

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

SERIE MAYOR

Últimos títulos

21. Roger Garaudy, *El pensamiento de Hegel*
22. Artur Lundkvist, *Agadir*
23. Luis Lerate, *Beowulf y otros poemas épicos antiguo germánicos (s. VII-VIII)*
24. Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*
25. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*
26. Luis Martín-Santos, *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*
27. Rafael Sánchez Mazas, *Pequeñas memorias de Tarín y Cuatro lances de boda*
28. Luis Cernuda, *Invitación a la poesía*
29. Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*
30. Vicente Aleixandre, *Antología total*
31. Dante Alighieri, *Comedia*, vol. II: *Purgatorio*.
Texto original. Traducción, prólogo y notas
de Ángel Crespo
32. Juan Goytisolo, *Señas de identidad*
33. Rafael Alberti, *Roma, peligro para caminantes*
34. Guido Cavalcanti, *Rimas*
Edición bilingüe. Traducción y prólogo
de Juan Ramón Masoliver



Peter Dronke La lírica en la Edad Media

Peter Dronke
*La lírica
en la Edad Media*

UNIVERSIDAD DE CHILE



3560 1002572307



808.140902

D786m.E

c.3



Seix Barral

El presente libro es sin duda la mejor introducción hoy accesible a la lírica medieval. En él, Peter Dronke se enfrenta con un panorama a la vez variado y unitario. El marco cronológico considerado se extiende aproximadamente desde el 850 al 1300: es decir, desde el período que aún experimenta los beneficios de la renovación cultural de Carlomagno, hasta el momento en que ya es inminente la gran ruptura literaria que supondrá la obra de Petrarca. La lírica de esos siglos tiene un marcado carácter internacional: la poesía compuesta en latín y en las diversas lenguas vulgares (igual románicas que germánicas) únicamente puede ser entendida desde una perspectiva que abarque toda Europa. Así, el profesor Dronke presta idéntica atención a los elementos de tradición y a los factores de originalidad que configuran cada poema, sin olvidar, por otro lado, cómo se inserta éste en la realidad de la época. Justamente el estudio parte de un revelador examen de la personalidad, forma de vida, viajes e intereses de los autores e intérpretes de la lírica medieval: grandes señores, clérigos, juglares, músicos cortesanos... Después, los diversos capítulos, en vez de recurrir al fácil expediente de la clasificación por países o áreas lingüísticas, ofrecen un penetrante análisis de los géneros líricos: poesía de amor, albas, canciones de mozas, bailadas, textos "realistas", etc., etc. Tales géneros se contemplan en sus grandes rasgos y se ilustran con minuciosos comentarios de los poemas más valiosos y representativos (en catalán o en portugués, en provenzal o en castellano, en francés o en italiano, pero también en latín, alemán, inglés, neerlandés...). Una guía bio-bibliográfica (actualizada hasta 1975) y la melodía de las principales piezas mencionadas aumentan la importancia de este libro insustituible.

PETER DRONKE
LA LÍRICA EN LA EDAD MEDIA



Peter Dronke

808.140902
D786m.E
c3

LA LÍRICA EN LA EDAD MEDIA

BIBLIOTECA
PROF. JOSE EMILIO OSSES
DONACION



008491

SEIX BARRAL
BARCELONA - CARACAS - MÉXICO

Título original:
The medieval lyric

Traducción de:
JOSEP M. PUJOL

Cubierta: Alberto Corazón

Primera edición: enero de 1978

© 1968: Peter Dronke

Derechos exclusivos de edición de bolsillo
reservados para todos los países de habla española
y propiedad de la traducción castellana:

© 1978: Editorial Seix Barral, S. A.

Provenza, 219 - Barcelona

ISBN: 84 322 3824 4
Depósito legal: B. 19-1978

Printed in Spain

SUMARIO

<i>Prefacio</i>	11
1 Introducción: Intérpretes e interpretación	15
(1) Los viajes de los intérpretes	21
(2) La categoría social del compositor y del intérprete	23
(3) La interpretación	27
(4) El repertorio del intérprete	29
2 El desarrollo de la lírica religiosa	39
(1) Los comienzos	39
(2) Las primitivas secuencias	47
(3) El siglo XI	54
(4) La Francia del siglo XII	63
(5) Italia y los franciscanos	70
(6) La primitiva lírica inglesa	77
(7) España y Portugal	87
(8) Alemania y los Países Bajos	92
3 "Cantigas de amigo"	107
4 Las transformaciones de la lírica amorosa medieval	137
(1) Guillermo de Poitiers y Kürnberger	137
(2) Trovadores y <i>trouvères</i>	150
(3) <i>Minnesang</i>	165
(4) Una lírica latina	177
(5) Canciones amorosas inglesas y gallegas	182
(6) De los sicilianos a Dante	191

5	El alba	213
6	Canciones de danza	239
7	La lírica del realismo	267
	<i>Apéndice</i>	299
	Melodías	301
	Bibliografía selecta	311
	(1) General	311
	(2) Poemas y autores	316
	Suplemento bibliográfico	333
	Referencias de los textos citados	345
	<i>Índice alfabético</i>	355

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

PREFACIO

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

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

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

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

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

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

¹ He hecho una única salvedad en la selección de materiales: con excepción de una o dos breves citas, que no llegan a los veinte versos, he excluido las poesías estudiadas en mi anterior trabajo, *Medieval latin and the rise of European love-lyric* (Oxford 1968²), 2 vols.

² Mis citas se basan en los textos de las ediciones (y ocasionalmente de los manuscritos) que se citan en la lista de Referencias. Me he tomado algunas pequeñas libertades en la puntuación, con la intención de ganar en claridad para el lector moderno; por esta razón transcribo þ y ð por *th* en los textos pertenecientes al inglés medie-

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

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

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

val. Algunas veces he cambiado la disposición de los versos o de las estrofas sin avisarlo. Siempre que mi texto difiere, por una lección variante o una enmienda, del de la edición citada, lo hago constar expresamente.

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

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

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

P. D.

Cambridge, agosto de 1967

I

INTRODUCCIÓN: INTÉRPRETES E INTERPRETACIÓN

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

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

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

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

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

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

A menudo la canción iba precedida de un preludio instrumental, y más raramente cantaba el solista sin acompañamiento. El otro instrumento importante en las representaciones líricas era la flauta (*tibia*, generalmente una doble flauta) que acompañaba al actor en el escenario. Se dice que Cicerón manifestaba que los que no llegaban a citaristas se hacían flautistas. Tanto la flauta como la doble flauta se tocaban heterofónicamente. Los bailes y los mimos se hacían al son de la flauta y del *scabellum* (una especie de castañuelas que se tocaban con el pie), o acompañados por una pequeña orquesta con instrumentos de percusión. Las trompetas y demás instrumentos de metal se reservaban para la música militar y tenían un importante papel en el ejército. Había también música especial para funerales y plantos (*naeniae*). Los testimonios que remontan al siglo I dejan sospechar a menudo que tanto en la vida privada como en la pública la música tenía un papel excesivo. En la imagen que Petronio da del banquete del advenedizo Trimalción todo se hace al son de la música, hasta tal punto que un criado no puede traer una copa sin echarse a cantar. Nerón hacía frecuentes y embarazosas apariciones como cantante. Séneca menciona un concierto interpretado por un gran conjunto compuesto de orquesta y coro, en el cual hombres y mujeres cantaban armóni-

camente en tres registros (como los niños y los hombres harían más tarde en el *organum* medieval). En Suetonio encontramos muchas referencias que demuestran el interés del público romano, alto o bajo, por la pantomima musical, las representaciones líricas y las manifestaciones musicales de todo tipo. Por una anécdota que cuenta a propósito del emperador Galba, podemos ver de qué manera tan sorprendente una canción podía llegar a popularizarse:

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

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

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

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

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

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

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

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

Los pueblos germánicos, como los mediterráneos, tenían

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) *Los viajes de los intérpretes*

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

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

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

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

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

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

(2) La categoría social del compositor y del intérprete

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(3) La interpretación

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

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

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

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

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

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

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

(4) *El repertorio del intérprete*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Así vemos los temas heroicos, elegíacos, filosóficos y personales junto a los religiosos en los repertorios musicales monásticos anteriores al 900. Hacia el siglo XII, el repertorio de San Marcial de Limoges contenía canciones de baile, lírica amorosa y sátiras llenas de ingenio sobre costumbres sexuales y re-

ligiosas. El compromiso con la canción profana parece que se obtuvo gradualmente. Adam de Bremen, por ejemplo, describiendo las distracciones de aquel gran príncipe de la Iglesia, el arzobispo Adalberto de Hamburgo, cuenta a finales del siglo XI:

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

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

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

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

*Qua de vervecum madidis aptaverat extis
Nuncque ipsas tenuem nunc raucum promere bombum.*

*Ille fides aptans crebro diapente canoras,
Straverit ut grandem pastoris funda Goliath,
Ut simili argutus uxorem Suevulus arte
Luserit, utque sagax nudaverat octo tenores
Cantus Pythagoras et quam mera vox Philomelae
Perstrepiit.*

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

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

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

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

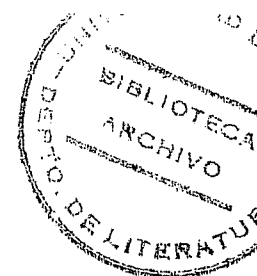
Si he expuesto la amplitud y la diversidad del repertorio de los *Carmina Cantabrigiensia*, ha sido porque creo que su

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

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

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

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



2

EL DESARROLLO DE LA LÍRICA RELIGIOSA

(1) *Los comienzos*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hoc rogo humillime.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿Qué diremos de los comienzos de la lírica religiosa en lengua vulgar? Quizá sea confusionario hablar de comienzos: donde hubo mito y culto tuvo que haber canciones religiosas. En la segunda mitad del siglo VII, el analfabeto Caedmon, según el famoso relato de Beda, fue inspirado milagrosamente para can-

tar "los comienzos de la creación", y se conserva su poema en nueve versos aliterativos que narran el principio del génesis, con una solemnidad torpe y emocionante. En un manuscrito bávaro de principios del siglo IX se encuentra un fragmento de un himno en vernáculo sobre la creación, llamado "Oración de Wessobrunn", que incluso en lo escaso de lo conservado se trasluce una mágica grandeza:

<i>Dat gafregin ih mit firahim</i>	<i>firiuuizzo meista,</i>
<i>dat ero ni uuas</i>	<i>nob ufhimil,</i>
<i>nob paum [nobbheinig]</i>	<i>nob pereg ni uuas,</i>
<i>ni [sterro] nobbheinig</i>	<i>nob sunna ni scein,</i>
<i>nob mano ni liubta,</i>	<i>nob der mareo seo.</i>
<i>Do dar niuuibt ni uuas</i>	<i>enteo ni uuenteo,</i>
<i>enti do uuas der eino</i>	<i>almabtico cot,</i>
<i>manno miltisto,</i>	<i>enti dar uuarum aub manake mit inan</i>
<i>cootlibbe geista.</i>	<i>enti cot heilac...</i>

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

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

<i>Vara sandr né sær né svalar unnir,</i>	No había arena ni mar, ni olas
<i>iörð fannz æva né upphiminn,</i>	frías, no había tierra, ni cielo encima,
<i>gap var ginnunga, en gras hvergi.</i>	había un gran vacío, pero en ningún sitio yerba.

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

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

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

*Er máno rihti thia náht,
ioh uurti ouh súnna so glát
ódo ouh himil, so er gibót,
mit stérren gimálot:*

So uuas er io mit imo sar,
mit imo uuórahrt er iz thar:
so uuás ses io gidátun,
sie iz allaz sáman rietun.

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

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

¹ La secuencia se basa en la repetición progresiva de una serie de semiestrofas silábica y musicalmente paralelas. En el primer período se distinguen: (1) el tipo "clásico", en el que las semies-

(2) Las primitivas secuencias

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

trofas se suceden AA BB CC DD, a menudo con un prelude o una coda carente de paralelo; (2) el tipo "arcaico" o "da capo", en la que se repite un *cursus* (serie de versos) entero en el interior de la secuencia, y (3) un tercer tipo mucho más raro, especie de secuencia sin repeticiones, que se conoce desde el tiempo de Notker. La secuencia más antigua que podemos fechar con seguridad pertenece al tipo que hemos denominado "arcaico". Como quiera que ninguna de las llamadas secuencias "arcaicas" parecen guardar relación con el aleluya litúrgico, ni parece haberse producido a partir de composiciones litúrgicas anteriores a ella, la tan difundida opinión de que la secuencia nació de la liturgia a partir de las melodías del aleluya es, cuando menos, discutible. Las pruebas que más arriba acabo de apuntar me llevan a pensar que al principio la secuencia estuvo relacionada tanto con la canción vernácula o secular como con la tradición religiosa en latín. Para más detalles, véase mi artículo "The beginnings of the sequence", *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur*, LXXXVII (1965), 43-73.

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

*Buona pulcella fuit Eulalia,
Bel auret corps, bellezour anima.*

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

El desarrollo de la lírica religiosa

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

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

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

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

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

In figure de colomb volat a ciel.

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

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

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

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

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

*Scalam ad caeles subrectam
tormentis cinctam,*

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

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

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

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

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

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

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

(3) *El siglo XI*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 *verbum eius audiens
et intime soli vacans,
theoriae arcem Sion
felix conscendit,*

*cui Iesus
architectus
stratum tetragonum
dans aequilaterum*

16

*totum crystallis luminosum
sternit igneis carbunculis,*

*fundans saphyris 17
caeruleis
miris candidatam
et unionibus,
iaspidibus, et propugnatam
munit gemmeis turriculis.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Fame corpus maceratum
Cernitur
Velut epulis nutritum
Sumptuosus
Ac cibis regalibus.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*"si cum tu o dit, o crei:
a lui me do e m'autrei,
ego virgo Maria."*

Como lo has dicho, lo creo: a él
me entrego y me abandono, ego
virgo Maria.

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

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

fana. Todo esto es importante que se recuerde cuando estudie-
mos el "Renacimiento" del siglo XII.

(4) *La Francia del siglo XII*

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

*Da Mariae tympanum:
Resurrexit Dominus!
Hebraeos ad canticum
Cantans provocet,
Holocausta carminum
Jacob immolet!*

Da un tamboril a María: *Resurrexit Dominus!* Que cantando incite a los hebreos a cantar, que Jacob inmole sacrificios de canciones!

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

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

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

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

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

*Serpens erectus
Serpentum morsus
Conspectu sanat —*

la cruz se transforma en el cayado que Moisés hundi6 en las aguas de Mara para hacerlas dulces:

*Lignum amarum
Indulcat aquas
Eis immissum.*

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

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

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

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

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

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

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

.....

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El desarrollo de la lírica religiosa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(5) Italia y los franciscanos

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

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

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

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

"Soro e frati, ovi simo venuti?"

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

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

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

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

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

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

Alabado sea mi señor por la hermana agua, que es muy útil, humilde, preciosa y casta.

Alabado sea mi señor por el hermano fuego, con el cual iluminas la noche; es bello, alegre, robusto y fuerte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hermano, encontré la cruz tan florida, que de sus pensamientos me he vestido; no encontré todavía ninguna herida, sino que mi alegría es su gozo.

Y la encuentro llena de saetas que salen de su costado, y se me clavan en el corazón: el ballestero las ha dirigido hacia mí, y traspasa todas las piezas de mi armadura.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio*

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

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

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

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

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

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

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

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

Aún hipnotizados por la riqueza de la rima en latín, una traducción literal nos descubre la abundancia verbal y las repeticiones del contenido. Todas las variaciones, tanto la pena de la madre como los deseos del intérprete de compartirla (*fac, ut tecum lugeam*), están expresados unilateralmente, y prevalece en ellos un dolor puramente humano. Al final, el ruego del intérprete a la Virgen para conseguir gracia en el Día del Juicio (*per te, virgo, sim defensus / in die iudicii*) nos parece mezquino y egoísta si lo comparamos con la apasionada preocupa-

ción que por aquellos mismos momentos sienten por toda la humanidad el mismo San Francisco o Peire Cardenal. Del mismo modo, en el igualmente famoso *Dies irae*, atribuido al discípulo y biógrafo de San Francisco, Tomás de Celano, las repetidas imprecaciones de "que no *me* abrase en el fuego eterno", empuqueñecen la intrínseca grandeza de las estrofas iniciales, y parecen indignas a la luz del cántico de San Francisco. Parece que, con una o dos brillantes excepciones (sobre todo Jacopone, y John Pecham en Inglaterra, m. en 1292), los "juglares de Dios" se convirtieron en una especie de hombres inferiores, poetas que cayeron todos demasiado fácilmente en las redes de la obsesión y el sentimentalismo extendidas debajo de la cuerda floja por la que el santo se paseara sin desfallecimiento.

(6) La primitiva lírica inglesa

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

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

[*thare!*]

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

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

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

*Crist and sainte Marie
swa on scamel⁴ me iledde
that ic on this erthe ne silde
wid mine bare fote itrede.*

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

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

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

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

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

El sol se escondió en el momento de la muerte de Jesucristo; la muerte del divino Sol se reprodujo en la naturaleza, y el astro se compadeció del dios y fue al ocaso en aquel mismo ins-

⁴ Este es el significado normal de *scamellum* en latín medieval.

tante. Esta idea se había hecho tradicional en la himnodia cristiana; por ejemplo Galtero de Châtillon escribe:

*Sol eclypsim patitur
dum sol verus moritur;*

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

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

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

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

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

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

el poeta canta en vulgar:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(7) España y Portugal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Lo monestir de Miramar
fui a frares menors donar
per sarràins a preïcar.*

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

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

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

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

Nuevo saber he encontrado me-
diante el cual puede saberse la ver-
dad y destruirse la falsedad. Los sa-
rracenos serán bautizados, tártaros,
judíos y muchos de los que están
en error, por el saber que Dios me
ha dado.

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

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

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

Quiero morir en un piélagos de
amor. ...

Vull morir en pèlag d'amor.

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

(8) Alemania y los Países Bajos

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

*Ein angelsnuor geflohtin ist,
dannen dū geborn bist:
daz was diu dīn chunnescapf.
der engel was diu gotes chraft,
dā der tōt wart ane irworgen:
der von dir wart verborgen,
Sancta Maria.*

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

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

*Dô gehit ime sô werde
der himel zuo der erde*

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

.....

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

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

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

- 2a *Iste turris excelsa
de ligno Libani
et cipresso facta
iacincto et sardio ornata est,
urbs precellens artes aliorum artificum.*
- 2b *Ipse velox cervus
cucurrit ad fontem
purissime aque
fluentis de fortissimo lapide
qui dulcia aromata irrigavit.*
- 3a *O pigmentarii
qui estis in suavissima viriditate
hortorum regis
ascendentes in altum
quando sanctum sacrificium
in arietibus perfecistis,*
- 3b *Inter vos fulget
hic artifex, paries templi,
qui desideravit
alas aquile, osculando
nutricem Sapientiam
in gloriosa fecunditate Ecclesie.*
- 4a *O Maximine, mons et vallis es,
et in utroque alta edificatio appares,
ubi capricornus cum elephante exivit
et Sapientia in deliciis fuit.*
- 4b *Tu es fortis et suavis,
in cerimoniis et in chorsatione altaris
ascendens ut fumus aromatum
ad columpnam laudis,*
- 5 *ubi intercedis pro populo
qui tendit ad speculum lucis
cui laus est in altis.*

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

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

Este, torre excelsa, de madera del Líbano y de ciprés hecha, adornada de jacinto y de sardónica, ciudad que aventaja a las artes de los demás artifices.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Hie vor dô wir kinder wâren
und diu zît was in den jâren
daz wir liefen âf die wîsen
her von jenen wider ze disen,
dâ wir under stunden
viol vunden,
dâ siht man nu rinder bîsen.*

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

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

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

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

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

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

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

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

*Ex gienc ein kint in dem krâte,
daz erschrac und rief vil lûte
"kinder, bie lief ein slang in,
der beiz unser phenderlîn;
daz enbeilet nimmer,
er muoz immer
sûren unde unsælic sîn".*

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

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

Estoy convencido de que este poema no es fragmentario, como suponen algunos eruditos. Poéticamente, la mejor alegoría se acerca mucho a la visión. En lugar de una conceptualización, se profundiza en el reconocimiento, en el cual los pensamientos surgen de la percepción imaginativa, pero permaneciendo circunscritos por ella. En siete estrofas el poeta pasa de recordar una infancia particular al paradigma de una alegoría bíblica. La transición es sutil y gradual. No explica, sino que enseña el paso de la inocencia a la experiencia, el camino del niño desde un mundo sin complicaciones a un mundo lleno de peligros, y necesita decidirse (el íntimo viaje del Paraíso a la caída). Al principio se alude a ello muy levemente: el paisaje no es tan encantador ahora como entonces, cuando se vieron las violetas, no el ganado lleno de moscas. Paso a paso se hace explícito el peligro. El bosque ya no es simplemente un lugar de esparcimiento. El primer aviso, el del guarda, dice muy poco a los niños; el pastor es más insistente y más explícito; al final, la voz desconocida lo aclara todo. ¿Quiénes son los que avi-

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

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

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

san? ¿Y en qué bosque? Evidentemente el poeta no desea que etiquetemos y objetivemos: "Todos los objetos (*en cuanto objetos*) están esencialmente fijos y muertos". Quiere hacernos vivir el propio drama del niño. Se nos descubre un nuevo sentido en los mismos momentos en que la aprehensión de algo incide sobre la conciencia de los niños, aunque ni al final se convierta en algo "fijo y muerto". El pastor que les avisa contra las serpientes evoca ciertas asociaciones; luego, uno de los niños descubre por sí solo el rastro de la serpiente, y otro niño, que ha estado guardando las prendas de sus compañeros en un juego de prendas, es mordido por la serpiente incurablemente. Este suceso agudiza las connotaciones de la Caída, pues a causa de una serpiente un hombre perdió todo derecho al Paraíso, que poseía en depósito, por decirlo así, para sus descendientes. Los niños están ahora amenazados por el miedo: los campos y el bosque ya no son seguros a la caída de la noche, y si vagabundean, ello puede tener consecuencias funestas. La voz parece continuar contando la conocida parábola, presentando las cinco vírgenes necias como advertencia. Todo parece haber sido explicado y aclarado al final. Pero ¿lo está? La historia no es tampoco, después de todo, la de las vírgenes necias. El destino de esas cinco doncellas recuerda el de la novia celestial del *Cantar de los cantares* (v, 6-7), cuando se pierde en la oscuridad, buscando frenéticamente a su amado:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Waeromme soude dan ieman sparen,
ochtemen minne met minnen verwinnen mach,
bine soude met niede in storme dorevaren
op toeverlaet van minnen sacht,
ende minnen ambacht achterwaren?
Soe soude hem die edelheit openbaren.
Ay, daer verclaert der minnen dacht,
daer men vore minne nie pine en ontsacht
noch van minnen nie pine en verwacht.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Ich kum zuo miner lieben
als ein towe vñ den bluomen.*

Me acerco a mi Amado como el
rocío sobre las flores.

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

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

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

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

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

*Ich mag nit tanzen, herre, du enleitest mich.
Wilt du das ich sere springe,
so muost du selber voran singen.¹
So springe ich in die minne
von der minne in bekantnisse,
von bekantnisse in gebruchunge,
von gebruchunge über alle moenschliche sinne.
Da wil ich bliben und will doch vúrbas crisen.*

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

¹ Cf. el célebre episodio del corro en los *Hechos de San Juan* (94 y ss.) en el que Cristo dirige la danza con sus discípulos y canta el texto que la acompaña. No es cosa segura que Mechthild conociera directamente este episodio: hasta ahora sólo se han atestiguado en la tradición latina algunas alusiones al pasaje y unas cortas citas.

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

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

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

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

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

*Wie lange sol ich alsus dúrre sin?
Ein stunde ist mir alze swere,
ein tag ist mir tusent jar.
So du mir froemedede woeltest sin,
solte es ahte tage weren,
ich woelte lieber ze helle varn,
da ich doch inne bin,*

... *Die nahtegal*
*die muos je singen,
wan ir nature spilet von minnen al.
Der ir das beneme, so were si tot.*

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

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

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

3

"CANTIGAS DE AMIGO"

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

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

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

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

es decir:

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

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

Dam'un saḡḡhun wa-ḡulū'un ḥirār: El alma me abrasa, mas me hace
ma'un wa-nār, [llorar.
mā ḡtama'a illā li-amrin kubār. ¡Fuego, agua! Par
 de cosas es éste que es raro juntar.

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

Hakkamtū maulān ḡāra fī ḡukmi-bi.
Aknī bi-bi, lā muḡsiḡan bi-smi-bi.
¡Wa-'ḡab li-'inṡāfi, 'alā ḡulmi-bi,
wa-s'al-hu 'an wasli wa- an ṡarmi-bi!
Alwā bi-baḡḡi 'an ḡawān wa-ḡtibār,
ḡū'a n-niḡār,
wa-kullu 'unṡin ba'da-hu bi-l-ḡiyār.

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

Un poema de este tipo, llamado *moaxaja*, consistía en unas cinco estrofas, cada una de las cuales iba seguida por el estribi-

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

llo. La última estrofa terminaba con el poemilla prestado (la *jarcha* o versos de salida):

Lā budda lī min-hu, 'alā kulli ḡāl:
maulān taḡannā wa-ḡafā wa-ṡatāl.
ḡādara-nī rahna 'asan wa-'tilāl,
ḡumma ṡadā baina l-ḡawān wa-d-dalāl:
me-w l-ḥabīb enfermo dē mew 'amār
¿ké no a d'eštār?
¿non fēs a mībe ke š'a dē nō legār?

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

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

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

Que faray, Mamma? ¿Qué haré, madre? ¡Mi amigo
Meu 'l-habib est' ad yana! [14] está a la puerta!

Que farayu, o que serad de mibi, ¿Qué haré, o qué será de mí,
habibi? amigo? ¡No te apartes de mí!
Non te tolgas de mibi! [16]

Aman, aman, ya 'l-malih, gare ¡Piedad, piedad, el hermoso!
por que tu queris, bi 'llab, matare? Dime ¿por qué quieres, por Dios,
 [26] matarme?

Como si filyol' alyenu, Como si fueras un extraño, ya no
non mas adormis a meu senu. [7] dormirás más en mi pecho.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A veces ella le aborrece:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ La interpretación de este verso no es segura.

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

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

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

Romula hic cum Staphylo moratur

Rómula huelga aquí con Estáfilo

Serena Isidaru fastidit

Serena se está hartando de Isidoro.

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

Venerusa opto te ut eum bene ames

Venerusa, te ruego que le quieras bien.

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

Amoris ignes si sentires, mulio,

Magi[s] properares, ut videres Venerem.

Diligo iuvenem venustum; rogo punge iamus,

Bibisti, iamus, prende lora et excute,

Pompeios defer, ubi dulcis est amor.

Meus es...

Mulero, si hubieras sentido el fuego del amor, avanzarías más de prisa para ver a Venus.

Amo a un hermoso joven. Te ruego que le des a las espuelas.

Has bebido, espolea, dale a las riendas y al látigo.

Bájame a Pompeya, donde está mi dulce amor.

Eres mío...

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

Leodum is minum swylce him mon lac gife;
willað by hine aþecgan, gif he on þreat cymeð.

Ungelic is us.

Wulf is on iegel, ic on oþerre.

Fæst is þæt eglond, fenne biworpen.

Sindon wætreowe weras þær on iegel;

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

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

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

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

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

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

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

En el prelude del poema (dos versos del cual se repiten como un estribillo irregular), la mujer habla de su peligro con una sombría ironía. Luego viene una estrofa que esboza concisamente el escenario narrativo, con la técnica alusiva característica de la poesía germánica, reflejada a veces tanto en los poemas amorosos alemanes como en los ingleses de la Edad Media. Después sigue el *winileod* en esencia, con la intensidad de su alegría (la imagen latente del amante entrelazando a su ama-

da como las ramas de un árbol, la imagen que Chaucer desarrollaría completamente en *Troilus and Criseyde*), y lo odioso (*lað*) de las siempre inminentes despedidas y peligros. Finalmente, en la explosión de la mujer contra su marido se descubre la dramática conclusión: Wulf ha vuelto para poner a salvo a su hijo (temiendo quizá que Eadwacer lo matara al conocer su paternidad). Tan pronto como Wulf está fuera de alcance, su amante se lo cuenta desafiadoramente a su marido, casi con un humor grotesco en la manera de aludir al nombre de Wulf, cuando habla de "nuestra camada" (*uncerne hwelp*). En los dos últimos versos la amargura mezclada de ironía que notábamos al principio vuelve por un momento, pero solamente para resolverse en el profundo y resplandeciente "nuestra canción a una", símbolo de la unidad de los amantes, que vehicula la apasionada convicción en aquella unidad incluso en el momento en que la mujer piensa en la separación.⁴

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

Levis exsurgit Zephirus
et Sol procedit tepidus:
iam Terra sinus aperit,
dulcore suo difluit.

El céfiro ligero se levanta y el tibio sol avanza: ya la tierra abre su seno, y rebosa con su dulzura.

Ver purpuratum exiit,
ornatus suos induit,
aspergit terram floribus,
ligna silvarum frondibus.

Sale la purpúrea primavera, llevando sus galas; salpica la tierra de flores, y los árboles de los bosques de fronda.

Struunt lustra quadrupedes
et dulces nidos volucres:
inter ligna florentia
sua decantant gaudia.

Preparan sus madrigueras los cuadrúpedos y las dulces aves sus nidos; entre los árboles en flor cantan su gozo.

Quod oculis dum video
et auribus dum audio,
heu, pro tantis gaudiis
tantis inflor suspiriis.

Y cuando lo contemplo con mis ojos y lo oigo con mis oídos, ¡ay!, por tan grandes gozos, me lleno de otros tantos suspiros.

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

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

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

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

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

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

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

Son tales pensamientos lo que revela a la mujer el alcance

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

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

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

*Du bist mîn, ich bin dîn:
des solt du gewis sîn.*

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

*dû bist beslozen
in minem herzen:
verlorn ist daz slüzzelîn:
dû muost immer drinne sîn.*

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

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

*Gruonet der walt allenthalben.
wâ ist mîn gesell alsô lange?
der ist geriten binnen.
ow! wer sol mich minnen?*

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

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

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

*Mich dunket niht sô guotes noch sô lobesam
sô diu liehte rôse und diu minne mînes man.
diu kleinen vogellîn*

*diu singent in dem walde: dëst menegem herzen liep.
mirn kome mîn holder geselle, in hân der sumerwünne niet.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

—*Se me donassi Trapano,
Palermo con Messina,
la mia porta non l'àpriro,
se me fessi regina.
Se lo sente maritamo*

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

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

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

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

*o questa ria vicina,
morta distrutta m'bai.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Sedia-m'eu na ermida de San Simiõn
e cercaron-m'i as ondas que grandes son:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

por lbi fazer prazer;
se o'i ña vai
fremosa, eu serei
a ña, ben o sei.

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

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

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

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

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

*Estat ai en greu cossirier
per un cavallier qu'ai agut,
e voill sia totz temps saubut
cum ieu l'ai amat a sobrier.*

*Ara vei qu'ieu sui trabida,
quar ieu non li donei m'amor;
don ai estat en grant error
en leit e quan sui vestida.*

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

*Bels amics, avinens e bos,
quora-us tenrai en mon poder,
e que jagues ab vos un ser,
e que-us des un bais amoros.*

*Sapchatz gran talen n'auria
que-us tengues en loc del marrit
ab so que m'aguessez plevit
de far tot so qu'ieu volria.*

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

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

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

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

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

Una canción femenina francesa⁷ por el amado que ha partido para la cruzada (cf. más abajo, pp. 160 y ss.) nos revela un atrevimiento de tipo diferente, un atrevimiento que conduce a una sublime ternura:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LAS TRANSFORMACIONES DE LA LÍRICA AMOROSA MEDIEVAL

(1) *Guillermo de Poitiers y Kürnberger*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tengo amiga, no sé quién es, pues nunca la vi, a fe mía ...

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

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

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

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

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

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

Qu' ieu sai jogar sobre coyssi	Pues sobre la almohada sé hacer
A totz tocatz;	toda especie de juegos... ninguna
	amiga mía durmió conmigo sin
Ja m' amigu' anueg no m'aura	que volviera a desearme al día si-
Que no-m vuelh' aver l'endema;	guiente.

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

"Ich stuont mir nebtint spâte an einer zinnen:
dô hôte ich einen ritter vil wol singen
in Kûrenberges wise al ûz der menigin:
er muoz mir rûmen diu lant, ald ich geniete mich sin."
Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn isengwant,
wan ich muoz einer frouwen rûmen diu lant.
diu wil mich des betwingen daz ich ir holt st.
si muoz der mîner minne iemer darbende sin.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Farai un vers, pos mi somelh, Compondré un verso, pues me
 E-m vauc e m'estauc al solelh. adormezco, me paseo y estoy al sol.
 (Riquer)*

pasando por el burlón desafío del acercamiento de las damas:

*Mout mi semblatz de bel aizin Me parecéis de muy buena con-
 Mon escient; dición, a fe mía. (Riquer)*

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

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

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

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

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

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

(2) *Trovadores y "trouvères"*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jaufré prosigue hasta ver esta feliz realización sexual como la vindicación de aquella *fin' Amors*, aquel noble y gracioso amor que "nunca traicionó a nadie".

El amante de estas canciones es bastante diferente de la figura de la conocida leyenda de Jaufré, quien, con palabras de su *vida*, "se enamoró de la condesa de Trípoli sin haberla visto, a causa de las bondades que había oído contar de ella por

los peregrinos que venían de Antioquía". La leyenda puede haberse originado a partir de una confusión: en cierta ocasión, Jaufré escribió una canción parodística, con un eco risueño en su estribillo, una canción que imita la fanfarronada de Guillermo de Poitiers que pretende estar enamorado de una dama que no ha visto nunca. Jaufré escribió también una célebre canción en serio, que se refería a una dama que vivía lejos, y que contiene, como fantasías, algunos de los pensamientos de los que puede haberse formado la "biografía": "Si fuera un peregrino en su tierra ... entonces, si le place, tendré hospedaje en su casa ... por ella quisiera ser llamado 'vil bellaco' por los sarracenos". El lío no terminó con la *vida* del juglar: incluso hoy en día muchos eruditos creen que esta canción, *Lanquan li jorn son lonc en may*, se refiere al amor por una señora a quien el poeta nunca vio, o incluso que no es en absoluto una señora humana. Sin embargo, el texto no contiene nada de ello: lo que Jaufré dice es que quiere ver a su lejana amada "verdaderamente, en un lugar en que la habitación y el jardín me pareciera siempre un palacio". La expresión es delicada, pero creo que el sentido es inequívoco: verla verdaderamente es verla desnuda, en un lugar donde ella y Jaufré pudieran hacerse el amor.

Para esa señora que vivía lejos — añade el biógrafo —, Jaufré compuso "buenas poesías con buenas melodías y pobres palabras". Las cuatro melodías conservadas son, efectivamente, tan finas y delicadas como cualquiera otra en la música trovadoresca. ¿No hay ningún elemento de verdad en la crítica de las palabras? A lo sumo son como un lúcido ensueño; y, sin embargo, no hay gran riqueza imaginativa: el registro emocional es estrecho, banal a veces, y no hay ningún sentimiento de energía cohesiva, ningún desarrollo profundo, ninguna cristalización de pensamiento y sentimiento en una imagen memorable.

