figura etymologica* que, en el texto original, reúne vocablos derivados de la misma raíz: *wijs, ontwijst, wisen*.

La cuarta estrofa tiene un tono casi irónico. El que se satisface de la conducta incomprensible y desagradable de *minne* tiene que aceptar el reto: no debe dejarse confundir, pues no hay otra opción que la de cumplir lo que *minne* prescribe.

Estrofas 5-7:

Para mostrar cómo vive el amante, la protagonista propone su propio ejemplo. En la quinta estrofa describe la dureza con la cual *minne* la trata, a pesar de que quisiera dárselo todo. Se siente condenada por el mundo, y no encuentra ningún motivo para alegrarse: *minne* solo le causa pena. No obstante, en la sexta estrofa declara que se somete por completo a su voluntad arbitraria (vv. 46-47). Acto seguido, opone su propio caso al de aquellos que se creen amantes exito-

sos y que piensan saber lo que *minne* les reserva: ignoran cómo, de improviso, «detrás de su broquel», suele atacar «causando heridas que no sanan» (vv. 52-54).

Si, en la séptima estrofa, ruega que Dios bendiga a los otros amantes, no es para que *minne* los trate de una manera grata. Pero si tienen paciencia, algún día *minne* les mostrará su esplendor. Sin embargo, en una breve frase intercalada (v. 62) e irónica, deja entrever cuán grande habrá de ser esta paciencia.

El lenguaje metafórico marcial del fin de la estrofa precedente (amor sabe cómo esgrimir detrás de su broquel) continúa en la estrofa 7. Los amantes «ora persiguen, ora ceden» (v. 58): verbos que evocan maniobras militares, en las que debía distinguirse el combatiente aguerrido.

Estrofas 8-10 y tornada:

Después de declarar en un tono solemne que *minne* acabará por recompensar al amante paciente, en la octava estrofa la protagonista reexamina su situación particular tan poco reconfortante. Desesperada, se pregunta si no ha llegado a este punto muerto por su propia incapacidad de estar a la altura de *minne* (vv. 64-67). En la novena estrofa, ella misma responde que, sea lo que fuere, no puede más que entregarse en cuerpo y alma a *minne*. Por cierto, mientras *minne* no la sacie, su tristeza y su hambre no disminuirán. La décima estrofa evoca otra vez con unas metáforas marciales la lealtad del que acepta, ecuaníme, el trato que le reserva *minne* (vv. 82-83): el amante valiente sigue acometiendo a su contrincante, por maltrecho que salga de la pelea (vv. 86-90).

La tornada reitera este mensaje capital, y especifica que se dirige sobre todo al amante «juvenil», que fácilmente es presa del desánimo.

Canción 40

- 1 Cuando comienza el nuevo año,
aguardamos que pronto venga
la estación tan ansiada por la gente,
que hace florecer los montes y los valles.
Sin embargo, demora la alegría.
Así le va también a quien se entrega,
confiando en las hermosas promesas de alto amor,
antes de que reduzca la ventaja de amor.
- 2 ¿Quién será el veloz
que disminuye la ventaja de amor?
El valiente que tome lo que amor cede,
y viva cuerdo y obre comedido
y arriesgue todo lo que haya ganado,
de modo que razón iluminada sepa
que ante amor no es posible ahorrar esfuerzos,
aquel reducirá la ventaja de amor.
- 3 Que el amor nos lleve tanta ventaja
cuando debiera estar tan cerca,
lo padecemos muchos y yo misma,
que nos abandonamos a consuelo extraño.
El amoroso audaz viva tan libre
y sorprenda a amor con un ataque
fogoso y poco menos que mortal,
de modo que venza el poder de amor.
- 4 Para vencer así al poder de amor,
uno ha de ser un contrincante célebre.
Pues sobre la potencia de amor se lee
que vence todo lo que se le opone.
El sabio pague toda la deuda de amor
y comience la justa con gran arte,
cada vez con un nuevo ataque impetuoso
hasta que venza el poder de amor.

- 5 El derrotado por amor, para que aprenda
a vencer, descubre su dulce manera de ser.
Al sentir y palpar al dulce amor,
él será herido por sus heridas.
Al maravillarse de sus maravillas,
beberá, con ardor, lo más hondo de sus venas,
siempre sediento de otra nueva sed,
hasta el instante en que goce del dulce amor.
- 6 Así disfruta sobremanera
—deseo saca de la fuente, placer bebe—
el valiente que en amor se consume
y cuyo ardor se sumerge en él con fruición.
Así le abunda la amorosa dicha,
cuando amor con amor entrega su amor,
y así de amor pleno se nutre al amar
en el instante cuando goza el dulce amor.
- 7 La fruición de amor es un juego
que ningún hombre sabe esclarecer.
Y aunque el jugador descorra el velo,
no lo comprendería quien no lo jugó nunca:
cómo amor quiere amor y nada más
de todo lo que el sol iluminó alguna vez.
El curso del trono celestial no es tan veloz
como amor en la carrera de amor.
- 8 El curso del trono, de los planetas
y de los astros que con el trono van
se conoce por medio de la comparación,
y la aritmética puede calcularlo.
Pero ningún maestro podrá jactarse
de hacer amor inteligible a la razón
de quienes lo conocieron o lo conocerán
y correrán la carrera de amor.

Han perdido el recuerdo del vasto espacio de amor
quienes piensan vencer a amor con razón.
Ay, ¡Dios, qué les has hecho
a quienes tienen que correr la carrera de amor!

Esta canción tiene una estructura muy clara. Las estrofas van a pares, con un verso final casi idéntico. Y los versos finales se relacionan entre sí por tener todos una estructura similar (adverbio o conjunción, sujeto, verbo, complemento) y porque todos terminan en la misma rima huérfana, la palabra clave mística «amor» (*minnen*). Al comienzo, el proceso amoroso místico se compara con una carrera, en que el amante tiene que aventajar a su amado (estrofas 1-2). Después, en un duelo a vida o muerte, el amante ejemplar debe vencerlo al dejarse vencer por él (estrofas 3-4). En aquel instante, el amante y el amado chocan el uno con el otro en su ardor inmenso (estrofas 5-6). Esta experiencia unitiva es inexpressable en palabras: supera los límites de las facultades racionales humanas (estrofas 7-8).

Estrofas 1-2:

Ha empezado el año nuevo, y se anuncia la promesa de la primavera. Es exactamente lo que le pasa al amante: si bien *minne* aún está fuera de su alcance, el amante veloz que se esfuerce con ardor tarde o temprano reducirá la distancia que lo separa de ella. El amante valiente se reconoce por su disposición a aceptar cuanto reciba de ella (v. 11), por su discernimiento (v. 12) y por su aptitud para competir con un empeño total (v. 13). Solo Razón Iluminada es capaz de evaluar si él se entrega por completo (vv. 14-15). En la antropología mística de Hadewijch, esta Razón Iluminada personificada (véanse también la canción 9, v. 87, la canción 19, v. 29, y la canción 25, v. 53) representa al *anima rationalis*. El alma se hace «racional» en la medida en que ya no la guía el criterio personal: se deja iluminar exclusivamente por el amor de Dios. El amante que se abandona a Razón Iluminada reducirá efectivamente la ventaja de *minne* y dará con ella (v. 16). La metáfora de la carrera puede estar inspirada en una carta de Pablo, en la cual, al referirse al juicio final, dice: «He competido en la noble competición, he llegado a la meta en la carrera, he conservado la fe. Y desde ahora me aguarda la corona de la justicia que aquel Día me entregará el Señor, el justo Juez» (2 Timoteo 4, 7-8).

Estrofas 3-4:

La protagonista y sus compañeras (indicadas en el verso 17 por el complemento directo «nos»), que optaron por una vida de entrega al amor divino, tendrían que acercarse siempre más al amado, como el valeroso amante ejemplar que reduce la distancia. Desgraciadamente no es así. En vez de competir con el amado a vida o muerte, salen de la liza y se ocupan de cosas ajenas a *minne*: se abandonan a «consuelo extraño» (v. 20).

La cuarta estrofa canta al campeón que, con su tenacidad, vence a *minne*. Con una cita de Virgilio —ya muy famosa en la Edad Media— que reza *amor vincit omnia* (el amor lo vence todo), la autora da a entender que la fuerza con la cual el amante consigue la victoria no es sino que la mismísima *minne* (vv. 27-28).

Estrofas 5-6:

Paradójicamente, vencer a *minne* equivale a ser herido y vencido por ella (vv. 33-36). En el encuentro que resulta de esta victoria, el amante conoce la potencia de *minne*: es tan inmensa que le causa asombro (v. 37). Este asombro alimenta su deseo del amado. Mientras dure el deseo, el amante bebe de la fuente vital inagotable del amado con una sed sin fin (vv. 38-39 y 42). Sin duda el lenguaje metafórico de esta estrofa hizo surgir para Hadewijch y sus compañeras la imagen de Cristo crucificado, que modelaba su vida. Al identificarse con Él, sienten sus heridas en la cruz, y beben la sangre salvadora y vivificante que brota de su costado (comparen con Juan 7, 37-38: «Si alguno tiene sed, venga a mí, y beba. El que crea en mí, como dice la Escritura: De su seno correrán ríos de agua viva»). La imagen del que bebe continúa desarrollándose en la sexta estrofa, donde Hadewijch evoca de nuevo la experiencia de la unión mística, esta vez no con una metáfora de combate, sino en términos de *minne* que alimenta y del amante que es alimentado, que bebe hasta la ebriedad.

Estrofas 7-8 y tornada:

Cualesquiera que sean las metáforas que se utilizan, la fruición amorosa es un «juego» que no se deja traducir en palabras (estrofa 7). El vocablo «juego» (v. 49) no refiere a un pasatiempo sin compromiso: remite a la imagen de la justa a vida o muerte, que domina las estrofas 3 hasta 5. El valor y la entrega requeridos para este tipo de combate no se pueden comparar con nada en este mundo. La imagen del sol que propaga la luz del día en la tierra (v. 54) pone en marcha una serie de metáforas cosmológicas, a la vez que reactiva y altera la

imagen de la carrera como arquetipo del proceso místico. La comparación con la velocidad en las dos primeras estrofas ya no se usa para evocar la reducción de la distancia entre amante y amado: esta vez se emplea para sugerir la rapidez divina de la unión mística. Según la cosmología medieval el Creador puso en movimiento el universo. Ese movimiento proviene de la residencia eterna de Dios, el tercer cielo o empíreo, y atraviesa el universo entero, desde el cielo cristalino, llamado también trono divino (v. 55), pasando por el cielo estrellado fijo con los signos del zodiaco (v. 58) y las órbitas de los distintos planetas (v. 57), hasta llegar a la tierra. Cuanto más se aleja de Dios, tanto más lento se hace el movimiento. En una representación geocéntrica del universo, la tierra es el sitio más alejado de Dios y donde el tiempo transcurre con más lentitud. En el cielo cristalino su revolución es más rápida, pero Hadewijch precisa que ni siquiera allá tiene punto de comparación con la velocidad que culmina en el empíreo, el sitio donde reside el alma al unirse con *minne* (vv. 55-56). El empíreo eterno, que se encuentra fuera del espacio y del tiempo, difiere esencialmente del mundo creado. Este último se deja comprender con cálculos y comparaciones (vv. 57-60). Pero nadie, aunque fuera maestro universitario (v. 61), sería capaz de concebir y explicar a *minne* con su entendimiento humano. En los versos 61-66 sale a la superficie la relación tensa entre los místicos, que viven el amor divino, y los teólogos, que procuran comprenderlo: el erudito, por muy docto que sea, no tiene nada que enseñar al amante místico que ha vivido o vivirá en *minne*. Y es que la inmensidad de la dimensión eterna, divina, trasciende las facultades racionales del hombre. El amante elegido a vivir el amor divino se hace cargo de una tarea arduísima: ha de unirse al mundo divino y eterno, al tiempo que se encuentra en una realidad terrenal tan fundamentalmente distinta.

Por tanto, la canción termina con un grito lamentoso: ¡qué tarea inconcebible, la que Dios impuso a quienes no pueden sino aspirar a la unión con *minne*!

Canción 41

- 1 Aunque ya empezó el año nuevo,
y con el año el nuevo mes,
es poco lo que hallamos de alegría,
pues aún tardan los días claros
y otros goces que traen consigo,
y que vuelven risueños a los jóvenes.
Pero más que otro se exaspera
quien desea amor y no lo prueba.
- 2 Ay, le repugnan las sendas lodosas
al que debe vagar por tierras extrañas.
Al que va errante buscando en balde a amor,
descorazona su mala fortuna,
ya que no llega a saber lo suficiente
para que reconozca con claridad
lo que a amor gusta o disgusta.
Así, a menudo tiene días tristes.
- 3 Ay, amor, no llegamos a distinguir
entre tu furia sorda y tu cariño,
tu voluntad tan alta y nuestra culpa,
y por qué vienes y por qué te vas.
Tras el socorro de un pequeño servicio
das tus dulces maravillas sin ambages
y, luego, por un traspié, los niegas,
y a golpes propinas muerte amarga.
- 4 Ay, amor, ¿cómo aprenderemos a discernir
por qué te acercas y por qué te alejas?
¿Dónde podremos detener tu fuga
y contener los ataques con los que nos abates?
¿Y de qué modo laborioso cuidaremos
con clara sensatez tus dulces maravillas,
para que no apartemos, con actos ruines,
lo que podría ser nuestro?

- 5 Ay, por caminos abandonados, oscuros,
amor nos hace andar errantes
y hacer muchos ataques sin vencer,
mientras se muestra cruel y despiadado.
Y a unos pocos regala sin pena,
en abundancia, su gran felicidad.
Para nosotros es una conducta extraña,
pero deleita a quienes conocen su libre poder.

- 6 Ay, amor, haz lo que hazas,
al partir pareces furioso.
Mas para quien sea valiente y cuerdo
siempre será mejor seguirte en todo,
en lo dulce, en lo amargo, en el consuelo, en el temor,
hasta saber del todo lo que deseas de él.
Si le declaras con transparencia tu voluntad,
disminuirá su pena y le darás sosiego.

- 7 Ay, quien navega a vela mar adentro
debe aceptar todo lo que la aventura le reserva.
Así, quien ama debe poner su empeño
en complacer por entero a amor.
En toda circunstancia debe cumplir
solo lo que desea su alta voluntad,
sin nunca dolerse o alegrarse
de lo que pueda sucederle.

- 8 Ay, a quien de este modo ame la voluntad de amor,
amor dará una satisfacción entera
en el ruido punzante, en el silencio profundo,
en todo aquello de lo que amor le dijo.
He aquí la fortaleza inexpugnable
y el bastión más hermoso que se haya visto nunca,
y la más alta muralla y el mejor foso,
de modo que jamás se escape amor.

Esta canción trata el tema del amante que no comprende la conducta arbitraria de *minne* (estrofas 1-5). Mas quien se abandona por completo a su poder y sintoniza sus deseos con lo que *minne* quiere no puede perderla (estrofas 6-8).

Estrofas 1-2:

Si bien es año nuevo, la primavera se hace esperar. Cabe señalar el tono ligeramente irónico del verso 6: solo los «jóvenes», los amantes inexpertos, se alegran de la primavera. Para ellos es transitoria la tristeza que el invierno trae. Pero la primavera no mitiga las penas del amante experimentado, que desea a *minne* y no la prueba. Es un motivo que se desarrolla en la segunda estrofa con la imagen del amante que va errante por caminos inhóspitos. Esta metáfora anuncia el tema central de la canción: la conducta incomprensible de *minne* respecto del amante que no sabe cómo actuar para contentarla.

Estrofas 3-5:

La protagonista que habla en primera persona y sus oyentes tampoco lo saben. La alegría y el dolor que les causa *minne* parecen no estar en proporción con su entrega o su falta de ardor. De ahí las preguntas apremiantes que dirigen a *minne* en la cuarta estrofa: ¿Cómo el amante podrá eludir sus golpes y seguir aprovechando sus favores?

En la quinta estrofa, la protagonista opone sus propios dolores y los de sus oyentes a los favores amorosos que otros parecen disfrutar sin pena (vv. 37-38), pero también a la placidez alegre de aquellos que aceptan la conducta libre y soberana de *minne* (v. 40).

Estrofas 6-8:

Estos últimos son los amantes, cuya actitud merece ser imitada. El amante sabio y valiente no se pregunta por qué *minne* parece abandonarle a su suerte; atribuye todo lo que le pasa a la voluntad de *minne* (vv. 41-45 y 53-56), como el marinero que navega a vela mar adentro y no tiene otra opción que la de aceptar lo que le ocurre (vv. 49-50). Al someterse a la voluntad de *minne*, el amante calma sus penas (v. 48) y vive más allá de alegría y dolor (vv. 55-56). Con la estrofa final viene la conclusión: *minne* solo habita al que ama su voluntad. Nunca abandonará la fortaleza de virtudes de tal amante.

Canción 42

- 1 Ha vuelto la estación triste
fuera, y por dentro aún más.
Amor, tu largo alejamiento
nos es un dolor insuperable.
Los beneficios que antes nos concediste
se nos escapan por un capricho extraño,
y también tu enseñanza exuberante,
y la riqueza que eres tú mismo.
- 2 Si deseas, amor, despojarnos de ti,
no sabremos a dónde huir.
Y nos desplomaremos,
sin saber quién nos pueda dar apoyo.
Encontraremos calma en esto:
lo que dijiste es cierto y sucederá.
No es posible dudarlo:
levantado de la tierra, atraerás a todos.
- 3 Ay, amor, ¿quién te elevará,
para que le descubras todo lo que eres?
¿Quién atravesará los hondos valles,
los altos montes, los extensos campos,
con profunda humildad, con ardor nuevo,
con confianza en el deleite supremo,
y fuerte en el combate?
Ayúdanos, amor, en el peligro: nos urge.
- 4 Es como si tu nombre tan alto, amor,
se derramara como un bálsamo,
dulce y suave, exquisito.
Sobre todo deleitas los sentidos del alma.
No obstante, son contadísimos
quienes se nutren de ti hasta la saciedad
y saben de verdad, amor,
los ricos beneficios de tu nombre.

- 5 Porque, amor, tu nombre se derrama,
se desborda en un torrente de maravillas,
están colmados de él los que prosperan
y aman con un ardor frenético.
Así realizan muchas obras poderosas
y libremente exclaman: «En confianza
me amparo».
Ay, ¡cómo se aniquila quien te abarca!
- 6 Quien no es valiente no combate.
Quien quiera hacerse adulto no ahorre empeño.
Quien sin nutrirse consuma sus fuerzas
muy raramente conseguirá honor.
Cobarde es ese que rehúye
la caza que por él se hacía perseguir:
amor, que nos juró su reino.
Ay, nada menos que todo valga para nosotros.
- 7 Si algo que no fuera amor pleno
pudiera reconfortar el corazón,
el alma no podría disfrutarlo,
porque nada le satisface
sino el nacimiento de amor que brota
con sus innumerables maravillas,
hasta sumergirse
en amor que a amor nunca le negó amor.
- 8 Que el amor algo retuviera del amor
sería para el alma un golpe aciago.
Debería ansiarlo con un hambre voraz,
a la que solo amor pudiera saciar.
Mas corazón y razón hacen otra cosa:
con pasatiempos y juegos vacíos
y con disfrute mísero
pasan el rato y ahuyentan su pena.

Es invierno, y también en el corazón de los amantes hace frío por la ausencia del amado (estrofa 1). La confianza de que *minne* cumplirá su promesa resulta su único apoyo, pero quien quiere dar con ella tiene que perseverar (estrofas 2-3). Si bien *minne* es dulce y omnipresente como el olor de un bálsamo derramado, contadísimos son los que de ella se nutren. Solo el ebrio de amor se orienta exclusivamente a ella (estrofas 4-5). El que desea hallarla tiene que entregarse por completo hasta empaparse en ella y unirse con ella (estrofas 6-7). Son pocos los que soportan el dolor de tal entrega: la mayoría de los amantes prefieren consolarse precozmente con cosas ajenas a *minne* (estrofa 8).

Estrofa 1:

Estamos en invierno, y la tristeza reina en el corazón de los amantes. La alegría que antes compartieron la protagonista y su grupo (evocado por el complemento directo «nos», v. 4) ha cesado «por un capricho extraño» (*bi vremden keer*, v. 6). En el adjetivo «extraño» puede sentirse una connotación corriente en la obra de Hadewijch: la de «ajeno a *minne*». En neerlandés medio, la expresión *bi vremden keer* implica consecuentemente también «por nuestro giro hacia lo que es ajeno a *minne*». El lamento sobre la sensación de abandono contiene en sí la razón de este abandono: la inconstancia de *minne* se debe al giro de sus amantes hacia lo que le es ajeno. Por eso, los amantes ya no tienen acceso a la doctrina del amor divino y han olvidado las riquezas que este contiene. (vv. 7-8).

Estrofas 2-5:

En su desolación les queda un solo apoyo: la confianza de que tarde o temprano *minne* cumplirá su promesa de unión amorosa (estrofa 2). El verso 16 formula esta promesa parafraseando la promesa de Jesús a los apóstoles: «Y yo, cuando sea levantado de la tierra, atraeré a todos hacia mí» (Evangelio de Juan 12, 32). El amante dirige a *minne* estas palabras de Jesús sobre el fin de los tiempos: para Hadewijch, *minne* coincide con Dios hecho hombre. En los versos iniciales de la tercera estrofa, la poeta interpreta la cita de Juan en un sentido místico: quien se orienta exclusivamente al amor eleva a Dios (*minne*) en su propia alma, para que en ella Dios (*minne*) se revele (vv. 16-17). Pero ¿cuántos son capaces de hacer su alma tan profunda, alta y amplia que pueda recibir a Dios en su dimensión eterna? Para eso se necesitan una profunda humildad, un gran ardor y mucha confianza (vv. 21-23). La tercera estrofa termina con la súplica de que *minne* ayude al amante a hacer suyas estas virtudes (v. 24).

Pues aunque Dios no deja de abundar en amor por nosotros y de ofrecerse como alimento dulce a nuestros sentidos del alma, pocos son los que se muestran capaces de nutrirse únicamente de él (estrofa 4). La metáfora del nombre divino que es exquisito como un bálsamo derramado (vv. 26-27) es tomada del Cantar de los Cantares 1, 3: «Mejores son que el vino tus amores; mejores al olfato tus perfumes; ungüento derramado es tu nombre, por eso te aman las doncellas». Puede ser el recuerdo de estos versos bíblicos lo que inspira a Hadewijch cuando se dirige varias veces al amado llamándole «amor» (vv. 9, 17, 25-26, 33). Es como si vertiera la palabra «amor» como un ungüento sobre sus propios versos. Y exactamente como en el Cantar de los Cantares, donde la descripción del encanto embriagador del amado hace afirmar al autor que «por eso te aman las doncellas», la dulzura de *minne* infunde a los jóvenes amantes un ardor extremo (estrofa 5). Su anhelo desenfrenado los lleva a dedicarse exclusivamente a *minne*. Así les entra sin pena la confianza que, según las estrofas 2 y 3, es el único apoyo que le queda al amante desolado (vv. 15 y 22). Por eso, la quinta estrofa termina con la exclamación: solo quien se aniquila en *minne* la abarca (v. 40).

Estrofas 6-8:

Partiendo de varias metáforas místicas —el combate con el amado (vv. 41-46), el hambre de amor (vv. 43, 51 y 59), el nacimiento de *minne* en el alma (v. 53)—, las últimas tres estrofas recalcan que el amante solo se hará partícipe de las exquisiteces de *minne* si se compromete y se entrega enteramente. Al hacerlo, el alma se sumerge (v. 55) en amor y se une con el amado.

Si en aquel momento *minne* retiene algo para sí, por muy poco que sea, el amante genuino no puede reprimir el anhelo de conquistarla entera (vv. 57-60).

La canción termina con una nota pesimista: a la mayoría de los amantes les falta la aptitud afectiva y el entendimiento indispensable para poder entregarse por completo. Buscan un escape a su tristeza de amor al solazarse con cosas ajenas a *minne* (vv. 61-64).

Canción 43

- 1 Cuando comienza el invierno penoso
que a tanta gente el corazón apena,
sabemos que esta dura estación
trae la fiesta de Todos los Santos.
Si he pasado incontables aflicciones,
de ellas más que otra cosa me tortura
cómo a amor podré acercarme.
- 2 A mí amor no me debe consolar:
transforma toda pena en ganancia.
Él es la fuerza de mi ánimo,
lo asiste con consejo y razón.
Que yo pierda o que yo gane,
amor siempre será mi ganancia,
pues en cualquier asunto satisface.
- 3 Ay, amor, ojalá tú sientas que es la hora
—para mí hace rato que es la hora—
de reparar en ese espacio inhóspito,
para mí tan extenso e inhabitable,
y de alegrar por fin mi corazón
que tan de vez en vez se pone alegre,
desde que comencé a anhelarte.
- 4 Me gustaría mirar en los escritos
cómo tú, amor, en tu propia escritura
colocas a tus íntimos queridos,
cómo con amor a tus queridos amas,
para que yo con ellos hacia amor me levante,
pues nunca, amor, me elevé tanto
como quienes ahora pueden catarte.
- 5 Ay, noble amor, el único puro,
¿cuándo ante ti me harás tan pura

que yo te contente con lo que soy?
Pues todo me es contra natura.
Todas las cosas me resultan amargas,
pero más que otra me es amargo
que a ti no pueda tocarte.

- 6 Ay, siempre sentí necesidad de amor,
pues es la necesidad de las necesidades.
Quienes van sin amor están muertos.
Y esta es la muerte de todas las muertes:
que, ante el amado, amor se cohíba,
ya que perfecto amor jamás se cohíbe,
sino que pide los derechos que aún no tiene.
- 7 Ay, sustancia divina, noble amor,
¿cuándo harás tan noble mi naturaleza
que agrade por entero a tu ser?
Pues yo quisiera complacerte plenamente.
Entonces todo lo mío sería tuyo
y, a la vez, todo lo tuyo sería mío:
en tu hoguera quisiera consumirme.
- 8 Ay, amor, tu sustancia nutre de su ser
a los que se sustentan de tu ser.
Quien de su naturaleza retuvo algo
se verá privado de tu sustancia,
pero aquel al que tu ser iluminó
permanece iluminado en tu ser,
y por llegar a ser perfecto querrá afanarse.
- 9 Quien quiera ser perfecto, sea humilde
y en todas sus acciones se humille.
Así sus obras le traerán provecho,
de otra manera, nunca le aprovecharán.
Que persevere en sus esfuerzos y avanzará.
Pues en amor ya no han avanzado
aquellos que se atribuyeron la obra de amor.

- 10 Que también en la misma desventura
el amoroso acepte la desventura.
En esto la potencia de amor ayude a todos
en los que amor persiste siempre igual.
En sus grandes e innumerables maravillas,
cuyo valor no es numérico,
podrán ir con amor a solazarse.
- 11 Amor transforma en largas noches mis días,
en vez de hacer de mi noche un largo día.
Deseo me espolea a lamentarme;
placer no cesa de decirme: «Laméntate»,
y razón me aconseja aguantar
y dice: «Obra por amor y aguanta,
hasta que tus acciones te ayuden a vengarte».
- 12 Hacer lo que aconseja razón es bello.
No digo que no exista mayor belleza.
La razón nos promete grandes premios,
pero amor en seguida da su pago.
A veces aparece con apariencias deliciosas
y se esfuma tras mostrarse,
dejando lanzas hondamentè clavadas.
- 13 El corazón valiente va en busca del fondo
de amor, pero el amor no tiene fondo.
Extrañar a amor lo hace enfermar,
por lo que el corazón tarda en sanar.
Cuando uno está a punto de conocer a amor,
amor se transfigura en un desconocido.
Por eso el deseo hace sangrar sus venas.
- 14 A todo amor se debe renunciar por amor.
Es cuerdo quien renuncia al amor por amor.
Da lo mismo morir que vivir:
quien muere por amor ya ha vivido bastante.
Ay, amor, me has echado lejos de ti,

pero, por lejos que me pongas,
por ti, amor, yo, tu amante, quiero velar.