El cuadro es muy diferente si nos enfrentamos a los dos contemporáneos (aunque algo más jóvenes) de Jaufré, Bernart de Ventadorn y Raimbaut d'Aurenga. Bernart sí tiene momentos en los que expresa las hipérboles de devoción angustiosa, tímida y sumisa a una señora inflexible, los cuales resumen popularmente la poesía amorosa de los trovadores: está sometido a

un tormento sin remedio porque "el amor me ha cautivado, y la gracia es la única llave que puede abrir la mazmorra donde me ha arrojado, y no puedo encontrar piedad ninguna aquí". Viendo a su señora, "tiemblo de miedo como una hoja al viento; no tengo más seso que una criatura, tan vencido estoy por el amor ... Graciosa señora, nada más os pido sino que me toméis por criado vuestro, pues os serviré como a mi noble señor, sea cual sea la recompensa". Con todo, ésta es la menor parte del espectro amoroso que se refleja en las canciones de Bernart de Ventadorn. La timidez del enamorado puede convertirse en sí misma en un arma de seducción, el primero de una serie de grados en los que los sentimientos de la señora son explotados de diversas maneras hasta que han sido cortadas todas sus posibles salidas y ella debe rendirse. Una tal casuística se halla brillantemente expuesta en una canción en la que el poeta se queja de que está asustado incluso de declarar su amor (por más que desde el principio podamos sospechar que se trata de una invitación a una mujer más que de un monólogo interior, y el poeta lo admite al final): Bernart de Ventadorn se queja de que está demasiado asustado para hablar,

*c'anc no vi cors melhs talhatz ni depens
ad ops d'amar sia tan greus ni lens.*

Pues yo nunca vi cuerpo mejor formado ni pintado que al amor sea tan reacio y lento.

Lo que aduce como razón de su miedo es, de hecho, el principio del asedio sexual a su amada. A veces lo disfraza repitiendo afirmaciones familiares de culto amoroso:

*Laintz per talant de son cors;
e tan la dopt' e la reblan
c'anc de me no-lh auxei parlar,
ni re no-lh quer ni re no-lh man.
pero ilh sap mo mal e ma dolor ...*

Tanto amo a mi señora y la quiero tanto, y tanto la temo y la sirvo que nunca le osé hablar de mí, y nada le requiero ni le mando. Pero ella conoce mi pena. ...

De aquí, Bernart pasa a su ensueño erótico (de nuevo como señuelo para la dama más que como reflexión solitaria): si pudiera, encantaría a todos sus enemigos y los convertiría en niños, para que nadie pudiera molestar a los enamorados,

*e baizera-lh la bocha en totz sens,
si que d'un mes i paregra lo sens.*

*Be la volgra sola trobar,
que dormis, o-n fezes semblan,
per qu'e-lh embles un doutz baizar,
pus no valh tan qu'eu lo-lh deman.
per Deu, domna, pauc esplecham d'amor!
vai s'en lo temps, e perdem lo melhor!
parlar degram ab cubertz entresens,
e, pus no-us val arditz, valgues nos gens!*

*Be deuri'om domna blasmar,
can trop vai son amic tarzan,
que lonja paraula d'amar
es grans enois e par d'enjan,
c'amar pot om e far semblan alhor,
e gen mentir lai on non a autor.
bona domna, ab sol c'amar mi dens,
ja per mentir eu no serai atens.*

y le besaría la boca en todos sentidos, de tal manera que un mes después aún quedarían las señales.

Bien la quisiera encontrar sola, que durmiese o lo hiciese ver, para robarle un dulce beso, pues no valgo tanto que pueda pedirselo. ¡Por Dios, señora, qué poco disfrutamos del amor!, ¡se va el tiempo y perdemos lo mejor! Hablar deberíamos con encubiertos dobles sentidos, y, pues de nada nos sirve el atrevimiento, así nos valiera el ingenio!

Bien debería ser reprochada la señora, cuando hace perder demasiado el tiempo a su amigo, que larga palabra del amor es gran enojo y parece engaño, pues se puede amar y fingirlo en otro sitio, y mentir donde no hay nadie alrededor. Gentil señora, sólo con que os dignéis amarme, ya no me vería obligado a mentir.

Un toque de humor corre por el ensueño, y hace sospechar que la dama puede estar fingiendo y que en su corazón lo aprueba, y un momento después — el amante ha de robarle un beso mientras está durmiendo porque está asustado o es indigno de pedirle uno en la vida real — llegamos a una fina burla de los clichés de la sumisión amorosa. Inmediatamente ello conduce a una alegre invitación sensual ("El tiempo se va y nos perdemos lo mejor"), en la que el poeta, confidente ahora de su "ánimo dispuesto", habla por primera vez como si se hubieran entendido totalmente, aliados contra un mundo externo acechante. Vuelve a salir el humor en el doble sentido de los sig-

nos secretos y en la última e irónica alusión a la timidez del amante, con la cual ha comenzado el debate; se supone ahora que fue la timidez de ella y no la de él lo que hizo que la realización del amor pareciera imposible.

Los enamorados deben usar ahora del ingenio (*gens*); la última palabra de la estrofa dispara una nueva serie de reflexiones sobre la honestidad en el amor. Bernart de Ventadorn examina críticamente el romántico cliché de la señora, que es tan perfecta que nunca cede críticamente. La actitud de la señora, se queja el poeta, tiende a reducir el amor a pura palabrería; al final hace vanas las protestas del amante. Lo que dice Bernart de Ventadorn, aunque sea cierto, forma parte todavía de su casuística seductoria: lo que él quiere decir es: "No debéis entretenerte más, si no, me obligaréis a vivir una mentira. ¿No es mejor esconder un verdadero amor ante el mundo externo, que esconderlo entre nosotros? En última instancia, ¿puede significar realmente el amor algo para nosotros si no es compartido y consumado?". Todo ello se halla implicado, me parece, en los versos maravillosamente concisos de la última estrofa. A lo largo de toda la canción son las transiciones sutiles y sin esfuerzo, la agilidad de razón y sentimiento, la transformación, aún más patente, de una reflexión solitaria en un alegato apasionado y orgulloso.

En otra canción, Bernart de Ventadorn, como Guillermo de Poitiers, declara explícitamente como ideal suyo un amor cándidamente recíproco en el que ninguna convención pueda ocultar los sentimientos verdaderos:

*En agradar et en voler
Es l'amors de dos fins amans;
Nulla res no i pot pro tener,
S'ilh voluntatz non es egaus;
E cel es ben fols naturaus
Qui de so que vol la repren
E-lh lauza so que no-lh es gen.*

En el mutuo agradarse y quererse está el amor de dos verdaderos amantes; nada puede ser provechoso, si no es igual su voluntad; y está bien loco de nacimiento el que le censura lo que exige e indignamente lo reclama.

Lo esencial consiste en dar, no en tomar: "No amar sin tomar nada no es amor, solamente tiene la apariencia de él".

En un debate lírico (*tenso*) con el trovador Peire d'Alver-

nha, en el que Peire pasa revista automáticamente a todos los conceptos recibidos de amor refinado, Bernart de Ventadorn añade:

*Peire, si fos dos ans o tres
lo segles faibz al meu plazer,
de domnas vos dic en lo ver:
no foran mais preydadas ges,
ans sostengran tan greu pena
qu'elas nos feiran tan d'onor
c'ans nos prejaran que nos lor.*

Peire, si por dos o tres años el mundo estuviera hecho a mi gusto, os digo la verdad, de las mujeres: nunca más serían adoradas, sino que sufrirían tan gran castigo que nos harían tan gran honor que antes nos rogarían ellas a nosotros que nosotros a ellas.

Se trata de una exageración cómica exigida por el debate, pero subyace de nuevo la preocupación del de Ventadorn por explorar dónde termina el manierismo y dónde comienza la verdad emocional.

Todo ello se echa de ver más en algunas de sus canciones que se refieren a la deslealtad amorosa y al tema del *odi et amo*. En una de ellas el poeta acepta amargamente las insuficiencias de su ideal, una aceptación que lo conduce a una melancólica conciencia de paz: aunque el amor recompense más a un hombre arrogante y falso que a los que son francos, aunque la mujer se burle de él e intente reprocharle por su propia deslealtad,

*a sos ops me gart e-m estui,
e si non em amic amdui,
d'autr' amor no m'es vejaire
que ja mais mos cors s'esclaira.*

Que a su placer me guarde y me retenga, y si no somos amigos los dos, no me parece que de otro amor se abraze jamás mi corazón.

En otra composición, los sentimientos del enamorado por las humillaciones recibidas irrumpen violentamente:

*Una fausa deschauidada
träiritz de mal linbatge
m'a trätit (et es trätida;
e colh lo ram ab que-s fer);
e can autre l'arazona,
d'eus lo seu tort l'ochaizonas;
et an ne mais li derrer
qu'eu, qui n'ai faib lonc badatge.*

Una falsa villana, traidora de mal linaje, me ha traicionado (y se traiciona ella misma, y coge la rama con la que se golpea); y cuando otro le habla, le acusa de su propia falta; y consigue más de ella el último que yo, que hace largo tiempo que espero.

Le gustaría olvidarla (amar sin esperanza es puro amor infantil, reduce el hombre a un niño), pero nota que no puede:

*mas pero qui m'en razona,
la paraula m'en es bona,
e m'en esjau volonter
e-m n'alegre mo coratge.*

Pero de quien me habla de ella me es grato escuchar la palabra, y muy a gusto me alegro y mi corazón se regocija ... yo la perdonaré si ella me perdona. ...

qu'e-lh perdo s'ela-m perdona ...

Otra vez, en una canción que no comienza a la manera tradicional con el prelude de la primavera, sino al frío modo de los debates legales, un *jugement d'amour*, el desairado amante pregunta si debe continuar amando a la señora desleal y ser despreciado por el mundo por sus cuernos o continuar su vida, vacío de amor, incapaz para siempre de componer canciones de amor. Sería mejor compartirla que perderla totalmente, aunque él sabe perfectamente que esto es una cobardía, inspirada por la tenue esperanza de que ella le recompensará por su paciencia. Entonces, antes del estribillo, vienen los versos emocionales que cristalizan la relación en un instante, en el gesto enigmático que puede encubrir tanto el llanto como la primera vacilación de amor:

*manhtas vetz m'es pois membrat
de so que-m fetz al comjat:
qu'e-lh vi cobrir sa faisso,
c'anc no-m poc dir oc ni no.*

Muchas veces después he recordado lo que me hizo al despedirse: que la vi cubrirse la faz, de modo que no pudo decirme ni sí ni no.

La sensibilidad y la veracidad de expresión de Bernart de Ventadorn representan una de las cimas de la poesía amorosa provenzal, pero todavía eran posibles realizaciones notables en otras direcciones. Hay la brillantez intelectual de un contemporáneo suyo, Raimbaut d'Aurenga, siempre ligero, aunque serio también en ocasiones, maestro de la hipérbole, el alambicamiento y la paradoja; en las dos últimas décadas del siglo XII está la viva libertad asociativa de Peire Vidal, lograda en la cuerda floja extendida entre la angustia y el placer; también está el virtuosismo formal de Arnaut Daniel. Ya en la generación siguiente a Guillermo de Poitiers se había hecho práctica común el artificio de componer una canción repitiendo las rimas de la primera estrofa a lo largo de todo el poema (hazaña que

otros poetas europeos casi nunca trataron de superar); pero nadie siguió formas estróficas o rimas como las siguientes:

Doussa car', a
totz aips volgut,
sofrir
m'er per vos mainz orguolls,
cart etz
decs
de totz mos fadencs,
don ai mains brutz
pars,
e gabars;
de vos no-m tortz
ni-m fai partir
avers,
c'anc non amei
ren tan, ab meins d'ufaut;
anz vos desir
plus que Dieu cill de Doma!²

Pero no fue (o al menos no fue de modo principal) por habilidades de este tipo que Dante llamó a Arnaut *il miglior fabbro*: la canción de Arnaut que más alabó por lo "ilustre" de su construcción, *Sols sui qui sai*, es la menos espectacular; notable, no por su esquema métrico o por un lenguaje inusitado, sino por una mesurada conciencia de orden lúcido y una forma que surge espontáneamente de la armonía del fondo y de los medios de expresión.

Dante parece no haber conocido las composiciones del trovador viajero contemporáneo de Arnaut, Raimbaut de Vaqueiras, trovador cuya versatilidad poética y cuya fuerza expresiva le hicieron uno de los poetas líricos más sobresalientes de Provenza, tanto en los asuntos de amor como en los de guerra. Como poeta amoroso, Raimbaut llevó a cabo muchos *tours de*

² Doma, según Toja, el último editor, se refiere a Domme (localidad de la Dordogne) y no al Puy de Dôme. La alusión a la piedad de sus monjes debe de ser una alusión tópica. La comparación entre el deseo del amante y el deseo del religioso de ver a Dios se repite en la poesía trovadoresca.

Dulce faz, con todas las cualidades requeridas, sufrir debo, por vos, muchos signos de orgullo, pues sois el fin de todas mis necedades, por las cuales tengo muy bajos compañeros, y burlas; de vos no me apartan, ni me hace alejar la riqueza, pues nunca amé nada tanto, con menos vanidad; ¡os deseo más que a Dios los de Doma!

force (por ejemplo, una canción amorosa escrita en cinco lenguas, un diálogo en el que Raimbaut corteja una muchacha en provenzal y ella le rechaza en genovés, una divertida canción de baile, sin rival en cuanto a su magia verbal y melódica, y una queja amorosa femenina de una cautivadora simplicidad). Pero la mejor manera de observar las excelentes cualidades de Raimbaut es analizar la diáfana exuberancia de la invención poética de su *Truan, mala guerra*, la canción del "sitio de Biatritz". Biatritz es una dama que sobrepasa tanto a las demás mujeres, que éstas, en su envidia, le declaran la guerra; llegan de toda Italia, e incluso de Cerdeña, armadas para el torneo. Construyen una ciudad a la que llaman Troya, con un gobierno rival, y ponen sitio a la ciudadela de las perfecciones de Biatritz:

La ciutat se vana
de far ost en arrenc,
e sona-l campana,
e lo vielhs comuns venc
e ditz per ufana
que chascuna desrenc;
pueis ditz
que-l bela Biatritz
estai sobeirana
de so que-l comuns tenc:
aunitz
n'es totz e desconfitz.

Trompas sonon e la poestatz cria:
"Demandem li beutat e cortexia,
pretz e joven". E totas cridon: "Sia!"

La ciudad se jacta de alinear las huestes; suena la campana y el consejo de las ancianas se acerca y ordena con fanfarronería que se adelanten. Después dice que la bella Beatriz se ha adueñado de lo que era común a todas y por ello están afrentadas y derrotadas. Suenan las trompetas y su caudillo grita: "Exijámosle la belleza y la cortesía, el mérito y la juventud". Y dicen todas: "¡Sea!".

Rápida y emocionadamente, Raimbaut crea como por ensalmo los detalles físicos de un sitio. Biatritz, armada únicamente de su excelencia (*pretz*), vence a sus enemigas en la lucha, destroza su carro de guerra y las obliga a refugiarse a su Troya. La visión termina abruptamente cuando el poeta hace una *tornada* doble a su amada, celebrando su cuerpo irresistible y sin par como "bella caballera" (*bels cavaliers*), ya no en el fantástico combate sino en los juegos del amor.

El norte de Francia, tan rico en poesía amorosa narrativa, no tiene una tradición de lírica amorosa de talla y alcance comparable a la provenzal. Si las dos canciones amorosas de Chrétien de Troyes pertenecen a su primera época y pueden fecharse en la década del 1160, se hallarían entre los primeros testimonios nórdicos conservados; técnicamente están bien logradas, pero se ven sin vida y sin color si las comparamos con los grandes *romans* de la misma década, el *Roman d'Enéas* y el *Roman de Troie*, el *Tristán* de Thomas y el *Erec*, el *Cligés* o el *Lancelot* del mismo Chrétien.

Se ha conservado un número considerable de canciones amorosas del norte de Francia pertenecientes a finales de siglo, pero mientras la música tiene a menudo gracia e inventiva (en *trouvères* como Blondel de Nesle, Huon d'Oisi y Gace Brulé), las letras son una y otra vez las de una anémica *complainte d'amour*, labrada elegantemente y susceptible de un número indefinido de variaciones menores:

*Coment avrai ne secours ne aie
Vers fine amour, là où nuls n'a puissance?
Amer me fait ce qui ne m'aime mie,
Dont ja n'avrai fors ennui et pesance;
Ne ne li os mon corage gehir
Celi qui tant m'a fait de maus sentir,
Que de tel mort sui jugiés à morir
Dont ja ne quier veoir ma delivrance.*

¿Cómo tendré socorro ni ayuda en el amor, en el que nadie tiene poder? Amar me hace a aquella que no me ama nada, de la que no obtendré más que enojo y pesar; tampoco me atrevo a confesarle mis sentimientos a aquella que me hace sufrir tan grandes males, que de tal muerte estoy condenado a morir que de ella no deseo ver mi salvación.

Esta estrofa de Gace Brulé es una muestra de innumerables obras semejantes. Con todo, y aunque muy raramente, en ocasiones un *trouvère* podía componer en este género una canción cuya letra y melodía fuera fresca y personal. Cuando el Chastelain de Couci, que encontró la muerte en la cuarta cruzada en 1203, en la canción *A vous, amant* (cf. texto y melodía en el Apéndice) se despide antes de partir de "ella, que fue mi señora, mi camarada, mi amada", reflexiona sobre los deberes

del vasallaje de Dios y de su amor. Considera la Cruzada como un mandato divino, que empieza a contemplar con amarga ironía como la venganza de un Dios celoso de la alegría del amor humano:

*Ne me veut pas Dieus por noient doner
Tous les deduis qu'ai eüs en ma vie,
Ainz me les fait chierement comparer,
S'ai grant paor cist loiers ne m'ocie.
Merci, Amour! S'ainc Dieus fist vilenie,
Que vilains fait bone amour deseurer.*

Dios no quiere darme gratuitamente todos los placeres que tuve en mi vida, sino que quiere hacérmelos pagar muy caros. Mucho temo que el pago no acabe conmigo. ¡Piedad, Amor! Si alguna vez hizo mal Dios, lo hace ahora al separar nuestro amor.

La irreverencia no va totalmente en serio, aunque tras ella late un propósito de que lo sea: el poeta desea agudizar el enfrentamiento entre las aspiraciones en las que cree para preguntar si son realmente irreconciliables. La pregunta gana hondura mediante su ingeniosa y original formulación. En la estrofa siguiente se propone una prueba crucial: Dios quiere que amemos a nuestros enemigos, ¿puede el enamorado amar incluso a los envidiosos espías que intentan separarlo de su amada? Dios está implícitamente de su parte, es como ellos, también pone obstáculos a la realización del amor humano. La canción termina con una emocionante pero serena estrofa en la que el Chastelain encomienda a su amada a la protección divina, como si no existiera ninguno de los conflictos mencionados. ¿Cómo es posible? Porque ve que en última instancia honor y lealtad no pueden tener significados diferentes para Dios y para los hombres, que si un amor es verdadero a los más altos niveles humanos, los amantes están entonces también con Dios:

*Par Dieu vos pri, quel part que li cors traie,
Que vos covens tenez, vegne ou demor;
Et je pri Dieu qu'ainsi me doinst honor
Com je vos ai esté amis vrais.*

Por Dios os ruego que adondequiera que vayáis, cumpláis lo pactado,

tanto si vuelvo como si me quedo allí; y ruego a Dios que me dé tanto honor cuanto os he sido fiel amigo.

Las canciones de cruzada integran, diríamos, algunas subespecies de la lírica medieval. Dejando a un lado las canciones para pedir apoyo para una cruzada (de las cuales las hay en latín, provenzal, francés y alemán), hay los lamentos de los enamorados, hombres y mujeres a los que la Cruzada ha obligado a separarse. Este último tipo es muy corriente en francés antiguo; la más dramáticamente apasionada es el anónimo lamento femenino *Jherusalem, grant damage me fais* (estudiada más arriba, pp. 133-134); pero entre las muchas despedidas compuestas por hombres en aquella época, la del Chastelain parece ser única por lo elíptico y penetrante de sus reflexiones.

Las canciones que se nos han conservado escritas por un contemporáneo del Chastelain de Couci, noble como él y compañero de cruzada, Conon de Béthune, tienen todas las características que conlleva el término intraducible de *esprit*: es una lírica polifacética, hábil y viva, a menudo ingeniosa, con un fino sentido del diálogo coloquial, más ligera que profunda, como en la canción en la que el poeta cambia de señora:

*L'autrier un jor après la Saint Denise
Fui a Betune, ou j'ai esté sovent.
La me sosvint de gent de male guise
Ki m'ont mis sus mençoigne a entient:
Ke j'ai chanté des dames laidement;
Mais ils n'ont pas ma chançon bien aprise:
Je n'en chantai fors d'une solement,
Qui bien forfist ke venjance en fu prise.*

El otro día, después de la fiesta de San Dionisio, estuve en Béthune, donde he estado muchas veces. Allí me acordé de gentes malhadadas que han mentido sobre mí a sabiendas: [diciendo] que hice composiciones ofensivas para las damas. Pero no han entendido mi canción: no he cantado más que a una sola, que me hizo mucho daño, de modo que me vengué de ella.

Conon prosigue su vigorosa defensa: si le acusan es solamente porque el bien y el mal han sido confundidos:

*Car se on fait d'un fort larron justise,
Doit il despleire as loiaus de noient?
Nenil, par Deu! qui raison i entent;*

Pues si se da su merecido a un ladrón redomado, ¿va a ser a disgusto de la gente honrada? ¡No, por Dios, que entiende de ello!

Con el desprecio de la amada, el tono cambia de nuevo: la rendición al nuevo amor, que "ilumina e inflama todo mi ser", se expresa con los términos más exaltados del culto amoroso. La transición entre los distintos momentos es rápida y sin esfuerzo.

La pieza más original de toda la lírica francesa del período es quizá la *Douce dame*, de Jacques d'Autun, trovador del que no se tienen más noticias. Se trata de otra canción de despedida, pero en unas circunstancias que quedan enigmáticas. Es posible que Jacques d'Autun fuera contemporáneo del Chastelain y de Conon, y que fuera éste también una despedida para la cuarta cruzada, pero también puede ser de algo después: no podemos remontarnos más que los cancioneros del siglo XIII, los más antiguos que nos han conservado este poema.

Es una partida poco heroica: el poeta empieza diciendo a su señora que él ha hecho todo lo posible por evitarla, perdiendo tiempo y dinero, y acudiendo a todas partes en demanda de ayuda. Luego recuerda su mutuo amor y un toque de alegría recorre el lamento por su soledad:

*Mout fui herbegiez hautement
La nuit que jui lez vo costel.
Ainc sainz Juliens, qui puet tant,
Ne fist a nul home mortel
Si biau, si bon, si riche hostel.
He las! chaitis, he las! coment
Vivrai mais toz jorz languissant,
S'ancore ne l'ai autretel,
Car nuit ne jor ne pens a el?*

Muy noblemente fui albergado la noche que pasé a vuestro lado. Ni san Julián, que puede tanto, hizo nunca a hombre mortal tan bueno, bello y rico albergue. ¡Ay!, miserable, ¡ay!, ¿cómo viviré siempre languideciendo, si nunca tendré otro semejante, pues día y noche pienso en él?

Luego (en un solo manuscrito entre los cinco) viene esta asombrosa estrofa:

*Mout fist Amors a mon talant
Qant de moi fist vostre mari.
Mais joie m'eüst fait plus grant
S'ele m'eüst fait vostre ami.*

Muy de mi grado obró el Amor cuando me hizo marido vuestro. Pero me hubiera alegrado más si me hubiera hecho vuestro amigo.

*Or n'i atant fors que merci:
A vos et a Amors me rent,
Et se pitiez ne vos en prent,
Par tans em plorront mi ami
Car longues ne puis vivre ensi.*

Ahora no espero más que piedad:
me entrego a vos y al Amor, y si
no os apiadáis, pronto me llorarán
mis amigos, pues no puedo más vi-
vir así.

El poema parece afirmar, como Eloísa había hecho a Abelardo, que un amor entregado con absoluta libertad y sin obligaciones de ninguna clase, es más sublime que cualquier amor que puede existir dentro del contrato matrimonial. Y en los versos que siguen, el poeta habla más con boca de amante que de marido. A primera vista parece poco apropiado: ¿qué quiere decir con el que se apiaden su amada y el Amor, si ella ya le pertenece? Y asimismo, en la estrofa siguiente, ¿qué poder tienen los *felon mesdisant*, convencionalmente temidos porque descubren un amor ilícito a todo el mundo, sobre el amor conyugal? En el nuevo contexto de la canción la llamada a la piedad de la dama y el impropio contra los buscadores de escándalos se transforman completamente: son sus parientes quienes tratan aviesamente de influenciarla, imputándole bajas para su partida. Él puede únicamente entregarse a su merced y confiar en su inteligencia (*sage estes et conoissant*), que ella no dudará de su constante amor. Su "piedad" consistirá en asegurarle de su confianza en él. El poema continúa:

*Dame, je n'ai confortement
Q'en vostre debonaireté
Et en un sol petit enfant
Q'en voz biaux costez engendré.
Graces en rent a Damedé,
Qant il de vos m'a laissié tant;
Norrir le ferai docement
Et mout bien l'edefieré,
Por ce que vos l'avez porté.*

*Ma doce dame, a Dieu comant
Vostre sens et vostre bonté
Et vostre gent cors avenant
Et voz iex plains de simpleté:
La compaignie ou j'ai esté
A qui nule autre ne se prent
.....*

Señora, no tengo otro consuelo
que vuestra generosidad y un solo
hijo que engendré en vuestro bello
cuerpo. Doy gracias por ello a
Nuestro Señor, que tanto me ha
concedido de vos; lo haré criar con
ternura y lo educaré muy bien,
puesto que vos lo habéis concebido.

Mi dulce señora, a Dios enco-
miendo vuestra mesura y vuestra
bondad y vuestro gentil y gracioso
cuerpo y vuestros ojos llenos de
inocencia: la compañía en que he
estado a quien ninguna otra puede
compararse. ...

Cada palabra y cada detalle parecen haber sido escogidos con amoroso cuidado. Que fuera de los estilizados moldes de la canción amorosa de los *trouvères* surgiera un momento de autenticidad tal, es notable e incluso único. Pero en el lúcido, discreto y dulcemente melancólico lenguaje, en el que incluso la más mínima expresión puede tener su belleza, percibimos del mejor modo posible algunas de las características típicas de la lírica amorosa medieval del norte de Francia.

(3) "Minnesang"

En el último cuarto del siglo XII, los *Minnesinger* alemanes se dieron a imitar las formas estróficas provenzales y francesas. Mientras Kürnberger se había atrevido raramente a franquear el dominio de la tradicional cuarteta rimada a la manera del *Nibelungenlied*, una generación de poetas algo más jóvenes fue considerablemente influenciada en la forma y hasta cierto punto en el lenguaje por las aristocráticas tradiciones líricas de los trovadores y los *trouvères*. No se trataba de "importar" del Mediodía una nueva concepción exaltada y romántica del amor: ésta era un elemento antiguo, autóctono y familiar tanto en la tradición poética nórdica como en la del sur. Hemos visto ya cómo satiriza Kürnberger al amante que tiene a su dama en tan alta reverencia que no la complace en absoluto: un *Wechsel* de principios del siglo XI, medio en latín y medio en alemán, en el que el amante suplica por dos veces *coro miner minne* ('pon a prueba mi amor'), parece implicar la misma noción de servicio amoroso, tal como fue elaborada en Provenza; más antigua que la anterior aún, la poesía escáldica del siglo X muestra algunos ejemplos de una poesía de un idealizado culto amoroso. En la Alemania del siglo XII tales temas encuentran expresión no solamente en la poesía lírica con una evidente influencia sureña, sino también en las composiciones que por su rudeza formal y lingüística están libres de ella y probablemente fueron escritas antes de que ésta se presentara: una ferviente cuarteta, en la que el poeta ve la recompensa de su amor como un mila-

gro celestial concedido por gracia de su dama, una gracia que no puede compararse con lo indigno de su condición:

*Auwê lip vor allem libe,
wie kunde ich daz verdînen,
umbe got und umbe dich,
daz dâ, vrouwe, woldest
minnen mich?*

Oh amada más allá de todo amor,
cómo podría lograr, por Dios y por
ti, que tú, señora, me quisieras amar?

O los versos en los que el Burgrave de Rietenburg afirma, con la mayor simplicidad, la naturaleza ennoblecedora del servicio amoroso:

*Sit si wil versuochen mich,
daz nime ich allez für guot.
sô wurde ich golde gelîch
daz man dâ brüevet in der gluot
und versuochet ez baz:
bezzer wirt ez umbe daz,
lâter, schoener unde clâr.
swaz ich singe daz ist wâr:
gluote si ez iemer mê,
ez wurde bezzer vil dan ê.*

Puesto que ella quiere probarme,
todo lo tomo por bueno. Seré se-
mejante al oro acrisolado, que cuan-
to más es probado se vuelve mejor,
más puro, más bello y más desea-
do. Lo que canto es cierto: si más
lo acrisolara ella, sería aún mucho
mejor.

La influencia del sur, cuando surge, es más notable en el aspecto formal; es también perceptible en ciertos detalles de expresión, pero a un nivel relativamente superficial. Esencialmente, los poetas líricos clásicos del *Minnesang*, cuya obra se produce principalmente en las décadas de 1190-1220, hicieron una contribución profundamente original a la lírica amorosa.

El efecto que produce la lectura de una de las canciones de Heinrich von Morungen no se parece en nada a todo lo que hemos visto en materia de lírica amorosa en época anterior. Es un poeta que despide un encanto, que de la primera a la última palabra obliga al oyente a rendirse ante un único bloque de pensamiento, a descifrar un significado semiescondido como en los jeroglíficos:

*Ich hât dâ der heide
lâte stimme und süezen klanc.
dâ von wart ich beide
fröiden rîch und trûrens kranc.
nâch der mîn gedanc
sêre ranc*

Sobre el brezal oí claras voces y
dulces sonidos. Por ellos me volví
rico de alegría y enfermo de pena.
Aquella hacia quien mis pensamien-
tos volaban y tendían, la encontré
bailando y cantaba. Sin ningún do-
lor bailé allí.

*unde swanc,
die vant ich ze tanze dâ
si sanc.*

*âne leide
ich dô spranc.*

*Ich vant si verborgen
eine und ir wengel naz,
dô si an dem morgen
mînes tôdes sich vermax.
der vil lieben haz
tuot mir baz
danne daz,
dô ich vor it kniete dâ si saz
und ir sorgen
gar vergaz.*

La encontré que se ocultaba sola
y con la mejilla húmeda, allí, por
la mañana había imaginado mi
muerte. Incluso es preferible el
odio de mi amada que aquello,
cuando me arrodillé ante ella al
sentarse, y casi olvidó sus pesares.

*Ich vants an der zinnen,
eine, und ich was zir besant.
dâ moht ichs ir minnen
wol mit fuoge hân gepfant.
dô wând ich diu lant
hân verbrant
sâ zehant,
wan daz mich ir süezen minne
bant
an den sinnen
hât erblant.*

La encontré en las almenas, sola,
y me llamó. Allí pude haber gana-
do el premio de su amor, y creí
que había abrasado la tierra en
aquel momento, pero los lazos de
su dulce amor me habían dejado
aturdido.

En estos tres momentos, Heinrich nos introduce en la experiencia de la visión o del ensueño con toda su ilógica intensidad. Se sumerge en la visión primero como en un mundo de inocente serenidad, libre de la angustia del deseo; únicamente la extraña frase *trûrens kranc* sugiere brevemente el dispendio espiritual previo. Los verbos de movimiento, *ranc unde swanc*, sugieren un paralelo entre los movimientos de su pensamiento y los del baile en el que entra en aquel momento, pero también una diferencia: mientras los primeros conllevan fatiga y esfuerzo, la danza parece fácil, más allá del deseo y del dolor.

La escena siguiente se yuxtapone con un visionario apresuramiento. Heinrich crea un clímax en que la mujer que él ama, y que no le ha dado muestras de corresponderle, oye un falso rumor sobre su muerte, lo que rompe todas sus defensas.

El sentido parece ser: si él apareciera precisamente entonces, cuando su deseo no estaba oculto, aquel clímax tendría una intensidad aún más insoportable que la máscara cotidiana de la frialdad.

En el último encuentro, la visión llega a un clímax y se quiebra. La introducción vuelve a tener un tinte extraño: ¿es ella quien le llama a él? El impersonal *ich was zir besant* lo deja, creo que deliberadamente, en el aire. Luego, cuando el poeta se va dando cuenta de que su amada lo quiere sin reservas, es como si *ich diu lant/hân verbrant/sâ zebant*: la frase sugiere no sólo el anhelo inconmensurable que engulle apocalípticamente al mundo y a él mismo, sino la experimentación de un alborozo nuevo y sin cuidados. Nos quedamos frente al enigma de los dos últimos versos. ¿Se refieren a un momento de éxtasis o de alucinación? ¿Son el último momento de la visión misma, o la vuelta a la realidad? El poeta no nos lo dice, nos deja únicamente con una sensación de amor, imaginario o real, alegremente correspondido y abrumando al amante con su dulzura.

La magia de esta canción es inseparable de su extraordinario aspecto formal, una estrofa sin paralelo en la lírica medieval, en vulgar o en latín. Las rimas profundamente resonantes que dominan cada estrofa (rimando siempre con la lúgubre vocal *a*), producen un efecto hipnótico y crean una especie de trance en el que se mueve el poeta. Técnicamente se trata de una de las formas más exigentes de toda la lírica medieval (imposible de conservar aun parcialmente en una traducción literal), aunque no produce la más pequeña impresión de ser la filigrana de un virtuoso porque parece hecha sin esfuerzo; no hay ningún ripio y la elección de cada palabra parece determinada, no por la forma externa, sino por la totalidad del esquema imaginativo.

Siendo de tema amoroso la totalidad de las treinta y tres canciones de Heinrich conservadas, se ha dicho o supuesto que su alcance poético era reducido. Yo creo, por el contrario, que esta limitación es solamente aparente, y que sus poemas lírico-amorosos reflejan una mente y una sensibilidad de una com-

plejidad y una penetración muy excepcionales. Todo esto no puede ser demostrado sin una consideración detallada de muchas de las otras canciones, pero por lo menos podemos obtener alguna muestra comparando junto a *Ich hört uf der heide*, además del alba que estudiaremos más adelante (pp. 230-231), la siguiente cancioncilla de amor desesperado sin correspondencia:

*Si hât mich verwunt
reht aldurch mîne sêle
in den vil tûlichen grunt,
dô ich ir tet kunt
daz ich tobte unde quêle
umbe ir vil gûetlichen munt.
den bat ich zeiner stunt
daz er mich ze dienste ir bevêle
und daz er mir stêle
von ir ein senftex kûssen,
sô wêre ich iemer gesunt.*

Ella me ha herido en lo más profundo del alma en el punto mortal, cuando le dije que yo deliraba y parecía de deseo por sus hermosos labios. Cierta vez ordené a mis labios que me encomendaran a su servicio, y robaran para mí un dulce beso suyo, con el que pudiera sanar para siempre.