- 15 Ay, amor, si quieres hundirme,
aunque con tedio me hundiría,
aguantaré todo para acercarme a ti.

A todos los que tiemblan ante el poder de amor
y tienen la esperanza puesta en su poderío,
amor los lavará hasta dejarlos más blancos que las sábanas.

En esta canción de Todos los Santos, Hadewijch juega con la rima de un modo virtuoso. Cada estrofa consta de tres veces dos versos, que riman gramaticalmente entre sí (por ejemplo: *tide/tijt; wide/wijt; blide/verblijdt*), y un verso de cierre que tiene la misma rima (en *-ake*) a lo largo de la canción. A pesar de esta compulsión formal, el mensaje es muy claro: quien aspira a un amor perfecto debe prescindir de todo lo ajeno a lo que constituye su «sustancia». Es un proceso sin fin, ya que *minne* es inagotable. Por lo tanto, el deseo no puede detenerse nunca, por mucho que haga sufrir al amante.

Estrofas 1-2:

El *Natureingang* evoca el comienzo del invierno. Si bien deprime a muchos, encontrarán consuelo en la fiesta de Todos los Santos (el primero de noviembre), considerada en la Edad Media como la Pascua del otoño. Hay algo más deprimente que la tristeza debida al invierno naciente: la primera persona se pregunta cómo acercarse a *minne*. Su confidencia sorprendente de que amor no debe consolarla (v. 8) se explica en los versos finales de la segunda estrofa, donde afirma en tono desafiante que no le importa lo que *minne* le haga perder o ganar: para ella, amor siempre será ganancia (vv. 12-14).

Estrofas 3-6:

Esto no altera el hecho de que la vida le pese «en ese espacio inhóspito» (v. 17), lejos de la unión amorosa perfecta. En las estrofas 3 hasta 5, suplica a *minne* que le deje tocarla (v. 35). Lo hace en tres fases. En la tercera estrofa le ruega alegrar su corazón. En la cuarta le pide poder leer los «escritos» en que *minne* apunta los nombres de sus amados, los santos, «para que yo con ellos» (v. 26) pueda ca-

tar el amor perfecto. No es accidental que tal motivo aparezca en esta canción de Todos los Santos. Los «escritos» (*briefe* en neerlandés medio, lo que significa «libros» o «listas») se refieren al «libro de la vida» (Filipenses 4, 3; Apocalipsis 3, 5 y también 20, 12-15 o 21, 27), donde, conforme a la tradición cristiana, se consignan los nombres de los santos. Por fin, en la quinta estrofa ruega que *minne* la purifique de todo lo que le impide unirse a la «sustancia» del amor divino. Pues *minne*, y nada más, es el destino natural del hombre.

En la sexta estrofa, la protagonista expone lo que vivir según la sustancia de *minne* implica. Ella misma no puede vivir de otro modo: quien vive sin *minne* está muerto. Y el amante cuyo amor no se emplea a fondo —es decir: que no da la talla, que se arredra ante la grandeza del amado— no sabe lo que es amar de un modo perfecto: también él está muerto. Pues el amante genuino no vacila en reclamar el amor divino como su pleno derecho.

Estrofas 7-8:

Aquí, como en las estrofas 3 hasta 5, la protagonista se dirige de nuevo a *minne*. En la séptima estrofa le pide purificar su naturaleza (compáren con la estrofa 5), para que pueda contentarla. Así, todo lo que en ella es ajeno a *minne* («contra natura», v. 32) será transformado de manera que pueda poseer por fin el amor divino. Es un proceso que tiene lugar en el fuego purificador del anhelo. En la octava estrofa, Hadewijch contrasta al amante, cuyo ser coincide con el de *minne* (vv. 50-51), con el mezquino que no se atreve a emplearse a fondo (vv. 52-53) —un motivo que ya apareció en la estrofa 6 (vv. 39-42)—. Pero aquel al que el ser de *minne* «iluminó» y que gracias a esta luz sabe cómo convivir con su amor se desvive por amarla siempre más, para llegar así a la perfección (vv. 54-56).

Estrofas 9-10:

En dos estrofas didácticas, Hadewijch expone cómo ha de vivir el amante perfecto. En primer lugar ha de ser humilde (estrofa 9). Por mucho que se esfuerce, por intensa que se revele la fruición amorosa que experimenta, no es su propia obra (v. 63), sino la de *minne* que opera en él. A continuación (estrofa 10) debe estar dispuesto a aceptar, por amor a ella, todas las adversidades y desventuras (vv. 64-65). Entonces *minne* le ayudará: vivirá sus maravillas.

Estrofa 11:

Aquí Hadewijch ilustra con su propio ejemplo la doctrina que enseñó en la estrofa precedente. *Minne* le hace experimentar esta vida terrestre como des-

ventura (vv. 71-72). La hace sufrir no solo el deseo insoportable: hasta Placer le repite que debe lamentarse. De la estrofa siguiente se desprenderá que esto se debe al carácter transitorio de los placeres amorosos, lo que no puede sino azuzar el deseo (vv. 82-84). De ahí que Razón Iluminada le recomiende no dejar de obrar y de aguantar: gracias a su servicio leal, podrá «vengarse» de *minne* (vv. 76-77), es decir: vivir en estrecha unión con ella.

Estrofas 12-13:

En estas dos estrofas didácticas Hadewijch expone la relación entre Razón y Amor. Razón aconseja al amante obrar con miras a los «grandes premios» (vv. 78 y 80), pero es *minne* la que se los da (al hacerle experimentar la presencia de Dios). Desgraciadamente, estos «premios» desaparecen inesperadamente, lo que aviva el dolor y acrecienta el deseo (vv. 83-84). La metáfora de las lanzas o saetas, con las que *minne* hiere al amante, no está tomada únicamente de la literatura profana: aparece con frecuencia en la literatura espiritual, sobre todo en la de los padres de la Iglesia que comentan el Cantar de los Cantares.

La estrofa 13 evoca el anhelo del amante: tiene una dinámica que no se para nunca, porque *minne* es un proceso sin fin.

Estrofas 14-15 y tornada:

En la última estrofa Hadewijch formula su conclusión: «A todo amor se debe renunciar por amor». Lo que significa: no debemos agarrarnos a lo que *minne* da, a los consuelos que ofrece; tendremos que prepararnos para una nueva búsqueda, para un anhelo siempre nuevo, con una entrega radical e incesante. En los versos 96-101 la protagonista se declara dispuesta a hacerlo. En la tornada reitera el mismo mensaje, esta vez en términos más generales, como una disposición a vivir a la vez en el temor y en la esperanza: el temor de la grandeza nunca totalmente accesible de *minne*, la esperanza de alcanzarla. En el verso final hay una clara alusión al Apocalipsis 7, 14: «Esos son los que vienen de la gran tribulación; han lavado sus vestiduras y las han blanqueado (*laverunt stolas suas et dealbaverunt eas*) con la sangre del Cordero», un texto que se recitaba durante los maitines de Todos los Santos. Con este verso, Hadewijch manifiesta que quien se conforma a su mensaje formará parte de la comunidad de los santos.

Canción 44

- 1 Cuando los frutos del año
a simple vista están cosechados
y ya no hay sobresaltos ni cuidados,
por lo que el mundo entero está alegre,
se siente lleno de hambre y apenado
quien ansía amor y no lo tiene.

- 2 Cada uno busca tener lo que desea,
pero vivir sin amor es el peor castigo.
Se lo prevengo a todos mis semejantes,
para que, cautos, lo tomen a pecho.
Poco importa cualquier otra congoja
ante deseo de amor insatisfecho.

- 3 Quien topa con ventura en otras cosas,
y no desea errar en furor amoroso,
a los extraños parece sensato,
pues en amor no es tan desastroso.
Que se cuide el que va con viento en popa:
quien deriva no puede volver atrás.

- 4 Hay quienes en amor, al principio,
entran como si fuera un juego,
y más tarde derivan, de modo
que el juego se vuelve amargo.
Se pierde o se gana,
mas no se vuelve atrás.

- 5 Uno jamás pierde al amar,
aunque la gracia llegue tarde.
Amor siempre ha cumplido lo que auguraba.
Quien tenga fe, pacientemente espere.
O sea: tendrá el mismo placer
que el ahorcado, cuando de la horca lo bajen.

- 6 El ahorcado, que goza en la demora,
se parece al que vive en los lazos de amor
y solo por amor, entero, se empeña.
Ay, amor, ten cuidado, cuida siempre,
por más que parezcas rechazarlo,
cuida que tu sustancia lo contente.

- 7 A lo mejor contentará al que aguarda,
pero a los pobres deja las migajas.
Amor con amor come la cosecha,
por derecho: es tan poderoso.
Que nos ataque caballerescamente,
contenerse es peor que cualquier muerte.

- 8 Ay, amor, si te cohibes conmigo,
me cohibiré contigo: te lo advierto.
Me pregunto por qué
me quedas tan extraño.
Estás lejos de mí, y estoy cerca de ti.
Por eso siempre me aflijo.

- 9 Ay, amor, templa tu potencia temible.
Los días son tuyos, las noches mías.
¿Por qué me haces correr
detrás de ti, huyéndome siempre?
Me cobras una alta renta.
Haber nacido me da horror.

Esta canción describe la situación amarga del amante que no posee enteramente a *minne* (estrofas 1-2). Si bien empezó su búsqueda como un juego, rápidamente el juego se hizo algo muy serio, y ya no puede pensar en desistir (estrofas 3-4). Cuando *minne* no le contenta, el amante se siente como un ahorcado que espera ser «librado» de la cuerda (estrofas 5-7). En las dos estrofas finales la primera persona pregunta a *minne* por qué se mantiene tan distanciada. La demora del encuentro es insoportable, y la canción termina con una

referencia al libro de Job: «Haber nacido me da horror» (estrofas 8-9, comparen con Job 10, 1: «Mi alma tiene tedio de mi vida»).

Estrofas 1-4:

Se ha recogido la cosecha en lugar seguro, y la alegría reina. Solo el amante está hambriento: anhela a *minne*, pero no la posee enteramente (estrofa 1). Esta carencia es la más dolorosa que existe, pero es un aspecto esencial de la experiencia amorosa (estrofa 2). Los amantes que no la sienten parecen sensatos a quienes ignoran lo que es el amor (son «los extraños» del verso 15). Que se cuiden los que prosperan en amor: quien se entrega a *minne* ya no puede desistir y, tarde o temprano, tendrá que pasar por la experiencia del abandono (estrofa 3). Los hay que, al comienzo, practican el amor como un juego, pero pronto el juego se hace serio, y entonces no les queda ninguna oportunidad para retirarse (estrofa 4).

Estrofas 5-9:

Sin embargo, en este juego de amor no es posible perder: *minne* siempre acaba por darse. Pero muchas veces tarda en venir al encuentro. Con una ironía mordaz, la expectativa ansiosa del amante se compara con la del ahorcado que, muerto, espera que «de la horca lo bajen» (vv. 28-30 y 31-33). Al fin de la sexta estrofa, se apostrofa a *minne* sin ambages: se le pide contentar al amante atormentado (vv. 34-36). Para los pobres amantes famélicos no quedan sino los restos abandonados en el campo después de la cosecha (vv. 37-38), pero el amante genuino reivindica el amor entero. El verdadero amor se nutre solo de amor (vv. 39-40). Por eso, la protagonista que habla en primera persona pide, en su nombre propio e igualmente en el de sus oyentes (v. 41), que *minne* siga atacándolos hasta que sean plenamente dignos de su amor (vv. 41-42).

Las dos estrofas finales tienen la forma de una acusación dirigida directamente a *minne*. ¿Por qué permaneces inasequible, pese a mi entrega sin reservas (estrofa 8)? ¿Y por qué me haces sufrir tan dura e incomprensiblemente (estrofa 9)? En el verso final de la canción se oye el llanto existencial de Job 10, 1: «Mi alma tiene tedio de mi vida», que Hadewijch parafrasea varias veces en sus canciones (véanse la canción 13, v. 12, y la canción 16, vv. 24-25).

Canción 45

- 1a Ay, sea la estación que sea,
no hay en el ancho mundo
nada que me deleite
sino *verus amor*.¹
- 1b Ay, amor, por lealtad, ya que eres
la alegría de mi alma, la plenitud de mi corazón,
ten piedad de mi apuro, mira mi dura lucha,
oye *cordis clamor*.²
- 2a Ay, por más que yo grite de dolor y reclame,
amor haga conmigo lo que quiera.
Todos mis días quiero darle
laus et honor.³
- 2b Ay, amor, ¡a mi lealtad no quites ojo!
Me anima referirme a ella.
A ti primero, en tus alturas elevadas,
me *traxit odor*.⁴
- 3a Ay, amor, tú que nunca mentiste,
porque desde muy joven me mostraste
lo que yo anhelo. Porque detentas ese poder,
sé *medicina*.⁵
- 3b Ay, sí, amor, tú que dominas todo,
entrégame, por amor, lo que más me contenta,

¹ Verdadero amor.

² Grito del corazón.

³ Alabanza y honor.

⁴ Ha atraído el olor.

⁵ Remedio.

pues eres madre de toda virtud,
señora *et regina*.⁶

4a Ay, noble amor fino y puro,
¿por qué no miras lo que soporto?
Sé en mi abandono amargo
condimentum.⁷

4b Ay, voy demasiado errante a la aventura.
Y todo lo demás me enoja.
Dame, amor, plenamente tu alta sustancia
sacramentum.⁸

5a Ay, que yo saque provecho o sufra daño,
hágase, amor, tu voluntad.
Tus golpes me son suficiente gracia
Redemptori.⁹

5b Ay, que yo vadee en lo hondo o trepe a la montaña,
que yo esté hambrienta o saciada,
ojalá, amor, pueda en todo satisfacerte
bene mori.¹⁰

Esta canción de fuerte inclinación mariana se basa en una secuencia latina dedicada a María. En la mayor parte del texto, el elogio de *minne* alterna con una súplica a la misma, que culmina en una declaración de entrega sin reservas. Las palabras finales *bene mori* («morir bien») dan al cancionero una conclusión apropiada.

⁶ Y reina.

⁷ Alivio.

⁸ Como sacramento.

⁹ En los ojos del Redentor.

¹⁰ Morir bien.

Estrofa 1a-b (vv. 1-8):

Contrariamente al modelo latino, la canción empieza con una breve referencia a la estación del año, cuya relevancia es denegada por la primera persona, a quien solo *minne* puede alegrar. En la estrofa 1b, esta protagonista se dirige directamente a *minne*, de la que depende su felicidad, para pedirle piedad. Este doble mensaje —elogio de *minne* como única fuente de alegría, súplica a la misma para que la ayude a salir del apuro— se repite en lo que sigue, y se resume de manera concisa en dos giros latinos: *verus amor* («amor verdadero») y *cordis clamor* («grito del corazón»).

Estrofa 2a-b (vv. 9-16):

En la estrofa 2a, la protagonista afirma su adhesión total a *minne*, a pesar de las penas que sufre. A partir de 2b, la canción se transforma en una imploración a *minne*, al ejemplo de la secuencia latina que es una larga plegaria a María. En el pasado, guiada por la atracción irresistible de *minne* (su olor), la protagonista pudo ascender las altas cimas. Por eso, se atreve ahora a rogarle que considere su lealtad.

Estrofas 3a-b (vv. 19-24):

La estrofa 3a reitera la rogativa de 2b: *minne* dé a la protagonista, a quien en su juventud obsequió con la fruición amorosa, el remedio de su pena. En la estrofa 3b se repite esta súplica, esta vez con una apelación a la omnipotencia de *minne*.

Estrofas 4a-b (vv. 25-32):

Las rogativas a noble amor formuladas desde la estrofa 1b hasta la 4a incluida culminan en la estrofa 4b con la petición de que *minne* conceda a la protagonista su «alta sustancia» como *sacramentum*, como un «santo misterio», lo que nos hace pensar sobre todo en la eucaristía, el momento de la comunión, cuando las «mujeres religiosas» podían gozar de la unión completa con su amado divino. Pues, conforme a la doctrina católica, por la consagración la hostia y el vino se convierten en el cuerpo y la sangre de Jesucristo.

Estrofas 5a-b (vv. 33-40):

Al recibir la «alta sustancia» de *minne*, el amante se abandona totalmente a lo que alto amor dispone. Es decir, que, para la primera persona, hasta los golpes más duros de *minne* son efectos de la gracia que tanto anhelaba (v. 35). Lo son también en la óptica del Redentor, con quien se siente unida, como se desprende de la estrofa 4b. Como Cristo y con Él, desea morir entregándose a *minne* en cuerpo y alma: *bene mori* («morir bien») son sus últimas palabras.

BIBLIOGRAFÍA*

Ediciones y traducciones

- Adriaen (ed.), Marc, *S. Gregorii Magni Moralia in Iob Libri I-X* (Corpus Christianorum, Series Latina, 1431). Turnhout: Brepols, 1979.
- Anderson (ed.), Gordon A., *Notre-Dame and Related Conductus. Opera Omnia*. Pars octava: 1 pt *Conductus – The Latin Rondeau Répertoire* (Collected Works 10, 8). Henryville: Institute of Medieval Music, s. f.
- Axters (ed.), Stephanus, *Jan van Leeuwen. Een bloemlezing uit zijn werken*. Amberes: De Sikkel, 1943.
- Bec (ed.), Pierre, *Anthologie des troubadours*. Selección de textos, prólogo y notas, con la colaboración de Gérard Gouffier y Gérard Le Vot. Edición bilingüe. París: Union Générale d'Éditions, 1979.
- Dooren (trad.), Frans van, *Dante Alighieri. De goddelijke komedie*. Baarn: Ambo, 1987 (tercera edición).
- Dros (trad.), Imme y Frank Willaert (ed.), *Hadewijch. Visioenen* (Nederlandse Klassieken). Ámsterdam: Prometheus / Bert Bakker, 1996.
- Dumeige (ed.) Gervais, *Ives, Épître à Séverin sur la charité. Richard de Saint-Victor, Les quatre degrés de la violente charité*. Texto crítico con introducción, traducción y notas. París: Vrin, 1955.
- Duyse (ed.), Florimond van, *Het oude Nederlandsche lied: wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd; teksten en melodieën*, vol. 3. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1907.
- Faesen (trad.), Rob, *Richard van Saint-Victor. Vier graden van liefdesgeweld* (Mystieke teksten met commentaar 7). Bonheiden: Abdij Bethlehem, 1998.
- Goede (ed.), N. de, *The Utrecht prosarium* (Monumenta Musicae Neerlandicae 6). Ámsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1965.

* Esta bibliografía es la de la edición de 2009.

- Govers (ed.), Marie-José, et al. *Het Geraardsbergse handschrift*. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert 1, 837-845 (Middeleeuwse Verzamelhandschriften uit de Nederlanden 1). Hilversum: Verloren, 1994.
- Gyseling (ed.), Maurits, *Corpus van Middelnederlandse teksten (tot en met het jaar 1300)*, Reeks 1: *Ambtelijke bescheiden*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1977.
- Heremans, J. F. J. y C. J. K. Ledeganck (eds.), *Werken van Zuster Hadewijch*. 1. *Gedichten*. Gante: Annoot-Braeckman, 1875.
- Hiel, Emanuel, «Bloemardinne. Lyrisch-dramatisch gedicht», *Nederlandsch Museum* 4, vol. 2 (1877), 152-165.
- Hiel (ed.), Laura, *Volledige werken van dichter Emanuel Hiel*. Vol. 6: *Historische zangen. Monodramen. Declamatorium. Balladen*. Bruselas: Hessens, 1934.
- Hofmann (ed.), Gerald, *Hadewijch. Das Buch der Visionen*. Parte I: *Einleitung, Text und Übersetzung*. Parte II: *Kommentar* (Mystik in Geschichte und Gegenwart. Texte und Untersuchungen. Abt. i: Christliche Mystik, Bd. 12). Stuttgart-Bad Canstatt: Frommann-Holzboog, 1998.
- Huygens (ed.), R. B. C., *Lettres de Jacques de Vitry*. Leiden: E. J. Brill, 1960.
- King (trad.), Margot H., *The Life of Marie d'Oignies by Cardinal Jacques de Vitry*. Toronto: Peregrina, 1989 (segunda edición).
- Långfors, Arthur, *Notice des manuscrits 535 de la Bibliothèque municipale de Metz et 10047 des nouvelles acquisitions du fonds français de la Bibliothèque nationale, suivie de cinq poèmes sur la parabole des quatre filles de Dieu* (Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques, 42). Paris: Imprimerie nationale, 1932.
- Leclercq (ed.), J. et al., *Bernardus Claraevallensis. Sermones super Cantica Cantorum*, 2 vols. (Bernardus Claraevallensis, Opera, vols. 1-2). Turnhout: Brepols, 1957-1958.
- [Leu (ed.), J. B. de], «De origine monasterii Viridisvallis una cum vitis B. Joannis Rusbrochii primi prioris huius monasterii et aliquot coetaneorum eius», *Analecta Bollandiana*, 4 (1885), 257-322.
- Mierlo (ed.), J. van, *De Visioenen van Hadewych*. 1. *Tekst en commentaar* (Leuvense studiën en tekstuittgaven 10). Lovaina etc.: De Vlaamsche Boekenhalle, 1924. 2. *Inleiding* (Leuvense studiën en tekstuittgaven 11). Lovaina etc.: De Vlaamsche Boekenhalle, 1925.
- , *Hadewijch. Strofische Gedichten*. 1. *Tekst en commentaar*. 2. *Inleiding* (Leuvense studiën en tekstuittgaven 13). Amberes etc.: Standaard-Boekhandel, 1942.
- , *Hadewijch. Brieven*. 1. *Tekst en commentaar*. 2. *Inleiding* (Leuvense studiën en tekstuittgaven 14). Amberes etc.: Standaard-Boekhandel, 1947.

- , *Hadewijch. Mengeldichten* (Leuvense studiën en tekstuittgaven 15). Amberes etc.: Standaard-Boekhandel, 1952.
- Oorkondenboek van Noord-Brabant tot 1312*. II. *De heerlijkheden Breda en Bergen op Zoom*. Eerste stuk (709-1288). Editado por M. Dillo en G. A. M. van Synghel con la colaboración de E. T. van der Vlist. La Haya: Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, 2000.
- Paepe (ed.), N. de, *Hadewijch. Strofische Gedichten. Middelnederlandse tekst en omzetting in modern Nederlands met een inleiding* (Nijhoffs Nederlandse Klassieken). Leiden: Martinus Nijhoff, 1983.
- P[apebrochius (ed.)], D[aniël], «De B. Maria Oignacensi», en: *Acta Sanctorum Junii*, vol. 4. Amberes 1707, 630-684.
- Rieger (ed.), Angelica, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus* (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 233). Tübinga: Max Niemeyer Verlag, 1991.
- Rombauts, E. & N. de Paepe (eds.), *Hadewijch. Strofische Gedichten. Middelnederlandse tekst en moderne bewerking met een inleiding* (Klassieken uit de Nederlandse Letterkunde). Zwolle: W. E. J. Tjeenk Willink, 1961.
- Snellen (ed.), Joha., *Liederen van Hadewijch, naar de drie bekende hss. kritisch uitgegeven met eene inleiding en woordenlijst*. Amsterdam: W. Versluys, 1907.
- Tischler (ed.), H., *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*. 15 vols. (Corpus Mensurabilis Musicae 107). Heuhasen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1997.
- Truivanten. Een toneeltekst uit het handschrift-Van*. Utrecht: hesUitgevers, 1987 (tercera edición revisada).
- Vekeman (ed.), Herman, *Hadewijch. Het boek der liederen*. I. *Tekst en vertaling*. II. *Commentaar*. Budel: Damon, 2005.
- Vercoullie (ed.), J., *Werken van Zuster Hadewijch*. II. *Proza*. Gante: Annoot-Braeckman, 1895.
- Vercoullie (ed.), J., *Werken van Zuster Hadewijch*. III. *Inleiding, varianten, errata. Jan van Ruysbroeck door K. Ruelens* (Maatschappij der Vlaamsche Bibliophilen 4e reeks, 14). Gante: Annoot-Braeckman, 1905.
- Verdeyen (ed.), P., «De Middelnederlandse vertaling van Pomerius' werk "De origine monasterii Viridisvallis"», *Ons Geestelijk Erf* 55 (1981), 105-165.
- Verdeyen (ed.), Paul, «De natura et dignitate amoris», en: *Guillelmi a sancto Theodorico opera omnia*, Parte III: *Opera didactica et spiritalia* (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis 88). Turnhout: Brepols, 2003, 93-146.
- Visser (trad.), Nico, Bernardus van Clairvaux, *Hij kusse mij met de kus van zijn mond: Preken 1-9 over het Hooglied*, traducción e introducción de Jeroen Witkam. Kampen: Uitgeverij Kok/Gante: Carmelitana, 1999.

Vrensen (trad.), Hedwig, *Uiteenzetting van Dom Willem over het Hooglied* (Monastieke Cahiers 1). Bonheiden: Priorij Bethlehem, s. a.

Estudios

- Aelst, José van, «Gedenk de Minne en de Minne zal u gedenken», *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden* 8 (2001), 80-87.
- Angillis, A. Angz., «De klooster-zuster Hadewig, dichteres der XLV liederen uit de XIIIe eeuw», *Vaderlandsch Museum* 2 (1858), 136-141.
- Axters, Stephanus, «Hadewijch en de scholastiek», *Leuvense Bijdragen* 34 (1942), 99-109.
- Backman, E. Louis, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, traducción de E. Classen. Londres: George Allen & Unwin, 1952.
- Baldwin, John W., «Jean Renart et le tournoi de Saint-Trond: une conjonction de l'histoire et de la littérature», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 45 (1990), 565-588.
- Bauer, Raoul, Jacques De Visscher, Hugo Vandevondele, *De twaalfde eeuw. Een breuklijn in onze beschaving*. Amberes: Nederlandsche Boekhandel, 1984.
- Bauer, Raoul, *De geniale mislukking van de Middeleeuwen*. Kapellen: Uitgeverij Pelckmans, 2002 (sexta edición).
- Bec, Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge (XI^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes. Vol. I: Études*. Paris: Éditions A. & J. Picard, 1977.
- Boeren, P. C., *Hadewych en heer Hendrik van Breda* (Bijdragen tot de Nederlandse taal- en letterkunde 2). Leiden: E. J. Brill, 1962.
- , «De eerste dynastie van Breda (ca. 1100-1281)», *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Stad en Land van Breda «De Oranjeboom»* 17 (1964), 1-29.
- , *De heren van Breda en Schoten, ca. 1100-1281*. Leiden: A. W. Sijthoff, 1965.
- Bosch, J., «Vale milies. De structuur van Hadewijch's bundel "Strofische Gedichten"», *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 90 (1974), 161-182.
- , «De plaats van Maria in Hadewych's 29e Lied», en: *Taal- en letterkundig gastenboek voor Prof. Dr. G. A. van Es. Opstellen, de 70-jarige aangeboden ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Groningen*. Groninga: Archief voor de Nederlandse Syntaxis, 1975, 171-175.
- Bot, Peter, «O, allerliefst lichaam...». *Lijfelijke mystiek van vrouwen in de late Middeleeuwen*. Kampen: Kok Agora/Kapellen: Pelckmans, 1997.

Brandsma, Titus, «Wanneer schreef Hadewych hare Visioenen», *Studia Catholica* 2 (1925-1926), 238-256.

Breuer, Wilhelm, «Das mystische Präsenzerlebnis des Frommen. Zu Hadewijch, Strophisches Gedicht Nr. 29», en: Werner Besch et al. (red.), *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 1974, 169-184.

—, «Mystik als alternative Lebensform. Das 37. Strophische Gedicht der Suster Hadewijch», *Zeitschrift für deutsche Philologie* 103 (1984), 103-115.