*Wie wurde ich gebaz
ir vil rôsevarn munde,
des ich noch niender vergaz!
noch sô müet mich daz
daz er mir zeiner stunde
sô mit gewalte versaz.
des bin ich worden laz,
alsô daz ich vil schiere gesunde
in der helle grunde
brunne ê ich ir iemer
diende ine wisse umbe waz.*

¡Cómo empiezo a odiar sus rosados labios, que no he conseguido olvidar! Aún me turba que una vez me rechazaran con tanta vehemencia. Y así, tanto he enflaquecido, que antes sería, en vivo, quemado en el abismo del infierno, que servirla a ella todavía, sin saber para qué.

Hay algo dramáticamente extravagante en los versos iniciales, y por un momento, en la incongruencia entre el violento *tobte* ('deliraba') y su complemento, un beso de los labios de la señora, los límites entre lo emocionante y lo ridículo casi se borran. Entonces, de golpe, la violencia del lenguaje se resuelve por vía del humor: el resto de la estrofa es una ingeniosa fantasía en la que se personifican los labios del amante y los de su dama, y en la que se reconocen francamente las protestas de servicio amoroso como una estratagema para ganar el amor furtivamente.

La segunda estrofa comienza de nuevo con una exagerada intensidad, y, por lo sucedido anteriormente, parece fácil suponer que se trata de un tono festivamente enojado. Pero de nuevo surge lo inesperado: el segundo terceto tiene un tono sumiso, el poeta habla de su humillación con una muda reserva que incita a la seriedad. El verbo que sirve ahora de vehículo a su dolor no es *toben* o *quêlen*, sino *mïen*: no está furioso, sino abatido. Desde esta nota de flaqueza, la estrofa se levanta hasta un crescendo de pasión, para sumirse al instante en un confuso desespero.

A pesar de lo repetido de las transiciones, el poema tiene, creo, una profunda coherencia, en la que el concepto de la personificación de los labios tiene un papel crucial. Introduce un motivo frívolo y serio: la negativa de un beso y la conciencia del amante de su locura y su humillación. El amante comienza con unas hipérboles pomposamente apasionadas que lo llevan al borde del ridículo. Es porque se da cuenta de su patética locura, por lo que él mismo se aparta de ellas: dice alegremente que sólo fueron sus labios, no él. Esta payasada es su autoprotección, pero, como pone en evidencia la segunda estrofa, encuentra que no puede servirle todo el rato y el poema termina como empezó, con una salvaje y tragicocómica exclamación. Para sugerir la individualidad de su timbre con un anacronismo, la canción parece, por así decirlo, una mezcla de Donne y de *commedia dell'arte*. Con una áspera intuición y concisión, Heinrich describe una experiencia de frustración amorosa en la que se conjugan la emoción y el humor, el autodramatismo e incluso la histeria.

Únicamente Walther von der Vogelweide, cuyas pródigas dotes le capacitaron para sobresalir y renovar en todos los campos de la lírica medieval, puede decirse que se acercó a la originalidad de Heinrich como poeta amoroso. Tal originalidad puede tener su nacimiento en la tensión entre el tipo de amor que su aristocrático auditorio deseaba o esperaba oír y lo que él, su divertidor, pobre y viviendo de sus amos, pero con más inteligencia que ellos, quería decir o sentía que podía permitirse decir. A veces, Walther se sale con la suya con una gracia

muy fina, otras adoptando una postura jovial y bromista con la que mantiene en vilo a su auditorio: ¿cuánto es lo que se dice en serio y cuánto en broma? Pueden tomarlo como quieran, como un estímulo para el pensamiento y la sensibilidad o simplemente como los chistes de su divertidor cortesano.

Walther toma por dos veces las ideas a la moda de un amante que aspira humilde y reverentemente a una amada sublimada, y las moldea a su gusto. Escribe una "alta canción" (*hōhen sanc*) retóricamente elaborada, una descripción adoradora y detallada de la belleza de su amada. Es una divina obra maestra que sublima por encima de todo a su devoto amante como un ser celestial:

*ob ichz vor sünden tar gesagen,
sô sæbe ichs iemer gerner an
dan himel oder himelwagen.*

Si pudiera confesarlo sin pecado,
la miraría a ella con más gusto que
el cielo o el carro celestial.

Walther trata los viejos *topoi* con una exuberancia y una viveza nuevas, pero su canción es también contemporánea, llena de burlas a expensas de su rival poético, el elegantemente melancólico, idealizante, "correcto" poeta amoroso Reinmar. Luego, en la última estrofa, cuando su descripción llega a ciertas partes *non sanctae*, Walther escandaliza deliberadamente la convencional discreción de la *hōhen sanc*:

*ob ich da enzwischen loben muoz,
sô wæne ich mē beschowet hân.
ich hete ungerne "decke blôz!"
gerüefet, do ich si nacket sach.
si sach mich niht, dô si mich schôz,
daz mich noch sticht als ez dô stach,
swann ich der lieben stat
gedenke, dâ si reine âz einem bade trat.*

Si tuviera que alabar lo que está en medio, debería confesar que he visto más. De mala gana habría gritado "¡vestíos!", cuando la vi desnuda. Ella no me vio, pero me hirió con un dolor que todavía siento, cuando pienso en aquel adorado lugar en el que, pura, salió del baño.

La táctica de la sorpresa no es un fin en sí; mediante ella, Walther consigue un nuevo romanticismo, más delicado y menos artificial que el ideal romántico de sus variaciones iniciales.

Con todo, el humor está presente, revoloteando en las rimas del último pareado de Walther (*stat/trat*), eco parodístico de la rima que Reinmar había usado hasta el exceso en una reciente composición.

En otro poema, Walther contrarresta el desdén de su dama pensando que su fama depende de él como poeta: si se calla, ésta se desvanecerá, si le da su amor, él puede darle la inmortalidad. La expresión final de este pensamiento es también un eco malévolo de Reinmar, quien, como más de un afligido amante, había dicho cierta vez *stirbet si, sô bin ich tôt* ("si ella muere, también muero yo"); Walther lo convierte con gran destreza en su propio *exegi monumentum*:

*nimet si mich von dirre nôt,
ir leben hât mînes lebennes êre: stirbe ab dich, sô ist si tôt.*

Si me saca de tan cruel penuria, su vida comparte la gloria de la mía: si muero yo, muerta es ella.

Luego, con un perverso destello de ironía, lleva más allá el ultraje contra el ideal romántico del servicio amoroso:

*Sol ich in ir dienste werden alt,
die wille junget si niht vil.
so ist mîn hâr vil lîhte alsô gestalt
dazs einen jungen danne wil.
sô helpe iu got, hêr junger man,
sô rechet mich und gêt ir alten hât mit sumerlaten an.*

Si debo envejecer a su servicio, no se rejuvenecerá mucho ella. Quizá entonces tendré el cabello cano, de modo que prefiera a alguien más joven. Entonces, joven, ¡Dios te ayude!, véngame y emplea unas jóvenes vergas sobre su vieja piel.

Algunas veces Walther critica la moda de la exaltación de la dama amada de una manera más seria: como conteniendo una base social desagradable, en el que la categoría mundana cuenta más que las cualidades del ser. Tal es el pensamiento que se esconde tras su aguda y emotiva dialéctica cuando compara la modesta palabra *wîp* ('mujer') con la más elegante *frouwe* ('dama'):

*Wîp muoz iemer sîn der wîbe hōhste name,
und tiuret baz dan frowe, als ichz erkenne.*

*swâ nû debeiniu sî diu sich ir wîpheit schame,
diu merke disen sanc und kiese denne.
under frowen sint unwîp,
under wîben sint si tiure.
wîbes name und wîbes lîp
die sint beide vil gebiure.
swiez umb alle frowen var,
wîp sîn alle frowen gar.
zwîvellop daz bœnet,
als under wîlen frouwe:
wîp dēst ein name ders alle krænet.*

"Mujer" será siempre el más noble nombre de la mujer; a lo que creo, la honra más que el de "dama". Si alguna cree que ser mujer es vergüenza, que atienda a mi canción y luego decida. Las hay entre las damas que no son mujeres, lo que no sucede entre las mujeres. El nombre y el ser de la mujer son amables. Sea lo que sea la dama, que sea al menos mujer. Dudosa alabanza significa desdén, como algunas veces "dama": "mujer" es un nombre que a todas corona.

Algunas de las más encantadoras canciones amorosas de Walther von der Vogelweide son las escritas expresamente para y sobre jóvenes muchachas no pertenecientes a la alta sociedad, canciones que provienen de un mundo emocional menos artificioso, dulces y risueñas a veces, graves pero nunca amargas (una de ellas, la famosa *Nemt, frowe, disen kranz*, se estudia más abajo, pp. 260-261). Pero estas características pueden también animar una composición en honor de una dama de la corte (*ze hove*), y entonces, por un momento, incluso el negro recuerdo de sus propias humillaciones en aquel mundo, donde, como poeta, le habían ofrecido regalos de vestidos de segunda mano como si fuera un vulgar bufón trashumante, se transforma en una cálida corriente, radiante de alegría:

*Frowe, ir habet ein vil werdez tach
an iu geslouft, den reinen lîp.
wan ich nie bezzet kleit gesach,
ir sît ein wol bekeleidet wîp.
sîn unde sælde sint gesteppet wol dar in.
getragene wât ich nie genan:
wan dise næm ich als gerne ich lebe.
der keiser wurde ir spileman,
umb alsô wûnneclîche gebe,
dâ keiser spil. nein, herre keiser, anderswâ!*

Señora, os habéis puesto un rico vestido: vuestra radiante belleza. Nunca vi vestido mejor: sois una mujer perfectamente vestida. Prendidos en él están ingenio y felicidad. Nunca acepté ropa usada, pero por ésta daría gustosamente mi vida. El emperador haría juegos malabares por tan magnífico don. ¡Hacedlos, emperador! ¡No, mi señor, en otro sitio!

La poesía de Heinrich y de Walther es, casi en todos los campos, incomparable con la lírica amorosa de los *trouvères* franceses. Es posible, sin embargo, una comparación entre los franceses y los alemanes, en materia de canciones amorosas que hacen referencia a la partida para las cruzadas. Mientras el Chastelain de Couci había echado mano de la ironía y la irreverencia como introducción para una meditación esencialmente seria y penetrante sobre el sentido fundamental del amor y la lealtad, el *Minnesinger* Otto von Botenlauben, al partir para la cruzada alemana de 1197, compone un *Wechsel*, lleno de un hiperbolismo exilarantemente profano, en el que amante y amada piden por turno a Dios que no la exija, en nombre de su amor:

*Wære Kristes lôn niht alsô süeze,
so enlieze ich niht der lieben frouwen mîn,
diech in mînem herzen dicke grüeze:
sie mac vil wol mîn himelrîche sîn,
swâ diu guote wone al umbe den Rîn.
herre got, nu tuo mir helpe schîn
daz ich mir und ir erwerbe noch die hulde dîn!*

*"Sît er giht ich sî sîn himelrîche,
sô habe ich in zuo gote mir erkorn,
daz er niemer fuoz von mir entwiche.
herre got, lâ dirz niht wesen zorn.
erst mir in den ougen niht ein dorn,
der mir hie ze fröiden ist geborn.
kumt er mir niht wider, mîn spilnde fröide ist gar verlorn."*

Si no fuera tan dulce la recompensa que Cristo ofrece, no dejaría a mi amada, a quien saludo a menudo en mi corazón: ella puede ser mi cielo verdadero, dondequiera que junto al Rhin ella habite. Señor, ojalá consiga para mí y para ella un poco de piedad.

"Ya que él dice que soy su cielo, yo le tengo por mi dios, para que no tenga que alejarse de mí ni un paso. Señor, no nos miréis enojado. Él no es ninguna paja en mi ojo, sino que nació para mi gozo; si muere, toda mi centelleante dicha desaparecerá."

Básicamente es un poema más sencillo que el del Chastelain. No hay en él recelos, dudas, vacilaciones ni miedos, sino tan sólo un súbito brote de confianza en la supremacía del amor. El hombre y la mujer establecen el amor humano como un absoluto, a lo que el Chastelain no se hubiera atrevido. Sin embargo no es un absoluto exclusivo: su mutua idolatría es mucho más que un juego, pero por ningún concepto significa profanidad, porque del principio al fin lo someten como un borrador a la aprobación divina, convencidos de que (supuesto que Dios tiene su papel en el proyecto y conserva vivos a los amantes) ambos amores, si son últimamente interdependientes, pueden armonizar perfectamente. Unos ocho años antes otro hábil *Minnesinger*, Friedrich von Hausen, había estado preocupado precisamente por el mismo conflicto que el conde Otto había eliminado tan alegremente. Primero desecha burlescamente el miedo de que su amor sea inaceptable para Dios:

*ich bin ir holt: swenn ich vor gote getar,
so gedenke ich ir.
daz ruoche ouch er vergeben mir:
ob ich des grôze sünde solde hân,
zwiu schuof er sî sô rehte wol getân?*

La amo: siempre que me atrevo ante Dios, pienso en ella. Esto debería perdonarme: si en ello pequé gravemente, ¿por qué la hizo tan bella?

Pero hacen irrupción más graves pensamientos:

*ich hâte lieb daz mir vil nâhe gie: Tuve una dicha que me tocó muy
dazn liez mich nie de cerca: nunca me dejó encaminar
an wîsheit kêren mînen muot. mi espíritu hacia la sabiduría.*

Y la resolución final de von Hausen es más dura y menos comprometedor que la del conde Otto o la del Chastelain. Él ha sido, dice, un amante "correcto", nunca se ha quejado de las penas amorosas ni de las mujeres que le causaron penas de amor:

*doch klage ich daz
daz ich sô lange gotes vergaz:
den wil ich iemer vor in allen haben,
und in dâ nâch ein holdez herze tragen.*

Pero me quejo de que olvidé a Dios hace ya tiempo: de ahora en adelante le amaré sobre todas las mujeres, y sólo después de esto las contemplaré con amor.

Con la muerte de Walther von der Vogelweide (h. 1230), la edad de oro del Minnesang había terminado. En las generaciones siguientes, la lírica amorosa se desarrolló en dos direcciones principales: una de ellas abandonó el amor al estilo elevado por las vivas y mordaces canciones de baile de Neidhart (cf. más abajo, p. 263) y por géneros más narrativos; la otra mostró una creciente elaboración de los modos de más alto vuelo hasta la virtuosidad y el manierismo. Los esquemas estróficos extensos, tales como el del *Leich*,³ se hicieron más populares; la misma estrofa lírica se hizo más amplia y la rima se volvió más intrincada y más rica; los versos se entrelazaron con ecos, juegos de palabras y rima; la sintaxis tendió a hacerse enmarañada y recargada, la expresión cayó fácilmente en un manierismo extravagante, precioso y oscuro. Florecía la fantasía caprichosa a expensas de la imaginación. Son hitos de esta tradición tardía los *Leiche* de Tannhäuser (cuya leyenda eclipsaría muy pronto sus canciones), de los cuales los mejores son sensuales y regocijantes; las graciosas complicaciones de Konrad von Würzburg, rizando el rizo, de una maestría inmaculada, y las ambiciosas estrofas líricas de Heinrich Frauenlob:

*Got grüeze mines herzen wirt
unt mīner bōhen sælden minneclīchen gast,
der alle stunde
mit niuwen süezen äventiuren*

³ *Leich*, cf. más arriba, n. 1 del cap. I. Acepto la argumentación de Handschin y Spanke: las muestras conservadas de esta forma estrófica en latín, francés y alemán, pertenecientes a los siglos XII y XIII, proceden de las secuencias arcaicas, gama notable de formas líricas que pueden remontarse — tanto en la tradición latina como en la vernácula — hasta la época de Carlomagno (cf. más arriba, pp. 47-50). A pesar de la absoluta falta de documentación para finales del siglo X y el siglo XI, la tradición no quedó, con toda probabilidad, interrumpida.

- 5 *mir ze wernden vreuden kumt:
daz ist ein wip, diu hât gevrumt
den sinnen mīn sô überkrefticlichen last
mit minneclīcher
lustgrunt suochender*
- 10 *lieben liebe,
dâ von ofte mich verbirt
mīn selbes kraft;
sus sigehaft
ist sî gēn mir:*
- 15 *wol mich der reinen, senften,
süezen meisterschaft!*⁴

Dios bendiga al dueño de mi corazón, huésped amado de mi gran dicha, que en todo momento, con nuevas y dulces aventuras prolonga mi alegría: es una mujer, que ha abrumado mis sentidos con la carga tan desmesurada de un amoroso amor que amorosamente lleva a la más alta dicha, que a menudo quiebra mi fuerza: tan victoriosa queda contra mí. ¡Bendita sea esta pura, tierna y dulce señoría!

Las rimas son aquí relativamente escasas, pero la estructura silábico-rítmica permanece idéntica a través de cinco estrofas. Una simple frase se convierte en un laberíntico hilo que se prolonga a través de sus giros y vueltas, un raro y sorprendente *tour de force*. Tales técnicas acabaron por ser aplicadas sistemáticamente. En Maguncia, donde murió en 1318, se dice que Frauenlob fundó la primera escuela alemana para la enseñanza de la composición lírica. Es el signo de una nueva era, la era del gótico tardío y de los *Meistersinger*.

(4) Una lírica latina

Hasta el punto que podemos hacer caso omiso de los accidentes de la conservación, podríamos decir que los mejores ejemplos de la lírica amorosa medieval del siglo XII deben encontrarse primero en Provenza y luego en Alemania; en el siglo XIII, principalmente en Italia (cf. más abajo, p. 191). Hasta

⁴ Tiene la misma forma estrófica que una *canzone*, con dos *Stollen* idénticos (los versos 1-5 tienen su duplicado en los versos 6-10) y un *Abgesang* con una estructura distinta (versos 11-15).

el final del siglo XIII tenemos pocos indicios de la existencia de una tradición en Inglaterra. El siglo XII contempla además el mejor y más abundante florecimiento de la lírica amorosa en latín, donde el testimonio escrito nos permite, aunque fragmentariamente, remontar una tradición por lo menos desde el siglo X. En su desarrollo musical, la lírica latina estaba íntimamente ligada a la música que nació en torno a la liturgia; desde el final del siglo XI en adelante, esa tradición paralitúrgica se fue adaptando más y más a la lírica amorosa y a otros tipos de canciones profanas; influenció profundamente la música de la lírica en vulgar, y a su vez fue a menudo enriquecida por ésta. Lo que hemos dicho conviene en grado sumo a Francia y a Alemania, donde la lírica en latín fue más extensamente cultivada; tenemos menos pruebas para España e Inglaterra y aún menos para Italia. Es cierto, al mismo tiempo, que la lírica profana en latín se hizo en gran medida internacional: la tradición manuscrita de algunas de las composiciones más celebradas nos permite seguirlas virtualmente por Europa entera.

¿Cuáles son los rasgos y los éxitos distintivos de la lírica amorosa en latín? Intentemos extraer algunas conclusiones generales de una composición notable y característica:

*Annualis mea
sospes sit et gaudeat!
arrideat,
cui se hec chorea
implicat, quam replico
et precino:
pulchrior et aptior in mundo non est ea!*

*Fervens illa mea
ignis est, sed suavitas
et bonitas
renitent ex ea.
provocant me talia
ad gaudia,
tristorque cum suspiriis sub lite Venerea.*

*Hospitalis mea,
candida et rubea,
siderea —*

*Venus, amoris dea,
me tibi subicio,
egens tuo — iam caleo et pereor in ea!*

*Collaudate meam
pudicam, delectabilem,
amabilem!
amo ferventer eam,
per quam mestus vigeo,
et gaudeo,
illam pre cunctis diligo et veneror ut deam.*

¡Mi novia de mayo sea salva y se alegre! Sonría aquella para quien el corro se enrolla, al cual hago enrollarse y doy música: no hay en el mundo ninguna más hermosa y ligera que ella.

Ella es llameante fuego, pero irradia suavidad y bondad. Me incitan tales cosas al regocijo, y me entristezco suspirando por las lides de Venus.

Huésped mía, blanca y colorada, siderea — Venus, diosa del amor, me rindo a ti, pues tu auxilio necesito: me abraso y muero por ella.

¡Todos alabad conmigo a mi muchacha, púdica, deleitable, digna de amor! La amo fervientemente, por ella triste vivo y me alegre, la amo entre todas las damas y la venero como una diosa.

Hay, en primer lugar, una mezcla poco usual de simplicidad y artificio: la alegría y el empuje de la juventud se expresan con una forma excepcionalmente habilidosa, en la que los esquemas rítmicos y rítmicos danzan a la par graciosamente. El asunto es, por lo visto, una maya, en la que los danzantes bailan alrededor de la muchacha que han escogido como "novia del año" (*annualis*). Sin embargo, esta maya, ¿corresponde realmente a un mundo rústico? Las alusiones a Venus parecen en él fuera de lugar. ¿Se trata entonces de una danza bailada en el Petit Trianon de la imaginación del poeta? Parece que hay para ello demasiada inmediatez y espontaneidad. El tema parece llano y conocido: la evocación del estado del amante, entre el gozo y el dolor, aunque tratado con una maestría poco acostumbrada. ¿Quién es la amada? Es el amor abrasador lo que el amante siente dentro de sí (estado subjetivo), y una fuente de *suavitas* y *bonitas* fuera de él mismo (finalidad objetiva); en la tercera estrofa, con una ambigüedad deliberada, ella casi se confunde con la divinidad a quien él adora y se somete, y si al

final venera a la muchacha *ut deam* es a causa de esta fusión imaginativa entre su belleza y el rayo de divinidad que ésta puede revelar a él, que ama y muere por ella. Tales complicaciones se sugieren, sin afirmarse, en una poesía lírica que produce una impresión dominante de elegancia y rapidez; se nota en toda ella una destreza intelectual, y al mismo tiempo un tono cándido, una sencillez esencial que permite que una tal forma y un tal fondo puedan unirse al mundo sencillo de las mayas sin la menor incongruencia.

Tocamos aquí las características que, en mi opinión, distinguen a la lírica amorosa latina medieval: junto a su considerable artificiosidad formal hay dos rasgos que provisionalmente denominaré su penetrante ingenio y su inocencia. El ingenio implica aquí, como en la poesía inglesa isabelina y la del siglo XVII, una particular actitud frente al lenguaje y a la dialéctica, actitud que es perfectamente compatible con una profunda seriedad y una seriedad fingida y el regocijo. Si nos imaginamos a Romeo bromeando con sus amigos, o desvivirse por Rosalina, o ganando el amor de Julieta, o muriendo por Julieta, las funciones del lenguaje en estos contextos difieren grandemente, aunque en todos ellos la función del lenguaje permanece fundamentalmente la misma: hay un tono retozón integral que Shakespeare no sintió necesidad de eliminar ni incluso en los momentos más trágicos y sublimes, un ingenio que es intuitivo o por lo menos habitual. Naturalmente, todos los mejores poetas amorosos en lengua vernácula tienen momentos de ingenio; en latín no se trata de unos momentos más o menos frecuentes, sino de condición intrínseca al mismo lenguaje (en parte quizá, porque, por bien que se hubiera aprendido, siempre era en último término una lengua aprendida y no natural, y por ello un lenguaje en el que el intelecto se ejercía desde los comienzos).

Cuando uso la palabra "inocencia" hablando de la lírica amorosa latina, lo hago para sugerir una característica más literaria que moral.⁵ Es la completa ausencia de tales trazas de au-

⁵ La tan repetida afirmación de que la lírica latina amorosa

tocrítica o de duda de sí mismos lo que se revela de cuando en cuando en las mejores composiciones en vulgar a partir de Guillermo de Poitiers y de Kürnberger, y da a ciertas canciones una especial resonancia poética, una dimensión especial. No es cuestión de gama emocional: los poetas latinos pueden dudar del éxito de su amor, pueden incluso desesperarse, pero todo ello dentro de un contexto poético que nunca se pone en cuestión. Por lo que sé, no existe ninguno de aquellos sorprendentes momentos en los que un poeta puede a veces ver a través de él mismo, contemplando los movimientos de su propio pensamiento y de sus sentimientos y comportamiento con una especie de vulnerable despegue. Tanto si en sus poesías son amantes exitosos o dolientes, alegremente sensuales o adoradores *de lonh*, son inocentes en el sentido de que no se ponen nunca en cuestión ellos mismos, ni un momento retroceden a observarse críticamente en sus propias actitudes. Ello puede ser debido en parte a las limitaciones de una lengua aprendida frente a la materna. (La única excepción que se me ocurre es el de la prosa latina del *Secretum* de Petrarca: San Agustín, Pedro Abelardo y muchos otros habían revelado en sus escritos en latín muchos detalles de sí mismos y habían explorado sus propias conciencias, pero sólo Petrarca, en mi opinión, intenta ver a través de él mismo explorando su propia conciencia.) En el uso de este lenguaje aprendido, muy artificioso formalmente y en sus modos de expresión, junto con este básico candor de su actitud poética, podemos ver quizá la fuente del penetrante ingenio que condiciona la perspectiva poética. En cualquier caso, el punto hasta el que la lírica amorosa latina tenga características diferentes de la vulgar, me parece que depende de estos elementos interrelacionados.

es más abiertamente sensual que la vernácula es válida en algunos casos, pero de ningún modo como regla general. La afirmación según la cual las composiciones en latín estaban dirigidas a damas solteras es tan infundada y peregrina como la de que todas las canciones trovadorescas lo estuvieran a damas casadas.

(5) *Canciones amorosas inglesas y gallegas*

Dejando aparte la tradición latina, tenemos dos lenguas vulgares en las que la lírica amorosa tiende a poseer la misma latente inocencia: el inglés medio y el gallego. Las características específicas de expresión poética son, sin embargo, diferentes en estas dos lenguas. Cuando nos encontramos por vez primera con la lírica amorosa en inglés medio (poco después del año 1200), la forma y la dicción no tienen elegancia. Son sencillas, enérgicas y concisas:

[The] *h thet hi can wittes fule-wis
of worldes blisse nabbe ic nout,
for a lafdi thet is pris
of alle thet in bure goth;
sethen furst the heo was his,
iloken in castel wal of ston,
nes ic hol ne blithe iwis.
ne thriminde mon.
Lifh mon non bildeth me
abiden & blithe for to boe—
ned efter mi death me longgeth.
I mai siggen wel by me
herde thet wo hongeth.*

Aunque tengo gran ingenio, carezco de alegría en el mundo, a causa de una dama sin par entre todas las que andan por jardines; desde que perteneció a él, encerrada en las pétreas murallas de un castillo, no he estado sano ni contento ni con buena fortuna. Nadie me anima a resistir ni a vivir dichosamente. Deseo mi muerte, y puedo decir con verdad que las penas me abruma duramente.

Lo que hay aquí de notable no es la evocación del estado sentimental del enamorado (por más que deje traslucir un tono lastimero y franco que lo delata), sino la sugerencia de un vívido trasfondo de sucesos, rápidamente iluminado en dos versos—

*sethen furst the heo was his,
iloken in castel wal of ston—*

que prestan concreción y fuerza dramática a la queja. Tras lo directo del lenguaje percibimos la maestría y el tacto de un narrador que sabe trabajar la técnica evocativa.

La canción se acaba con la frase *herde thet wo hongeth*, que tiene casi un dejo proverbial. Asimismo en los tres primeros versos de una breve canción fijada por escrito medio siglo más tarde, el efecto de proverbio aliado con el de la aliteración

permiten al poeta lograr una intensa y gnómica compresión (para la música, cf. el Apéndice):

*Foweles in the fith,
the fisses in the flod—
and I mon waxe wod.
Mulch sorw I walke with
for beste of bon and blod.*

Los pájaros [*están*] en el bosque,
los peces en el mar—y yo debo en-
loquecer. Ando con gran pena por
la mejor en carne y hueso.

Comienza con el contraste característico de los estilizados y a menudo muy retóricos preludios de la naturaleza comunes en la lírica amorosa: la deducción que se impone es que los pájaros y los peces, estando en su elemento, están alegres y satisfechos. El estado languideciente del enamorado se canaliza (mucho más efectivamente que en muchos lamentos más elaborados) en las dos fuertes palabras *waxe wod*. El final tiene un tono conmovedor: el enamorado no describe ya su estado ni la mujer que lo provoca; con desnuda sencillez reitera su pena y menciona a su amada tan sólo con una frase que aun entonces debía ser un cliché aliterativo. ¿Por qué, entonces, tiene un efecto tan extrañamente poderoso? ¿Es porque las palabras iniciales vibran todavía en nuestra mente y nos obligan a asociarlas al último verso?—Ella es también de carne y hueso, un ser físico.—¿Qué derecho tiene a ser diferente del resto de los seres vivientes? Si es la mejor por su naturaleza, ¿puede la sangre de sus venas ser más fría que la de las aves y los peces? Éstas pueden ser tan sólo explicaciones subjetivas del efecto producido; lo que me parece seguro es que el poeta tenía la intención de que el inicio y el final de su estrofa reaccionaran uno sobre otro para producir asociaciones de amor desgraciado, y que su intención no consistía en yuxtaponer meramente unas frases familiares que encajaran en una dulce melodía, sino conseguir una conjunción que enriqueciera el significado poético.

Una canción que expresa de modo más alegre el deseo amoroso, compuesta casi a finales del mismo siglo, comienza:

*Bryd one brere, brid, brid one brere,
Kynd is come of Love love to crave.
Blithful bryd, on me thu rewe
Or greyth, lef, greith thu me my grave.*

Pajarillo del brezal, pajarillo, pajarillo del brezal, ha venido la Naturaleza al amor para requerir amores. Pajarillo alegre, apiádate de mí, o cava, amor, cava de prisa mi fosa.

El lenguaje tiene todavía un tono aparentemente impremeditado. Produce el efecto, en primer lugar, de ser casi un gorjeo pajaril, un excitado trinar. Pero el juego de palabras descubre aquí una aguda conciencia del significado y de la ambigüedad. El verso segundo recuerda otra vez el prelude de la naturaleza, pero es más "metafísico" de lo que había sido hasta aquí: es una Naturaleza personificada quien viene en la primavera a pedir al dios del amor que deje extender el amor por el mundo (alternativamente, Kynd, hija del dios supremo, que es el Amor, desciende desde lo alto para suplicar amor en el mundo; puede interpretarse en ambos sentidos). La alusión a la diosa "de filósofos y eruditos", aun siendo tan ligera, es inequívoca. El tercer verso retuerce al primero, repitiendo *b[i]ryd*, ahora con el sentido abierto de "dama" más que de "pájaro"; el cuarto verso continúa la ambigüedad (*greyth* puede significar 'rápidamente' y 'prepara'). Todo ello nos conduce a un juego literario, pero no podemos excluir de estos versos otro significado — latente como una posibilidad —, del pájaro como confidente de los enamorados, que puede apiadarse del amante trayéndole un feliz mensaje de su señora, esta vez como convención firmemente establecida en la canción popular.

En las dos estrofas restantes, el enamorado confía su deseo al pájaro. También aquí es posible detectar en el lenguaje un eco consciente de la canción popular. Con

*She is huit of lime, loueli, trewe,
she is fayr, and flur of alle*

¡Ay, qué blanco cuerpo tiene la
niña! ¡Qué hermosa y fiel la bella
flor de las flores!

no andamos muy lejos de *As ye came from the holy land*:

*She is neither white nor brown,
but as the heavens fair...*

No es blanca ni morena, sino
bella como el cielo...

exactamente como, en la estrofa inicial, nos acercamos a Sir Walter Scott:

*"Who makes the bridal bed,
Birdie, say truly?"
"The grey headed sexton
That delves the grave duly."*

"¿Quién hace el lecho nupcial,
pajarillo, di la verdad?" "El sepul-
turero canoso que cava la fosa pun-
tualmente."

Con todo su polifacético artificio, la lengua de *Bryd one brere* está todavía compuesta de elementos nativos. Así también ocurre en muchas composiciones lírico-amorosas de la colección Harley, algunas de las cuales se remontan a antes de 1300:

*Levedy of alle londe,
les me out of bonde;
broht icham in wo.
Have resting on bonde,
ant sent thou me thi sonde
sone, er thou me slo;
my reste is with the ro.
Thab men to me han onde,
to love nuly noht wonde,
ne lete for non of tho.*

Señora de todas las tierras, libérame de mis trabas, me han llenado de dolor. Dame la paz y envíame tu mensaje pronto, antes que me mates; descanso tan poco como el cervatillo. Aunque los hombres me son hostiles, no dejaré de amar, ni cejaré por causa de ellos.

En un tiempo en que tales quejas, protestas y motivos (como los del mensaje y los despechados enemigos del amor) se habían gastado ya por toda Europa por culpa de un uso excesivo y sin imaginación, podían todavía ser manejados en inglés como algo vivo y directo. Una cuarteta de los alrededores de 1300, descubierta hace poco, usa la hipérbole irónica con una maestría y una viveza dignas de Kürnberger. El enamorado, al aire libre en la fría noche, lanza su lastimera serenata:

*So longe ic have, lavedi,
yhoved at thi gate,
that mi fot is ifrore, faire lavedi,
for thi luvre faste to the stake!*

Tanto tiempo, señora, he mero-
deado junto a tu puerta, que mi
pie está helado, hermosa señora,
por tu amor, atado a la estaca.

También en este caso, como en *Bryd one brere*, debemos contar con la posibilidad del juego de palabras (la estaca como montante de la puerta o como lugar de ejecución para la víctima del amor). El siglo XIV, sin embargo, ve en Inglaterra transformarse el lenguaje bajo la influencia francesa, demasiado a menudo gastada y epigónica:

*Mercy me graunt off that I me compleyne,
to yow my lyfis soveraigne plesauns;
and ese your servaunt of the importabyl peyne
that I suffre in your obeysauns...*

Este tipo de lengua llega a dominar el panorama de la lírica amorosa inglesa medieval tardía. A veces, no obstante, como en las mejores composiciones líricas de manuscrito "Rawlinson" (cf. más abajo, p. 251), aún se podía dejar este novedoso lenguaje a un lado; también una personalidad excepcionalmente dotada y original como Chaucer podía moldearlo a voluntad y conseguir matices de significado y emoción tan originales como los de Guillermo de Poitiers o los de Kürnberger.

La poética inocencia de la lírica amorosa gallega es también algo distinto. Parece que en este caso, desde los primeros testimonios de su lírica, nos desafía un abanico de convenciones y de posibilidades lingüísticas deliberadamente limitado: en las *cantigas de amor*, como en las *cantigas de amigo* (cf. más arriba, pp. 126 y ss.), lo que está en juego son las permutaciones artísticas posibles con unas herramientas poéticas dadas: un vocabulario estrictamente limitado, unos tipos estilizados de emociones y situaciones, recursos como el paralelismo y el estribillo, formas convencionales de iniciar la composición, tratamientos convencionales y convenciones sobre la longitud y el número de estrofas. Aun con tan formidables dificultades, un buen número de trovadores lograron una poesía de verdadera intensidad y, cosa más sorprendente, una poesía que podía ser variada e individual. Raramente intentaron librarse de aquellos grillones: estaban aferrados a una forma lírica que debió estar profundamente enraizada en las tradiciones tanto populares como paralitúrgicas de su país. Como reconoce expresamente el rey don Dinís, uno de los más distinguidos trovadores de la época tardía, había otras maneras de hacer las cosas:

*Proençaes soen mui ben trobar
e dizen eles que é con amor;
mais os que troban no tempo da frol
e non en outro, sei eu ben que non
an tan gran coita no seu coração
qua m'eu por mia senhor vejo levar.*

Los provenzales saben trovar muy bien y dicen ellos que lo hacen con amor, pero los que trovan en tiempo de flor y no en otro, yo sé muy bien que no tienen tan gran pena en su corazón como la que yo me veo sufrir por mi señora.