—, «Philologische Zugänge zur Mystik Hadewijchs. Zu Form und Funktion religiöser Sprache bei Hadewijch», en: Margot Schmidt, *Grundfragen christlicher Mystik. Wissenschaftliche Studentagung Theologia Mystica in Weingarten vom 7.-10. November 1985* (Mystik in Geschichte und Gegenwart. Texte und Untersuchungen. Abt. i Christliche Mystik 5). Stuttgart/Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1987, 103-121.

Bynum, Caroline Walker, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1982.

—, «Religious Women in the Later Middle Ages», en: Jill Rait, Bernard McGinn, John Meyendorff (red.), *Christian Spirituality II: High Middle Ages and Reformation*. Nueva York: Crossroad, 1987, 121-139.

Cabassut, A., «Blessure d'amour», en: Marcel Viller, F. Cavallera & J. de Guibert (red.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, t. I. París: Beauchesne, 1937, col. 1724-29.

Chase, Steven, *Contemplation and Compassion. The Victorine Tradition* (Traditions of Christian Spirituality Series). Mayknoll, Nueva York: Orbis Books, 2003.

Claes, Paul, «Ay, vale vale millies si dixero, non satis est», *Spiegel der Letteren* 18 (1977), 253-254.

Cousins, Ewert, «The Humanity and the Passion of Christ», en: Jill Rait, Bernard McGinn, John Meyendorff (red.), *Christian Spirituality II: High Middle Ages and Reformation*. Nueva York: Crossroad, 1987, 375-391.

Cranenburgh, H. van, «De teksten van Hadewijch over het delen in Maria's goddelijk moederschap», *Ons Geestelijk Erf* 33 (1959), 377-405.

Daróczi, Anikó, *Groet gheruchte van dien wondere. Spreken, zwijgen en zingen bij Hadewijch* (Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 14). Lovaina: Peeters, 2007.

Daróczi, Anikó, «Hadewijchs mystiek tussen oraliteit en schriftelijkheid», en: Louis Peter Grijp & Frank Willaert (red.), *De fiere nachtegaal. Het Nederlandse lied in de middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, 33-53.

- Decorte, Jos, *Waarheid als weg. Beknopte geschiedenis van de middeleeuwse wijsbegeerte*. Kapellen: dnb / Pelckmans, 1992.
- Decorte, Jos, «Naar Zijn beeld en gelijkenis», en: Manuel Stoffers (red.), *De middeleeuwse ideeënwereld 1000-1300* (Middeleeuwse studies en bronnen 63). Heerlen: Open Universiteit / Hilversum: Verloren, 1994, 201-232.
- Despy, Georges, «Les débuts de l'Inquisition dans les anciens Pays-Bas au XIII^e siècle», en: Guy Cambier (red.), *Problèmes d'histoire du christianisme. Hommages à Jean Hadot*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, 71-104.
- Duby, Georges, *Bernardus van Clairvaux en de cisterciënzerkunst*. Ámsterdam: Agon, 1989 (edición francesa original 1976).
- Elm, Kaspar, «“Vita regularis sine regula”. Bedeutung, Rechtsstellung und Selbstverständnis des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Semireligiosentums», en: František Smahel, *Häresie und vorzeitige Reformation im Spätmittelalter* (Schriften des historischen Kollegs – Kolloquien 39). Múnich: Oldenburg, 1998, 239-273.
- Faesen, Rob, *Begeerte in het werk van Hadewijch* (Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 4). Lovaina: Peeters, 2000.
- , *Lichaam in lichaam, ziel in ziel. Christusbeleving bij Hadewijch en haar tijdgenoten*. Baarn: Ten Have/Gante: Carmelitana, 2003.
- , 2004a, «Was Hadewijch a Beguine or a Cistercian? An Annotated Hypothesis», *Cîteaux. Commentarii Cistercienses* 55 (2004), 47-63.
- , 2004b, «“As a Lover with his Beloved”. The Reaction of the Earliest Forms of Middle Dutch Mysticism to the Separation of Theology and Spirituality», *Ons Geestelijk Erf* 78 (2004), 329-344.
- Feldbusch, H., «Blindheit», en: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1. Friburgo de Brisgovia: Herder, 1968, col. 307-308.
- Fraeters, Veerle, «Visioenen als literaire mystagogie. Stand van zaken en nieuwe inzichten over intentie en functie van Hadewijchs *Visioenen*», *Ons Geestelijk Erf* 73 (1999), 111-130.
- Frank, István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols. (Bibliothèque de l'École des Hautes Études). París: Honoré Champion, 1966.
- Fredericq, Paul, «De geheimzinnige ketterin Bloemaerdinne (Zuster Hadewijch) en de secte der “Nuwe” te Brussel in de 14de eeuw», *Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde*, vol. 12. Ámsterdam: Müller, 1896, 77-98.
- , *Geschiedenis der inquisitie in de Nederlanden tot aan hare herinrichting onder Keizer Karel V (1025-1520)*. Vol. 2: *De Nederlandsche inquisitie tijdens de veertiende eeuw*. Gante: Vuytsteke, 1897, 40-60.

- Frings, Theodor y Gabriele Schieb, «Heinrich von Veldeke. IX. Veldeke und Hadewijch», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (Halle), 68 (1945-46), 237-271.
- Geirnaert, D. y J. Reynaert, «Geestelijke spijs met zalige vermaning», en: Th. Mertens et al., *Boeken voor de eeuwigheid. Middelnederlands geestelijk proza* (Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen 8). Ámsterdam: Prometheus, 1993, 190-209 en 426-434.
- Geyer, Iris, *Maria von Oignies. Eine hochmittelalterliche Mystikerin zwischen Ketzerei und Rechthgläubigkeit* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 23, 454). Fráncfort: Lang, 1992.
- Gilson, Étienne, *Les idées et les lettres*. París: J. Vrin, 1932.
- , *La théologie mystique de Saint-Bernard* (Études de philosophie médiévale 20). París: J. Vrin, 1986 (quinta edición).
- Goossens, Jan, «Zur Sprachkultur der “mulieres religiosae”», *Zentrum für Niederlande-Studien. Jahrbuch* 5/6 (1994-95), 231-261.
- Gougaud, L., «La danse dans les églises», *Revue d'histoire ecclésiastique* 15 (1914), 5-22 y 229-245.
- Green, D. H., *Medieval Listening and Reading. The Primary Reception of German Literature 800-1300*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Greven, Joseph, «Der Ursprung des Beginenwesens», *Historisches Jahrbuch* 35 (1914), 26-58 y 291-318.
- Grijp, Louis Peter, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Ámsterdam: P. J. Meertens Instituut, 1991.
- , «De zingende Hadewijch. Op zoek naar de melodieën van haar Strofische gedichten», en: Frank Willaert et al., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen* (Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen 7). Ámsterdam: Prometheus, 1992, 72-92 en 340-343.
- Grundmann, Herbert, *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik. Anhang: Neue Beiträge zur Geschichte der religiösen Bewegungen im Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977 (cuarta edición; primera edición: Berlín 1935).
- Guest, Tanis M., *Some Aspects of Hadewijch's Poetic Form in the Strofische Gedichten*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1975.
- Gysseling, Maurits, «De herkomst van het woord begijn», *Heemkundig nieuws. Contactblad van de heemkundige kring «Oost Oudburg» en het Documentatiecentrum voor streekgeschiedenis* 13 (1985), n.º 1, 9-12.

- Haskins, Charles Homer, *Studies in Mediaeval Culture*. Nueva York: Ungar, 1929.
- Hendrickx, Frans (red.), *Pampiere wereld. Literaria Neerlandica uit het bezit van de Universiteit Antwerpen* (Miscellanea Neerlandica XI). Lovaina: Peeters, 1994.
- Hendrix, G., «Hadewijch benaderd vanuit de tekst over de 22e volmaakte», *Leuvense Bijdragen* 67 (1978), 129-145.
- Hensel, Werner, «Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters», *Romanische Forschungen* 26 (1909), 584-670.
- Heremans, J. F. J., reseña de «A. A. van Otterloo, Johannes Ruysbroec. Een bijdrage tot de kennis van den ontwikkelingsgang der mystiek. Amsterdam 1874», *Nederlandsch Museum* 2, vol. I (1875), 130-132.
- Horowitz, Jeannine, «Les danses cléricales dans les églises au Moyen Âge», *Le Moyen Âge* 95 (1989), 279-292.
- Huot, Sylvia, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Ithaca etc.: Cornell University Press, 1987.
- Jaeger, C. Stephen, «Cathedral Schools and Humanist Learning, 950-1150», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61 (1987), 569-616.
- , *The Envy of Angels. Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe 950-1200* (Middle Ages Series). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994.
- Jahae, Raymond, *Sich begnügen mit dem Ungenügen. Zur mystischen Erfahrung Hadewijchs* (Miscellanea Neerlandica 21). Lovaina: Peeters, 2000.
- Keller, Hildegard Elisabeth, «Diu gewaltaerinne minne. Von einer weiblichen Grossmacht und der Semantik der Gewalt», *Zeitschrift für deutsche Philologie* 117 (1998), 17-37.
- Kingma, Elie, *De mooiste onder de vrouwen. Een onderzoek naar religieuze idealen in twaalfde-eeuwse commentaren op het Hooglied*. Hilversum: Verloren, 1993.
- Koep, Leo, *Das himmlische Buch in Antike und Christentum. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung zur altchristlichen Bildersprache* (Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 8). Bonn: Peter Hanstein Verlag, 1952.
- Kohler, Erika, *Liebeskrieg. Zur Bildersprache der höfischen Dichtung des Mittelalters* (Tübinger germanistische Arbeiten, 21). Stuttgart etc.: W. Kohlhammer, 1935.
- Kwakkel, Erik, «Ouderdom en genese van de veertiende-eeuwse Hadewijch-handschriften», *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden* 6 (1999), 23-40.
- , *Die Dietsche boeke die ons toebehoeren. De kartuizers van Herne en de productie van Middelnederlandse handschriften in de regio Brussel (1350-1400)* (Miscellanea Neerlandica 27). Lovaina: Peeters, 2002.

- Lausberg, Heinrich, *Hymnologische und hagiographische Studien (I). Der Hymnus «Jesu dulcis memoria»*. München: Max Hueber, 1967.
- Leclercq, Jean, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1957.
- , *L'amour vu par les moines au XII^e siècle*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1983.
- Lewis, C. S., *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Londres: Oxford University Press, 1936.
- , *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971 (primera edición: Cambridge 1964).
- Lievens, Robrecht, «Jesu dulcis memoria in het Middelnederlands», *Leuvense Bijdragen* 83 (1994), 235-253.
- Loey, A. van, *Middelnederlandse spraakkunst. I. Vormleer*. Groninga: Wolters-Noordhoff, 1969 (sexta edición corregida).
- , *Middelnederlandse spraakkunst. II. Klankleer*. Groninga: Wolters-Noordhoff, 1971 (sexta edición corregida).
- Longère, Jean, «Jacques de Vitry. La vie et les oeuvres», en: Gaston Duchet-Suchaux (trad.), *Jacques de Vitry, «Histoire occidentale»*. *Historia occidentalis (Tableau de l'Occident au XIII^e siècle)*. Introducción y notas de Jean Longère (Sagesses chrétiennes). Paris: Les Éditions du Cerf, 1997, 7-49.
- McDonnell, Ernest, *The Beguines and Beghards in Medieval Culture: With Special Emphasis on the Belgian Scene*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1954.
- McGinn, Bernard et al., «The Religious World of the Twelfth Century», en: Bernard McGinn & John Meyendorff (red.), en colaboración con Jean Leclercq, *Christian Spirituality. I. Origins to the Twelfth Century*. Nueva York: Crossroad, 1985, 194-230.
- McGinn, Bernard, *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism*. Vol. II: *The Growth of Mysticism. From Gregory the Great through the Twelfth Century*. Nueva York: Crossroad Herder, 1994.
- McGinn, Bernard, *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism*. Vol. III: *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism*. Nueva York: Crossroad Herder, 1998.
- Mens, Alcantara, *Oorsprong en betekenis van de Nederlandse begijnen- en begardenbeweging. Vergelijkende studie: XII^{de}-XIII^{de} eeuw* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren 9, 7). Amberes: Standaard-Boekhandel, 1947.
- Mens, Alcantara, «De "kleine armen van Christus" in de Brabants-Luikse gewesten

- (einde 12e, begin 13e eeuw)», *Ons Geestelijk Erf* 36 (1962), 282-331; 37 (1963), 129-169 y 353-401; 38 (1964), 113-144; 39 (1965), 225-271.
- Meyer, Paul, «Notice du ms. 535 de la Bibliothèque municipale de Metz, renfermant diverses compositions pieuses (prose et vers) en français», *Bulletin de la Société des anciens textes français* 12 (1886), 41-76.
- Mierlo, J. van, «Uit de geschiedenis van onze middeleeuwse letterkunde. Wanneer heeft Hadewijch geleefd», *Dietsche Warande en Belfort* 21, vol. 1 (1921), 135-153, 309-327 y 441-465.
- , «Uit de geschiedenis onzer middeleeuwse letterkunde. Hadewijch», *Dietsche Warande en Belfort* 21, vol. 2 (1921), 480-496 en 622-635; 22, vol. 1 (1922), 84-94.
- , «Was Hadewijch de gelukzalige», *Dietsche Warande en Belfort* 24 (1924), 52-67 y 106-115.
- , «Beata Hadewigis de Antverpia», *Dietsche Warande en Belfort* 27 (1927), 787 y 833-843.
- , «Hadewijchiana. De Latijnsche verzen van het 45e der Strophische Gedichten», *Ons Geestelijk Erf* 17, vol. 2 (1943), 179-184.
- Mölk, Ulrich & Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*. Múnich: Fink, 1972.
- Mommaers, Paul, «Bulletin d'histoire de la spiritualité. L'école néerlandaise», *Revue d'Histoire de la Spiritualité* 49 (1973), 465-492.
- Mommaers, Paul & Frank Willaert, «Mystisches Erlebnis und sprachliche Vermittlung in den Briefen Hadewijchs», en: Peter Dinzelbacher & Dieter R. Bauer (red.), *Religiöse Frauenbewegung und mystische Frömmigkeit im Mittelalter* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 28). Keulen etc.: Böhlau, 1988, 117-151.
- Mommaers, Paul, «Is Hadewijch emotioneel?» en: R. E. V. Stuip y C. Vellekoop (red.), *Emoties in de Middeleeuwen* (Utrechtse bijdragen tot de mediëvistiek 15). Hilversum: Verloren, 1998, 135-156.
- Mommaers, Paul, *Hadewijch. Schrijfster, begin, mystica*. Prefacio de Veerle Fraeters en la nueva edición. Lovaina: Peeters, 2003.
- Mone, Franz Joseph, *Übersicht der niederländischen Volks-Literatur älterer Zeit*. Tubinga: Ludwig Friedrich Fues, 1838 (reimpresión: Ámsterdam: Rodopi, 1970).
- Mulder-Bakker, Anneke, «Introduction», en: Anneke Mulder-Bakker (red.), *Seeing and Knowing. Women and Learning in Medieval Europe 1200-1550*. Turnhout: Brepols, 2004, 1-20.
- Mulder-Bakker, Anneke B., *Lives of the Anchoresses. The Rise of the Urban Recluse in Medieval Europe* (The Middle Ages Series). Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2005.