El rey don Dinís critica aquí efectivamente el preludio primaveral característico de la lírica amorosa provenzal (y que era extraordinariamente raro en Portugal) desde el punto de vista de la sinceridad: él prefiere una poesía que se limita a las desnudas emociones del amor, emociones como la angustia y la pena amorosa (*coita*) que domina tantas canciones portuguesas. El preludio de la naturaleza es extrínseco a tales emociones, y la canción que lo adopta pierde en sinceridad (o, en términos literarios, pierde unidad y concisión). Para sostener su punto de vista, el rey se reviste burlescamente de ingenuidad: pretende creer que todas las canciones amorosas que empiezan con un preludio primaveral han habido de ser compuestas realmente en primavera, y así todos los amantes deben ser puros enamorados de buen tiempo.

La cuestión de la sinceridad ocupó también a otros trovadores: en una canción de Joan Airas, el poeta afirma que los hombres que no están enamorados pueden muy bien declararlo como los que realmente lo están, pero nunca serán creídos, porque únicamente la verdad lleva a la convicción. También el rey don Dinís, cuando quiso fingir, compuso un panegírico convencional de las virtudes de su dama, alegando haberlo hecho *en maneyra de proença*. Sería temerario, sin embargo, con la sola base de estos pasajes, seguir aquellos antiguos eruditos que consideran la lírica portuguesa como más intrínsecamente sincera que la provenzal: no hay ninguna prueba para decidirlo a nivel biográfico; lo cierto es que la verdad emocional de los poetas portugueses es en primer lugar y sobre todo un efecto *poético*, gobernado por unas convenciones artísticas de largo alcance.

Una composición que ilustra admirablemente algunas de las excelencias más específicas de las *cantigas de amor*, así como las limitaciones inherentes a tal virtuosismo, es *Como morreu*, de Pai Soares de Taveirós, uno de los trovadores más antiguos de los que se tiene noticias, de la corte del rey don Sancho (m. en 1213):

*Como morreu quen nunca ben
ouve de ren que mais amou,
e quen viu quanto receou
d'ela, e foi morto por én,
Ay mia senhor, assi moir'eu.*

*Como morreu quen foi amar
quen lhe nunca quis ben fazer,
e de quen lhe fez Deus veer
de que foi morto con pesar,
Ay mia senhor, assi moir'eu.*

*Com'ome que ensandeceu,
senhor, con gran pesar que viu,
e non foi ledo nen dormiu
depois, mia senhor, e morreu,
Ay mia senhor, assi moir'eu.*

*Como morreu quen amou tal
dona que lhe nunca fez ben,
e quen a viu levar a quen
a non valia, non a val,
Ay mia senhor, assi moir'eu.*

Es una única visión de un amor desafortunado al que se ha dado una forma exquisita. La música, como sucede con la mayor parte de la lírica gallega, se ha perdido, pero las palabras tienen su propia, límpida melodía. Son las palabras de amor más comunes y más sencillas—*morreu, amou, morto, amar, pesar, dormiu*—, pero cuya delicada repetición llega a despedir un encanto. Durante tres estrofas uno se siente arrullado por ellas, arrastrado por su melancolía, hacia ningún sitio concreto. Con los dos momentos de apelación directa en la tercera estrofa se aumenta la urgencia, pero solamente en la culminante estrofa final se descubre totalmente la intención: la delicada insinuación de un trasfondo dramático basta para sugerir una nueva perspectiva y una nueva profundidad a lo que se lleva dicho, para relacionar el anhelo subjetivo y onírico con otro mundo que el auditorio conoce, que, como hace ver el último verso, está con nosotros ahora, en el que una mujer puede precisamente casarse con un marido que no le corresponde y quedar atada a él de por vida. La relativa concisión de la estrofa

Como murió quien nunca obtuvo nada bueno de aquella a quien amó, y quien tuvo lo que temió de ella, y por ella murió: Ah, mi señora, así muero yo.

Como murió quien fue a amar a quien nunca le quiso hacer bien, y por quien le hizo ver Dios que murió con pesar. Ah, mi señora, así muero yo.

Como aquel que enloqueció, señora, por la gran pena que conoció y no estuvo alegre ni durmió después, mi señor, y murió. Ah, mi señora, así muero yo.

Como murió quien amó tal mujer que nunca le hizo bien, y quien la vio casarse con quien no la merecía y no la merece. Ah, mi señora, así muero yo.

final produce una impresión que ilumina y al mismo tiempo se asimila al esquema total: la simetría del lenguaje y del estribillo, aquí como antes, asegura que no se rompa el encanto. Se había hecho cosa común en lo pasado, el considerar tales poemas como simples y espontáneos *cris de cœur*, y a contrastarlos con las artificiosidades provenzales. Yo diría que la simplicidad y la espontaneidad han sido pulidas para alcanzar un alto grado de expresividad artística, refinada casi hasta el punto del preciosismo. Es la lograda simplicidad y espontaneidad de la mejor lírica inglesa isabelina. Su característica virtud reside en el hecho de que vacila entre lo directo de la pasión y la gracia del refinamiento; en la estructura creada por la repetición intensiva y la variación, lo elemental y lo cultivado se ponen en armonía.

Las *cantigas de amor* exponen muchos aspectos del amor desafortunado: el enamorado que ama demasiado desesperadamente para ser capaz de tomar venganza de la frialdad de su dama,

*Se eu podesse desamar
a que[n] me sempre desamou,
e podess' algun mal buscar
a quen me sempre mal buscou!*

¡Si pudiera dejar de amar a
quien siempre me despreció y pu-
diese hacerle algún daño a quien
siempre me quiso mal!

o el enamorado cuyos sentidos están paralizados ante la prueba de tener que declarar su amor sin saber si la dama ha de reírse de él:

*Esso mui pouco que og' eu falei
con mia senhor, gradeci-o a Deus;
e gran prazer viron os olhos meus.
Mais do que dixeu gran pavor per ei,
ca me tremia 'ssi o coração
que non sei, se lh'o dixeu, [ou] se non.*

Lo poco que hoy hablé con mi señora, agradézcolo a Dios, pues gran placer vieron mis ojos. Pero tengo mucho miedo de lo que dije, porque me temblaba tanto el corazón que no sé si se lo dije o no.

O también éste, que reflexiona con amarga ironía sobre la dureza de su dama:

*Pois [que] eu ora morto for
sei ben ca dirá mia senhor:*

"Eu sôo Guiomar Affonso!"

*Pois souber' mui ben ca morrei
por ela, sei ca dirá (a)ssi:*

"Eu sôo Guiomar Affonso!"

*Pois que eu morrer', filhará
enton o seu queix'e dirá:*

"Eu sôo Guiomar Affonso!"

Si yo muriese ahora mismo, sé
muy bien lo que diría mi señora:
"¡Soy Guiomar Affonso!"

Si supiera perfectamente que ha-
bía muerto por ella, sé que diría
así: "¡Soy Guiomar Affonso!"

Después de mi muerte, entonces
apoyará la barbilla en su mano y
dirá: "¡Soy Guiomar Affonso!"

A pesar de las posibilidades dramáticas inherentes al uso del estribillo, que son evidentes en especial en esta última composición, es raro hallar dramatismo en esta lírica: se evoca una sola disposición o un solo impulso en las mejores canciones con una limpia elegancia, y a menudo con una intensidad que bordea los límites de una franca exageración. El efecto culminativo, obtenido a base de repeticiones, paralelismos verbales y estribillos tendía más a magnificar que a mitigar la disposición o el impulso básicos y conducía así a una exageración emocional. No es, pues, sorprendente que junto a las canciones de amor desesperado conservadas figuren muchas otras que tratan los mismos temas burlesca o parodísticamente, con un suave humor o con una franca burla.

Hay, por ejemplo, un grupo delicioso de tres canciones de Pero García de Burgos, poeta de finales del siglo XIII del que se nos han conservado más de cincuenta composiciones, en el que hace una cómica burla del secreto amoroso (no debe descubrir nunca el nombre de su amada), de su miedo ante su amada y del temor que siente ante su ira. Está tan asustado de que alguien llegue a descubrir quién es ella, que nombra a tres damas en lugar de una:

*Joana, dix'eu, Sancha e Maria
en meu cantar con gran coita d'amor,
e pero non dix'e por qual morria
de todas tres, nen qual quero melhor,
nen qual me faz por si o sen perder,
nen qual me faz ora por si morrer,
de Joana, de Sancha, de Maria.*

Con gran cuita de amor hablé en mi cantar de Juana, de Sancha y de María, pero no dije por cuál moriría de entre las tres, ni a cuál prefero, ni cuál me hace perder el tino ni cuál me mata de amor, entre Juana, Sancha y María.

En la canción siguiente sucede lo inevitable: la dama citada se da cuenta de su amor (y de su indiscreción) y se enfurece; en la última canción describe al patético amante, buscando una melancólica soledad, perseguido por toda la gente que le pregunta quién es ella.

Aunque se encuentren en época relativamente tardía textos como los anteriores, creo que no hay que pensar que no existieran estas ligeras variaciones sobre temas amorosos en períodos más antiguos: los primeros trovadores de los que conocemos nombres y fechas nos muestran el arte de la canción amorosa en una etapa tardía o muy desarrollada, y es muy probable que en las tradiciones líricas populares de la península ibérica (cuya antigüedad y cuya fuerza están impresionantemente demostradas por alguna de las jarchas [cf. más arriba, pp. 107 y ss.]) hubieran existido siempre codo a codo tipos de canción amorosa serios y humorísticos.

(6) *De los sicilianos a Dante*

Las primeras muestras conservadas de la lírica amorosa italiana fueron escritas por un grupo de poetas cultos que, procedentes de distintas regiones de Italia, se habían reunido en Sicilia en la corte de Federico II. Eran nobles o gente de carrera, cortesanos del emperador o funcionarios estatales. Generalmente se afirma que sus canciones representan un comienzo absoluto, y que la poesía amorosa italiana nació simplemente como imitación del estilo provenzal. Es cierto que no se conserva ninguna pieza lírica amorosa italiana que haya podido ser fechada con anterioridad, pero algunos de los poemas más arcaicos de otros géneros, tales como el *Ritmo cassinese*, la *Ele-gia giudeo-italiana*, y el *Ritmo laurenziano*,⁶ muestran sin lugar

⁶ Los dos primeros se estudian más arriba, pp. 70 y ss. El

a dudas la existencia de una rica y vigorosa tradición poética, y de una cantidad impresionante de arte poético, anterior y sin relación con el de la corte de Federico. Parece cosa improbable que esta vieja tradición no tuviera canciones amorosas. Es cierto que la *canzone*, una de las formas favoritas del grupo siciliano, fue una adaptación de la *canso* de los trovadores (aunque yo no conozco ningún ejemplo de copia servil de forma ni melodía alguna).⁷ Es cierto que el "fundador" del grupo, el notario Giacomo da Lentini, estaba familiarizado con las convenciones líricas y el lenguaje amoroso de los trovadores provenzales, pero es más importante señalar que no fue un mero epígonos. Es una voz poética nueva, sutil e individual; la voz, no de las tentativas de un bisoño, sino de un artista maduro y seguro:

*Meravigliosamente
un amor mi distringe
e mi tene ad ogn'ora.
Com'om che pone mente
in altro exemplo pingi
la simile pintura,
così, bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura.*

Maravillosamente me ata un amor y me sostiene siempre. Como aquel que está atento a una idea, pinta un cuadro que se le asemeja, así, bella, hago yo, que dentro de mi corazón llevo tu imagen.

El pintor tiene la "idea" (en el sentido platónico de la palabra), el ejemplo o la forma ideal de lo que desea pintar, en su cabeza, y su pintura es un intento de copiar la forma perfecta de la idea de una manera física. Así también, el enamorado tiene una imagen ideal de su amada dentro de sí, que es la expresión perfecta de su propio amor; pero en el mundo exterior tiene vergüenza (está *vergognoso*) y solamente puede expresar de una manera imperfecta su amor. No puede conseguir entera-

Ritmo laurenziano (Poeti, I, p. 5) es una petición dirigida a un obispo, compuesto probablemente hacia 1200.

⁷ Sólo existe un único caso en que un poeta siciliano haya traducido parte de un poema lírico de un trovador (Jacopo Mostacci a Rigaut de Berbezilh), pero la forma es diferente.

mente su amada ideal, pero pintándola puede acercarse a ella en su imaginación:

*Avendo gran disio,
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,
e quando voi non vio,
guardo 'n quella figura,
e par ch'eo v'aggia avante:
come quello che crede
salvarsi per sua fede,
ancor non veggia inante.*

Teniendo gran deseo pinté una pintura, bella, semejante a vos, y cuando no os veo, miro aquella imagen, y me parece que os tengo ante mí: como aquel que cree salvarse por su fe, aunque no la vea delante.

El pintor y el enamorado, como el religioso devoto, deben hacer un acto de fe, deben creer en la realidad de una forma invisible, de una idea en su mente. Giacomo extiende entonces esta metáfora básica (de la idea y de los intentos de su expresión física) nuevamente: las alabanzas que dirige a su amada son por arte (*per arti*), le dejan verla "mediante signos" (*per singa*) lo que no puede decir en su presencia física. La *canzone* se convierte en su pintura, su *figura*, su intento de realizar físicamente el amor ideal en su corazón:

*Canzonetta novella,
va' canta nova cosa;
lèvati da maitino
davanti a la più bella,
fiore d'ogni amorosa,
bionda più c'auo fino:
"Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino."*

Cancioncilla nueva, ve y canta un aire nuevo; levántate por la mañana delante de la más bella, flor de todas las enamoradas, rubia más que el oro fino: "Vuestro amor, que es precioso, dádselo al Notario que es hijo de Lentino".

Por la dulce melodía de su fondo, y por su concepción sobre el amor como idea perfecta y a la vez expresión imperfecta y lejana en el mundo exterior, esta canción es desde luego "*nova cosa*".

Se deben también a este notario las primeras muestras del soneto en Europa. Nada semejante había habido tras los Alpes: Giacomo da Lentini pudo muy bien haberlo creado, aunque no cabe descartar la posibilidad de que hubiera continuado o desarrollado una tradición nativa. El soneto, como demuestra su

destino posterior, no sólo en la lírica italiana, sino también en la europea, era algo más que un esquema métrico entre tantos: había algo que le era intrínseco en la forma y que lo hizo cautivador para las generaciones siguientes: la ligera pero firme unidad que podía conseguirse por la conjunción o contraste, o ambas cosas, de los dos cuartetos y los dos tercetos. Es lo simple de su orden, flexible a la vez: aunque las cuatro unidades sean esencialmente dos parejas, cada una de ellas puede relacionarse con las demás mediante el paralelismo, la continuidad, la antinomia o la yuxtaposición bien equilibrada. Para ilustrarlo, veamos uno de los sonetos de Giacomo da Lentini, que en su etérea y beatífica concepción de la amada y en su certeza de que su trascendente perfección es reconocida por toda la humanidad, es característica de una de las líneas corrientes de la temprana lírica amorosa italiana:

*Lo viso mi fa andare alegremente,
lo bello viso mi fa rivegliare,
lo viso mi conforta ispessamente,
l'adorno viso che mi fa penare.*

*Lo chiaro viso de la piú avenente,
l'adorno viso riso me fa fare.
Di quello viso parlane la gente,
chè nullo viso a viso li pò stare.*

*Chi vide mai così begli occhi in viso,
nè sì amorosi fare li sembianti,
nè bocca con cotanto dolce riso?*

*Quand'eo li parlo moroli davanti,
e paremi chi vada in paradiso,
e tagnomi sovrano d'ogn'amanti.*

La visión me hace andar alegremente, la bella visión me hace renovar la esperanza, la visión me consuela a menudo, la graciosa visión que me hace penar.

La clara visión de la más adorable, la graciosa visión me hace sonreír. De aquella visión hablan las gentes, que ninguna otra visión puede hacerle frente.

¿Quién vio jamás tan bellos ojos en una visión, ni hacer tan amoroso semblante, ni boca con tan dulce sonrisa?

Cuando le hablo muero ante ella, y pareceme que vaya al paraíso, y me tengo por el más afortunado de los enamorados.

Aquí se hallan inextricablemente unidos los dos cuartetos. No son tan sólo sintácticamente paralelos, sino que están en una continuidad directa, una continuidad reforzada por el *viso* anafórico, y del puente emocional tendido desde *alegramente* hasta *riso*, a través del contrastador *penare*. Los tercetos, unidos por las rimas, son, en otros aspectos, una antinomia, contrastando en sintaxis y en significado. El primero, en el que aparecen de nuevo las palabras *viso* y *riso*, está sólidamente ligado con los cuartetos a los que se yuxtapone. Pone de relieve ante el terceto final todo lo que ha ocurrido anteriormente; las proporciones básicas de este soneto, son, diríamos, 11:3, en lugar de la más frecuente, 8:6; sin embargo, los tres últimos versos tienen un clímax suficientemente fuerte para compensar el resto: las proporciones son armoniosas y el contraste se resuelve en la unidad.

Otro poema amoroso que, como el de Giacomo da Lentini, pertenece a lo más antiguo de la poesía siciliana conservada, el famoso *Contrasto*, de Cielo d'Alcamo, muestra un registro de lenguaje y de actitud diferentes. Se trata de un diálogo lírico en el que intervienen un hombre y una mujer, diciendo, o quizá cantando, las estrofas alternativamente; aunque no poseemos pruebas directas de ello, creo muy probable que los diálogos fueran acompañados por una acción dramática y mímica. Mientras presenta afinidades con algunas de las canciones de baile y *pastorelas*⁸ estudiadas más adelante, no contiene alusión ninguna al hecho de bailar, y se diferencia de las *pastorelas* en algunos aspectos: por su longitud (32 estrofas), por la ausencia de un escenario narrativo, y sobre todo por el hecho de que no hay ninguna diferencia social patente entre el enamorado y su amada. Cielo d'Alcamo, poeta ingenioso, brillante y lleno de artificio, les hace hablar un lenguaje en el que las frases elevadas y refinadas se codean con vivos coloquialismos, la ironía fina con la invectiva feroz, el humor casero y gnómico con *doubles entendres* elaboradísimos. Es una creación ecléctica, que recurre tanto a las tradiciones vivas populares y de la

⁸ Para la pastorela, véase más arriba, pp. 214 y 258.

canción amorosa cortés como a una tradición de lo burlesco, mezclándolas de una manera nueva y aguda. En uno de los momentos más notables, las hipérboles del culto amoroso se transforman en una fantasía macabra. Cuando la muchacha dice que antes se dejaría ahogar que rendirse, el enamorado contesta:

*"Se tu nel mare gîr[t]iti, donna cortese e fina,
dereto mi ti mîsera per tut[t]a la marina,
[e da] poi c'anegà[s]eti, trobàrati a la rena
solo per questa cosa adimpretare:
conteco m'ajo a[g]giungere a pec[c]are."*

*"Segnomi in Patre e 'n Filio ed i[n] santo Mat[t]eo:
so ca non se' tu retico [o] figlio di giudeo,
e cotale parabole non udi' dire anch'eo.
Morta si [è] la femina a lo 'ntutto,
pèrdeci lo saboro e lo disdotto."*

"Bene lo saccio, càrama: altro non pozzo fare."

"Si te arrojaras al mar, cortés y delicada señora, te seguiría por toda la orilla, y cuando te ahogaras, te encontraría en la playa solamente para realizar esto: tengo que unirme a ti hasta el pecado."

"Me santiguo en el nombre del Padre, del hijo y de San Mateo: sé que no eres hereje, ni hijo de judío, pero a nadie he oído decir tales palabras. Si una mujer muere, pierde su encanto y hermosura."

"Bien lo sé, amada mía: no puedo hacer otra cosa."

Una de las cuestiones cruciales del debate—¿se le entregará sin que él le dé antes palabra de matrimonio?— se resuelve graciosamente al final:

*"Ben sazzo, l'arma dòleti, com'omo ch'ave arsura.
Esto fatto non pòtesi per null'altra misura:
se non ha' le Vangel[i]e, che mo ti dico 'jura',
avere me non puoi in tua podesta;
inanti pren[n]i e tagliami la testa."*

*"Le Vangel[i]e, càrama? ch'io le porto in seno:
a lo mostero présile (non ci era lo patrino).
Sovr'esto libro jùroti mai non ti vengo meno."*

"Bien sé que sufres en el alma como si te abrasaras. No puede hacerse de ningún otro modo: si ante los Evangelios no juras como te digo, no me tendrás bajo tu poder. Antes podrás cortarme la cabeza."

"¿Los Evangelios, amada mía? Tengo unos bajo la camisa: me los llevé del monasterio—no estaba el cura. Te juro sobre este libro que nunca te faltaré."

Ninguna cita puede hacer justicia a la agilidad intelectual y a la riqueza humana del conjunto. Aunque sea excepcional en su clase, no debe creerse que sea una excepción aislada en una manera de otra forma homogénea del requintado culto amoroso: muchos otros poemas—los emotivos y exquisitamente estilizados lamentos femeninos de Rinaldo d'Aquino, o las despedidas de los enamorados, cálidas y llenas de tierna sensualidad descritas por Giacomino Pugliese—nos muestran lo amplio del espectro amoroso que los poetas sicilianos podían reflejar en sus composiciones.

Hacia mediados de siglo, la influencia del grupo siciliano comenzó a dejarse sentir en Toscana y en Boloña, donde fue hecho prisionero, en 1249, Enzo, el rey-poeta hijo de Federico II. Durante algunos decenios el poeta más prolífico e influyente en aquella región fue Guittone d'Arezzo, primero como poeta amoroso, y después de hacerse fraile en 1265, como poeta moral, político y religioso. La palabra que tal vez le sienta mejor es la de "versificador", pues los recursos dialécticos y exclamativos de Guittone, a pesar de su apasionada sinceridad, permanecen ineludiblemente prosaicos de contenido y sin ninguna música al oído. Desde hace unos pocos años, su poesía ha sido muy apreciada por su fuerza retórica y moral, aunque estas cualidades, en mi opinión, no compensan la señalada falta de oído y de imaginación de Guittone.

Entre los discípulos de Guittone, sin embargo, había algunos poetas natos. El mejor de ellos, Guido Guinizelli (h. 1230-1276), se crió en Boloña, donde en su juventud pudo conocer el círculo de poetas que se movía en torno al rey Enzo. Pero cuando Guido comenzó a escribir, lo hizo a la sombra de Guittone: un soneto dedicado a su anciano maestro comienza "O care padre meo", tal como, sólo una generación después, Dante, ecoando estas palabras, llamará "mio padre" a Guido. Mientras el ejemplo de Guittone pudo haber dado a Guido una cierta fuerza intelectual y la preocupación por los valores morales, el lenguaje poético de Guido tiene un tono dorado y alegre que sobrepasa toda la lírica italiana anterior a él:

*Vedut'ho la lucente stella diana,
ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore,
c'ha preso forma di figura umana;
souv' ogn' altra me par che dea splendore...*

He visto la luciente estrella matutina, que aparece antes que el día dé el albor, que ha tomado forma de figura humana; me parece como si resplandeciera más que todas las demás...

Fue el rigor de dicción y la lúcida concentración del lenguaje amoroso de Guido lo que condujo a un grupo más joven de poetas líricos florentinos del *dolce stil novo* a considerarlo como su maestro. Participaban en el grupo florentino Guido Cavalcanti, Lapo Gianni y Cino de Pistoia; su representante más conspicuo fue Dante. Éste fue quien más tarde, escribiendo la *Divina Commedia*, acuñó la expresión *dolce stil novo* para caracterizar la producción del grupo e intentó mostrar polémicamente lo que les diferenciaba de sus predecesores, Giacomo da Lentini, Guittone d'Arezzo y Bonagiunta di Lucca (uno de los primeros poetas del norte que sintió la influencia siciliana). El pasaje corresponde al diálogo de Dante con Bonagiunta (*Purgatorio*, XXIV):

*"Ma dî s'î veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
'Donne ch'avete intelletto d'amore'.
E io a lui: "I' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando."
"O frate, issa vegg'io" diss'elli "il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil nuovo ch' i' odo!
"Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che delle nostre certo non avvenne..."*

"Mas dime si estoy viendo al contemplarte / al que hizo nuevas rimas comenzando: / 'Damas que del amor sabéis el arte'."

Le contesté: "Yo soy uno que, cuando / Amor me inspira, escribo, y el acento / que dicta dentro voy significando".

"¡Ay!", me dijo, "ya sé qué impedimento / al Notario, a Guitón y a mí ha vedado / el dulce estilo nuevo que ahora siento."

"Veo que vuestras plumas el dictado / siguen del dictador sin desviarse, / cosa que con las nuestras no ha pasado..." (A. Crespo)

¿Qué es lo que Dante reclama para su lírica amorosa y para la de sus amigos (e implícitamente quizá para todos los poetas verdaderos, viejos y nuevos)? Principalmente, que el lenguaje poético fuera construido enteramente al servicio del tema, que fuese funcional, libre de ornamentación superflua y de exhibiciones retóricas. Reclama que traten el tema del amor con una nueva introspección y un nuevo temor, decididos a comunicar sus experiencias amorosas con la máxima inmediatez, sin gastar palabras en nada que no surja directamente de él. Intentaron unificar orgánicamente estilo y contenido. *Dolce* denota esta delicada adecuación del estilo: es la fuerte y cándida dulzura de Cimabue, no aquella empalagosa dulzura, farragosa de artificio, que imaginaron los prerrafaelitas. Como escribe un retórico italiano del siglo XI: "Llamamos dulzura a aquello que mueve el espíritu del lector en armonía con el tema de que se trata", y, como el mismo Dante escribió en su ensayo sobre la dicción en lengua vulgar, es cuestión de evitar "el equívoco inútil, que siempre parece menoscabar el significado".

Mucho antes de que Dante se inventara la etiqueta, sin embargo, los poetas del *dolce stil novo* habían notado, especialmente a través de la poderosa influencia personal de Cavalcanti, que tenían ideas poéticas en común. Eran miembros de una élite urbana e intelectual nueva y escribían sus poemas líricos para aquella sociedad, para las cultivadas muchachas que la integraban o quizás más bien unos para otros; parecen estar convencidos de que su poesía será escasamente inteligible para el resto de la humanidad. Ello se pone de relieve particularmente en las composiciones en las que estos poetas intentan definir la esencia del amor, composiciones que a veces presuponen un campo de referencias intelectuales tan amplio como ningún lírico anterior había exigido. Paradójicamente, las dos composiciones más difíciles y más exigentes de todas se convirtieron en las más famosas e influyentes: *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, de Guido Guinizelli, y *Donna me prega*, de Guido Cavalcanti.

La *canzone* de Guinizelli es una afirmación apasionada del valor del amor. Con una cadena de imágenes físicas y metafí-

sicas, unidas por sutiles asociaciones y ecos verbales, arguye que el amor humano es una función esencial de la excelencia humana. Esta excelencia o nobleza (*gentilezza*) está abierta a toda la humanidad, y no está sujeta al nacimiento; le es fundamental la capacidad de amar. En las estrofas subsiguientes, Guido intenta caracterizar la experiencia de un hombre de cómo una mujer lleva su amor a una plena realización. Es como la "influencia" de una estrella—un poder más alto que determina desde dentro el ser de alguien—; es como recibir y responder al calor y al esplendor del sol; es una aquiescencia al ser y a los deseos de la amada, tan sin esfuerzo que se siente, no como una obediencia, sino como una unidad armoniosa. La experiencia de andar en serena armonía con la amada lleva consigo algo sobrehumano: en esto se parecen los enamorados a los ángeles de las esferas, cuyo armonioso movimiento expresa su unidad con Dios. Esta maravillosa concepción del amor permite a Guido Guinizelli argüir, con confianza, al final de su *canzone*, que el amor humano no puede ser incompatible con el amor a Dios:

*Donna, Deo mi dirà: "Che presomisti?",
siando l'alma mia a lui davanti.*

*"Lo ciel passasti e'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch'a Me coven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude."*

*Dir Li porò: "Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza".*

Señora, Dios me dirá: "¿Por qué fuiste presuntuoso?", cuando mi alma esté ante él. "Cruzaste el cielo y llegaste por fin ante mí, y me buscaste en el vano amor, por vía de semejanza: pues es a mí a quien se deben las alabanzas y a la reina del reino de los cielos, por quien cesa toda mentira." Yo podré decirle: "Tenía el rostro de ángel, como si fuese de tu reino; no pequé si en ella puse mi amor".

Donna me prega, de Guido Cavalcanti, es un poema más tenebroso: en última instancia él también está seguro del valor del amor humano, pero de una manera más *a pesar de que por-que*. En cinco largas y aladas estrofas, deslumbrantes por el virtuosismo de sus ecoicas rimas, Cavalcanti discurre sobre la

naturaleza y los efectos del amor. Declara que su dialéctica es una "demostración" en el terreno de la filosofía natural, y, en efecto, la composición llegó a ser estudiada como una *quaestio disputata* y se la proveyó de cultos comentarios en latín. En la estrofa inicial, el poeta, como respuesta real o imaginaria de una pregunta de la dama, expone un programa de ocho puntos, que han de ser debatidos en su debido orden, uno en cada una de las ocho semiestrofas que siguen. ¿Dónde está el amor? En la parte sensitiva del alma, donde se halla la memoria, pero se halla condicionado por una energía vehemente, una influencia que desciende del planeta Marte, durante cuyo descenso la plenitud de la luz divina se ha visto disminuida. ¿Quién produce el amor? La amada, cuya figura es vista y entra en la mente del amante. Con todo, en la mente, esta figura no puede ser fielmente conocida: el amante, a pesar de toda su concentración, no puede saber, mientras ama, si corresponde a la realidad de la mujer que contempla. El amor está inspirado por una "forma vista" (*forma veduta*), pero una vez el amante está comprometido, "no se ve la forma, y mucho menos el amor que procede de ella" (*forma non si vede: dunq' elli meno, che da lei procede*): el amor es en sí invisible. La paradoja iniciada en la estrofa segunda se completa en la quinta con la última pregunta: el amor, ¿puede ser mostrado visiblemente? Entre ellas se contestan otras preguntas, describiendo las características y los efectos del amor, que subyacen la naturaleza fatal de la paradoja. ¿A qué facultad del alma pertenece el amor? A la sensación: ésta es la razón por la que puede contrarrestar el sentido común y hacer prevalecer la voluntad sobre la razón. ¿Cuál es el poder del amor? Puede llevar un hombre a la muerte; lucha contra el sereno y armonioso modo de ser reservado únicamente a la "vida humana". ¿Cuál es su esencia? El desenfreno y la desmesura, la inquietud, la lamentación, el miedo, la inestabilidad; en un aparte, recordando a su predecesor, Cavalcanti añade que afecta especialmente a aquellos que tienen el corazón más noble. ¿Cuáles son las sensaciones que produce el amor? Suspiros y momentos de furiosa desesperación y desamparo.

Después de todo este pesimismo, Cavalcanti pregunta qué

beneficio o qué placer (*piacimento*) puede dar el amor, aquello que efectivamente merece llamarse amor. Son el conocer que el amor es correspondido, las miradas amorosas de una mujer que, sin miedo y con una radiante sinceridad, puede prometer la consumación del amor. Luego, lo triste, la conciencia de lo imponderable, vuelve a hacerse presente. El amor "no tiene color", no puede ser percibido físicamente; está "separado del ser": no es una sustancia sino un accidente, una cualidad inherente a la parte sensitiva del alma, que es oscura, que carece de la luz de la razón. Con todo, Guido afirma, brindando una paradoja final, que es precisamente en esta oscuridad donde se origina algo bello, la recompensa amorosa: Guido caracteriza el amor como

*... for di colore, d'essere diviso,
assiso — 'n mezzo scuro, luce rade;
for d'ogne fraude — dico, degno in fede,
che solo di costui nasce mercede.*

... sin colores que lo hagan circunstante; / actuante entre las sombras, brilla en vano. / Y de antemano téngase por fe / que sólo de éste se obtendrá mercé.

El poema concluye con un envío que revela la risueña confianza que el poeta tiene depositada en su propio arte:

*Tu puoi sicuramente gir, canzone,
là 've ti piace, ch'io t'ho sì adornata
ch'assai laudata — sarà tua ragione
da le persone — c'hanno intendimento:
di star con l'altre tu non hai talento.*

Tú libre de cuidado ve, canción, / adonde gustes; pues tal vas ornada / que harto alabada sea tu lección / donde afición no excuse entendimiento: / con otra gente, mal habrás contento. (J. R. Masoliver)

¿Es *Donna me prega* la obra maestra que proclamaba su autor y que era considerada como tal no solamente por los contemporáneos de Guido, sino hasta el Renacimiento, en el círculo de Lorenzo dei Medici? Se trata de una obra fruto de una habilidad intelectual sorprendente. En cuanto a su análisis del amor, yo no diría que está ultraconceptualizado, como quieren algunos críticos, sino que Cavalcanti usó aquí su bagaje conceptual de modo más ingenioso que profundo (el efecto que

produce es, en última instancia, no sólo de excitación y brillantez sino también de preciosismo quebradizo). Al final, sin embargo, vislumbramos al poeta no sólo como un virtuoso, sino también como un ser humano, arisco y magnánimo a la vez, y aquí sí podemos percibir algo del encanto que tuvo entre sus amigos.

Es importante hacer hincapié en la gama artística entera de los poetas tanto del grupo florentino como del siciliano. Aquellos poetas se deleitaban no sólo con la *dolcezza*, sino también con un lenguaje poético más amplio y más flexible. Muchos de sus sonetos y canciones constituyen un epistolario en verso lleno de ironía sobre lo cotidiano y con alusiones privadas, en un lenguaje que a menudo es informal, coloquial o satírico, con una vivacidad y un vigor muy suyos. También, a partir de Guinizelli, encontramos el soneto usado no solamente para las altas cuestiones amorosas sino también para algunos deliciosos experimentos en la comedia estilizada o en el género burlesco:

*Chi vedesse a Lucia un var capuzzo
in cò tenere, e como li sta gente,
e' non è om de quì'n terra d'Abruzzo
che non ne'namorasse coralmente.*

*Par, sì lorina, figliuola d'un tuzzo
de la Magna o de Franza veramente;
e non se sbatte cò de serpe mozzo
come fa lo meo core spessamente.*

Quién viera a Lucía con su sombrero de piel en la cabeza y lo bien que le está; nadie habría, de aquí hasta los Abruzzos, que no se enamorase de ella con todo su corazón.

Parece que sea hija de Alemania o de Francia, en verdad, y ni la cabeza que le cortaron a una serpiente se estremece tanto como hace mi corazón bien a menudo.

Con el sienés Cecco Angiolieri, amigo de Dante y algo mayor que éste, autor de una humorística respuesta a uno de los más exaltados sonetos dedicados por aquél a Beatriz, el experimento se lleva más lejos: Cecco crea su propia y artificiosa máscara cómica y su mundo cómico, cuyo lenguaje es el de la comedia plautina o terenciana brillantemente transformada al modo italiano contemporáneo:

"Becchin' amor!" "Che vuo', falso tradito?"
 "Che-mmi perdoni." "Tu non ne se' degno."
 "Merzé, per Deo!" "Tu vien' molto gecchito."
 "E verrò sempre." "Che saràmi pegno?"
 "La buona fé." "Tu-nne se' mal fornito."
 "No inver' di te." "Non calmar, ch'i' ne vegno."
 "In che fallai?" "Tu-ssa' ch'i'l'abbo udito."
 "Dimmel', amor." "Va', che-tti veng' un segno!"
 "Vuo' pur chi'i'muoia?" "Anzi mi par mill'anni."
 "Tu non di' bene." "Tu m'insegnerai."
 "Ed i' morrò." "Omè, che-ttu m'inganni!"
 "Die te'l perdoni." "E-cché, non te ne vai?"
 "Or potess'io!" "Tegnoti per li panni?"
 "Tu tien'il cuore." "E terrò co' tuo' guai."

—¡Becchina, amor mío! —¿Qué quieres, falso traidor? —Que me perdones. —No te lo mereces. —¡Piedad, por Dios! —Muy arrepentido vienes. —Y siempre vendré así. —¿Qué garantía me das?

—Mi buena fe. —Tú no sabes qué es esto. —Para contigo, sí. —No digas tonterías, que te conozco. —¿Cuál fue mi pecado? —Sabes bien que me lo han dicho. —Dímelo, amor mío. —¡Vete, que te parta un rayo!

—¿Quieres que muera? —Me parece que vas a tardar mil años. —Muy mal hablas. —Vas a enseñarme tú. —Pues moriré. —¡Qué mentiroso eres, Dios mío!

—Que Dios te lo perdone. —Qué, ¿no te vas todavía? —Ojalá pudiera. —¿Es que te estoy tirando de la ropa? —Me tiras del corazón. —Y lo haré aunque te pese."

Percibir el notable alcance lingüístico e imaginativo de la lírica italiana anterior a Dante no significa disminuir la propia contribución creativa de Dante. Desde el principio, su lírica poseía una fuerza narrativa con escasos paralelos entre la de sus amigos: aun en la brevedad de un soneto, Dante podía canalizar sus experiencias amorosas como un esquema coherente de sucesos, y mostrarnos tales sucesos como teniendo lugar simultáneamente en el espíritu y en los sentidos. Además, colocando muchos de los poemas de su juventud en la prosa novelesca de la *Vita nuova*, les hizo partícipes de un obsesionante misterio personal y les dio una dimensión de la que están ausentes los poemas líricos más antiguos del grupo florentino. Sin embargo, la culminación de la fuerza lírica de Dante llegó más tarde: la poesía que escribió entre la *Vita nuova* y la *Commedia* contiene

por lo menos cuatro composiciones que de una manera diferente amplían los límites de lo que la lírica puede ser y puede lograr. Una de estas *canzoni* (*Amor che nella mente mi ragiona*) es una celebración exultante de la "Donna gentile" de la mente de Dante, la Filosofía; dos (*Tre donne intorno al cor mi son venute* y *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*) son meditaciones y visiones desde lo profundo de su exilio, y la otra (*Così nel mio parlar voglio esser aspro*) es una canción dirigida a una mujer amada:

*Così nel mio parlar voglio esser aspro
 com'è ne li atti questa bella petra,
 la quale ognora impetra
 maggior durezza e più natura cruda,
 e veste sua persona d'un diaspro
 tal che per lui, o perch'ella s'arrettra,
 non esce di faretra
 saetta che già mai la colga ignuda:
 ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda
 nè si dilunghi da' colpi mortali,
 che, com' avesser ali,
 giungono altrui e spezzan ciascun' arme:
 sì ch'io non so da lei nè posso atarme.*

*Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
 nè loco che dal suo viso m'asconda:
 chè, come fior di fronda,
 così de la mia mente tien la cima;
 cotanto del mio mal par che si prezzì,
 quanto legno di mar che non lieva onda;
 e 'l peso che m'affonda
 è tal che non potrebbe adeguar rima.
 Abi angosciosa e dispietata lima
 che sordamente la mia vita scemi,
 perchè non ti ritemi
 sì di roderme il core a scorza a scorza,
 com'io di dire altrui chi ti dà forza?*

*Chè più mi triema il cuor qualora io penso
 di lei in parte ov'altri li occhi induca,
 per tema non traluca
 lo mio penser di fuor sì che si scopra,
 ch'io non fo de la morte, che ogni senso
 co li denti d'Amor già mi manduca:*

*ciò è che 'l pensier bruca
la lor virtù sì che n'allenta l'opra.
E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra
con quella spada ond'elli ancise Dido,
Amore, a cui io grido
merzè chiamando, e umilmente il priego;
ed el d'ogni merzè par messo al niego.*

*Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida
la debolezza mia vita, esto perverso,
che disteso a riverso
mi tiene i terra d'ogni guizzo stanco:
allor mi surgon ne la mente strida;
e 'l sangue, ch'è per le vene disperso,
fuggendo corre verso
lo cor, che 'l chiama; ond' io rimango bianco.
Elli mi fiede sotto il braccio manco
sì forte, che 'l dolor nel cor rimbalza:
allor dico: "S'elli alza
un' altra volta, Morte m'avrà chiuso
prima che 'l colpo sia disceso giuso".*

*Così vedess' io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che 'l mio squatra!
poi non mi sarebb' atra
la morte, ov' io per sua bellezza corro:
chè tanto dà nel sol quanto nel rezzo
questa scherana micidiale e latra.
Ohmè, perchè non latra
per me, com' io per lei, nel caldo borro?
chè tosto griderei: "Io vi soccorro";
e fare' l' volentier, sì come quelli
che ne' biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora
metterei mano, e piacere 'l allora.*

*S' io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso nè cortese,
anzi farei com' orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond' escon le faville
che m'infiammano il cor, ch' io porto anciso,*

*guarderei presso e fiso,
per vendicar lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace.*

*Canzon, vattene dritto a quella donna
che m'ha ferito il core e che m'invola
quello ond' io ho più gola,
e dalle per lo cor d'una saetta:
chè bell' onor s'acquista in far vendetta.*

Quiero que mis palabras sean tan duras como en sus acciones es esta bella piedra, que exige siempre mayor fiereza y peor natural, y se revisa de un jaspe tal que, por él, o porque es esquiva, no sale del carcaj flecha ninguna que se clave en ella desnuda. Mata, y de nada sirve guardarse ni huir de tan mortales tiros que, como si tuvieran alas, aciertan y traspasan todas las armas, de modo que no sé cómo puedo defenderme de ella.

No hay escudo que no penetre ni lugar que de su vista me aparte, pues, tal como la flor corona la hoja, así ella corona mi pensamiento. Parece que sufra tanto por mí mal como un barco en la mar llana, y el peso que me hunde es tal que no lo remedia la rima. ¡Ay! Lima cruel y despiadada que te llevas mi vida sordamente... ¿Por qué no te abstienes de roerme el corazón, tira a tira, como yo me abstengo de decir quién te da fuerza?

Que más tiembla mi corazón al pensar en ella allá donde alguien pueda verlo—que el temor no deje traslucir mis pensamientos y me descubra—que ante la muerte, que hiere mis sentidos con los dientes del Amor, y desgarrar mi pensamiento de modo que sus poderes desaparecen. Me ha derribado en el suelo, y sobre mí se levanta con la misma espada que abatió a Dido, el Amor, a quien imploro y pido compasión, rogando humildemente, y él me niega toda piedad.

De vez en cuando alza la mano y sume en la desesperación mi escasa vida, perverso, que me tiene tendido en el suelo sin fuerzas para levantarme: entonces mi cabeza se llena de gemidos, y la sangre, que corre por las venas, huye hacia mi corazón, que la reclama, y yo palidezco. Bajo mi brazo izquierdo hiere tan duramente, que el dolor llena mi corazón, y me digo: "Si levanta de nuevo su mano, la muerte habrá terminado conmigo antes que baje el golpe".

Ojalá pudiera ver partirse por la mitad el corazón de aquella que destroza el mío, entonces no sería tan horrible para mí la muerte a la que por su belleza estoy abocado: pues tanto ataca en la sombra como bajo el sol esta ladrona maldita y asesina. Ay, ¿por qué no ladra por mí, como yo hago por ella, en la sima ardiente? Pues presto gritaría "¡Voy a socorrerte!", y lo haría gustoso, y en los rubios cabellos que el Amor riza y dora para consumirme, hundiría mi mano y la complacería por fin.

Si hubiera cogido las bellas trenzas que me son látigo y azote, las tomaría a punta de alba y pasaría con ellas vísperas y completas, y no tendría compasión ni cortesía ninguna, sino que me comportaría como un oso

cuando juega; y si el Amor me azota con ellas, me desquitaría más de mil veces. Y para vengarme de sus esquivos, le miraría de hito en hito a los ojos, de los que saltan las chispas que abrasan mi corazón, que llevo ardiendo, y luego le devolvería la paz con el amor.

Canción, vete certera a aquella dama que me ha herido el corazón y me esconde lo que más ansío, y dale en el corazón con una flecha, pues buen honor se adquiere con la venganza.

Hacia la época que Dante escribió esta *canzone*, los *topoi* del amante lastimero—las flechas con que lo atraviesa el dios del amor, los tormentos, las heridas y la muerte lenta que le infligen Amor y su dama, la inflexible dureza de la dama—habían sido ya tan explotados y estaban tan gastados que hubiera parecido imposible decir algo nuevo mediante ellos. Aunque menos frecuentes, también había otras asociaciones comunes entre el amor y el dolor, como las del “pellizco del enamorado, que duele y es deseado”. Dante se apoya aquí en estos dos tipos de lenguaje amoroso, el emocional y el físico: magnificándolos e intensificándolos hasta el punto de ruptura, los une y los suelda uno a otro. Mientras la crueldad y el inflexible rigor de la amada fueron, en el peor caso, un cliché, y en el mejor de los casos una proyección sensitiva del papel del hombre en el amor, Dante sondea la parte cruel de la mujer, o incluso por vez primera la crea. No es ya el postulado de un cierto género poético: nos enfrentamos de pronto con nuevos interrogantes, preguntas sobre ella: ¿Qué tipo de persona podría ser la cruel bella? ¿Cómo trabaja su razón? ¿Cuáles son sus sentimientos? ¿Es fría o sensual? ¿Pone a prueba la sinceridad de su amante o se goza en verle sufrir?

Dante empieza por declarar la resolución que surge plenamente en el clímax del poema: contrarrestar la dureza de su amada con su propia dureza. No solamente en su lengua y estilo, sino en su entera fantasía del amor como venganza. El enamorado sumiso cuya despiadada dama podía hacer de él lo que quisiera había sido satirizado a menudo (en un contexto como éste, por ejemplo, el trovador Raimbaut d'Aurenga había recomendado dureza al enamorado), pero Dante lleva a cabo la recomendación de Raimbaut en un plano muy diferente. Esto se echa de ver, creo, a partir del tercer verso: la mujer requiere

y consigue (*impetra*) más dureza en sí misma. La palabra *impetra* puede también sugerir que convierte su dureza en piedra dentro de sí. Hay también otra implicación en los versos tercero y cuarto por la que su dureza es un desafío al amante sumiso: ella también desea ser tratada duramente. Pero ella está armada contra cualquier flecha del amor: Dante expresa este comunísimo pensamiento con un giro que le presta una sensualidad nueva y vehemente, que las palabras finales “la colga ignuda” ponen de relieve: no se trata de simples flechas que si llegaran a su objetivo tocarían su corazón (inducirían a un cambio de sentimientos), sino de flechas que penetrarían en su cuerpo desnudo.

Asimismo, su resistencia no se describe pasivamente; es una guerra activa y mortal, que tiende no sólo a prevenir los avances del enamorado sino a reducirlo al desamparo absoluto. Las connotaciones lingüísticas del inicio de la segunda estrofa sugieren que sería tan imposible para él de escapar a este ataque como para el alma escapar de Dios (compárese, por ejemplo, el tipo de expresiones del Salmo 138). La conciencia de la fuerza pavorosa de la amada pasa a un momento de exultación lírica de aceptación de esta fuerza, luego, de pronto, a una amarga ironía por la soberana indiferencia con que esta fuerza se usa y después a un lamento contra la pérdida de vida que representa. Al final de la segunda estrofa y a principios de la tercera se alumbra un nuevo tema, con una intensa hipersensibilidad muy dantesca. Muchos poetas amorosos protestan del secreto inviolable de no decir nunca el nombre de su dama, pero Dante, en la *Vita nuova*, había dado una expresión única al miedo mortal que tenía de que su amor por Beatriz se hiciera patente inconscientemente y a la fantástica distancia que llegó para precaverse de ello. Para él se trataba de una cuestión de vida o muerte: en la *Vita nuova*, para no pecar contra su ideal de amor; aquí, para que no se revelaran sus desesperados pensamientos. La palabra *morte* sugiere una nueva serie de imágenes del enamorado torturado por una muerte lenta. El lenguaje es, tal como prometió Dante al principio, duro (*aspro*): éstas son algunas de las imágenes de los tormentos del amor de la lírica

medieval más extremosas y terribles. Comenzando en la segunda estrofa con la lima que se lleva el corazón del amante trozo a trozo (*a scorza a scorza*), llegan a un clímax en la tercera, cuando el torturador (que es casi indistintamente el Amor o la Muerte, y en última instancia una proyección de la misma mujer) golpea y hiere un cuerpo exhausto y postrado.

Estas imágenes, ¿son extravagancias que toman pie en una convención y la llevan a un extremo hiperbólico? La respuesta se da en las dos últimas estrofas, en las que Dante desarrolla una fantasía sexual complementaria, no sólo emocional sino también física, en la que la mujer se convierte en un ser emocional y físico por derecho propio (previamente su existencia fue definida únicamente a través de lo que ella o su amor hicieron a Dante). Su crueldad es demasiado vehemente como para ser un mero signo de fría indiferencia, y debe ser la perversa expresión de una fogosa sensualidad. Ésta es la base de la fantasía de Dante: sólo si el apasionado ardor que toma el disfraz de una apasionada crueldad pudiera ser descubierto por lo que es, el amante podría enfrentársele con una fogosidad que igualaría la de ella, y en la que ella encontraría una satisfacción que la sumisión de ningún hombre podría darle.

La sexta estrofa es la contrapartida de la cuarta, una visión de la crueldad de la mujer (o del Amor) "vengada" por su amante.⁹ Pero mientras las imágenes habían evocado anteriormente la sujeción total del espíritu del hombre a la mujer, aho-

⁹ Creo que todos los términos que indican venganza o que tratan al ser amado como un esclavo o un enemigo que debe ser sometido, son imágenes de una fantasía específicamente erótica. Tanto el final de la quinta estrofa (*e piacere' le allora*) como el de la sexta (*e poi le renderei con amor pace*, que interpreto, con Friedrich, como la consumación del amor físico, y no como Contini como un mero "perdonarla y reintegrarla a mi amor") me sugieran que la escena de venganza que se produce entre estos versos es, esencialmente, un encuentro erótico que debe proporcionar un violento goce sexual a los dos amantes. La paz se refiere tanto al final de la dura guerra de ella contra él como de la inquieta insatisfacción sexual que ocasionó el ataque de éste.

ra, con la "venganza", se trata de que el amante domine no sólo su espíritu, sino también su cuerpo y sus sentidos. Aquí la crueldad es inseparable de la áspera ferocidad del juego amoroso. La venganza consistiría en hacerse el amor noche y día, un amor violento, en el que el amante lúdica y sensualmente, a fuerza de ataques sin cuento, "dominara" a su turbulenta amada, la subyugara con su mirada resuelta, y le diera la paz en la consumación del amor.

Toda la tensión intolerable que la convención literaria y social ponían sobre un hombre o una mujer verdaderamente apasionados podía ser vencida en un instante con una valiente afirmación de lo que esconden las convenciones. Dos siglos antes, Guillermo de Aquitania había exclamado o alegado:

*Totz lo joys del mon es nostre,
dompna, s'anduy nos amam.*

El mismo espíritu anima la sutil tornada de Dante. La *canzone* que ahora envía es su "venganza": puede convertirse en la flecha hincada en el corazón de la mujer, lo único que puede abatir sus defensas y hacerle sentir los sentimientos secretos que temía afrontar, sentimientos que ninguna queja sumisa podía liberar. Podía hacer realidad la fantasía entera a la que Dante había sido impelido por el pensamiento de "ver hecho pedazos su corazón / por el Amor". Si la hiere en lo vivo, será a la vez venganza y victoria honrosa, un triunfo del amor.

Dante toma el lenguaje lastimero del amante cortés y lo intensifica hasta que alcanza una dimensión mítica, y encuentra la contrapartida necesaria y su conclusión en una excitante fantasía sensual. El primero se mueve al borde de la irrealidad, donde es iluminado súbitamente por la incandescente fuerza de la segunda. Ambas a una constituyen una exploración de los tormentos del amor que es quizá el logro más prodigioso de la lírica amorosa medieval.



5

EL ALBA

La poesía lírica amorosa que hemos estudiado hasta ahora trata en su mayor parte del estado anímico de hombres y mujeres enamorados. Hay otro tipo de canciones amorosas en la Edad Media que tienen una estructura más objetiva, dramática o narrativa, canciones que surgen de unos sucesos imaginados más que de un estado imaginado. La mayoría de tales canciones puede agruparse en dos géneros principales, denominados en provenzal *alba*¹ y *pastorela*.

Tanto en el alba como en la pastorela aparece el encuentro de una pareja de enamorados. En el alba, el encuentro y la partida están determinados de antemano, en la pastorela son fruto de la casualidad. El alba describe un encuentro secreto: los enamorados se encuentran de noche (y a veces a punta de alba), saben que la llegada del día interrumpirá su dicha, y que las características y la conmovedora intensidad de su amor están

¹ El presente capítulo fue terminado antes de la publicación del valioso simposio del profesor A. T. Hatto, *Eos* (La Haya, 1965). Mantengo sin cambiar los pasajes en que mis conclusiones difieren de las suyas (por ejemplo, sobre el significado de *Phebi claro*): en estos momentos hubiera resultado imposible dar entrada a una discusión tan detallada como merece tan importante volumen.

condicionadas por ella. La luz del día suscita de nuevo las exigencias del mundo real que despierta, a las que los enamorados deben doblegarse; es el trasfondo que presta belleza al amor secreto.

La pastorela, en cambio, describe un encuentro al aire libre, a la luz del día. No está predeterminado. Mientras en el alba el enamorado ha ganado ya el amor de la mujer, en la pastorela éste está aún por ganar: la pastorela tiene más el carácter de una seducción, de guerra de sexos (acentuada a menudo por una diferencia social: el hombre es noble o culto; la muchacha, como indica el nombre del género, una zagala). La situación no ofrece ninguna sorpresa en el alba: desde el principio la belleza del encuentro y la angustia de la partida son perfectamente conocidas. La pastorela, por el contrario, nos deja siempre en la incertidumbre hasta el final: ¿quién ganará la escaramuza, él o ella? ¿La muchacha le rechazará o se le entregará?

En diversas épocas y lugares han existido canciones de ambos tipos (tal como ambos tipos de encuentro sucedieron en la vida real). Algunos de los elementos que las integran parecen producirse espontáneamente, otros se estilizan dentro de una tradición particular. A menudo es casi imposible discernir unas de otras. Hasta hoy, por ejemplo, los eruditos supusieron que el alba comenzó, en la Europa medieval, como un soliloquio femenino, y que éste se desarrolló luego hasta producir un diálogo entre dos enamorados. Finalmente, en algún momento del siglo XII, según se decía, se añadió a la escena un tercer personaje, el *gaita*, que vigila al marido celoso y avisa a los enamorados de la llegada del alba, cuando deben partir. Se han hecho algunos intentos de fechar las albas de acuerdo con este principio (más antiguas si no se menciona en ellas al *gaita* o al *gelos*, y más modernas si se hace así). Incluso con lo limitado del material estudiado aquí se pondrá en evidencia que una tal noción evolucionista y lineal del género carece de fundamento. Idealmente, para cerciorarnos plenamente de lo inadecuado de ella tendríamos que extender nuestra discusión fuera de los límites de la Europa medieval, para ver, por ejemplo, que el marido celoso ya sale en un alba griega del siglo II d. C., y el *gaita* en

un alba china del siglo V. También en la poesía árabe del siglo VII sale este personaje, el almuédano, que avisa a los amantes de la llegada del alba; en la China se conservan dos albas dialogadas que datan del siglo VI a. C.: un milenio anteriores, por lo menos, a la primera alba monologada que allí se ha conservado. Una de estas antiguas "albas" me parece particularmente iluminadora con relación a la tradición europea:

LA DAMA

*El gallo ha cantado;
ya es pleno día.*

EL AMANTE

*No fue el gallo que cantó,
sino el zumbido de aquellos grillos.*

LA DAMA

*El cielo resplandece a levante;
ya es pleno día.*

EL AMANTE

*No es el resplandor del alba,
sino el brillo de la luna que se levanta.
Los mosquitos vuelan soñolientos;
sería dulce compartir tu sueño.*

LA DAMA

*¡Pronto! ¡Vete!
¡No sea que tenga que odiarte!*

Se trata del conflicto entre la dulce decepción y la realidad, con la victoria inevitable, por ahora, del mundo exterior diurno. En esto constituye un precedente, con un detallismo asombroso, de una de las albas más emocionantes de la literatura occidental, la despedida de Romeo y Julieta de Shakespeare. En Shakespeare es la muchacha quien prolonga el ensueño amoroso: "Wilt thou be gone? It is not yet near day" ["¿Quieres irte? Aún no es de día"]. En ambas albas hay una progresión en la urgencia desde el momento del primer heraldo, el ave, cuando la duda es todavía posible ("Fue el ruiseñor

y no la alondra”), hasta la venida de la luz, cuando la duda está al borde del absurdo (“La luz que brilla allá no es la del día, bien lo sé”), hasta la obligada aceptación final de la “verdad” de la luz. En ambas es la mujer la primera en deshechar la ilusión y en aceptar el día resueltamente (“¡Es el día, es el día; márchate de aquí, huye!”).

El anónimo poeta chino retrata inequívocamente el mismo mundo emocional e imaginativo tal como lo conocían los poetas del alba europea medieval, y Shakespeare como heredero de una tradición medieval. Paradójicamente, las albas más antiguas conservadas en una lengua europea, las contenidas en la *Antología griega*, tienen un espíritu y un tono totalmente diferentes, llenas de gracia, pero artificiales y frías:

Ὅρθρε τί μοι δυσέραστε ταχὺς περὶ κοῖτον ἐπέστης
 ἄρτι φίλας Δημοῦς χρωτὶ χλαινομένῃ;
 εἴθε πάλιν στρέψας ταχινὸν δρόμον Ἑσπερος εἴπης,
 ὦ γλυκὺ φῶς βάλλων εἰς ἐμὲ πικρότατον.
 ἦδη γάρ καὶ πρόσθεν ἐπ' Ἀλκμήνην Διὸς ἦλθες
 ἀντίος· οὐκ ἀδαῖς ἐσσι παλινδρομήτης.

¡Oh alba! ¿Por qué, cruel para los amantes, viniste tan temprano junto a mi lecho, cuando empezaba a entrar en calor con el cuerpo de mi querida Demo? Ojalá pudieras volver sobre tus pasos rápidamente y convertirte en noche, tú, cuya luz es tan dulce, tan amarga para mí. En otro tiempo retrocediste: por Júpiter y Alcmena; ¡como si no supieras desandar lo andado!

Esta alba de Meleagro (h. 140-h. 70 a. C.), por ejemplo, consiste primariamente en el elegante desarrollo de una artificiosidad. La queja es artificiosa, no emocionalmente intensa. Meleagro alude al mito de Alcmena, no porque le dé fe como amante, sino porque le da un pretexto a su voluntad de jugar con imposibles. El lamento de Criseyde de Chaucer en su primera alba con Troilus, con la misma alusión, le da un fuerte contraste:

*O nyght, allas! why nyltow over us hove,
 As longe as whan Almene lay by Jove?*

¡Ay, noche! ¿Por qué no quieres cernerte sobre nosotros como cuando Alcmena dormía con Júpiter?

Criseyde no se engaña con ninguna esperanza: la despedida es demasiado seria como para ello.

Es improbable que las albas de la Europa medieval deban su existencia a la supervivencia y a la adaptación de los motivos literarios helenísticos. Más bien parecen ser una “progenie genuina del común de la humanidad”: aunque las albas europeas en vulgar no fueron puestas por escrito hasta tiempos relativamente tardíos, tenemos indicios de que las canciones amorosas con el tema del alba eran tradicionales y populares en zonas romances mucho antes de los testimonios escritos conservados. Se conserva una notable “alba” latina con un estribillo provenzal en un manuscrito de finales del siglo x (para la música, cf. el Apéndice):

*Phebi claro nondum orto iubare,
 fert Aurora lumen terris tenue:
 spiculator pigris clamat "surgite".*

*L'alba par' umet mar,
 atra sol,
 poy pas'. A bigil,
 mira clar tenebras!*

*En incautos hostium insidie
 torpentesque gliscunt intercipere
 quos suadet prece clamans surgere.
 L'alba par' ...*

*Ab Arcturo disgregatur aquilo,
 poli suos condunt astra radios.
 orienti tenditur septentrio.
 L'alba par' ...*

Cuando el claro rayo de Apolo aún no ha surgido, la Aurora lleva a la tierra su tenue luz: el vigilante grita a los soñolientos: “¡Levantaos!”.

El alba atavía al húmedo mar, arrastra al sol y se va. ¡Ay, vigilante, mira cómo se iluminan las tinieblas!

Las asechanzas de sus enemigos se ciernen para sorprender a los incautos y a los soñolientos, a quienes el vigilante exhorta a levantarse.

El alba atavía ...

El aquilón sopla desde Arturo, las estrellas del firmamento esconden sus rayos. El Carro se dirige a oriente.

El alba atavía ...

Muchos detalles de esta composición están sujetos a controversia, sobre todo el estribillo,² y mis interpretaciones no pueden ser más que tentativas. Me parece claro, por lo menos, que la canción, tal como está, no es un alba de enamorados. Los enemigos que irrumpen de su acecho no son una hueste de maridos celosos; imaginarlos espiando en una especie de *meublé* lleno de enamorados ociosos y desenfrenados sería convertir la canción en una farsa. Los guardias y los heraldos son soldados, y tocan la alarma por una emboscada militar. Pero ¿son también los enemigos soldados humanos? ¿O posiblemente sean demonios, cuyos ataques se describen en términos militares, y contra los que las almas más valientes y vigilantes avisan a los *milites Christi* más débiles? Hay paralelos convincentes para ambas interpretaciones: por un lado hay una canción de centinelas compuesta en Módena en el año 892, ante la amenaza de una invasión húngara:

Vosotros, que guardáis estas almenas con las armas,
velad, os lo ruego, estad alerta ...

o también en la antigua *Bjarkamál* noruega, cuando los guerreros de Hrólf kraki son despertados para defender su sala (cantar recitado antes de la última batalla de San Óláfr en Noruega, en 1030):

Ya amanece,
aletea el gallo,
es hora ya de que el labriego
dé comienzo a su tarea.
¡Arriba, arriba,
lo mejor de la mesnada...
No os llamo a beber
ni al amor de las mujeres,
no, os llamo
al horrisono fragor de las armas!

² La interpretación de los versos del estribillo es mía. El manuscrito dice en dos lugares *L'alba part* (lo que significaría: "el alba aparece"), sin embargo las rimas *mar* y *clar* dan a entender que *part* podría muy bien ser un lapsus del copista.

La interpretación "psicológica" de un ataque militar podría apoyarse en una antigua tradición de "albas" cristianas que se remonta a San Ambrosio y a Prudencio en el siglo iv. Para Prudencio es Cristo quien, a la primera luz del alba, amonesta a la humanidad para que vigile:

*Auferte, clamat, lectulos,
Ægro sopore desides,
Castique, recti, ac sobrii
Vigilate: iam sum proximus.*

Quitad — grita — los lechos, nidos de pestilente molicie; estad alerta en vuestra virtud, pues me acerco.

Aunque, según creo, la referencia inmediata del alba latino-provenzal fuera a una batalla física, la anterior perspectiva espiritual parece estar también presente, enriqueciendo la letra con sus asociaciones. La estructura misma de los versos latinos lo confirmaría: en el contraste dominante entre el cielo y la tierra hay latentes por lo menos unas connotaciones espirituales. Los dos primeros versos evocan la serenidad del firmamento; luego se da la primera nota de peligro sobre la tierra. En la segunda estrofa los peligros terrenales se expresan con más urgencia. Después de ella, la última estrofa casi parece inconsecuente: se olvidan los apuros de los soldados y el alba termina su serena progresión, como si dijera que, a pesar de cualquier disturbio que pueda haber sobre la tierra, los cielos continúan tranquilamente sus lejanos movimientos.

Contra los largos versos en latín hay el estribillo en provenzal, rápido e incisivo (siete trisílabos en el original). Musicalmente hay un gran contraste: los versos largos se cantan cada uno con la misma melodía, mientras que cada frase del estribillo tiene notas nuevas. El estribillo suena vívido y excitante, y las estrofas, incluso al describir el peligro, son comedidas y serenas. ¿Fue compuesto el estribillo por el autor de los versos en latín? Yo creo que no. Hay una discrepancia ligera pero significativa entre las estrofas y el estribillo. En las estrofas el centinela se dirige a los durmientes; en el estribillo (a menos que lo enmendemos radicalmente) otra persona se dirige al centinela. ¿Quién podría dirigirse al centinela? Ninguno de los soñolientos soldados, con toda seguridad. Docenas de albas

posteriores dan una respuesta mejor: todas aquellas albas que consisten en un diálogo entre el *gaita* y uno de los enamorados que ven el alba y hablan de ella mientras el otro duerme. Me parece lo más probable que los versos en provenzal proceden de una de tales albas, y fueron adaptados por el poeta latino para su composición, más elevada, por gracia de su agradable contraste musical y su garra popular. Es posible que existiera una tradición de albas eróticas que se remontara a los mismos comienzos del *patois* romance, y que las "albas" de San Ambrosio y de Prudencio sean la contrapartida culta y religiosa de la moda de unas albas profanas que no se han conservado por escrito. Pero, incluso si tales hipótesis fueran demasiado arriesgadas, los preciosos y difíciles versos de nuestro estribillo apuntan inequívocamente hacia la existencia de albas en vulgar en el siglo x. Y sin duda pudieran haber existido albas siquiera anteriores a éstas en Europa.

En el siglo xi tenemos pruebas de la existencia de albas romances tempranas en España, también entre las jarchas mozárabes (cf. más arriba, p. 107). Aunque son notoriamente difíciles de interpretar, no puede desconocerse su valor.³ La muchacha, esperando a su amado, apostrofa al alba (28):

*Vay, ya sabbara,
Alba, qu'est con bel fogore!
Kan vene, (?) vid amore!*

¡Vete, hechicera! ¡Alba, con tu
bello fulgor! ¡Cuando viene, ve
nuestro amor!

La muchacha se confía a su madre (36):

*Non dormiray, mamma,
a rayo de manyana —
bon Abu 'l-Quasim
la faǧe de matrana!*

No dormiré, madre, a la luz de
la mañana. ¡Mi buen Abu'l-Qasim
es el rostro de mi alba!

La muchacha también consuela a su amante pensando que, cuando la guardia de noche se haya cansado de mirar, ambos podrán aún pasar un rato juntos (25):

³ En las jarchas citadas aquí en especial, las formas verbales apocopadas (*est, vene* en 28, *qued* en 25) son dudosas y sin paralelo decisivo en el resto del género. Las acepto a falta de mejores lecturas.

*Alba qued, meu fogore,
alma de meu ledore;
bastando li-l raquibe
esta nohte, o amore!*

Al alba quedad, mi luz, alma de
mi alegría; ¡basta al espía esta no-
che, oh amor!

El papel del alba en estas cancioncillas no es el normal. Parece que aquí los enamorados no puedan estar juntos toda la noche, sino únicamente "en las inciertas horas que preceden a la mañana". Así, la actitud de la muchacha frente al alba, en la primera de las jarchas mencionadas, es ambigua: necesita el alba, la hechicera que le trae el amante, pero también la teme y le disgusta (la bruja que está acechando a los enamorados como un alcahuete, y recordándoles con su presencia que el tiempo para el amor es corto). ¡Si trajera tan sólo al amado y desapareciera! En la segunda jarcha, la muchacha, despierta a la primera luz del alba, aguarda la llegada del alba ansiosamente: el alba se identifica para ella con el amado cuya llegada la torna radiante de alegría.

Una mano latina del siglo xi escribió sobre una página en blanco de un manuscrito teológico de Sankt-Florian unas palabras que son, de una manera inequívoca, la obertura de un alba de un amante latino:

*Cantant omnes volucres,
iam lucescit dies.
Amica cara, surge sine me
per portas exire!*

Cantan todas las aves, ya luce el
día. Amiga querida, levántate sin
mí para salir por las puertas.

Se trata aquí de una dama que ha hecho una visita a su amante (seguramente un religioso), y que debe deslizarse fuera (de una capilla o un convento), sola en el alba para no ser vista. Pero también se puede admitir una construcción diferente: entendiendo *sine* como un imperativo, "permíteme salir por las puertas": él le pide a ella que se levante no tanto para darle permiso para marchar (cosa que podría hacer sin ruido), como para ayudarle a salir y cerrar las puertas tras él. Sigue una segunda estrofa demasiado maltrecha para interpretarla con algún viso de certidumbre.

La más sencilla de las albas provenzales conservadas es tan

corta como las españolas o las latinas (no veo ninguna razón para considerarla fragmentaria, como hacen algunos eruditos):

*Quan lo rossinhols escria
ab sa par la nueg e-l dia,
yeu suy ab ma bell' amia
jos la flor,*

Cuando el ruiseñor canta con su
pareja noche y día, yo estoy con mi
bella amada sobre las flores,

*tro la gaita de la tor
escria: "Drutz, al levar!
qu'ieu vey l'alba e-l jorn clar!"*

hasta que el centinela de la to-
rre grita: "¡Enamorados, levantaos!
pues veo el alba y el día claro".

Todas las demás albas provenzales son mucho más extensas y, obviamente, producto de un arte poético refinado. Incluso hay un aspecto por lo menos, de la pequeña alba del ruiseñor, que delata una técnica poética altamente desarrollada: su sintaxis. La composición está esculpida de una sola pieza; los pensamientos se ordenan y se unifican en una única frase bellamente proporcionada, en la que la oración principal va precedida por una oración temporal y seguida por otra, que sirve también de marco para las oraciones imperativa y explicativa del momento culminante.

En la misma página del mismo cancionero del siglo XIV hay otra de las más famosas albas de la Edad Media, *En un vergier sotz fuella d'albespi*. A pesar de la gran popularidad de esta composición en época moderna, sus elementos y su estructura no han sido aún, a mi entender, explicados convincentemente.