- Newman, Barbara, *God and the Goddesses. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- , «La Mystique courtoise: Thirteenth Century Beguines and the Art of Love», en: Barbara Newman, *From Virile Woman to Woman-Christ. Studies in Medieval Religion and Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995, 137-167.
- Obbema, Pieter, *De middeleeuwen in handen. Over de boekcultuur in de late middeleeuwen*. Hilversum: Verloren, 1996.
- Ohly, Friedrich, «Du bist mein, ich bin dein. Du in mir, ich in dir. Ich du, du ich», en: Ernst-Joachim Schmidt (red.), *Kritische Bewahrung. Beiträge zur deutschen Philologie. Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 1974, 371-415.
- Oostrom, Frits van, «Breda – Heer Hendrik van – en Hadewijch», en: *Over helden, schurken en Hadewijch. Het geheugen van een stad*. Vol. 1: Literatuur. Breda: P Pers, 2002, 10-18.
- Paepe, N. de, *Hadewijch. Strofische Gedichten. Een studie van de minne in het kader der 12e en 13e eeuwse mystiek en profane minnelyrik* (Leonard Willemsfonds 2). Gante: Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1967.
- , «Hadewijchs Zeventiende Strofische Gedicht. Tekst, omzetting en proeve van verklaring», en: *Hulde-album prof. dr. J. F. Vanderhey den*. Langemark: Vonksteen, 1970.
- , *Grondige studie van een Middelnederlandse auteur. Hadewijch. Strofische Gedichten*, 2.^a edición Gent etc.: Story-Scientia, 1972.
- Ranawake, Silvia, *Höfische Strophenkunst. Vergleichende Untersuchungen zur Formentypologie von Minnesang und Trouvèrelid* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 51). Múnich: C. H. Beck, 1976.
- Reynaert, J., «Over Hadewijch naar aanleiding van drie recente publikaties», *Ons Geestelijk Erf* 54 (1980), 280-292.
- , 1981a, *De beeldspraak van Hadewijch* (Studiën en Tekstuitgaven van Ons Geestelijk Erf 21). Tielt etc.: Lannoo, 1981.
- , 1981b, «Ruusbroec en Hadewijch», *Ons Geestelijk Erf* 55 (1981), 193-233.
- , «Hadewijchs "hoghe gheslachte"», en: J. D. Janssens (red.), *Hoofsheid en devotie in de middeleeuwse maatschappij. De Nederlanden van de 12e tot de 15e eeuw. Handelingen van het wetenschappelijk colloquium te Brussel 21-24 oktober 1981*. Bruselas 1982, 156-173.
- Reynaert, Joris, «Hadewijch en de Bijbel», en: Elly Cockx-Indestege y Frans Hendrickx (red.), *Miscellanea neerlandica. Opstellen voor dr. Jan Deschamps ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag*. Lovaina: Peeters, 1987, vol. II, 41-55.

- Reynaert, Jo, «F. A. Snellaert en de receptie van Hadewijch in de 19de eeuw», *Studia Germanica Gandensia* 16 (1988), 157–180 (*Huldenummer prof. dr. Ada Deprez aangeboden bij haar zestigste verjaardag*).
- , «Licht en donker bij Hadewijch», en: R.E.V. Stuip & C. Vellekoop (red.), *Licht en donker in de Middeleeuwen* (Utrechtse bijdragen tot de mediëvistiek 9). Utrecht: hesUitgevers, 1989, 169–189.
- , «Hadewijchs 31ste Lied en de poëtica van het mystieke», *De Nieuwe Taalgids* 84 (1991), 1–17.
- , «Hadewijch: Mystic Poetry and Courtly Love», en: Erik Kooper (red.), *Medieval Dutch Literature in its European Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 208–225.
- Ruh, Kurt, «Beginenmystik: Hadewijch, Mechtild von Magdenburg, Marguerite Porete», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 106 (1977), 265–277.
- , *Geschichte der abendländischen Mystik*. Vol. I: *Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchtheologie des 12. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck, 1990.
- , *Geschichte der abendländischen Mystik*. Vol. II: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*. München: C. H. Beck, 1993.
- Sahlin, Margit, *Étude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'Église*. Upsala: Almqvist & Wiksells Boktruckeri-a.-b, 1940.
- Scheepsmas, Wybren, «Hadewijch und die “Limburgse Sermoenen”. Überlegungen zu Datierung, Identität und Authentizität», en: Walter Haug & Wolfram Schneider-Lastin (red.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*. Kolloquium Kloster Fischingen 1998. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000, 653–682.
- Schmelzer, Björn, «De zingende Hadewijch II. Uitvoeringspraktijk van de liederen en praktische mystiek», en: Louis Peter Grijp & Frank Willaert (red.), *De fiere nachtegaal. Het Nederlandse lied in de middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, 55–74.
- Schottmann, Hans, «Der Natureingang in den Liedern Hadewijchs», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (Tübingen) 83 (1971), 213–227.
- , «Autor und Hörer in den “Strophischen Gedichten” Hadewijchs», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 102 (1973), 20–37.
- Schröder, Werner, *Véldeke-Studien* (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie I). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1969.
- Simons Walter, «Reading a Saint's Body: Rapture and Bodily Movement in the Vita of Thirteenth-century Beguines», en: Sarah Kay & Miri Rubin (red.),

- Framing Medieval Bodies*. Manchester/Nueva York: Manchester University Press, 1994, 10–23.
- , «Geletterdheid en boekengebruik bij de vroegste begijnen», *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* 53 (1999), 167–180.
- , *Cities of Ladies. Beguine Communities in the Medieval Low Countries, 1200–1565* (The Middle Ages Series). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.
- Snellaert, F. A., *Verhandeling over de Nederlandsche dichtkunst in België, sedert hare eerste opkomst tot aen de dood van Albert en Isabella*. Bruselas: Hayez, 1838.
- Southern, R. W., *Western Society and the Church in the Middle Ages*. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Spanke 1930a, Hans, «Das lateinische Rondeau», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 53 (1930), 113–148.
- , 1930b, «Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters», *Neuphilologische Mitteilungen* 31 (1930), 143–170.
- , *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik* (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Dritte Folge 18). Berlin: Werdmannsche Buchhandlung, 1936.
- , *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt. Leiden: E. J. Brill, 1980, vol. I (primera edición 1955).
- Stallaert, K. F., «Klooster-bibliotheken», *Dietsche Warande* 3 (1857), 190–191.
- Stevens, John, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350* (Cambridge Studies in Music). Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Tischler, Hans, *Conductus and contrafacta* (Musicological Studies 75). Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2001.
- Todoroff, Boris, *Laat heb ik je liefgehad. Christelijke mystiek van Jezus tot nu*. Lovaina: Davidsfonds, 2002.
- Truijven, V., «De Mariavereering van Hadewijch», *Tijdschrift voor Geestelijk Leven* 2, vol. 1 (1946), 238–247.
- Vanneste, R., «Over de betekenis van enkele abstracta in de taal van Hadewijch», *Studia Germanica* 1 (1959), 9–95.
- Vekeman, Herman, «Die ontrouwe maectse so diep... Een nieuwe interpretatie van het vijfde Visioen van Hadewijch», *De Nieuwe Taalgids* 71 (1978), 385–409.
- , «So ridic minen hoghen telt: een nieuwe lectuur van het xde Strofische Gedicht», en: José Cajot (red.), *Lingua Theodisca. Beiträge zur Sprach- und Literaturvis-*

- senshaft. *Jan Goossens zum 65. Geburtstag* (Niederlande-Studien 16/2). Münster: lit, 1995, vol. 2, 905-913.
- , «Hadewijch en de eenhoorn. Strofisch Gedicht 29, strofe 4», en: Karel Porteman, Werner Verbeke & Frank Willaert (red.), *Tegendraads genot. Opstellen over de kwaliteit van middeleeuwse teksten*. Lovaina: Peeters, 1996, 11-18.
- Verdeyen, Paul, «De invloed van Willem van Saint-Thierry op Hadewijch en Ruusbroec», *Ons Geestelijk Erf* 51 (1977), 3-19.
- , *Willem van Saint-Thierry en de liefde. Eerste mysticus van de Lage Landen*. Lovaina: Davidsfonds, 2001.
- Waaijman, Kees, *Spiritualiteit. Vormen, grondslagen, methoden*. Kampen: Uitgeverij Kok / Gante: Carmelitana, 2001.
- Wachinger, Burghart, «Autorschaft und Überlieferung», en: Walter Haug y Burghart Wachinger (red.), *Autorentypen* (Fortuna vitrea 6). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991, 1-27.
- Warnar 2003a, Geert, *Ruusbroec. Literatuur en mystiek in de veertiende eeuw*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2003.
- , 2003b, «De studie van de geestelijke letterkunde tussen 1900-1950. Van Mierlo (1878-1958) en de anderen», en: Wim van Anrooij, Dini Hogenelst & Geert Warnar (red.), *Der vaderen boek. Beoefenaren van de studie der Middelnederlandse letterkunde. Studies voor Frits van Oostrom ter gelegenheid van diens vijftigste verjaardag*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, 179-193.
- Wilbrink, Hans, *Amplexio Dei – de omarming Gods. Vergelijkend onderzoek van de mysticologische en sociologische profielen van Hildegard van Bingen en Hadewijch van Brabant*. Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Aken: Shaker Publishing, 2006.
- Willaert, Frank, «Ende si affeleerde in rueken (Hadewijch, Stg. XXVI, v. 30)», *Spiegel der Letteren* 24 (1982), 157-159.
- , *De poëtica van Hadewijch in de Strofische Gedichten*. Utrecht: De Uitgevers, 1984.
- , «Hadewijch und ihr Kreis in den Visionen», en: Kurt Ruh (ed.), *Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposium Kloster Engelberg 1984* (Germanistische Symposien. Berichtsbände 7). Stuttgart: Metzler, 1986, 368-387.
- , «Hadewijch en Maria-Magdalena», en: Elly Cockx-Indestege & Frans Hendrickx (red.), *Miscellanea neerlandica. Opstellen voor dr. Jan Deschamps ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag*. Lovaina: Peeters, 1987, vol. II, 57-69.
- , «Van Mierlo. De voordelen van vooroordelen», *Literatuur* 6 (1989), 344-349.
- , «Registratie en intertextualiteit in Hadewijchs Eerste Strofische Gedicht», en: Luc Herman, Geert Lernout & Paul Pelckmans (red.), *Veertien listen voor de*

- literatuur. Huldeboek aangeboden aan Prof. Dr. Clem Neutjens*. Kapellen: Uitgeverij Pelckmans, 1993, 165-190.
- , «Van luisterlied tot danslied. De hoofse lyriek in het Middelnederlands tot omstreeks 1300», en: Frits van Oostrom et al., *Grote lijnen. Synthesen over Middelnederlandse letterkunde* (Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen II). Amsterdam: Prometheus, 1995, 65-81 y 183-193.
- , «Pelgrims naar het land van de minne. Mystagogie en memoria bij Hadewijch van Brabant», en: Peter de Wilde, Annelies van Gijzen, Jesse Mortelmans & Patricia Stoop (red.), *Op reis met Memoria*. Hilversum: Verloren, 2004, 71-88.
- , «Les opera omnia d'une mystique brabançonne. Réflexions sur la mise en recueil et la tradition manuscrite des oeuvres de Hadewijch (d'Anvers?)», en: Tania Van Hemelryck (red.), *«Le livre où je mets toutes mes choses». Le recueil à la fin du moyen âge*. Turnhout: Brepols, 2009.
- Willems, J. F., «Geestelyk minnelied uit de XIII^e eeuw», *Belgisch Museum* 2 (1838), 305-307.
- Wilmart, André, *Le «Jubilus» dit de saint Bernard (Étude avec textes)* (Storia e Letteratura 2). Roma: Edizioni di 'Storia e Letteratura', 1944.
- Winkel, J. te, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde. I. Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde van Middeleeuwen en Rederijkerstijd*. Haarlem: De Erven F. Bohn, 1922, vol. 1 (segunda edición).
- Wright, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550* (Cambridge Studies in Music). Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Zeyde, Marie Helene van der, *Hadewijch. Een studie over de mens en de schrijfster*. Groningen etc.: J. B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij, 1934.

EPÍLOGO

En busca del lenguaje en la mística de Occidente

No debería sorprendernos, ya no. Y, sin embargo, al recorrer las bellísimas páginas de Juan de la Cruz o de Teresa de Jesús algo nos asalta de nuevo, nos coge otra vez desprevenidos. Es como un eco en el verso castellano, un susurro que nos habla desde el pasado, que nos interroga acerca de las fuentes, del origen. Hoy deberíamos saberlo, deberíamos al menos intuir una deuda, lejana, polífona, hecha de voces a menudo de mujeres, y también de hombres. No deberíamos, no, pero olvidamos todavía con frecuencia las poderosas raíces medievales del pensamiento moderno, olvidamos las palabras fundantes, el lenguaje forjado en el pasado para decir lo inefable. Demasiado acostumbrados a partir de cero desde el Renacimiento o el Humanismo, orientamos la mirada hacia el futuro cuando pensamos en la mística. Pero ella se resiste y murmulla, rememorando acerca de sus madres.