*En un vergier sotz fuella d'albespi
tenc la dompna son amic costa si,
tro la gayta crida que l'alba vi.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba!, tan tost ve.*

*"Plagues a Dieu ja la nueitz non falhis
ni-l mieus amicx lonc de mi no-s partis
ni la gayta jorn ni alba ni vis!
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba!, tan tost ve.*

*Bels dous amicx, baizem nos yeu e vos
aval els pratz, on chanto-ls auzellos,
tot o fassam en despieg del gilos.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba!, tan tost ve.*

*Bels dous amicx, fassam un joc novel
yus el jardí, on chanton li auzel,
tro la gaita toque son caramelh.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba!, tan tost ve.*

*Per la doss'aura qu'es venguda de lay,
del mieu amic belh e cortes e gay,
del sieu alen ai begut us dous ray.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba!, tant tòst ve."*

*La dompna es agradans e plazens,
per sa beutat la gardon mantas gens,
et a son cor en amar leyalmens.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba!, tan tost ve.*

En un vergel, bajo la hoja del blanco espinoso, la señora tuvo al amigo a su lado, hasta que el vigía gritó que veía el alba. ¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!

"¡Pluguiese a Dios que la noche nunca acabara, y que mi amigo no partiera lejos de mí, y que el vigía no viese día ni alba. ¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!

"Hermoso dulce amigo, besémonos yo y vos, allá abajo en los prados, donde cantan los pajarillos; hagámoslo todo a despecho del celoso. ¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!

"Hermoso dulce amigo, hagamos un juego nuevo dentro del jardín, donde cantan los pájaros, hasta que el vigía toque su caramillo. ¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!

"Con la dulce brisa que ha venido de allí, he bebido un dulce chorro del aliento de mi amigo, hermoso, cortés y alegre. ¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!"

La señora es graciosa y amable, por su hermosura la mira mucha gente, y tiene el propósito de amar con lealtad. ¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene! (Riquer)

Parece como si no hubiera nada de particular en la estrofa inicial que sitúa la escena. El monólogo de la dama, que llena las cuatro estrofas siguientes, comienza con una gran intensidad: no sólo es un conjuro sino también una oración. Como tantos otros enamorados en la literatura medieval, ella está convencida de que Dios está de parte del amor humano. Ruega a Dios por un favor extraordinario, aunque el estribillo, formando parte ahora de su lamento, muestra que pide algo imposible y que lo sabe perfectamente. Después invita a su amante en términos de una maldad (tot o fassam en despieg del gilos),

con una deliberada provocación sensual en la cuarta estrofa (*fassam un joc novel*). No conozco ninguna otra alba en la que la dama seduzca de este modo. El lenguaje no es el de las albas, sino que remeda el *Cantar de los cantares* (traduzco de la Vulgata latina):

Ven, amado, vayamos al campo...
de mañana iremos a las viñas...
Allí te daré mis pechos.
Dentro de mis puertas hay toda suerte de frutos:
nuevos y viejos guardé, amado, para ti.

Después viene el sobrecogedor desarrollo de la quinta estrofa, una especie de meditación mística, y de pronto nos damos cuenta de que la dama está sola. Es el recuerdo de aquel jardín lo que la ha agitado con tal fuerza física que parecía que estaba bebiéndose la presencia de su amante con el viento. La imagen del viento como mensajero del amado, muy frecuente en la poesía trovadoresca, no deriva, como se ha alegado recientemente, de los poetas árabes (aunque ellos la usen), sino del *Cantar de los cantares*:

Levántate, cierzo; ven también tú, austro,
soplad sobre mi jardín...
Venga mi amado a su huerto
y coma el fruto de sus árboles.

Fue sobre todo el poema bíblico amoroso quien enseñó al poeta a pasar imperceptiblemente del encuentro de los amantes a los recuerdos y a los deseos de una mujer sola, de la realidad al ensueño, del mundo exterior al interior. Todo ello estaba ya anticipado por una sutileza de la estrofa inicial: el uso del presente, generalizando, sin estar ligado al tiempo. Si la escena hubiera sido puesta en pasado únicamente hubiera podido describir un solo suceder (el externo).

La última estrofa, las alabanzas de la dama, parece un enigma o un anticlímax. Ninguna otra alba termina de esta forma. Uno se siente inclinado a preguntarse si esta estrofa pertenece orgánicamente al resto o si es un añadido posterior. A mi entender, el poeta encontró que era necesario acabar de esta manera. Ha presentado una mujer llena de vida y apasionada, pero

muy diferente del retrato femenino convencional y aceptado por su sociedad. Ésta es la razón de por qué termina insistiendo deliberadamente en sus cualidades cortesas, afirmando que es todo lo que una dama debe ser. Está, por así decirlo, anticipándose a las objeciones: no es impía en su manera de evocar a Dios, ni falta de refinamiento en su forma de engañar a su marido, ni insoportablemente lasciva en su manera de atraer a su amante: la dama es perfecta incluso según el patrón cortés. El mérito de esta alba está en haber impregnado el mundo estrecho de la cortesía de las características sensuales y oníricas del *Cantar de los cantares*.

El alba de Guiraut de Bornelh, otra de las más famosas, se abre parecidamente con una invocación a Dios. Pero aquí es el *gaita* quien canta

—*Reis glorios, verais lums e clartatz,
Deus poderos, Senher, si a vos platz,
al meu companh siatz fizels aiuda;
qu'eu no lo vi, pos la nochs fo venguda,
et ades sera l'alba!*

¡Rey glorioso, verdadera luz y claridad! Dios poderoso, señor, si a vos place, sed fiel ayuda a mi compañero, pues no lo he visto desde que vino la noche, y pronto llegará el alba. (Riquer)

Después de esta magnífica obertura, el *gaita* continúa de una manera menos elevada, despertando a su amigo, avisándole del peligro, instándole a levantarse; alega haber estado de rodillas rezando por la seguridad del amante durante toda la noche. La exageración se convierte en reproche humorístico: fue él quien le impuso este trabajo y

*Era no-us platz mos chans ni ma paria
et ades sera l'alba.*

Ahora no os placen mi canto ni mi compañía, y pronto llegará el alba. (Riquer)

El reproche obliga por último a contestar al amante,⁴ y su estrofa tiene un tono vivaz digno de los versos iniciales:

⁴ Aunque la estrofa sólo se encuentra en dos de los siete manuscritos que registran la composición, la considero auténtica.

—*Bel dous companh, tan sui en ric sojorn,
qu'eu no volgra mais fonc alba ni jorn,
car la gensor que anc nasqués de maire
tenc et abras, per qu'eu non prezi gaire
lo fol gilos ni l'alba.*

Dulce buen compañero, estoy en tan deliciosa compañía, que quisiera que nunca más hubiera alba ni día, pues poseo y abrazo a la más gentil que nació de madre, por lo que no me importan nada ni el necio celoso ni el alba. (Riquer)

Otras albas trovadorescas, desconocidas fuera del círculo de los especialistas, tienen también una gran viveza poética. En un alba anónima, el amante monta en cólera contra el *gaita* por haberle echado a perder su noche de amor: “¡Que Dios, hijo de María, te confunda! ... Si pudiera ponerte las manos encima te mataría una y otra vez”. En un alba del trovador Cadenet (a principios del siglo XIII), el *gaita* se adueña de la escena: en cuatro estrofas, que comienzan “Eu sui tan corteza guaita”, se caracteriza a sí mismo con una mezcla de humor y de compasión por los amantes que anticipa el Pandarus de Chaucer. Tiene tal simpatía por el verdadero amor, que se complace en las noches más largas, incluso cuando son las más frías y las más duras para la guardia. Nunca traicionaría a un amigo por nada del mundo, pero si tuviera que hacer la guardia por unos amantes falsos intentaría ocultar la aurora lo mejor que pudiera.

Mientras las albas provenzales ocupan un lugar de honor en la poesía europea, los testimonios escritos hacen suponer que se compusieron muchas más en Alemania que en el resto de Europa. El manuscrito más antiguo que nos conserva una alba alemana es el famoso *Codex Buranus* (h. 1220), que contiene seis versos en los que una mujer canta:

*Ich sich den morgensterne brehen,
nû, helt, lâ dich nicht gerne sehen!
Vil liebe, dêst mîn rât.
Swer tougenlîchen minnet,
wie tugentlîch daz stât,
dâ friunschaft hâte hât!*

Veo brillar la estrella del alba, ahora, valiente, ¡asegúrate de que no te vean! Amado, sigue mi consejo. ¡Qué virtud hay en un amor secreto que guarda la amistad!

Estos versos (que en mi opinión son probablemente completos y no fragmentarios)⁵ sobresalen entre las albas medievales por su serenidad: en el momento de la partida la mujer no grita ni se lamenta; después de haber avisado a su amado (y aun aquí el tono que usa es más dulce que apremiante), piensa solamente en la belleza del amor que comparte con él. Su amor le parece bello porque es completamente cortés: secreto, lleno de *virtù*, protegido por la mutua amistad. El último verso parece una transformación del tema del *gaita*: los amantes no necesitan ningún otro amigo como centinela, es su propia amistad lo que les defiende, no la torre del castillo, sino el temple de su amor.

Esta primera alba alemana conservada presupone una tradición más antigua. Tal tradición no se ha conservado sino quizá en una composición contenida en el manuscrito Manesse, que es posterior, una canción de tono más arcaico, el tan citado *Slâfest du, friedel ziere*. Aunque algunos eruditos alegan que esta alba fue falsificada en época relativamente tardía, yo estoy con quienes la consideran el más antiguo *Tagelied* alemán:

*“Slâfest du, friedel ziere?
Man wecket uns leider schiere:
ein vogellîn sô wol getân
daz ist der linden an daz zwî gegân.”*

*“Ich was vil sanfte entslâfen:
nu rüefestu kint Wâfen.
Liep âne leit mac niht gesîn.
Swaz du gebiutest, daz leiste ich friundîn mîn.”*

*Diu frouwe begunde weinen.
“Du rîtest und lâst mich eine.
Wenne wilt du wider her zuo mir?
Owê du fûerest mîn fröide sament dir!”*

“¿Duermes, bello amado? Por desgracia nos despertarán pronto: un pajarillo muy bonito de ver se ha posado en una rama del tilo.”

“Quedé muy dulcemente dormido, y ahora, niña, me das el aviso. No hay amor sin dolor. Haré lo que mandes, amiga mía.”

⁵ Opinión que también sostiene A. T. Hatto (*Eos*, p. 446).

La dama empezó a llorar. "Te vas con tu caballo y me dejas sola. ¿Cuándo vendrás otra vez? ¡Oh, te llevas mi dicha contigo!".

Lo que tiene de especial esta composición no son su contenido ni su lenguaje. El primero es simple, tópico incluso; el metro es algo rudo, una frase como "muy bonito de ver" (*so wol getân*) es un ripio manifiesto impuesto por la rima. Pero con todo hay algo directo, veraz y emocionante que nos resarce de modo más que suficiente. La llave del poema está, creo, en la palabra *kint* del sexto verso.⁶ La muchacha que habla en la primera estrofa es casi una niña, que charla con emocionada curiosidad. No tiene experiencia propia de lo que significa una despedida. El caballero contesta al principio casi irritado, y después con cansina resignación: sabe que aquel amor es como siempre han sido los amores secretos. Sin embargo, su confianza en ella en aquel momento ("haré lo que mandes") le hace sentirse a ella de pronto una mujer. En la última estrofa no es *kint*, sino *frouwe*. De pronto se da cuenta de cuál será su soledad, y sus palabras, que en boca de un enamorado experimentado podrían parecer banales, emocionan porque es ella quien las dice, descubriendo a través de ellas los sentimientos universales de la mujer enamorada. Sus breves palabras expresan únicamente lo esencial; cada frase es un gesto hecho con grave simplicidad.

De los tres grandes poetas que escribieron por los alrededores del año 1200, Heinrich von Morungen y Walther von der Vogelweide compusieron un alba cada uno, y Wolfram von Eschenbach escribió no menos de cinco. Estas últimas constituyen un momento decisivo en el desarrollo literario del género. A diferencia de las albas más tempranas, del siglo XII, las de Wolfram están escritas en forma de complejas *canzoni*. Ello no las hace parecer, paradójicamente, más artificiales: la elabora-

⁶ Aunque en alto alemán medio *kint* puede significar 'muchacho', 'muchacha' o 'niño', estoy convencido de que la extremada juventud y la inexperiencia de la doncella son elementos poéticamente importantes en el contexto del poema (cf. su discusión más adelante).

ción formal va acompañada por una elaboración de detallismo real. Cuatro de las cinco canciones tienen un hilo narrativo; en una de ellas solamente habla la mujer, las restantes son diálogos entre el *gaita* y la mujer, el *gaita* y el hombre y el hombre y la mujer, respectivamente. Los protagonistas están caracterizados por sus palabras de una manera más sutil y plena que en ninguna vez anterior. Además, Wolfram describe no solamente las emociones sino la conducta de los enamorados. Nos enseña que sus temores y sus penas en el momento de despedirse son los incentivos eróticos más poderosos posibles, las despedidas se convierten en grandes momentos de pasión sexual. La quinta de las albas de Wolfram es una palinodia, un adiós a la misma forma: el poeta ruega al *gaita* que guarde silencio: el amor en el que está ocupado no es nada comparado con aquel en el cual "nadie necesita huir de su amada a causa de la aurora ... Una esposa dulce y franca puede dar tal amor".

Entre las cuatro albas propiamente dichas hay una especialmente notable por su sorprendente principio. Habla la dama:

*"Sine klâwen durh die wolken sint geslagen,
er stiget uf mit grôzer kraft;
ich sih in grâwen tûgelîch als er wil tagen,
den tac, der im geselleschaft
erwenden wil, dem werden man,
den ich mit sorgen in verliez.
Ich bringe in binnen, ob ich kan:
sîn manegiu tugent mich daz leisten biez."*

"Sus garras han abierto claros entre las nubes; sube con gran fuerza; veo su luz gris, diurna, cuando alborea, el día que va a separarme de mi compañero, el gentilhomme que dejé entrar con recelo. Le guiaré hasta la salida, si puedo: sus muchas virtudes me indujeron a hacerlo."

Una tal personificación del alba no tiene paralelo en la historia del género. La imagen aparece gradualmente: primero, en dos versos, no es más que un animal monstruoso y cruel de fuerza amenazadora; solamente en el tercer verso se convierte en la luz del día, y únicamente en el cuarto llega a ser, expresamente, el día. Wolfram evoca así los momentos que van desde la aprehensión semiinconsciente en el espíritu de la dama hasta el temor consciente. Ella empieza a tomar una resolución

práctica, pero queda cortada: en su temor siente la necesidad de justificarse a sí misma. En la estrofa siguiente trata de sobornar al *gaita* (en nombre de la lealtad: *triuwe!*) para figurarse que no es de día. Éste contesta cortés, pero firmemente: tiene una noción diferente de lo que significa la palabra *triuwe*. La dama se muestra de nuevo simpáticamente artificiosa: "Mi amado y yo—dice—siempre tenemos miedo de tu llamada". Reprocha al *gaita* por venir a menudo antes de lo necesario. Luego se abre la estrofa siguiente con otra amenazadora imagen de la luz; su terror se convierte en un deseo renovado que vence a los dos amantes, con una sensualidad que nace directamente del peligro:

*Von den blicken, die der tac tet durh diu glas,
und dô der wahter warnen sanc,
sie muose erschrecken durch den der dâ bi ir was.
Ir brüstelîn an brust sie dwanc.
Der rîter ellens niht vergaz
(des wold in wenden wahters dôn):
urloup nâh unde nâher baz
mit kusse und anders gab in minne lôn.*

Al ver los rayos que el sol lanzó a través del cristal, y cuando el vigilante cantó para avisarles, ella temió por el caballero que estaba con ella. Estrechó los senos contra su pecho. El caballero no olvidó su valor (que el canto del vigilante quería impedir): la despedida, cada vez más juntos, con besos y otras cosas, les recompensó amorosamente.

El alba de Heinrich von Morungen, como las de Wolfram, sorprende por la riqueza de su introspección, pero en su concepción es, sin embargo, muy diferente. No hay nada dramático, ningún encuentro ni ninguna despedida entre los amantes, únicamente recuerdos, imágenes y esperanzas desesperadas. Amado y amada hablan en estrofas alternas, como si lo hicieran uno a otro, pero no están juntos. Ambos están en un espacio vacío, sus pensamientos están tan conectados mutuamente que se crecen, pero con todo los amantes no pueden oírse entre ellos:

*Owê, sol aber mir iemer mê
geliuhten dur die naht
noch wîzer danne ein snê
ir lîp vil wol geslapt?*

¡Ay!, ¿nunca jamás para mí lucirá a través de la noche más blanco que la nieve su cuerpo tan perfectamente creado? Mis ojos se en-

*der trouc diu ougen mîn:
ich wânde, ez solde sîn
des liehten mânen schîn.
dô taget ez.*

*"Owê, sol aber er iemer mê
den morgen hie betagen?
als uns diu naht engê,
daz wir niht durfen klagen:
'Owê, nu ist ez tac',
als er mit klage pflac
do'r jungest bi mir lac.
dô taget ez."*

*Owê, si kuste âne zal
in deme slâfe mich.
dô vielen bin ze tal
ir trêne nidersich.
iedoch gedrôste ich sî,
daz si ir weinen lî
und mich al ummevî.
dô taget ez.*

*"Owê, daz er sô dicke sich
bi mir ersehen hât!
als er endabte mich,
sô wolte er sunder wât
mich armen schouwen blôz."
ez was ein wunder grôz
daz in des nie verdrôz.
dô taget ez."*

gañaron: creí que debía ser un rayo de la luz de la luna. Entonces vino el día.

"¡Ay!, ¿nunca jamás verá aquí la mañana conmigo? Si la noche pudiera irse, sin que tuviéramos que lamentarnos: '¡Ay!, ya es de día', como se lamentó él cuando por fin descansó a mi lado. Entonces vino el día."

¡Ay!, no tuvieron cuenta sus besos cuando me dormía. Entonces cayeron al suelo las lágrimas que lloraba. Y entonces la consolé, de tal manera que, sin una lágrima, me abrazó estrechamente. Entonces vino el día.

"¡Ay!, que tan a menudo, contemplándome, se perdió en mí, descubriéndome para mirarme, pobre en mi desnudez, sin una sábana ni un vestido. Fue gran maravilla que nunca se cansara de ello. Entonces vino el día."

En las dos primeras estrofas, llenas de imágenes de la luz, los pensamientos de los enamorados son deseos tenidos como entre sueños; en las dos que siguen, llenas de un detallismo tiernamente sensual, son recuerdos físicos, dolorosas y felices a un tiempo. La primera estrofa hace referencia al tema de la

⁷ Recojo la tan aceptada enmienda de *mich armen*. Los dos manuscritos dicen, respectivamente, *mîn arme* ('mis brazos') y *mîn armen*. A pesar de las recientes e ingeniosas tentativas para defender la lectura *mîn arme*, encuentro el sentido de 'mirar a mis brazos desnudos' totalmente incongruente en el contexto de Heinrich von Morungen.

realidad y la ilusión de los tres tipos de luz: la luz de la luna, la del día y la que desprende el cuerpo de la amada. Entonces, en su estrofa, la dama acepta la realidad de la luz del día, pero mediante otra ficción: imaginando un día de clara luz, "la mañana en que se disuelve la larga noche" (para citar otro verso de Heinrich), un día del que se ha expulsado la noche y en el que no caben transiciones ni despedidas.

Si estas visiones de gozo ininterrumpido y de amor sin fin no pueden parecer verdaderas, el segundo par de estrofas nos muestra que por lo menos tienen una realidad parcial en el amor físico. Los besos "sin cuento", el abrazo total de la amada, y el hecho de no cansarse de su cuerpo, apuntan hacia ello, mientras el estribillo, como antes, enseña que tales realidades no pueden durar. La estrofa final es una única emotiva introspección hacia las dudas sexuales de una mujer: ¿cómo sabe que su cuerpo desnudo es deseable?, ¿y por cuánto tiempo? Pero la profundidad poética nace aquí también de la relación entre la última estrofa y la primera: la maravilla, para ella, de que su amante no deje de contemplar su cuerpo, temeroso de su belleza, es, en la experiencia del amante, el momento maravilloso en que no puede creer que un cuerpo humano pueda tener tal esplendor. El realismo físico de la última estrofa y la poética ilusión de la primera, circunscriben la maravilla única de su mutuo amor.

El alba de Heinrich es la cumbre del género. Ningún poeta del siglo XIII se acercó a ella de igual forma. Otras albas posteriores alemanas y provenzales tienden a hacerse más elaboradas, llenas de virtuosismo métrico; en Provenza, el alba se convirtió en el lamento (*planh*) de un amante desvelado por su deseo, que espera la llegada del alba, o en una alba a lo divino en la que la amada del poeta era la Virgen María. En Alemania continuaron componiendo unos tipos de alba más convencionales, incluso lo hicieron los *Meistersinger*. Entre las composiciones más sobresalientes del siglo XIII está, en mi opinión, una de un poeta llamado von Wissenlo, del que no conocemos más que las cuatro albas que se nos han conservado bajo su nombre. Después de una tranquila estrofa inicial en la que el

gaita avisa, el diálogo entre el centinela y la dama sube rápidamente hasta alcanzar un clímax emocionante. La dama mira a su dormido amante:

"... er ist mir schône,
der ie ranc nâch reinem werden wibes lône,
entslâfen an dem arme mîn."
"Als liep als iu iur êre sî und ouch sîn lip,
sôn lât sîn slâfen nû niht mê."
dô erschrac daz reine minneclîche wîp;
sî sprach: "sô wê dir, tac, owê,
daz d'einen man wilt von mir scheiden,
daz in kristenlîchen landen noch in beiden
wîp sô lieben nie gewan".

"... bellamente, quien deseaba siempre una recompensa pura y preciosa de una mujer, yace dormido en mis brazos."

"Si apreciáis vuestro buen nombre y su vida, no dejéis continuar su sueño." La pura y amorosa mujer se asustó y dijo: "¡Ay, día, maldito seas!, pues separas de mí a un hombre tan querido cuyo amor ninguna mujer ganó en tierra de cristianos ni de gentiles".

El poeta evoca la figura de una mujer que es una amante perfecta: al final de la primera estrofa es "alguien que no ha olvidado la firme virtud", y en cada estrofa se repite y se la aplica la palabra *reine*, sugiriendo no sólo su virtud y su perfección como mujer (como ocurre a menudo en la lírica amorosa): creo que aquí la palabra *reine* tiene también plenamente su fuerza religiosa ("inmaculada", "sin pecado"), que para este poeta *reinekeit* consiste, no en evitar el amor sexual, sino en amar sublimemente bien.

Se han conservado un puñado de albas del siglo XIII en otros romances: en francés, italiano y gallego. Tres de las cuatro *aubades* francesas que tenemos, son muy conocidas a través de las antologías: *Gaite de la tor*, con el fuerte diálogo entre dos *gaitas* y el amante y el virtuosismo de su rima; la suave melancolía de *Quan voi l'aube du jour venir*; y (caso insólito en el género) la alegría y el consciente encanto de *Entre moi et mon ami*, con su mundo de ilusiones de adolescente:

*Entre moi et mon ami,
En un bois qu'est lès Betune,
Alames jouant mardi,*

Yo y mi amigo fuimos a jugar el
martes toda la noche a la luz de la
luna en un bosque que hay cerca

Toute la nuit à la lune,
 Tant qu'il ajourna
 Et que l'aloue chanta
 Qui dit: "Amis, alons ent."
 Et il respont doucement:
 "Il n'est mie jours,
 Saverouse au cors gent;
 Si m'ait amours,
 L'alouette nous ment."

Adonc se trait près de mi,
 Et je ne fui pas enfrune;
 Bien trois fois me baisa il,
 Ainsî fis je lui plus d'une,
 Qu'ainz ne m'enoia.
 Adonc vousissions nous là
 Que celle nuit durast cent,
 Mais que plus n'alast disant:
 "Il n'est mie jours,
 Saverouse au cors gent;
 Si m'ait amours,
 L'alouette nous ment."

Únicamente una sola alba gallega es famosa: el *Levad'*, amigo, de Nuno Fernandes Torneol, con su tan lírico principio:

*Levad, amigo, que dormides as manhãas frias:
 toda-las aves do mundo d'amor dizian.
 Leda m'and'eu.*

Despertad, amigo, que dormís en las mañanas frías; / todas las aves del mundo de amor decían / ande yo alegre.

pasando con sus variaciones y su paralelismo a un final más amargo, el paisaje que queda yermo cuando se ha ido el amante:

*Vós lhi tolbestes os ramos en que pousavan
 e lhis secastes as fontes u se banhavan.
 Leda m'and'eu.*

Vos les quitasteis las ramas en que vivían / y les secasteis las fuentes en que bebían; / ande yo alegre. (F. L. Bernárdez)

es muy hermosa, aunque me atrevo a preguntarme si el sentimiento, el simbolismo y el contraste del estribillo no están casi demasiado bien calculados. Más emotiva es, a mi entender, un

de Béthune. Hasta que amaneció, y la alondra cantó y dijo: "Amigo, vámonos". Él respondió cortésmente: "Aún no es de día, mujer adorable de cuerpo gentil; por mi amor, que la alondra nos miente".

Luego me atrajo hacia sí, y yo no le fui arisca. Me besó tres veces y yo a él más de una, y no me supo mal. Entonces deseamos que aquella noche hubiera durado ciento, y que nunca fuera repitiendo: "Aún no es de día, mujer adorable de cuerpo gentil; por mi amor, que la alondra nos miente".

alba que en comparación parece menos artificiosa, compuesta por el juglar Juião Bolseiro, que estuvo en la corte del rey Alfonso de Castilla. Se trata esencialmente de una cantiga de amigo sin dialogar, solamente con los pensamientos de una muchacha sola en la noche:

*Sen meu amigo manh'eu senlheira
 e sol non dormen estes olhos meus
 e, quant'eu posso, peç'a luz a Deus
 e non mi-a dá per nulha maneira,
 mais, se masesse con meu amigo,
 a luz agora seria migo.*

*Quand'eu con meu amigo dormia,
 a noite non durava nulha ren,
 e ora dur'a noit'e vai e ven,
 non ven [a] luz, nen pareç'o dia,
 mais, se masesse con meu amigo,
 a luz agora seria migo.*

*E, segundo, com'a mi parece,
 comigo man meu lum'e meu senhor,
 ven log'a luz, de que non ei sabor,
 e ora vai [a] noit'e ven e cresce,
 mais, se masesse con meu amigo,
 a luz agora seria migo.*

*Pater nostrus rez'eu mais de cento
 por aquel que morreu na vera cruz,
 que el mi mostre mui ced[o] a luz,
 mais mostra-mi as noites d'aventô,
 mais, se masesse con meu amigo,
 a luz agora seria migo.*

Sola estoy sin mi amigo, y mis ojos no pueden dormir, y pido a Dios con todas mis fuerzas la luz y no quiere dárme la de ningún modo; pero si estuviera con mi amigo, estaría la luz ahora conmigo.

Cuando dormía con mi amigo, la noche no duraba nada; ahora la noche dura, viene y va, ni llega la luz ni viene el día, pero si estuviera con mi amigo, estaría la luz ahora conmigo.

Después, cuando me parece que está conmigo mi luz y mi señor, viene el alba a mi disgusto, y ahora viene la noche y aumenta la oscuridad, pero si estuviera con mi amigo, estaría la luz ahora conmigo.

Más de cien padrenuestros rezo por aquel que murió en la Vera Cruz para que pronto me deje ver la luz, pero sólo me muestra las noches de Adviento, pero si estuviera con mi amigo, estaría la luz ahora conmigo.

Como Heinrich von Morungen, nuestro poeta juega con la luz y la oscuridad aunque de una manera más sencilla: ambos pueden significar el cumplimiento y el abandono en el amor. De este modo, el estribillo mismo puede ser vehículo tanto del deseo amoroso—el deseo de la luz—y el temor ante la luz, el desespero ante el hecho de que la consumación sólo pueda durar únicamente hasta el alba. El contrapunto repetido de luz y oscuridad gana en intensidad y conduce al ruego final, en que la sola palabra *avento* soluciona la tensión de los contrarios: las noches de Adviento son las más largas del año, aquellas en las que la angustia de la espera se hace más aguda, pero también son, a la vez, la preparación para la fiesta de alegría que las sigue, que podría iluminar la triste noche como si Dios hubiera vuelto a descender sobre la tierra.

No conozco más que una única alba medieval italiana, que se nos ha conservado en unas circunstancias notables. En los registros oficiales de contratos y testamentos de Boloña, algunos notarios de las décadas anteriores y posteriores a 1300 tuvieron la feliz idea de llenar los espacios en blanco entre los documentos (en los que se podían añadir falsificaciones) con poesías. A menudo escogieron poemas líricos famosos del *dolce stil novo*, pero otras veces fijaron por escrito canciones populares de la región emiliana, que no conocemos por ninguna otra fuente. Entre ellas figura un alba,⁸ inserida en el registro de 1286 por un notario llamado Nicholaus Phylippi:

*Pàrtite, amore, adeo,
ché tropo ce se stato.
Lo maitino è sonato,
corno me par che sia.*

*Pàrtite, amor, adeo,
che non fossi trovato
in sí fina cellata
como nui semo statì.
Or me bassa, oculo meo,*

Vete, amor, adiós, que has estado aquí demasiado tiempo. Han tocado a maitines, me parece que es de día.

Vete, amor, adiós, que no seas encontrado aquí en tan escondido sitio como en el que hemos estado. Bésame ahora, ojos míos, que la partida sea pronto, mirando la vuelta como los enamorados; de modo

⁸ No comprendo por qué en el simposio del profesor Hatto (*Eos*, p. 391) se la califica de fragmentaria.

*tosto sia l'andata,
tenendo la tornata
como d'inamorati;
sí che per spesso usato
nostra còglia renovi,
nostro stato non trovi
la mala çelosia.*

*Pàrtite, amore, adeo,
e vene tostamente,
ch'ona toa cossa r'ào
pareclata in presente.*

que por un uso frecuente se renueva nuestro gozo, y no enturbien nuestro estado los malos celos.

Vete, amor, adiós, y ven prontamente, que todas tus cosas tengo arregladas para ti.

Su parentesco con el resto de las albas es evidente. Pero hay también en ella una nota distintiva que no es trágica, patética, vehemente, onírica ni sensual, una nota de una solitud tierna pero firme, y al final un sentido práctico delicioso y casero.

6

CANCIONES DE DANZA

Una de las principales funciones que tuvo la lírica en la Edad Media fue la de acompañar el baile. Desde los principios del cristianismo las canciones de danza tuvieron cabida no sólo en las festividades profanas sino también en el culto religioso, y se bailaron en muchas iglesias, como lo demuestran los numerosos ataques que contra tal práctica hicieron los eclesiásticos que sentían que las canciones de danza tenían demasiados resabios de paganismo o que eran de contenido herético (gozaban de especial favor entre las comunidades gnósticas), o que simplemente eran causa de bailes y canciones de tipo menos sagrado. La amplia distribución y la frecuencia de las condenas demuestran lo popular y lo irradicable de tal práctica: en los tiempos y lugares en que no se ha conservado ninguna denuncia debemos suponer que las canciones de danza fueron protegidas o por lo menos disculpadas, no que no existieran.

El testimonio más hermoso de la naturaleza y el significado de la canción de danza litúrgica es un himno nupcial en latín procedente de España, *Tuba clarifica*, perteneciente al siglo ix o quizá anterior. Comienza exhortando al pueblo de Cristo para que demuestre su alegría con música, "con resplandeciente clarín". Sin embargo, el primer tema de alegría no es la misma boda, sino la Redención, el perdón de Adán y Eva:

*Rite magnalia clange deifica,
 Celicas ianuas patentes intona,
 Quas dira cluserat ueneni inuidia:
 Iam Christus cuncta reserat.*

Celebra como es de rito los divinos portentos, canta las puertas del cielo al abrirse, las puertas que había cerrado la cruel envidia del demonio: ahora Cristo lo abre todo.

El presente que cierra la estrofa anterior une el tema de Adán y Eva, que se desarrolla en las dos que siguen, con el del himno nupcial:

*Epitalamia usque dum reddita
 Voce paradica receptant gratiam:
 Crescite, clamitat, replete arida,
 Ornate tori talama.¹*

Mientras suenan los epitalamios, con su voz paradisíaca recobran la gracia: "Creced—grita una y otra vez—, llenad los yermos, adornad el lecho nupcial".

Desde que Cristo abrió las puertas del cielo, cada boda puede ser un ejemplo de la Redención, un nuevo abrirse el paraíso, para una pareja unida no en el pecado sino en la gracia, dando a luz hijos redimidos. La música, el canto y el baile son reflejos de esta alegría divina al modo terreno, y al mismo tiempo se levantan a los cielos en acción de gracias:

*Coreis, timphanis exulta, musica,
 Et redde Domino uota perennia,
 Qui crucis gloria eruit animas,
 Quas coluber momorderat.*

*Pusilla ꝥcopulaꝥ, adsume fistulam,
 Liram et tibiam, prestrepe cantica.
 Voce organica carmen, melodía
 Gesta psalle Dauidica.*

Música, exulta con danzas y panderetas, y da para siempre gracias a Dios, que con la gloria de la cruz redimió a las almas que la serpiente había mordido.

¹ Aquí, para los tres primeros versos, sigo el texto de AH 27, 207 (pero corrigiendo *arida* en el verso 3).

Acércate, novia, toma la flauta, la lira y la zampoña, prorrumpe en cánticos. Con voz armoniosa y con la melodía de David, canta los acontecimientos.

Los acontecimientos (*gesta*) son, simultáneamente, los actos de la ceremonia nupcial y el suceso más grande de la Redención que se refleja en ellos. Después de rogar a Dios que fecunde y bendiga la boda presente, la canción concluye con otra alegre exhortación a la música y al baile:

*Cithara, iubila, cimbala, concrepa,
 Cinara resona, nablum, tripudia
 Excelso Domino, qui regit omnia
 Per cuncta semper secula.*

Regocíjate, cítara; resuena, címbalo; lira y salterio, acompañad la danza para el señor celestial, que todo lo gobierna por los siglos de los siglos.

El grupo de instrumentos tiene unas connotaciones bíblicas, especialmente con la entrada de los Macabeos en Jerusalén (*I Mac.*, XIII, 51). También aquí se celebra una victoria: en la Redención, y en su reflejo en cualquier boda que se bendice, se vuelve a ganar el cielo (*epitalamia... receptant gratiam*).

No es cosa fácil establecer la amplitud y la frecuencia del papel que las canciones de danza desempeñaron en la liturgia cristiana de los siglos posteriores. Aunque raras, conservamos desde el período merovingio hasta bien entrado el siglo XIV diversas citas sobre el hecho de que el clero bailaba al son de una melodía litúrgica particular o con motivo de una fiesta determinada. Por otra parte, muchos textos litúrgicos contienen términos tales como *chorea*, *tripudium*, que aluden al baile; sin embargo, algunos eruditos alegan (no sé a cuento de qué) que tales expresiones deben ser entendidas metafóricamente. Lo cierto es, por lo menos, que en la periferia de la liturgia las canciones de danza continuaron florecientes. En la vigilia de las grandes fiestas del año, el pueblo se reunía en la iglesia para celebrar la "vigilia" con cantos y bailes, que constituían entonces parte integrante de la devoción popular. La gente bailaba incluso al son de una pieza narrativa extensa, como por ejemplo la *Chançon de Santa Fe* (siglo XI), de la cual dice su

autor que es bella para bailar (*bellan tresca*). Contra las vigili-
as dirigen de nuevo críticas y reparos los clérigos, pero tratando de
hacer que el baile fuera decente y la letra de las canciones edi-
ficante. Las noches eran largas y las canciones amorosas, los
juegos cómicos y los bailes provocativos tendían a deslizarse
en el programa. Solamente algún fanático ocasional trató de
prohibir las vigili-
as pretextando una excesiva peligrosidad.