Una de entre estas, sus madres, distante en el tiempo y en la lengua, fue sin duda la beguina brabantzona llamada Hadewijch. Autora poderosa de poemas, cartas y un libro de visiones fue renombrada en su época y luego por siglos silenciada. Lo fueron también otros textos del llamado Nuevo Misticismo, forjados en los últimos siglos de la Edad Media y asentados como enmudecidas piedras angulares de un pensamiento destinado a rebrotar a partir del siglo XX.¹ De forma progresiva

¹ «Nuevo misticismo» es el término acuñado por Bernard McGinn para definir las corrientes protagonizadas por una mística vernácula nacida en torno a 1200 en la que las mujeres jugaron un papel preponderante. Bernard McGinn, *The presence of God. A history of Western Christian mysticism*, vol. III, *The flowering of mysticism. Men and women in the New Mysticism, 1200-1350*, Nueva York, Crossroad, 1998.

y hasta nuestros días, la filología, el arte, el psicoanálisis, la filosofía y la historia se han dejado fascinar por un corpus literario que ha visto la luz poco a poco en ediciones y traducciones, un corpus de obras escritas en las diversas lenguas maternas de Europa a lo largo de los siglos XIII, XIV, XV y XVI.² Obras con frecuencia de mujeres que, frente a la tradición latina de los clérigos, recurrieron a aquella forma de expresión que las fuentes de la época denominaban «el vulgar» para con ella decir de Dios al tiempo que hablaban de sí mismas y de sus experiencias de lo divino.³

En la primera mitad del siglo XIII escribió Hadewijch su obra en neerlandés medio, y en neerlandés medio lo hizo por la misma época Beatrijs, priora del monasterio cisterciense de Nazareth; en bajoalemán medio escribió la beguina Mechthild von Magdeburg unas décadas más tarde, y en el siglo XIII —ya a caballo del XIV—, se expresaba en dialecto picardo la «béguine clergesse» Marguerite Porete, que acabó sus días en la hoguera, así como en francoprovenzal lo hacía a su vez Marguerite d'Oingt, monja y priora de la cartuja de Poletins; en umbro dictó la terciaria Angela da Foligno al «fraile A» sus experiencias de la Porciúncula, quien las redactó en latín, y también en umbro escribió por entonces sus poemas Jacopone, el *bizoccone* y fraile espiritual de la ciudad de Todi. Son estas, y también otras, las obras y figuras que ofrecen un primer gran impulso al Nuevo Misticismo. Se trata en su conjunto de un corpus textual diverso y magnífico que obviamente no surge de la nada, pues acoge en su seno la herencia del pasado y las inquietudes transformadoras de su tiempo. Por un lado, constituyen su bagaje y su punto de partida la mística del Císter y de los Victorinos, o también los experimentos pioneros de autoras como Hildegard von

² Victoria Cirlot y Amador Vega (coords.), *Mística y creación en el siglo XX: tradición e innovación en la cultura europea*, Barcelona, Herder, 2006. Esta obra se propone precisamente ir tras las huellas de la mística como fenómeno fundador de la identidad espiritual europea en los movimientos artísticos y de pensamiento del siglo XX.

³ A título de ejemplo y para todo el recorrido por la mística de los últimos siglos de la Edad Media, véase Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media* (versión ampliada del libro *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, 2008), Madrid, Siruela, 2021.

Bingen o de obras como el *Cantar de sant Trudpert* y el *Speculum virginum*; por otro lado, la literatura de los trovadores y la novela o *roman* cortés comparten con la mística ese lugar de expresión común en el que el Amor y el deseo son centrales. No en vano se ha hablado para el siglo XIII de la existencia de una auténtica «mística cortés», una mística del amor que se desliza, a medida que va avanzando el siglo, hacia un lugar más apofático, descendente y luminosamente oscuro; un lugar nuevo en su expresión abierta, pero del que la obra de Hadewijch en la primera mitad del siglo XIII se hallaba ya preñada. En el siglo XIV la corriente del nuevo misticismo se amplía y consolida. En ella hunden por entonces sus raíces la escuela renana del gran maestro Eckhart y sus discípulos, como Tauler, como Seuse. En ella se fundamenta también la escuela de Groenendaal de Jan van Ruusbroec y de los suyos, cercana, muy cercana a Hadewijch, a quien las más de las veces citan sin nombrarla, salvo el Buen Cocinero, que la llama «maestra». En ella se inscribe el «Dialogo» de Caterina da Siena en la Italia del XIV o las Revelaciones de Birgitta de Suecia. En ella, asimismo hay que buscar el origen de la llamada mística inglesa de los siglos XIV y XV: Richard Rolle, Walter Hilton, el tratado titulado *The cloud of unknowing*, la extraña e incómoda autobiografía de Margery Kempe y los *Showings* de Julien, la reclusa de Norwich, teóloga y visionaria que reformula, como nunca se había hecho antes, el problema del mal en el mundo y la idea de Dios como madre. Y por fin, como el final de un hilo que viene de muy lejos, las bellísimas páginas de Juan de la Cruz o de Teresa de Jesús enhebran una vez más, en el siglo XVI y en verso castellano, los secretos de la mística de la unión amorosa y el discurso que habla de uno mismo.

Podríamos mencionar otras obras y otras figuras que jalonan paso a paso este recorrido hasta el siglo XVI. En todo caso se trató en su conjunto de una tradición en gran parte olvidada después del siglo XVII, pero no para siempre. Quizá la intuición de ese hilo conductor que atraviesa el tiempo y apunta como una flecha hacia el mundo moderno se comprenderá mejor indagando en la arquitectura de un lenguaje común y tocando en ella algunos temas destacados. Empezando precisamente por la conciencia de lo «nuevo» en el amor y en la escritura que preside todo el corpus de la mística medieval y moderna y que, en sus múltiples facetas caleidoscópicas, nos envuelve en un giro incesante,

nos acecha y nos rodea.⁴ ¿Qué hay de novedoso y qué transmite el que precisamente ha sido llamado «Nuevo» Misticismo?

Hablar de sí, mostrar mostrándose al otro

Desde los albores del siglo XIII, poner en palabras la experiencia espiritual es, más que nunca, hablar de una experiencia interior. Hablar es entonces hablar de sí, es construir el discurso de la experiencia partiendo de la mirada interior. No se suele incluir a Hildegard von Bingen en el Nuevo Misticismo. El carácter intensamente profético de su escritura, más aún que el uso del latín en sus obras, lleva a situarla más bien en un registro anterior y ajeno al de la mística. Y, sin embargo, hay algo en ella que inquieta e interroga. Hildegard por momentos habla en su obra de sí misma y acude —parece necesitarlo— a su propia experiencia para explicar la revelación, para explicar el qué y el cómo, y para decirnos qué es exactamente lo que le ha sucedido a ella. Por esta razón, si tuviéramos que establecer un precedente para Hadewijch y más en general para el nacimiento del Nuevo Misticismo deberíamos acudir a la descripción de las llamas de fuego que invadieron el cerebro de la abadesa del Rin a sus cuarenta y dos años y siete meses de edad al descender sobre ella la revelación, según describe en el prólogo del *Scivias*, o deberíamos recordar aquellas sus palabras que narran la experiencia del conocimiento amoroso comparándola con la de Juan, el discípulo amado, cuando chupó ese conocimiento del propio pecho de Jesús. En ese sentido, como ha insistido en mostrar Victoria Cirlot, Hildegard apunta ya hacia esa nueva gran corriente espiritual que pone en palabras la propia experiencia para comunicar a otros y otras lo que le ha sucedido a ella.⁵ A partir del siglo XIII las grandes escritoras de la

⁴ Sobre el concepto de caleidoscopio en el análisis de la mística brabanzona, véase Blanca Garí, «Caleidoscopios de amor en la mística femenina medieval: Beatrijs van Nazareth y Hadewijch», *Revista Chilena de Literatura*, 99, Universidad de Chile (2019), pp. 11–33.

⁵ Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder, 2005, en especial pp. 67–94. Para la visión que desencadenará el *Liber Divinorum Operum* y que alude a la experiencia amorosa de Juan Evangelista, véase Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior*, op. cit., pp. 64–65.

mística cortés van a hablar abiertamente de sí mismas, van a indagar en su interior en busca de un lenguaje que diga su experiencia de lo Divino, palabras necesarias para encarnar esa experiencia, para hacerla real en el mundo, pero también palabras para enseñar desde sí —y he ahí una importante novedad— a otras y a otros el camino de la mística. Hadewijch la primera. En sus cartas dirigidas a sus discípulas, en sus dos series de poemas (las *Canciones* que aquí se publican y los llamados poemas de rima mixta) y, sobre todo, en el libro de las visiones —donde ella, la visionaria, se ve a sí misma y le es desvelado su propio proceso interior—, Hadewijch se va perfilando, paso a paso, palabra a palabra en la figura de una mística que narra su experiencia, pero también en la de una mistagoga. La beguina brabanzona inaugura con ello un camino que habrá de fructificar en los siglos venideros. Maestras espirituales, también maestros, sus obras son el resultado de esa mirada interior que brota y se manifiesta en palabras dirigidas a un círculo de discípulas como el de Hadewijch, a sus hermanas de comunidad como Beatrijs, a quienes preguntan por «el camino al país de la libertad» como Marguerite Porete, o a todos y todas, «los hombres y las mujeres que serán salvados», como dirá Julien, la reclusa, y como dirán otras y otros después de ella. Pues la mirada interior es inefable, pero los textos de la mística son un acto de comunicación y magisterio.

Decir lo que no puede ser dicho

Decir pues, ¿mas para decir qué? María Zambrano en *Filosofía y poesía* escribe: «Toda palabra es una liberación de quien la dice. Quien habla, aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad, pues que embebido en el puro pasmo, prendido en lo que cambia y fluye, no acertaría a decir nada, aunque ese decir sea un cantar».⁶ Estas líneas, no específicamente pensadas para la mística, sino dedicadas al poeta, quien traduce su pasmo en poesía, nos aportan una clave para interpretar el acto de escritura como acto de libertad y de liberación en la experiencia mística. La escritura, lo dicen

⁶ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 21.

repetidamente las místicas del siglo XIII, sale del corazón y nace de una exigencia de la interioridad. Nace, dirá Marguerite d'Oingt, de la necesidad terapéutica contra la muerte o la locura; o, para Marguerite Porete, de la imposibilidad de un decir que deviene indefectiblemente un «mal-decir» en la escritura; mientras que para la terciaria franciscana Angela da Foligno toda palabra es simple y llanamente una blasfemia. Mal-decir, *blasfemar* significa llevar al lenguaje al límite de lo inefable, pues la palabra que nace del corazón, aunque imposible, se revela como la única forma de avanzar en el camino de la mística.⁷ Marguerite Porete expresa muy bien esa paradoja que se halla en el fondo nodal de todo acto de escritura cuando, considerándose a sí misma «presa en escribir», afirma que solo a través de ella, de la escritura, pudo acudir finalmente en su propia ayuda, en su socorro: «así emprendí mi camino —escribe— para acudir en mi propio socorro y alcanzar el último escalón del estado del que hablamos, que es el de la perfección, cuando el Alma mora en pura nada sin pensamientos; y no antes» (*Espejo*, c. 96). Ya Hadewijch lo había dicho. En una carta que dirige a una de sus discípulas y en la que habla abiertamente de la experiencia unitiva, le aclara: «Recibida en la unidad fui iluminada de tal forma que comprendí esta esencia y de ella tuve conocimiento más claro del que se puede tener con palabras o con razones o visiones, tratándose de cosas de esta tierra [...]. Esto parece maravilla. Pero aun cuando digo que parece maravilla, sé que no te maravillará. Pues las palabras celestiales no pueden comprenderse en la tierra. Para todo lo terrenal pueden encontrarse palabras y neerlandés suficiente, pero aquí no me bastan ni el neerlandés ni las palabras. A pesar de que conozco la lengua lo más a fondo que puede el ser humano, para esto que te he contado, no hay neerlandés que yo sepa» (*Cartas*, 17). Pero, aun si no hay neerlandés ni lenguaje suficiente, la experiencia, para poder ser, debe encontrar las palabras y, por encima de todo y a pesar de la lengua, debe decirse. La expresión cotidiana y pedagógica de la insuficiencia de la palabra que transmiten estas líneas de la carta número diecisiete adquiere, por otro

⁷ Victoria Cirlot, «Escrito en el corazón. Los casos de Angela da Foligno, Marguerite Porete y Marguerite d'Oingt», en Esther Corral Díaz, *Voces de mujeres en la Edad Media. Entre realidad y ficción*, Berlín, De Gruyter, 2017, pp. 249-266.

lado, toda la fuerza teológica, mística y poética en otros textos de esta misma autora. Quizá como en ningún otro de ellos, Hadewijch lo logra en el pequeño tratado mistagógico que recoge la carta veinte, en la que describe las doce horas innombrables de Amor, o lo que es lo mismo, en la que nos presenta un recorrido circular que partiendo de lo perfecto y alcanzando lo perfecto transcurre a través de doce «horas», doce momentos, doce facetas de Amor que, a pesar de su inefabilidad, están dramáticamente personificadas.⁸

Decir pues. ¿Para decir qué? Decir para traducir el pasmo del poeta o de la mística en balbuceo que encarne la experiencia interior en el mundo y muestre a otras, a otros, un camino que seguir, un itinerario, un proceso que no es jamás lineal. Una escalera de perfección que, en realidad, según descubrimos de repente, no era una escalera.

La escalera es un caleidoscopio

El símbolo de la escalera se encuentra profundamente inscrito en la tradición de los itinerarios espirituales de perfección.⁹ De forma particular muchos textos de la mística antigua y medieval recurren a una topografía ascensional que discurre por un cierto número de grados o escalones. Se trata indiscutiblemente de un lugar común, rico y complejo, en la historia del cristianismo y en el bagaje de las imágenes relacionadas con la idea de un «progreso» del alma hacia Dios. Pero no es la única ni se presenta siempre unívoca. En el Nuevo Misticismo, la

⁸ He explorado esta carta desde la perspectiva caleidoscópica en Blanca Garí, «Caleidoscopios de amor», *op. cit.*, pp. 11-33. También ha dedicado importantes reflexiones a la obra de Hadewijch como itinerario y como estructura mistagógica y mnemotécnica Frank Willaert, «Peregrinos al país del amor. Mistagogía y memoria en Hadewijch de Brabante», *Revista Chilena de Literatura*, (62) 2003, pp. 165-182.