La iglesia y el atrio, sin embargo, tal como lo demuestra
otra persistente corriente de protesta clerical, se usaron a me-
nudo para festividades populares de tipo puramente profano.
El atrio, central y espacioso, se reveló como lugar ideal para el
canto durante la primavera y el verano (y en cierta fatal y le-
gendaria ocasión, durante la Nochebuena);² la misma iglesia po-
día cobijar perfectamente los bailes durante las diversiones noc-
turnas o cuando hacía mal tiempo.

¿Sabemos cómo eran las canciones de danza del pueblo me-
dieval? Muchos eruditos dirán que nunca podremos saberlo:
conservamos algunas de estas canciones en latín, escritas a par-
tir del siglo XI, pero tales canciones pertenecían a un ambiente
clerical; tenemos canciones de danza en vernáculo puestas por
escrito principalmente en el siglo XIII y posteriormente, pero
pertenecían a una sociedad cultivada y no al pueblo. El pueblo
no dejó testimonios escritos durante la Edad Media, y sus bai-
les y canciones — se alega — se han perdido irreparablemente.

No puedo compartir tal agnosticismo. Creo, por ejemplo,
que los dos tipos mejor conocidos de canción de danza medie-
val, la *chanson à carole* y el *rondeau*, son formas esencialmente
populares. No quiero decir con ello que hayan debido ser com-
puestas primeramente por gentes sin cultura, sino que su sim-

² Se dice que, en la Nochebuena de 1021, doce jóvenes pla-
nearon el secuestro de Ava, hija del párroco de Kölbigk. Envían a
dos muchachas a la iglesia a su encuentro, y aquella entra a formar
con ellos un salvaje corro en el atrio. Sus cánticos ahogan la música
de los oficios. Por castigo divino los danzantes son condenados a
continuar unidos bailando día y noche sin descanso durante todo
un año.

plicidad melódica y poética las hicieron intrínsecamente apro-
piadas para danzas y festividades independientemente de las
clases sociales (por contraste con formas más complejas como
la *estampie*, que debió de tener lugar esencialmente en una
sociedad sofisticada). Es muy probable que las *caroles* y los
rondeaux florecieran antes de ser puestos por escrito, y no hay
ninguna prueba de que estuvieran restringidos originariamente
a ningún ambiente. Lo mismo sucede con los otros tipos prin-
cipales de canción de danza conservados: el hecho de que muy
raramente poseamos un texto que pueda ser tomado con algu-
na certeza como transcripción directa de algo que fue cantado
y bailado en los círculos más amplios (pues el escritor, en tanto
que escritor, estaba casi inevitablemente orientado hacia un pú-
blico más limitado) no garantiza la suposición de que el público
más amplio bailaba canciones muy diferentes de las conserva-
das, o que no podemos vislumbrar nada de sus canciones de
danza a través de las que fueron puestas por escrito.

Teniendo bien presentes las consideraciones anteriores,
echemos un vistazo a unas cuantas canciones de danza medie-
vales.

La forma de bailar más antigua y común es el corro, en el
que los danzantes, moviéndose a la vez unidos por las manos,
pueden sentir el estímulo de la solidaridad e incluso a veces
una conciencia de fuerza elemental. Muchas canciones de danza
medievales postulan un corro de danzantes, como el irónico es-
tribillo que se nos ha conservado en los *Carmina Burana*:

*Swaz hie gât umbe,
daz sint alle megede,
die wellent ân man
allen disen sumer gân!*

Aquí los que giran en torno son
todas muchachas, que quisieran bai-
lar todo el verano sin un hombre.

Dependía de los hombres reunir el valor suficiente para
entrar en el círculo encantador junto a la muchacha que hu-
bieran elegido.

Incluso en los bailes más sencillos se alternan los movimien-
tos circulares con marcar el compás con el pie o con bailar sepa-
radamente. En el centro del corro de danzantes podía haber los

instrumentistas: véase la siguiente composición, perteneciente también a los *Carmina Burana*:

Circum gigantes canite concorditer!
pedem pedi committite hilariter,
congaudentes júbilo,
concrepando manuum cum plausibus!

Cantad armoniosamente en torno a los vihuelistas, dispuestos gozosamente uno y otro pie, regocijándoos en la alegre canción, tocando las palmas.

Pero a menudo la canción era el único acompañamiento de los danzantes.

La mayor parte de las canciones de danza tienen un estribillo, para ser cantado por todos los bailarines, y unas estrofas que cantan uno o más solistas. El movimiento circular de la danza puede coincidir con la estrofa o con el estribillo, y hasta con una *reprise* vocal o instrumental entre ambos (depende del ritmo, naturaleza y contenido de cada canción particular). Todo el mundo podía aprenderse fácilmente un estribillo, y sólo el solista tenía que saber toda la letra de la canción. La canción de danza podía combinar de este modo una parte musicalmente más difícil para el solista con otra más sencilla que el público podía disfrutar repitiéndola, y participando de ella de esta manera. A veces, tal como sucede en la canción de danza profana más antigua conservada (un fragmento de la última página de los *Carmina Cantabrigiensia*, copiados hacia 1050), el estribillo es una especie de "monstruo". El solista es una mujer que invita alegre e impudicamente a su amante (que muy bien podía haberse reunido con ella al final, en el centro del anillo de danzantes en un *pas-de-deux*):

veni dilectissime
 et a et o,
gratam me invisere
 et a et o et a et o.

in languore pereo
 et a et o,
venerem desidero
 et a et o et a et o...

Ven, el que más amo ¡y ah y oh!, a visitarme, pues soy complaciente ¡y ah y oh y ah y oh!

Muero de deseo ¡y ah y oh!, anhele los juegos de Venus ¡y ah y oh y ah y oh!...

si cum clave veneris
 et a et o,
mox intrare poteris
 et a et o et a et o.

Si vinieras con llave ¡y ah y oh!, presto podrías entrar ¡y ah y oh y ah y oh!

En los estribillos el coro podía imitar maliciosamente gritos de deseo, de gozo anticipado o de burlona sorpresa, complicidad consciente o falsa extrañeza.

Las dos formas líricas más frecuentes en la canción de danza medieval, el *rondeau* y la *carole*, pueden caracterizarse por la manera en que usan el estribillo. Cada una de las formas mencionadas tiene un número más o menos grande de variantes, y ninguna de ellas, en mi opinión, puede reducirse a un arquetipo. La constante del tipo *rondeau* es el uso del estribillo dentro de la estrofa; uno de los tipos más conocidos emplea el estribillo al principio y al final de cada estrofa, y solamente la mitad en medio de él. En la Francia del siglo XIII estuvieron especialmente de moda estos *rondeaux*, los mejores de los cuales tienen una gracia consciente y exquisita:

Est il paradis, amie,
est il paradis qu'amer?
 Nenil voir, ma douce amie:
est il paradis, amie?
 cil qui dort es bras s'amie
 a bien paradis trové.
Est il paradis, amie,
est il paradis qu'amer?

¿Hay algún paraíso, amiga, hay algún paraíso que no sea el amor? De ningún modo, mi dulce amiga: ¿hay algún paraíso, amiga? quien duerme en brazos de su amiga éste ha encontrado el paraíso. ¿Hay algún paraíso, amiga, hay algún paraíso que no sea el amor?

El elemento más constante en la gama formal de la *carole* es el uso de una vuelta, es decir, la práctica de hacer que el último verso de cada estrofa rime con el estribillo. Mediante este recurso el solista indicaba a su público cuándo estaba a punto de comenzar el estribillo para participar en él. Otra característica muy común consiste en que la estrofa que precede a la vuelta consta de tres partes formalmente idénticas unidas por la rima. Para ilustrar ambas características citaré una deliciosa canción de danza italiana, copiada en 1287 en los "Memoriali bolognesi" (cf. más arriba, p. 236):

E-lla mia dona çogliosa
 vidí çun le altre dançare.

[Estribillo]

<i>Vidila cum alegrança,</i>	[i]
<i>la sovrana de le belle,</i>	
<i>ke de çoi' menava dança</i>	[ii]
<i>de maritate e polcelle,</i>	
<i>là 'nde presi gran baldança,</i>	[iii]
<i>tutor dançando chon elle:</i>	
<i>ben resenbla plui che stelle</i>	[Vuelta]
<i>lo so vixo a reguardare.</i>	
<i>E-lla mia dona çogliosa</i>	[Estribillo]
<i>vidi cun le altre dançare...</i>	
<i>Al ballo de l'avenente</i>	[i]
<i>ne pignormo ella et eo;</i>	
<i>dissili cortesemente:</i>	[ii]
<i>"Dona, vostr' è lo cor meo."</i>	
<i>Ella resspose inmantenente:</i>	[iii]
<i>"Tal servente ben vogli' eo,</i>	
<i>in ço vivirà 'l cor meo."</i>	[Vuelta]
<i>Si resspose de bon are.</i>	
<i>E-lla mia dona çogliosa</i>	[Estribillo]
<i>vidi cun le altre dançare.</i>	

Y vi a mi alegre señora danzar con las demás.

La vi con alegría, soberana entre las bellas, que dirigía la danza alegremente de casadas y doncellas, a la vista de ella me animé, danzando pronto con ellas: contemplar su rostro es igual que mirar a las estrellas.

Y vi a mi alegre señora danzar con las demás...

En el baile de las graciosas nos reunimos ella y yo; díjele cortésmente: "Señora, vuestro es mi corazón". Ella respondió sin dudar: "Tal servidor bien quiero yo, gozosamente vivirá mi corazón". Así respondió de buen aire.

Y vi a mi alegre señora danzar con las demás.

Estas características formales (las tres partes seguidas de vuelta y estribillo) se encuentran no sólo en muchas *ballate* profanas italianas, sino en casi todas las *laude* religiosas de Italia; rasgos similares pueden encontrarse en el *virelai* francés y en el *carol* inglés, en las *Cantigas de Santa María* gallegas (cf. más arriba, p. 87), y en el *zéjel*³ en árabe coloquial. La historia de su difusión es intrincada: ¿por dónde se extendie-

³ En las moaxajas, compuestas en árabe clásico, la vuelta reproduce el esquema de la rima del estribillo en su totalidad (cf. más arriba, pp. 108-109).

ron las formas de la *carole* directa o indirectamente? ¿Dónde se desarrollaron aparte para llenar las necesidades básicas de la gente que quería cantar y bailar a la vez? Hasta donde es posible una explicación genética, parece ser que la poesía estrófica árabe nació bajo la influencia de las canciones de danza románicas, y que ya en la avanzada antigüedad el mundo románico debió de haber conocido canciones formalmente parecidas al tipo *carole*.

Las alternaciones entre el solista y el coro podían desarrollarse de maneras mucho más elaboradas. Como los manuscritos indican muy raramente la distribución de las partes, tenemos que inferirla en gran medida a partir de la letra. Un ejemplo clásico es la reconstrucción que Bédier hizo de una de las canciones de danza más artificiosas sobre la *bele Aelis*, que hizo furor en París hacia los alrededores de 1200. En la canción *Main se leva la bien faite Aelis*, de Baude de la Kakerie, la letra parece un incoherente mosaico de fragmentos, y fue el brillante análisis de Bédier lo que demostró que era una escena coherente, con partes para la bella Aelis, su amante, y un coro, con fragmentos de soliloquio y fragmentos de diálogo, dando el coro el hilo narrativo, dirigiéndose ora a uno u otro de los protagonistas, ora comentando sus pensamientos y sus sentimientos en un aparte. De modo semejante, me parece que una de las canciones de danza latinas más problemáticas de los *Carmina Burana* se explica si introducimos la división en partes para varios solistas y coro. En la primera estrofa el corifeo llama a los danzantes, jóvenes y muchachas, y los introduce al estribillo (la vuelta es idéntica en cada estrofa). La tercera estrofa, como las dos finales, debe ser cantada evidentemente por un hombre; las estrofas tercera y cuarta hay que interpretarlas, en mi opinión, como dando contraste a dos reacciones amorosas diferentes, una de ellas en boca de dos hombres y la otra en la de dos mujeres. La canción puede interpretarse entonces siguiendo esta reconstrucción provisional:

- | | | |
|-------------|-----------------------------|---------------------|
| 1. Corifeo: | <i>Tempus est iocundum,</i> | <i>o virgines!</i> |
| | <i>Modo congaude[ndum,]</i> | <i>vos iuvenes!</i> |
| | O o totus floreo, | |

- iam amore virginali totus ardeo,
novus, novus amor est, quo pereō!
2. Voz fem.: *Cantat Phylomena sic dulciter,
Modulans [amena quam pulchriter!]*
O o totus floreo,
Todos: iam amore virginali totus ardeo,
novus, novus amor est, quo pereō!
3. Voz masc.: *Flos est puellarum quam diligo,
et rosa rosarum [qua caleo.]*
O o totus floreo,
Todos: iam amore virginali totus ardeo,
novus, novus amor est, quo pereō!
4. Voz masc.: *Mea me confortat promissio.
Otro: Mea me deportat negatio.*
Ambos: O o totus floreo,
Todos: iam amore virginali totus ardeo,
novus, novus amor est, quo pereō!
5. Voz fem.: *Mea mecum ludit virginitas.
Otra: Mea me detrudit simplicitas.*
Ambas: O o totus floreo,
Todos: iam amore virginali totus ardeo,
novus, novus amor est, quo pereō!
6. Voz fem.: *Sile, Phylomena, pro tempore,
surge, cantilena, de pectore.*
O o totus floreo,
Todos: iam amore virginali totus ardeo,
novus, novus amor est, quo pereō!
7. Voz masc.: *Tempore brumali vir paciens,
animo vernali lasciviens.*
O o totus floreo,
Todos: iam amore virginali totus ardeo,
novus, novus amor est, quo pereō!
8. Voz masc.: *Veni, domicella, cum gaudio;
veni, veni, [bella:] iam pereō!*
O o totus floreo,
Todos: iam amore virginali totus ardeo,
novus, novus amor est, quo pereō.⁴

⁴ El texto en latín (conservado únicamente en el *Codex Buranus*, fol. 70 v.) es oscuro en algunos lugares. Excepto en lo que

¡Los tiempos son alegres, muchachas; hay que solazarse, jóvenes!
Oh, oh, me siento florecer, siento que arde todo mi ser por un amor recién nacido, por un nuevo amor que me mata.
¡Canta el ruiseñor tan dulcemente canciones hermosas, con qué armonía!
Oh, oh...
La muchacha a quien amo es la flor más bella entre las flores, la más bella de las rosas, que me abrasa.
Oh, oh...
La promesa que de ella tengo me consuela. El desdén que me ha mostrado me desespera.
Oh, oh...
Mi castidad me irrita. Mi inocencia me engaña.
Oh, oh...
Calla, ruiseñor, un momento, y sal de mi pecho, canción.
Oh, oh...
En invierno los hombres se calman, pero al llegar la primavera la sangre se enciende.
Oh, oh...
Ven, muchachita, alegremente. Ven, ven, hermosa, que me muero.
Oh, oh...

En pueblos y ciudades los jóvenes *clercs* gustaban bailar sus canciones en latín con muchachas que no lo habían estudiado; entonces, algunas veces, como sucede en los *Carmina Burana*, componían unas estrofas en alemán que podían ser cantadas con la misma música que las latinas; otras veces componían canciones "macarrónicas" en las que los versos en latín alternaban con versos en vulgar. Una muchacha inteligente podía, no obstante, aprenderse no sólo los estribillos en latín sino también algunas estrofas: al fin y al cabo no eran tan diferentes de la lengua que oía cantar cada domingo en la iglesia.

Algunas de las canciones de danza medievales más hermosas son populares no sólo en el sentido de que podían ser bailadas y disfrutadas sin tener en cuenta cultura ni condición social, sino en el sentido de que perpetúan creencias y ficciones populares que son más antiguas que las tradiciones cultas y aristocráticas y esencialmente independientes de ellas. Así su-

se da en cursiva entre corchetes — modificaciones sugeridas por razones de ritmo y rima — he seguido fielmente el texto del manuscrito.

cede con la famosa canción de danza para muchachas del *jogral* portugués Joan Zorro:

*Bailemos agora, por Deus, ai velidas,
so aquestas avelaneiras frolicas
e quem fôr velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolicas
verrá bailar.*

*Bailemos agora, por Deus, ai loadas,
so aquestas avelaneiras granadas
e quem fôr loada como nós, loadas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras granadas
verrá bailar.*

Bailemos ahora, por Dios, ¡ay hermosas!, bajo estos avellanos en flor, y quien sea hermosa como nosotras, hermosas, si ama a algún amigo, vendrá a bailar bajo estos avellanos.

Bailemos ahora, por Dios, ¡ay, loadas! bajo estos avellanos granados, y la que sea loada como nosotras, loadas, si ama a algún amigo, bajo estos avellanos granados vendrá a bailar.

La canción recoge la vieja asociación de los avellanos con la fertilidad y la consumación erótica. Bajo un avellano es el mejor lugar para corresponder a un amor, incluso para aquellos que no se han demostrado ninguno en otras partes. En un buen número de expresiones proverbiales, ir bajo un avellano ("in die Haseln gehen", "aller aux noisettes avec un garçon") es sinónimo de hacerse el amor; ya en la antigüedad se azotaba a las mujeres estériles con ramas de avellano para hacerlas fértiles, y se daban avellanas al novio y a la novia en su noche de bodas. Con plena conciencia o siguiendo simplemente una tradición cuyo significado pueden apenas barruntar, el caso es que las muchachas invocan en su danza la fuerza del avellano. Su canción es tradicional,⁵ aunque no esté en absoluto desprovista de refinamiento: su especial calidad está unida con una

⁵ Detalle corroborado por el hecho de que se conserva de ella otra versión con variantes menores del trovador Airas Nunes.

especie de contrapunto imaginativo entre la ficción arcaica y su delicado y artístico tratamiento.

Lo mismo sucede con la anónima canción inglesa de la muchacha del pantano (escrita, junto con otros fragmentos, en un pedazo de pergamino de principios del siglo XIV), que debe ser interpretada a la luz de las creencias populares a que alude.⁶ Ello la hace menos enigmática de lo que a menudo se ha creído, pero no menos encantadora:

*Maiden in the mor lay—
in the mor lay—
sevenyst fulle, sevenist fulle.
Maiden in the mor lay—
in the mor lay—
sevenistes fulle ant a day.*

*Welle was hire mete—
wat was hire mete?
The primerole ant the, the primerole ant the—
Welle was hire mete—
wat was hire mete?
The primerole ant the violet.*

*Welle was hire dryng—
wat was hire dryng?
The chelde water of the, the chelde water of the—
Welle was hire dryng—
wat was hire dryng?
The chelde water of the welle-spring.*

*Welle was hire bour—
wat was hire bour?
The rede rose an te, the rede rose an te—
Welle was hire bour—
wat was hire bour?
The rede rose an te lillie flour.*

⁶ Erróneamente, algunos eruditos han propuesto una interpretación cristiana de la canción, sin percatarse de que fue precisamente el carácter pagano, "torpe y profano" de la letra lo que condujo a Richard de Ledrede (obispo de la sede irlandesa de Ossory entre 1317 y 1360) a componer un texto religioso en latín para sustituirla (cf. R. L. Greene, *Speculum*, XXVII [1952], 504-6).

La muchacha del pantano dormía, del pantano dormía, siete noches enteras, siete noches enteras; la muchacha del pantano dormía, del pantano dormía siete noches enteras y un día.

¿Cuál era su comida? ¿Cuál era su comida? Las primulas y las, las primulas y las, ¿cuál era su comida?, ¿cuál era su comida? Las primulas y las violetas.

¿Cuál era su bebida? ¿Cuál era su bebida? La fría agua del, la fría agua del, ¿cuál era su bebida?, ¿cuál era su bebida? La fría agua del manantial.

¿Cuál era su cama? ¿Cuál era su cama? Las rojas rosas y los, las rojas rosas y los, ¿cuál era su cama?, ¿cuál era su cama? Las rojas rosas y los lirios.

¿Qué es una *moor-maiden*? Es una especie de espíritu acuático que vive en los pantanos; aparece en ciertas leyendas alemanas, especialmente de Franconia.⁷ Es muy comprensible que la canción inglesa sea una canción de danza, pues una de las leyendas más comunes asocia la *moor-maiden* con una danza. Acostumbra a aparecerse en los bailes de los pueblos en forma de una bellísima muchacha y fascina a todos los jóvenes, pero debe volver siempre a una hora determinada al pantano, pues de lo contrario moriría. Algunas veces se le permite dejar el pantano por una hora solamente cada semana (ésta es quizá la razón del hecho de que en la canción espere en el pantano "sevenistes fulle ant a day"). Como otros espíritus de las aguas, una *moor-maiden* puede estar relacionada con un manantial particular; en dos canciones populares alemanas un espíritu de este tipo da flores a los niños que se acercan al manantial "para hacerles dormir" (el contexto no aclara si el dormir implica la muerte). En la canción inglesa, sin embargo, el manantial y las flores evocan la serenidad ultraterrena y el bienestar de la *moor-maiden*: no tiene ninguna de las preocupaciones ni necesidades que tienen los mortales. ¿La canción es solamente una meditación sobre este tema? Creo que es más probable que el tema fuera escenificado por un mimo para los danzantes. Al

⁷ Cf. H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, VI, 565, s. v. *Moorjungfern* (con las referencias principales; para más detalles, E. Fentsch, "Volksage und Volksglaube in Unterfranken", *Bavaria*, IV [1866], i, pp. 203 y ss.).

principio de la canción una muchacha haciendo de *moor-maiden* estaría echada como si durmiera; los danzantes se acercarían, admirando su belleza y algunos de los jóvenes intentarían despertarla, primero en vano. Luego, quizá, sonaría una campana: de pronto habrían pasado los "sevenistes fulle ant a day" y se pondría en el centro del corro y sería reconocida al instante como la reina de la danza. Un admirador le ofrecería golosinas para comer, y ella las rehusaría; luego le ofrecería primulas y violetas, que ella fingiría comer. Otro admirador le ofrecería vino y ella lo rechazaría nuevamente, y en su lugar bebería el agua del manantial. Los danzantes le harían un lecho de flores, ella se echaría y sonaría otra vez la campana y ella se dormiría tan profundamente como al principio. Creo que una tal descripción conjetural da la pauta de lo que pudo ser la realidad.

De modo semejante, la letra de la canción provenzal de la reina de abril, *A l'entrada del tens clar* (para la melodía, cf. Apéndice), no solamente refleja unas antiguas creencias populares sino que sugiere vívidamente la representación mimética de unos seres legendarios. Aquí el corifeo es más que una hermosa muchacha que ha huido de su viejo marido y se ha reunido con su amante en las delicias de la primavera: es ella misma quien da comienzo de nuevo a la alegría, haciendo el papel de una reina universal, un ser como la Perséfone del mundo antiguo o la Muchacha de la Flor de la mitología céltica, encarnación de la primavera y la fuente del renacimiento del amor:

*El'a fait per tot mandar, eya,
non sia jusqu'a la mar, eya,
piucela ni bachelor, eya,
que tuit non venguan dançar
en la dansa joioza.*

Ella ha hecho mandar por todas partes, ¡eya!, que no haya basta la mar, ¡eya!, doncella ni joven, ¡eya!, que no vengán todos a danzar en la danza alegre.

Su celoso marido está caracterizado como un viejo rey: el rey de ultratumba, el raptor de la Muchacha de la Flor y su carcelero, representación de todo lo invernal y lo muerto, temeroso de que si su mujer le abandona, aunque sea por poco tiempo para volver a un mundo más joven y luminoso, no regresará nunca:

*Lo reis i ven d'autra part, eya,
per la dansa destorbar, eya,
que el es en cremetar, eya,
que om no li vo'll emblar
la regin' avrilloza.*

El rey viene de otra parte, ¡eya!,
para impedir la danza, ¡eya!, pues
tiene el temor, ¡eya!, de que le
quieran robar la reina abrilfeña.

Las palabras *d'autra part* deben leerse como una acotación incorporada al poema: a un lado de la escena está el corro rodeando a su reina, en la otra parte hay un grupo de *jelos* protestando con su griterío y molestando a los danzantes. A ellos está dirigido el estribillo de cada estrofa:

*A la vi'; a la via, jelos!
Laissaz nos, laissaz nos
ballar entre nos, entre nos!*

¡Fuera, fuera, celosos! ¡Dejadnos, dejadnos bailar entre nosotros, entre nosotros!

Avisado por los gritos de los *jelos*, entra el rey e intenta irrumpir en el círculo de los danzantes y arrebatarse a la reina. Pero cuando llega la primavera el rey del año viejo es impotente: la joven reina lo ignora y toma por consorte en la danza a un apuesto joven. Su danza es la expresión física de la alegría universal y divina en el amor que personifica: todos pueden ver por su danza "que no tiene par en el mundo".

A veces es preciso conjeturar la posibilidad de un mimo en el centro de la danza a través de ciertas alusiones en la canción; otras veces, no obstante, tenemos un testimonio explícito. Como demostró Bédier, el poema *Le tournois de Chauvency*, de Jacques Bretel, que describe las festividades celebradas en Chauvency en 1285, da las acotaciones completas para una de las danzas representadas allí, llamada el *Chapelet*. Conviencen a la condesa de Luxemburgo para que desempeñe el papel principal, cuatro caballeros la levantan y la pasean por toda la sala; después vuelven a sentarse entre los espectadores y ella permanece con una guirnalda de flores entre las manos. El poeta describe la escena meticulosamente y con un delicioso sentido de lo cómico:

*Celle qui fu et longue et droite
Et qui de cuer-joie covoite
Joie a mener, a fait un pas;*

La del cuerpo alto y esbelto, que
en su gozoso corazón invita a los
demás a la alegría, da un paso, alza

*Le vis lieve, lez iex en bas,
Chantant doucement et a moi:*

el rostro y bajando la mirada
canta dulcemente:

Si n'a plus joliete de mi.

No hay nadie más dichosa que yo.

*Aprés passa deus pas avant
Et a son tor li vint devant
Uns bons, menestreus de viele,
Simples et dous comme pucelle,
Que par proiere et par commant
Li devoit demander comant
Faisoit ainsi seule son tour,
Si cointe et de si noble atour,
Et jouoit de son chapelet
Sans compaigne, sanz aniet.
Lors li dist cil mout doucement,
Si c'on l'oi communement:*

Después dio dos pasos hacia adelante, y a su vez se puso un hombre frente a ella, un vihuelista, simple e ingenuo como una doncella, el cual, rogando y requiriendo, debía preguntarle cómo era que bailaba sola, tan elegante y de porte tan noble, jugando con su guirnalda, sin compañía ni amigo. Entonces éste le dijo dulcemente, pero de modo que todo el mundo le oyera:

"Douce pour les amors,
Que quier vestres gens cors,
li dous?"

—Gentil dama, hecha para el amor, ¿qué desea vuestro gentil y noble cuerpo?

—"Sire, qu'an aiert il a vos?
Ne vos voi pas bien sage.
J'ai fait mon chapelet jolif
La jus en cel boschage!"

—Señor, ¿qué os importa a vos? No me inspiráis confianza. He cogido esta bonita guirnalda allá abajo, en aquel bosque.

*Quant elle ot son chant définé,
Deus pas avant a cheminé;
Au tiers a fait le tour dou pié,
Son chapelet amont drecié,
Et entors sez mains le tornoit,
De fois en autres l'ezgardoit,
Et puis sor son chief le metoit,
Petit après si l'en rostoit,
Coinetement s'en esbanoit.
Et cil qui devant li estoit
Li a chanté ceste chançon:*

Cuando ella hubo terminado de cantar, avanzó dos pasos, al tercero dio la vuelta y levantó su guirnalda, luego la hizo girar con las manos mirándola una y otra vez, y finalmente se la puso sobre la cabeza. Poco después se la quitó, jugando con ella, y el hombre que estaba delante suyo le cantó la siguiente canción:

"Douce dame, voléz baron?"

—Gentil dama, ¿queréis marido?

—"Naie! Se je ne l'ai tres bon,
je i vroie damaige!
J'ain miex mon chapelet de flors
que malavais mariaige!"

—No, pues si no es complaciente gran pesar tendría. Prefiero mi guirnalda de flores antes que malcasarme.

—"Tres douce dame, il est trovéz
Si fait com vos le demandéz."

—Gentil dama, hay uno tal como vos lo deseáis.

—Buen caballero, ¿por qué no

—“Biaus sire, et car le m'amenez
la jus en cel herbaige!
Je m'en vois, vos m'i troverés
seant sor le rivaige!”

*Ses mains au leiz ariere torne,
Bien se polist et bien s'atorne;
Le petit pas cort, et dançant
De fois en autres va pansant
Ainsi come d'amors esprise;
Son chapel met en mainte guise.
Et li menestrés fu remeis
Enpur le cors bien ascsméz;
Les rens reverche mout sovant
Por la dame tenir covant
De son ami qu'il li devoit.
Entre lez rens garde, si voit
Andreu d'Amance en son estant;
Devant lui est venus atant.
“Sire, fait il, si vos plaisoit,
“Je cui cis qui vos ameroit
“A bone dame presenter.
“De vos me puis bien aquister.”
Et li chevaliers tous honteus
Li respondi: “Ne sui pas teus,
“Ainsois en i a des millors.”
—“Biaus sire, je n'irai aillors,
“Que bien me porroie enpirier.”
Par le giron le va tirer,
Vers la dame tirant l'enmainne,
Qui son chapel torne et demainne,
Et en riant de cuer chanta:
Diex, trop demoure! Quant venra?
—Sa demoree m'ocirra!”
Quant chanté ot a son devis,
Cis li amaninne enmi le vis,
Par le manche un petit saichant,
Le chevalier preu et saichant,
Franc et debonaire et cortois.
Chantant li dist a haute vois:*

Dame, ves ci le bacheler;
de proesce ne sai son per.

*le lleváis junto a aquel claro? Voy
allí, donde me encontraréis sentada
junto a la orilla.*

Pone sus manos detrás, se acicala y se atavía, corretea y pasa bailando una y otra vez, anda pensativa, como si estuviera enamorada, cambiándose una y otra vez la guirnalda. El vihuelista se va para satisfacer a la bella dama. Busca entre las filas [de los espectadores] para cumplir la palabra dada a la dama de traerle un amigo. Mira entre las filas y ve a Andreu d'Amance que está de pie, y se llega frente a él.

—Señor — dice —, si gustaseis quisiera presentaros a una bella dama que os quiere. Vos podéis cumplir mi obligación.

Entonces el caballero, avergonzado, responde:

—No soy el que buscas, hay otros que son mejores.

—Buen caballero, no iré a ninguna otra parte, pues aún podría resultarme peor.

Le tira de la manga, y tirando de él le lleva hacia la dama, que jugaba con su guirnalda, y cantaba anhelante:

—Dios mío, ¡cuánto tarda!
¿Cuándo vendrá? Su tardanza va a matarme.

Cuando termina de cantar, el vihuelista pone al caballero ante sus ojos, tirándole un poco de la manga, el caballero valeroso, discreto, noble, galante y cortés. Y le dice cantando en alta voz:

—Señora, he aquí al caballero de nobleza sin par. Tomad, señora, os

⁸ Obsérvese la sorprendente semejanza de este *refrain* con algunas de las jarchas citadas más arriba.

Tenez, dame, je le vos baille,
Et a millor de lui trover
Fauriez vos bien sans faille.

*lo doy y no encontraréis a ninguno
mejor que él.*

*Celle qui est tres bien aprise
La main dou chevalier a prise;
Chantant l'ammaine a mout grant
joie:*

La dama, que sabe perfectamente lo que debe hacer, le tomó de la mano y se lo lleva cantando con gran alegría:

La merci Deu j'ai ataint —Se que
je voloie.⁹

Por merced del cielo, he conseguido lo que deseaba.

En esta danza escenificada, los participantes, algunos de cuyos nombres menciona el poeta, eran caballeros y una noble dama. Sin embargo, la pantomima tiene lugar, no en una sociedad aristocrática, sino en la Arcadia: no en un mundo de matrimonios preconcertados, barreras sociales y leyes feudales, sino en un bosque encantado o en un campo donde la única ley es el amor. En la Arcadia el amor no está complicado por presiones sociales ni por la culpabilidad; allí el enamorado halla a la muchacha que ha visto por casualidad perfectamente adorable o deseable, y la muchacha, corresponda o no a su amor, sigue en última instancia la voluntad de su corazón. Este mundo de ensueño, de sentimientos espontáneos y de placeres físicos fue una poderosa imagen a través de toda la Edad Media: para los autores cultos se convirtió en el jardín de Venus o el jardín de Natura u otros lugares deleitosos; para la lírica es, como nos dicen continuamente las canciones de danza francesas, “allí, junto a la fuente”, “allí, bajo el olivo”, “allí, en el verde prado”, en cualquier sitio donde un joven o una muchacha esperan y encuentran el amor.

Éste es, también, el mundo de la pastorela, un tipo de canción que se bailaba a menudo y creo que también se representaba, en la que la protagonista es una pastora. Normalmente

⁹ *Le tournoi de Chauvency* (ed. M. Delbouille, 1932), versos 4215 y ss. La parte narrativa va en octosílabos pareados, los fragmentos que se cantan son polimétricos. Doy el verso 4233 según la variante del ms. Mons (*douce pour les amors*) y no el texto de Delbouille (*Douse dame, parléz a nous!*).

tienen la forma de un diálogo lírico: un hombre de cierta posición en el mundo, un caballero o un clérigo, penetra en un paisaje arcádico, ve allí a una pastora e intenta ganar su amor. Según las normas del mundo, él está por encima de ella por su categoría o por su educación, pero la Arcadia ignora tales normas: en ingenio y en personalidad la pastora iguala a su adversario, y esto si no lo supera; a veces decide no hacerle caso, y si se le entrega no es por su elegancia ni por sus riquezas, sino por el puro placer de hacer el amor.¹⁰ Algunos eruditos han querido ver estas canciones como un vástago culto de la poesía bucólica latina, otros como un *jeu d'esprit* medieval puramente aristocrático. En el mejor de los casos se trata de verdades a medias: ciertamente la Arcadia de la imaginación medieval tiene parcialmente un trasfondo clásico, ciertamente los gustos aristocráticos contribuyeron a dar a algunas pastorelas su peculiar forma artística, pero lo esencial — el diálogo en el que un hombre de alta condición hace la corte a una pastora — no puede reducirse a esto. Como lo demuestra su presencia en los cantares, las canciones populares e incluso las nanas de tiempos posteriores, la gracia y el atractivo inherentes al tema no se reducen a los intelectuales ni a los círculos más altos de la sociedad. Y nunca lo estuvo tampoco: podemos estar seguros de que las pastoras han soñado con ganar (o rechazar) el amor de un duque en la misma medida que los duques soñaron con las pastoras.