⁹ La reformulación de la escalera y su insuficiencia en la comprensión de los itinerarios espirituales de las místicas medievales la he desarrollado en Blanca Garí, «Caleidoscopios de amor», *op. cit.*; así como en Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior*, *op. cit.*, pp. 316-330. Exploran la escalera espiritual apofática Pablo Acosta-García y Anna Serra Zamora, «Apophatic mountains: Poetics of image in Marguerite Porete and John of the Cross», *Viator*, 48-1 (2017), pp. 253-274.

de la escalera es una imagen que se ve desbordada y completada por otras de carácter también ascensional o incluso invadida por la potencia simbólica del descenso. En particular los textos de la mística femenina a lo largo del siglo XIII, aunque contienen en distintos grados imágenes de la escalera, recurren con frecuencia a interpretaciones complejas de la misma o a formas complementarias, así como a nuevas formulaciones simbólicas, con otros sistemas de referencia y otras imágenes. Las doce «horas innombrables de Amor» de Hadewijch, los siete «modos de Amor» de Beatrijs van Nazareth, los «siete estados de gracia» de Marguerite Porete, los «treinta» y luego «siete pasos» de Angela da Foligno, o las múltiples enumeraciones de «formas», «clases» o «cosas» en la obra de Mechthild von Magdeburg son algunos de los nuevos enunciados con los que la imagen de la escalera, sin ser necesariamente abandonada, se ve desbordada al poner en palabras la experiencia de un itinerario espiritual. Siglos más tarde, las «moradas» del castillo interior en Teresa o el despliegue de la subida al monte Carmelo en Juan evocarán la misma insuficiencia semántica y su sobrepasamiento. Y es que, en todos estos casos, los diferentes modos, escalones, pasos, moradas u horas de la experiencia de Amor son distintos, incluso divergentes, y nos hablan de experiencias diversas del alma, pero no son sucesivos o lineales. Pues, como afirmaba Alois Maria Haas en un breve estudio sobre Beatrijs y sus «modos», más que ante una escalera estamos ante una especie de caleidoscopio, más que ante un itinerario lineal que despliega las etapas de una vida estamos ante un itinerario cuyos pasos son, todos y a un tiempo, facetas de una misma realidad.¹⁰ Realidad que es fluida y circular y que, por ello mismo, debemos esforzarnos en comprender de una forma nueva.

Así, por ejemplo, Hadewijch abre el itinerario espiritual de las doce horas de Amor con estas palabras: «La naturaleza de donde procede el verdadero Amor tiene doce horas que lo arrojan fuera de sí mismo y lo traen luego de vuelta a sí mismo» (*Cartas*, 20). Su coetánea Beatrijs van Nazareth da comienzo al pequeño tratado de los siete modos de amor afirmando: «Hay siete modos de amor que vienen de lo más alto

y retornan de nuevo a lo superior» (*Siete modos*). En ambos casos, pues, ante nosotros se dibuja un itinerario que se despliega en un círculo llevando al alma de lo perfecto a lo perfecto, un camino que la conduce a través de etapas de pasos paralelos, pero no jerárquica ni explícitamente sucesivos. Es, sí, un itinerario, pero es también la formulación perfecta del lazo neoplatónico de salida y regreso a Dios, enunciado de forma tradicional y original al mismo tiempo, dando cuenta tanto de su carácter de itinerario como de su estructura circular que gira en torbellino.

En otro lugar y en relación al caso del *Espejo* de Marguerite Porete, yo misma me he ayudado de la imagen de un «torreón», de una «espiral», para comprender ese torbellino de imágenes que regresan una y otra vez al mismo paisaje de conocimiento y experiencia. Y así, en el torreón, la palabra remonta una escalera de caracol desde cuyas ventanas, al pasar ante ellas, se contempla siempre el mismo paisaje, mas cada vez desde un nivel distinto, desde una perspectiva sucesivamente renovada y con horizontes nuevos.¹¹

En todo caso, lo que estos textos transmiten es que la experiencia inefable de Dios-Amor es una experiencia fuera del tiempo, de la cual no puede dar acertada cuenta, o no del todo, el trazado lineal y sucesivo que necesariamente se despliega en el tiempo al hacerse palabra y que se encierra bajo la noción de itinerario espiritual a lo largo de una vida. Sin abandonarla pues por completo, la imagen de la escalera necesita de otras. Otras que surgen de una experiencia ajena al régimen de lo temporal y que permiten concebir el conjunto del itinerario desde un nuevo enfoque. Y esas bellas imágenes poéticas, que buscan poner en palabras el pasmo ante la presencia y la naturaleza inefable de Amor, giran sin principio ni fin en un caleidoscopio espiritual en el que es Amor el que se manifiesta y en que, sin negar la escalera y el ascenso, estos se ven reformulados en el corazón de una profunda paradoja. Una paradoja que en el medio del torbellino invita a la caída y al descenso.

¹⁰ Alois Maria Haas, «Beatrijs van Nazareth (um 1200-1268)», en *Geistliches Mittelalter*, Friburgo, Universitätsverlag, Suiza, 1984, pp. 393-397.

¹¹ Blanca Garí (ed. y trad.), *El espejo de las almas simples*. Margarita Porete, Madrid, Siruela, 2005, p. 22. Reflexiono sobre la insuficiencia de esta imagen espiral en Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior*, op. cit., p. 325.

Amar, caer. Su nombre era el de Infierno

Qué duda cabe de que los textos del Nuevo Misticismo representan de forma preeminente una mística del Amor y del deseo. Las imágenes y el lenguaje del Cantar, la esposa, la alcoba, las bodegas y la búsqueda incesante del amado resuenan una y otra vez en sus textos. Pero, como afirma Barbara Newman, cuando utiliza para el conjunto de la mística femenina del siglo XIII el término de «mística cortés», hay en su forma de abordar la naturaleza de Amor algo extremadamente novedoso que, acudiendo a un tiempo al lenguaje de la *fin'amor* y a la tradición del texto bíblico, se expone en términos de una ausencia.¹² Pues, a pesar de la intensidad de las manifestaciones de Amor, que en Hadewijch se expresan a través del furor y la tormenta, y a pesar de la reiterada alusión al instante sin tiempo de la unión amorosa, en el corazón del Nuevo Misticismo la máxima manifestación de esa unión es paradójicamente el descubrimiento de la lejanía y el abandono a ella. Una formulación extraordinaria de esta lejanía y abandono, de esa distancia infinita e incommensurable entre Dios y el alma que es al mismo tiempo la única forma de unión posible, la encontramos en Marguerite Porete. Desde el comienzo mismo de su *Espejo de las almas simples* la beguina de Hainaut acude a la terminología del *amor de lonh* que se encarna en la personificación de Dios como el Lejoscerca (*Loingpres*). Con ella se pone en palabras un anhelo imposible que transcurriendo por la «noche oscura» forja la renuncia al amor por amor. La apuesta apofática de Marguerite, que tiene como modelo el Cristo kenótico escondido en la cita de Juan 3,13, «nadie ascenderá sino aquel que ha descendido» (*Espejo*, c. 128), florece en muchos pasajes de su obra, en los que la escalera ascendente resulta incomprensible sin su articulación con el descenso.¹³ Esa es la función de las «caídas» del alma en el *Espejo*. Las dos primeras —la «caída de las Virtudes en Amor» y la «caída de Amor en Nada»— se resuel-

¹² «La mystique courtoise: Thirteenth-century beguines and the art of love», en Barbara Newman, *From virile woman to woman Christ. Studies in medieval religion and literature*, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 137-167.

¹³ Blanca Garí, «Marguerite Porete y la Biblia. Imágenes de la kenosis en el Espejo de las almas simples», *Crítica del Texto. Rivista del Dipartimento di Studi Europei*, Sapienza Uni, vol. XV-1, Roma, pp. 217-236.

ven en la última y única posible: la «caída de Nada en claridad de Dios», fruto de un relámpago instantáneo llamado «Lejoscerca» que fulmina y libera al alma. Entonces ella ya no se ve a sí misma ni ve a Dios, solo Él se contempla en el espejo del alma. Pero, a pesar de la fuerza con la que la necesidad del descenso kenótico se expresa en Marguerite, no es ella la primera en plantear el horizonte apofático del descenso. Así, por ejemplo, la sentencia conclusiva de Mechthild von Magdeburg en su *Luz fluyente de la Divinidad* —sentencia justamente famosa— recoge en los términos propios de su mística de la liquidez la misma idea: «cuanto más profundo caigo —escribe Mechthild—, más dulcemente bebo» (*Luz fluyente* IV, XII). Pero aún antes, en los orígenes del Nuevo Misticismo, el Amor y el anhelo enloquecidos de Hadewijch transmitían por momentos ya en potencia los mismos ecos. Así, por ejemplo, en la canción veintisiete, en la que, describiendo la madurez del alma en el Amor frente a quienes intuyen infantilmente sus goces, la beguina exclama: «cuanto más uno se hunde, más subirá [...], cuanto más honda la herida, más rápida la sanación» (*Canciones*, 27); o también en la canción treinta y uno, cuando define el imperio del Amor incomprensible con los mismos parámetros trovadorescos del *amor de lonh* de Marguerite: «cercano al errabundo, lejos del que lo atisba» (*Canciones*, 31); o finalmente en la canción cuarenta y tres, cuando Hadewijch plantea, como más tarde harán otros, la necesaria renuncia al Amor: «A todo amor se debe renunciar por amor. / Es cuerdo quien renuncia al amor por amor» (*Canciones*, 43). Ausencia, lejanía y descenso en sus canciones. Pero es quizá en uno de sus poemas de la segunda serie, los poemas de rima mixta, dedicado a los siete nombres de Amor, donde con mayor claridad esa ausencia aparece asociada a la más tarde llamada por Juan de la Cruz noche oscura del alma. Siete son los nombres de Dios. Los siete son para Hadewijch una vez más siete experiencias de Amor, siete experiencias de la Divinidad. Amor es llamado así: lazo, luz, carbón, fuego, rocío, fuente viva e infierno; siendo este último la más alta y paradójica expresión de la experiencia de Amor. «El séptimo nombre es Infierno / de este amor del que experimento el tormento, / pues no hay nada que amor no engulla y dañe. / Y nadie que en él cae / y que él atrapa puede librarse, / pues no acuerda gracia alguna. / Y como el Infierno todo lo arruina, / no se alcanza en el amor otra cosa / que tortura sin piedad, / ni un instante de reposo, siempre / un nuevo asalto, persecución nueva, / ser

devorado por completo, engullido / en su esencia abismal, / encontrarse incesantemente en el ardor y el frío, / en la profunda y alta tiniebla de Amor. / Esto supera los tormentos del Infierno. / El que ha conocido a Amor y sus idas y venidas / ha experimentado y puede entender / por qué es verdaderamente apropiado / que Infierno sea el más alto de los nombres de Amor» (*Poemas rima mixta*, 16).

En estos versos magníficos, Hadewijch dirige su errancia en pos del Amor hacia el abismo insondable de la divinidad. Al hacerlo, partiendo del nudo o lazo divino, atraviesa los nombres de luz, agua y fuego en un vertiginoso descenso que transita la noche más oscura. La caída la lleva a los infiernos, allí donde el tránsito por la más profunda y alta tiniebla de Amor aparece como el único camino capaz de la verdadera experiencia de unión.

Así pues, la escritura de la experiencia alumbra en las páginas de la beguina flamenca para hablar de Dios al tiempo que habla de sí misma, pero alcanza su cenit saliendo precisamente de sí misma, hallando su «más» más allá de sí,¹⁴ en el movimiento incesante de la unión trinitaria con la que, no siendo, se funde. Es allí, en el nudo divino, donde late la palabra inefable que nos transmite aquello que Hadewijch llamó «lo nuevo del nuevo amor».¹⁵

Un hilo que viene de muy lejos

No debería sorprendernos, ya no. Hoy deberíamos saberlo, deberíamos al menos intuir una deuda, lejana, polífona. No deberíamos, no, pero olvidamos todavía con frecuencia las poderosas raíces medievales del pensamiento moderno, olvidamos las palabras fundantes, el lenguaje forjado en el pasado para decir lo inefable, lo que no puede ser dicho. Hay en la mística medieval un hilo conductor que viene de muy lejos. Un hilo que atraviesa el límite siempre brumoso del final de la Edad Media y recorre, ya en el siglo XVI, los textos de la mística española. ¿Y

luego? ¿Recoge ese hilo nuestro mundo? Sí, sin duda, pero lo hace por caminos aún no perfilados y por senderos que todavía hoy difícilmente podríamos recorrer a la inversa y remontarlos sin perder el paso y sin riesgo de extravío. Distantes en el espacio, en la lengua y en el tiempo, los autores del Nuevo Misticismo no son unívocos. Pertenecen a contextos históricos y a tradiciones bien distintas, tanto, que a veces estaríamos tentados de ver en ellos simplemente cosas diferentes. Pero no, si prestamos atención podemos escuchar los ecos. Ecos que se repiten, se concatenan y se transmiten directa o indirectamente a través de una red densa y flexible, de una malla forjada en Occidente en los últimos siglos de la Edad Media y a caballo de la Edad Moderna. Ecos que resuenan de nuevo hoy a un tiempo muy lejos y muy cerca. ¿Y que nos dicen?, ¿qué es lo que escuchamos? Apenas un balbuceo, un fluir de ideas y de imágenes que rumorean y parpadean deslumbrando nuestros sentidos abiertos al pasado. Y allá, en los orígenes, se encuentra Hadewijch.

BLANCA GARÍ

¹⁴ Sobre el «más» en Marguerite y en el pensamiento contemporáneo de María Zambrano y Simone Weil, véase Blanca Garí, «Le plus de l'âme. María Zambrano y la mística de la Edad Media», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, 11 (2010), pp. 56-62.

¹⁵ Véase la canción 1, p. 59.