Si bien fue en la lírica francesa medieval donde la pastorela alcanzó su máxima popularidad—se han conservado casi doscientas de ellas—, las mejores, poéticamente, están en otras lenguas: provenzal, latín e italiano, en las que algunas veces algún poeta excepcional dejó su huella en el género; *L'autrier jost' una sebissa*, de Marcabré, en la que la pastora, con sombrío humor e hiriente agudeza, destruye la Arcadia ficticia de su ga-

¹⁰ En algunas de las pastorelas más crudas, el amante posee a la fuerza a la pastora, pero aun así hay una tendencia a describir la escena de modo "arcádico", como si no se hiciera ningún daño a nadie.

lán como una falsedad romántica; *Sole regente lora*, la chispeante y elegante composición de Galtero de Châtillon, con sus burlescos ecos clásicos; *In un boschetto*, de Guido Cavalcanti, en la que el poeta se mueve reverentemente, como un sonámbulo, dentro de un paisaje de amor franco y dichoso:

*In un boschetto trova' pasturella
più che la stella — bella, al mi' parere.*

*Cavelli avea biondetti e riciutelli,
e gli occhi pien' d' amor, cera rosata;
con sua verghetta pasturav' agnelli;
[di]scalza, di rugiada era bagnata;
cantava come fosse 'namorata:
er' adornata — di tutto piacere.*

*D' amor la saluta' imantenente
e domandai s' avesse compagnia;
ed ella mi rispose dolzemente
che sola sola per lo bosco gia,
e disse: "Sacci, quando l'angel pia,
allor disia — 'l me' cor drudo avere".*

*Po' che mi disse di sua condizione
e per lo bosco augelli audio cantare,
fra me stesso diss' i': "Or è stagione
di questa pasturella gio' pigliare".*

*Merzé le chiesi sol che di basciare
ed abbracciar, — se le fosse 'n volere.*

*Per man mi prese, d' amorosa voglia,
e disse che donato m' avea 'l core;
menòmmi sott' una freschetta foglia
là dov' i' vidi fior' d' ogni colore;
e tanto vi sentio gioia e dolzore,
che'l die d' amore — mi pareva vedere.
che'l dio d' amore — mi pareva vedere.¹¹*

La zagaleja surgió en el sendero / más que el lucero hermosa a mi entender.

¹¹ La *pasturella* de Guido tiene forma de *ballata*: los versos iniciales constituyen un estribillo, que vuelve a introducirse al final de cada estrofa con una vuelta (cf. más arriba, pp. 244-245). Aunque algunas de las *ballate* de Guido son más literarias que bailables, ésta pudo muy bien haber sido compuesta para ser bailada.

Blondo tenía el pelo y en zarcillos, / llenos de amor los ojos, tez rosada; / traía a apacentar sus corderillos / y, en piernas, de rocío iba perlada; / cantaba como niña enamorada; / suma agraciada de todo placer.

Galán la saludé muy prontamente / diciendo dó dejó la compañía, / y ella dio por respuesta dulcemente / que por el bosque sola se venía. / "Sabe, añadió, que en cuanto el ave pía / mi pecho ansía algún galán tener."

Una vez puesta sí su condición, / pues que de aves el bosque era un trinar / dije entre mí: "Llegada es la estación, / para esta zagaleja, de gozar". Licencia, pues, pedí que de abrazar / y aun de besar debiera conceder.

Me tomó la mano, presurosa, / rendido el corazón en mi favor. / Y me llevó bajo una rama umbrosa / donde vi flores mil por su color; / y cuál no fue el deleite y el dulzor, / que al dios de amor me parecía ver. (J. R. Masoliver)

Ésta es quizá la expresión más alta del ideal arcádico en la lírica medieval, culminando al final en una celebración casi mística de alegría terrenal. La única visión arcádica de intensidad comparable, que yo conozca, se nos ofrece en una canción escrita por Walther von der Vogelweide, una canción que empieza y termina con una danza. Pero mientras Guido cierra el paso, a lo largo de la canción, al mundo exterior, Walther asocia y compara la Arcadia con la realidad:

"Nemt, frowe, disen kranz":
alsô sprach ich zeiner wol getanen maget:
"sô zieret ir den tanz,
mit den schoenen bluomen, als irs ûffe traget.
het ich vil edele gesteine,
daz müest ûf ir houbet,
obe ir mirs gelobuet.
sê mine triuwe, daz ichz meine".

Si nam daz ich ir bôt,
einem kinde vil gelîch daz êre bêt.
ir wangen wurden rôt,
sam diu rôse, dâ si bî der liljen stât.
do erschampten sich ir liechten ougen:
doch neic si mir schône.
daz wart mir ze lône:
wirt mirs iht mêr, daz trage ich tougen.

"Ir sît sô wol getân,
daz ich iu mîn schapel gerne geben wil,
so ichz aller beste bân.

wîzer unde rôter bluomen weiz ich vil.
die stênt sô verre in jener heide,
dâ si schône entspringent,
unde die vogle singent,
dâ suln wir si brechen beide."

Mich dûhte daz mir nie
lieber wurde, danne mir ze muote was.
die bluomen vielen ie
von dem boume bî uns niede an daz gras.
seht, dô muost ich von frôiden lachen.
do ich sô wûnneclîche
was in troume rîche,
dô taget ez und muos ich wachen.

Mir ist von ir geschehen,
daz ich disen sumer allen meiden muoz
vast under dougen sehen:
lîhte wirt mir einiu: so ist mir sorgen buoz.
waz obe si gêt an disem tanze?
frowe, dur iur gûete
rucket ûf die hûete.
owê gesæhe ichs under kranze!

"Tomad, señora, esta guirnalda", así hablé a una hermosa muchacha: "así honraréis la danza, con las bellas flores que os coronan. Si tuviera piedras nobles serían para vuestro cabello, debéis creerme. Por mi fe, esto digo".

Ella tomó lo que le ofrecía como lo habría tomado un niño de buena crianza. Sus mejillas enrojecieron, igual que la rosa que está junto a los lirios. Entonces se avergonzaron sus resplandecientes ojos: no obstante se inclinó graciosamente. Ésta fue mi recompensa: si se hace más mía, lo guardaré en secreto.

"Sois tan apuesto, que de buen grado os daré mi corona, la mejor de cuantas tengo. Sé de muchas otras flores blancas y rojas, que están lejos en aquel brezal, donde tan bellamente lucen, y cantan los pájaros: allí debemos cogerlos ambos."

Creí que nunca fui más dichoso de lo que fui entonces. Las flores caían de los árboles junto a nosotros en la yerba. He aquí que reí de felicidad. Cuando era tan maravillosamente rico en mi sueño, entonces vino el día y tuve que levantarme.

Tanto me ha turbado, que este verano a todas las muchachas que encuentro tengo que mirarlas profundamente a los ojos: quizá alguna será mía: entonces se irán mis penas. ¿Y qué, si ella estaba en esta danza? Damas, por favor, descubrid un poco vuestros tocados. ¡Oh, si pudiera ver su faz bajo una guirnalda!

Es en un baile de verdad donde Walther espera encontrar

una muchacha con una capacidad tan especial para el amor y la dicha que pudiera hacer real la Arcadía del poeta. Primero nos enseña de una manera dramática cómo un romántico tan empedernido miraría a una muchacha que, aunque de aspecto y de trato atractivos, no es única: ella le oye balbuceando unas tonterías extremadas, y se queda muy desconcertada; entonces se da cuenta de que, aunque absurdo, el hecho de haberle ofrecido él su guirnalda es una gentileza y que no sería delicado ni correcto rechazarla, de manera que la acepta dando las gracias afablemente, aunque con alguna reserva.

Con el último verso de la segunda estrofa viene una transición extraordinariamente brillante y rápida: incluso cuando el poeta empieza su seco aparte—después de todo no era la única—, comienza su ensueño, que nos revela la secreta esperanza que en su interior está resuelto a no revelar, a no regatear en la vida real. El efecto dramático que produce es el de un hombre tan poseído por su fantasía, que su frase “si se hace más mía...” se convierte, imperceptiblemente, en “supongamos que hay más, supongamos que fuera así...”. Al momento siguiente está ya soñando despierto, y ha dado a esta muchacha particular la respuesta de la muchacha ideal. La ve como una muchacha profundamente generosa y sin miedo a responder a su invitación al amor: le da su corona, que es la prenda de su amor; su verdadera corona tiene que ser hecha aún con él: su capacidad para el amor está aún por encontrar su plenitud. Luego todo se vuelve fácil, ninguno de los enamorados coge sus flores aparte, por hacer algo de su esperanza, sino que las flores caen libres y sin número sobre los enamorados unidos.

El sueño arcádico tan imperceptiblemente originado de la realidad se rompe y deja al enamorado desoladamente solo, aunque no desilusionado. Continúa resuelto a “esperar hasta que la esperanza cree / de su propia ruina la cosa que contempla”, cosa que considera como su labor esencial en tanto que poeta amoroso. En cualquier momento de cualquier danza el ideal podría convertirse en algo más que la ficción de un poeta, en cualquier momento podría reconocer dichosamente, en los ojos de una muchacha, la contestación que responde a su ideal.

La respuesta, en mi opinión, se dirige inseparablemente a su poesía y a su amor, ambos están representados en la guirnalda: él está buscando a la muchacha en quien encontrarán destino todas sus canciones amorosas. En el primer verso de la composición, Walther ofrece a una muchacha su guirnalda para entrar en la danza; en el último verso, donde se repite la palabra “kranz”, parece como si todas las mujeres que bailan llevar una guirnalda en sus tocas. ¿Es que todas llevan la guirnalda de él? ¿Es que ha proyectado la danza entera? Las palabras “lîhte wirt mir einiu”, tan parecidas a las palabras con que empieza a soñar despierto, sugieren “quizá la única se me hará real”: para Walther, como poeta o como enamorado arcádico, la verdadera respuesta por la que suspira significaría la sustanciación humana de su ideal.

Otro poeta alemán profundamente original, Neidhart von Reuenthal, algo más joven que Walther, escribió buen número de composiciones sobre la danza y para danzar. Con gran fuerza, casi salvajemente a veces, evoca el mundo de las danzas populares que conoció: un mundo campesino muy semejante al de los cuadros de Brueghel, sin ser hermoso, pero rebosante de vida, vigoroso y lejos de escrúpulos con sus apetitos, donde la rudeza, la reyerta y los celos pueden encenderse tan fácilmente como la alegría; un mundo, en fin, que tiene sus destellos de fantasía:

*Ein altiu mit dem tôde vabt
beide tac und ouch die nacht.
diu spranc sider
als ein wider
und stiez die jungen alle nider.*

Una vieja luchó con la muerte desde el día hasta la noche, saltó como un carnero y derribó a todas las jóvenes.

ésta es una de sus variadas gamas de imágenes del poder del invierno que amenaza los primeros intentos de la primavera.

En medio de este mundo campesino se nos aparece el mismo Neidhart, personaje creado con una mordaz ironía consigo mismo. Es el caballero desclasado, empobrecido, que se mueve

entre el campesinado, objeto de desconfianza, odiado y atacado por éste, mientras él, envidioso de su relativa prosperidad, pone en picota su rusticidad y sus intentos de imitar el vestido y la arrogancia de sus superiores. Tiene el ojo avizor y a veces consigue hacer volver la cabeza a la hermosa muchacha campesina (o a su madre), pero los rústicos tienden a hacer grupo aparte dejándole en el vacío.

Aunque es imposible discernir en qué medida están la pura ficción y el virtuosismo en una forma determinada, es cosa clara que Neidhart conocía tan de primera mano el mundo rural como el caballeresco, y que su auditorio los abarcaba a ambos; entre los caballeros por su garra satírica contra los rústicos, por sus alegres canciones de danza también, e incluso, en primer lugar, en los bailes de los pueblos. Fue esta amplia audiencia quien le dio la leyenda, de tal modo que a finales de la Edad Media se había convertido en un payaso protagonista de representaciones y farsas carnavalescas. Mucho antes, sin embargo, la plenitud poética de Neidhart había dado al mundo de la lírica artificiosa una temática y una gama de expresión nuevas. Ello lo ilustraré con una canción, *Sinc, ein guldin buon*, de la cual se ha conservado la melodía (cf. el Apéndice), y que tiene una riqueza y un frescor que compiten con su lenguaje poético:

"Sinc, ein guldin buon; ich gibe dir weize."

Schiere dô

Wart ich vrô:

Nâch ir hulden ich vil gerne singe.

Alsô vreut den tumben guot gebeize

Durch daz jâr.

.....

Râmet âz die schâmel und die stüele!

Heiz die schragen

Vürder tragen!

Hiute sul wir tanzens werden müeder.

Werfet âf die stuben, so ist ez küele,

Das der wint

An die kint

Sanfte wæje durch die übermüeder.

Sô die voretanzer danne swîgen

Sô sult ir alle sin gebeten

Daz wir treten

Aber ein hovetânzel nach der gigen.

Los âz, ich hæc in der stuben tanzen.

Junge man,

Tuot iuch dan.

Dâ ist der dorfwîbe ein michel trünne.

Dâ gesach man michel ridewanzen.

Zwêne gigen:

Dô sî swigen

Daz was geiler getelinge wünne:

Seht, dô wart ze zeche vorgesungen.

Durch diu venster gie der galm.

Adelbalm

Tanzet niwan zwischen zweien jungen.

"¡Canta, gallo dorado, y te daré grano!" Al instante me alegré: para ganar sus favores canto gustosamente. También una promesa consuela a un tonto durante un año...

¡Quitad los escabeles y las sillas, llevaos las mesas: hoy bailaremos hasta cansarnos! Abrid las puertas para que entre el fresco, para que el aire sople suavemente sobre los corpiños de las muchachas. Cuando hayan cesado de cantar los solistas, entonces os rogaremos que entréis al son de la vihuela a bailar otra danza cortesana.

¡Atended! Oigo bailar tras las puertas. Muchachos, ocupad vuestros sitios. Hay ahí muchas mujeres del pueblo y se baila un *ridewanzen*.¹² Al callar dos vihuelas algunos muchachos descarados quisieron divertirse y comenzaron una canción de taberna. Por las ventanas se oyó el ruido, mientras Adelbalm bailaba, como siempre, entre dos muchachas.

La canción es una sucesión vertiginosa de escenas. La primera imagen es la de una muchacha a la que Neidhart ama sin ser correspondido, y que le ordena con un tono provocativo, divertido y burlón, que cante en un baile del pueblo. Él está casi a punto de interpretarlo como un signo favorable y por esta razón hace más de lo que le han pedido: en la imagen siguiente lo vemos organizar frenéticamente la danza entera, con la esperanza de poder incluir en ella, por lo menos, un par de breves danzas cortesanas (*hovetânzel*), en las que dará el golpe y quizá llegará a impresionarla. Pero no tiene suerte y en la

¹² Danza de tipo desconocido.

escena siguiente los patanes más bulliciosos empiezan a reinar, y el baile se convierte en una merienda de negros. De pronto, Neidhart centra su atención en Adelhalm, un hombre rústico y presuntuoso que, como se desprende de tres estrofas de amarga caricatura, es su rival. La canción termina con una yuxtaposición sorprendente: Adelhalm sobando groseramente a la muchacha (lo que parece no molestarla), y Neidhart galanteándola quijotesicamente, ofreciéndole sus pobres recursos (su nombre, como recuerda a menudo jugando con él, significa 'valle del arrepentimiento'), como si fuera un reino:

*Disen sumer bât er sî gekouwen
Gar für brôt.
Schâmerôt
Wart ich, dô sî bi einander sâzen.
Wirt sî mir der ich dâ gerne diene,
Guotes gibe ich ir die wal,
Riuwental
Gar vûr eigen: deist mîn Hôbiu Siene.*

Este verano le vi morderla como si fuera un pedazo de pan. Me ruboricé de vergüenza cuando les vi sentados uno junto al otro. Si fuera para mí aquella a quien sirvo tan gustosamente, le daría una buena situación: Reental, como cosa propia, pues es mi alta Siena.

Ante imágenes como las anteriores, uno se da cuenta de pronto que, en comparación, muchas, si no la mayor parte de las canciones de danza medievales, contienen alguna suavización artificial. Éste es un mundo no idealizado, en el que los sentidos son todavía agudos, en el que el sudor y la salvajada se experimentan tan intensamente como la alegría.

7

LA LÍRICA DEL REALISMO

Entre la enorme cantidad de poesía lírica medieval que se resiste a dejarse encuadrar fácilmente en ninguno de los géneros estudiados hasta ahora, podemos distinguir una gama importante que llamaré provisionalmente "lírica del realismo". La expresión no es adecuada y quizá sea susceptible de ser interpretada erróneamente, pero no tengo otra mejor. Me gustaría distinguir aquí especialmente dos tipos de lírica: la lírica que muestra la respuesta del poeta a unas circunstancias históricas específicas, a personas y hechos del mundo real, y la lírica en la que el poeta no tiene en cuenta lo que el auditorio espera de él (en materia de género y convenciones), y escribe principalmente para él mismo. Al identificar tales canciones debemos ponernos claramente en guardia, pues retratar con realismo puede ser también fingir, y romper géneros y convenciones puede ser un ejercicio de virtuosismo en un tipo especial de género y de convención. ¿Fue el Archipoeta realmente un seductor y un jugador empedernido? ¿Encontraba realmente Rutebeuf a su pobre mujer de una pesadez insoportable? ¿Deseó realmente Cecco Angiolieri la muerte de su padre? Lo que importa en un estudio literario, sin embargo, no son las conjeturas acerca de la verdad histórica subyacente o no a la poesía, sino reconocer e intentar definir un lenguaje poético original y una personalidad allá donde se presenten.

El tipo de material pertinente para un estudio sobre la lí-

rica medieval del realismo es a la vez fascinante e inmenso. Hacerle justicia implicaría llevar a cabo un gran número de proyectos interdependientes de erudición literaria que han sido hasta ahora apenas esbozados: por ejemplo, establecer el desarrollo del sirventés tónico y realista como género entre los trovadores a partir de Marcabré, así como su influencia sobre el resto de Europa; relacionar la fresca y prolífica tradición latina de poesía realista y satírico-moral—el mundo de Hugo Primas y del Archipoeta, de Galtero de Châtillon y de Felipe el Canciller—con la evolución emparentada con ella en las lenguas vernáculas, en el mundo de Walther von der Vogelweide o de Peire Cardenal, Rustico Filippi o Rutebeuf; más que nada implicaría explorar y valorar la sorprendente riqueza de la lírica tónica, satírica y personal desde el Portugal del siglo XIII, que solamente ahora se nos ha hecho accesible a través de la edición crítica del profesor Rodrigues Lapa.¹ A menudo, también, es la lírica del realismo la que presenta mayores dificultades en la interpretación de modismos coloquiales, términos en argot o invectivas y alusiones tónicas. Aquí no puedo más que hacer algunas tentativas y presentar algunos de los textos que he encontrado poética y humanamente más dignos de atención.

El primer poeta importante de la Europa medieval cuya lírica es predominantemente realista en los dos sentidos que he mencionado es el trovador Marcabré. Su lectura completa (se le atribuyen cuarenta y cuatro composiciones) resulta en gran parte aburrida y monótona. Sus repetidas invectivas contra la sociedad corrompida en la que vivía, contra sus degradaciones del amor y del honor, sus feroces denuncias de la falsedad en cualquiera de sus especies sobre la tierra, por más profundamente que Marcabré las hubiera sentido, a menudo dejan de tener una calidad poética atrayente. Sin embargo, leer una selección de ellas (quizás una docena) es otra cosa: Marcabré aparece entonces como un artista de una fuerza y una categoría prodigiosas; un poeta que en una composición puede

¹ *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* (Coimbra: Editorial Galaxia, 1965).

ver la cruzada de 1147 con exultación, como renovadora de la faz de la tierra, y en otra, de un modo trágico, destrozando el corazón—y la fe en la bondad de Dios—de una muchacha que por su culpa pierde a su amor; que en sus dos únicas canciones amorosas traza la extraña pintura de la esclavización ante una mujer bondadosa pero disoluta, de la cual dice las cosas más atroces de la manera más ligera; antes que nada, un poeta en cuyos ataques contra su propio mundo, la amargura, la grosería, el rencor y la crueldad pueden a veces transformarse y clarificarse con la intensidad de una visión profética. En una de estas canciones, *Pus mos coratges s'es claritz*, Marcabré comienza con unas palabras parecidas a las que un trovador usaría para una canción amorosa: su "corazón se ha llenado de felicidad por la dicha que me alegra": ha sido dotada de aquella dicha especial que no es ni un puro estado de ánimo ni un impulso, sino una manera de ser, que hace a una persona susceptible de recibir las gracias del Amor. Mientras espera ser elegido por *fin' Amors*, el amor gracioso, decide purificar sus canciones. El Amor puede rechazar y escoger: rechaza y enloquece a todo aquel que ensucia su nombre. Con este pensamiento, Marcabré ha comenzado ya a apartarse de los *topoi* de la lírica amorosa; después prorrumpe en su apasionada denuncia, en la que pasa lista a los seres humanos que mancillan el *fin' Amors*:

*Cill son fals jutg' e raubador,
Fals molherat e jurador,
Fals home tenh e lauzengier,
Lengua-loguat, creba mostier,
Et aissellas putas ardens
Qui son d'autrui maritz cossens;
Cyst auran guazanh ifernau.*

Son éstos los falsos jueces, los ladrones, los maridos malcasados y los testigos falsos, los falsos y los calumniadores, los que venden su lengua, los saltaconventos, y las putas ardientes que se entregan a los maridos de las demás; todos éstos se ganarán el infierno.

*Homicidi e traïdor,
Simoniaic, encantador,
Luxorios e renovier,
Que vivon d'enujos mestier,
E cill que fan faitilhamens,
E las faitileiras pudens
Seran el fuec arden engau.*

Los asesinos y los traidores, los simoníacos y los encantadores, los lascivos y los usureros, que practican un oficio miserable, y los que hacen encantamientos y las hechicerías de mierda serán pastos juntamente de las llamas.

*Ebriaic et escogossat,
Fals preveire e fals abat,
Falsas recluzas, fals reclus,
Lai penaran, ditz Marcabrus,
Que tuit li fals y an luec pres,
Car fin' Amors o a promes,
Lai er dols dels dezesperatz.*

Los borrachos y los chantajistas, los falsos clérigos y los falsos abades, los falsos anacoretas, hombres y mujeres, sufrirán allí, lo dice Marcabré, pues todos los falsarios tienen reservado allí su lugar, pues fin' Amors lo ha prometido y allí será el llanto de los desesperados.

De pronto cesa la feroz acumulación de reproches y el profeta queda en suspenso acobardado y avergonzado. ¿Qué derecho tiene a juzgar y a denunciar, a erigir su infierno particular? ¿Es que él no es tan culpable como los demás?

*Ai! fin' Amors, fons de bontat,
C'a[s] tot lo mon illuminat,
Merce ti clam d'aquel grabus,
E'm defendas qu'ieu lai no mus;
Qu'en totz luecx me tenh per ton pres,
Per confortat en totas res,
Per tu esper estre guidatz.*

*Mon cors per aquest vers destrenh
Quar mi plus que'ls autres reprenh,
Que qui autri vol encolpar
Dregs es que si sap[c]ha guardar
Que no sia dels crims techitz
De que'l ieys encolpa e ditz,
Pois poira segurs castiar.*

¡Ay! Fin' Amors, fuente de bien, que iluminaste todo el mundo, gracia te pido por aquel grito, guárdame de tener que permanecer allí, pues en todas partes me considero prisionero tuyo, contento en todos los casos y espero que me guíes.

A mi corazón suprimo con este poema, porque me reprendo a mí más que a nadie, pues quien quiera acusar a los demás, justo es que sepa evitar las mismas culpas que delata, y reprenda luego tranquilo.

Las estrofas "proféticas" hubieran podido verse fácilmente reducidas a mera retórica, pero lo que salva a Marcabré es el hecho emocionante de que se dé perfectamente cuenta de que no le va el manto de profeta.

Hay algo enigmático en la mitad de la canción. ¿Qué es lo que Marcabré quiere decir con fin' Amors? Es un símbolo, no una alegoría. No hay otra expresión que pueda sustituirla sin

detrimento del poema: ni Dios, ni el amor de Dios, ni el amor al prójimo, ni el fiel amor sexual: es todo esto y algo más. Lo mejor que se podría decir es que el fin' Amors es todo lo que es sincero, un enamorado sincero o un amor sincero, de cualquier tipo que se exprese, sea terreno o celestial; todo lo que se siente sinceramente, lo que carece de engaño o de fingimiento, de cálculo, de codicia o de miedo. La maravillosa grandeza del símbolo de Marcabré puede apreciarse a través de la gama de pecados que considera como ofensas al fin' Amors: la llave es la palabra "falso" que se va repitiendo: falsedad en la justicia, en el sexo, en el comercio, en la religión, en cualquiera de los tratos del hombre con su prójimo o con Dios, con todo lo que puede gobernarse por el fin' Amors, que en su más alto sentido es el amor divino que se manifiesta en las criaturas humanas. Reducir el símbolo de Marcabré a una noción religiosa puramente cristiana, sin embargo, sería caer de nuevo en una simplificación excesiva: por ejemplo, aquí, como en otras composiciones, Marcabré mide al amor humano con un patrón de verdad emocional, que es su propia ley, y no por el patrón extrínseco de la moral cristiana. El fin' Amors puede estar presente tanto en un amor ilícito como en el amor conyugal, pues ambos pueden tener su medida intrínseca de verdad. El verdadero amor es falsificado y envilecido no solamente por cortesanos y libertinos, sino también por los lauzengiers, amigos de escándalos que andan contando historias sobre los secretos de los enamorados. Las canciones de Marcabré, aun mostrándonos a un moralista severo y desagradable a menudo, aunque de ningún modo convencionalmente "bueno", dejan entrever también a destellos un ser humano apasionado, independiente y conmovido.

Una generación más tarde, otro notable trovador, Bertran de Born, compuso canciones en las que los elementos realistas jugaban un papel principal, canciones para su propia época. En cuanto a temperamento, intención y técnica, Marcabré y Bertran de Born son tan dispares como los que más, aunque tienen en común una intensidad que presta a sus canciones un tono candente y visionario. Bertran transforma la política de su épo-

ca en una visión imaginativa: sus composiciones reflejan, magnifican y distorsionan los elementos de su propia vida y los de las guerras e intrigas de los príncipes. Es cierto que su propia vida fue turbulenta e insegura, que su mansión fue saqueada por sus enemigos y que a menudo estuvo envuelto en luchas particulares y en intrigas principescas. Poéticamente, Bertran de Born proyectó su turbulenta vida a una escala tan aumentada, que a Dante, un siglo más tarde, le pareció una figura demoníaca y sembradora de discordias, como el hombre que enfrentó a Enrique el del Corto Gabán contra su padre Enrique II y su hermano Ricardo, un hombre a quien, por más que Dante reconociera su originalidad y su fuerza, le fue asignado un lugar único y terrible en el *Infierno*. El Bertran histórico, sin embargo, fue una figura demasiado insignificante como para ser el Maquiavelo de su época, fueran cuales fueran sus sueños y fantasías. Si le gustaron las luchas fue, no por una inclinación al mal, sino más bien como escape momentáneo a la pobreza. Con todo, la *persona* poética de sus composiciones es, desde luego, de un temple heroico: entonces se convierte en un Rolán sin límites en su deseo de luchar, para quien el esplendor de una batalla surge incluso entre la conciencia de su dureza y su sordidez:

*S'amdui li rei son pro ni coratjos,
en brieu veirem champs jonchatz de quartiers
d'elms e d'escutz e de brans e d'arzos
e de fendutz per bustz tro als braiers;
at arratge veirem anar destriers
e per costatz e per pechs mainta lanza
e gauch el plor e dol et alegranza.
Lo perdr' er grans e-l gazanhs er sobriers.*

*Trompas, tabors, senheras e penos
et entresenhs e chavals blancs e niers
veirem en brieu, que-l segles sera bos,
que om tolra l'aver als usuriers,
a per chamis non anara saumiers
jorn afiatz ni borges ses doptanza
ni merchadiers qui venha de ves Franza;
anz sera rics qui tolra volontiers.*

*Mas si-l reis ve, ieu ai en Dieu fianza,
qu'ieu serai vius, o serai per quartiers;
e si sui vius, er mi grans benananza,
e si ieu muoir, er mi grans deliuriers.*

Si ambos reyes son valientes y animosos, en breve veremos campos sembrados de pedazos de yelmos, de escudos, de espadas y de arzones y de hombres hendididos desde el busto hasta las bragas; y veremos caballos vagando errabundos, y muchas lanzas clavadas en los costados y en el pecho, y júbilo y llanto y pena y alegría. Grande será la pérdida, pero mayor la ganancia.

Trompas, tambores, banderas, pendones, enseñas y caballos blancos y negros veremos en breve, y el tiempo será bueno, porque se quitará la hacienda a los usureros y las acémilas no podrán ir seguras de día por los caminos, ni los burgueses sin sobresalto, ni ningún mercader que venga de Francia; antes bien, quien robe a su placer será rico.

Pero si el rey viene, tengo puesta la confianza en Dios que viviré o que seré descuartizado.

Si vivo será para mí gran dicha; si muero, una liberación muy grande. (Riquer)

El motivo de esta canción es la hostilidad entre Alfonso II y Ricardo Corazón de León. Bertran, que había pertenecido a la facción opuesta a Ricardo antes de la muerte del del Corto Gabán en 1183, se convirtió más tarde en uno de los partidarios más leales del rey Ricardo. En un cierto sentido podríamos decir que esta canción, como muchas otras de Bertran, es propaganda, o que "representaba la opinión pública" (cito a Hoepffner). Sin embargo, la esencia de la canción me parece que no es propagandística ni tópica, sino mítica. Se trata de un mito urdido conscientemente por el poeta, un intento para encender la imaginación de los hombres con una visión que ellos no hubieran podido articular, dar a los caballeros empobrecidos, clase que no tenía nada que perder y nada que ganar sino luchando por ello, dar a la clase de Bertran, en suma, la sensación de que su futuro no era sombrío ni desesperado. Bertran pone en juego los mejores y los peores elementos de su auditorio (y quizá suyos): el amor a la gloria y la sed de botín. Trata de enardecerles con su mismo odio por el mundo más seguro y burgués que nunca podría ser el suyo: ¿no es emocionante el solo peligro? ¿No es mejor arriesgarlo todo que "sentarse en

la pocilga de la resignación"? Tal era el mito de Bertran, bárbaro, duro y espléndido. Es conveniente recordar que éste era el mismo hombre que en 1187 espoleó repetidamente a sus semejantes para ir a la cruzada, aunque sin arriesgarse a hacerlo él mismo, y que pocos años después se hizo cisterciense.

Sólo se nos han conservado una canción del gran señor que tuvo Bertran, Ricardo Corazón de León, que ofrece un contraste fascinador: no tiene el flamante virtuosismo de Bertran ni sus elementos mitológicos, pero a pesar de ello (o quizá gracias a ello) nos descubre la persona de modo más directo e íntimo. El motivo lo constituye el cautiverio de Ricardo: está prisionero de Leopoldo de Austria y no se puede reunir el precio de su rescate. La poesía es tan discreta que a primera vista pensaríamos que no se trata de nadie muy dotado; el tono es tranquilo, calmo y lastimero, pero entonces nos damos cuenta de que nos está guiñando el ojo, de los toques de orgullo y de humor sardónico, y que su voz poética es muy original, y que una personalidad muy poco común ha penetrado en nuestra imaginación:

*Ja nus bons pris ne dira sa reson
Adroitement, s'ensi com dolans non;
Mès par confort puet il fere chançon,
Moult ai d'amis, mès pouvre sont li don;
Honte en auront, se por ma reançon
Sui ces deus yvers pris.*

*Ce sevent bien mi homme et mi baron,
Englois, Normant, Poitevin et Gascon,
Que je n'avoie si pouvre compaignon
Cui je laissasse por avoir en pixon.
Je nel di pas por nule retraçon,
Mès encor sui ge pris.*

Ningún hombre en prisión dirá sus razones como es debido si no lo hace con dolor; aunque para su consuelo puede hacer una canción. Tengo muchos amigos, pero los dones son pobres; vergüenza tendrán de ello, si a causa de mi rescate estoy prisionero estos dos inviernos.

Muy bien lo saben mis hombres y mis barones, ingleses, normandos, pictavinos y gascones, que jamás he tenido compañero tan pobre que por cosa de dinero le dejara en prisión. No lo digo como reproche, pero todavía estoy preso.

El comienzo, que al principio parece banal, se convierte en una sutil *captatio benevolentiae*: Ricardo está cantando "par confort", no (o por lo menos no en primer lugar) para consolarse él mismo, sino para decir cosas desgraciadas de una manera esperanzada. Lo irónico está reflejado en los dos primeros versos: oír a Ricardo desde la cárcel entristecerá mucho a sus amigos, aguijoneará sus conciencias, y con todo, dicen los versos, por más que uno no pueda pretender que su vida sea diferente de como es, por lo menos puede decir lo que tenga que decir de una manera agradable. Primero Ricardo hace gala de su circumspección con las afirmaciones impersonales ("los dones son pobres", no "mis amigos son tacaños") y las hipótesis ("si me quedo prisionero..."), que dejan a sus amigos la posibilidad de enmendarse. La segunda estrofa pasa rápidamente de la conciencia de su propia generosidad a la incerteza sobre la de los demás, que se resuelve en una irónica melancolía. Entonces los reproches y las llamadas se hacen más directas y más amargas; hay un momento de arrogancia ("Las llanuras han quedado vacías de bellas hazañas / desde que estoy prisionero"), aunque su tono es también melancólico: se está dirigiendo a caballeros que mientras estaban con él fueron leales y caballerosos y ahora son únicamente "ricos y prósperos". El momento más imprevisible es el del envío: una invocación solemne que parece rendida y conmovedora se convierte, como si se arrepintiera de ello, en una mueca maliciosa, cuando Ricardo, después de haber pensado en su hermana favorita, se acordara de repente de la hermana que no puede soportar:

*Contesse suer, vostre pris souverain
Vos saut et gart cil a cui je me clain
Et par cui je sui pris.
Je ne di pas de celi de Chartrain,
La mere Looys.*

Condesa y hermana, vuestro soberano valor os salve y os guarde aquel a quien me quejo y por quien estoy prisionero. No hablo de la de Chartres, la madre de Luis.

En el mismo año que Ricardo componía esta canción en la cárcel, un divertido poeta latino, el humanista cosmopolita y

diplomático Pedro de Blois dio expresión pública y política al mismo encarcelamiento. Su composición sería seguramente enviada en 1192 a los prelados de muchas cortes europeas para ganar a la clerecía y al laicado para la causa de Ricardo contra Leopoldo de Austria. Pedro, que era capaz de escribir canciones amorosas espléndidas por su riqueza verbal y de rima, y cuyas canciones en las que se arrepiente y se retracta de las frivolidades de su juventud son tan elegantes e ingeniosas como aquellas mismas frivolidades, y que adoptó como única personalidad verdaderamente propia la imagen del hijo pródigo, echa mano aquí de toda su maestría retórica para cautivar a sus oyentes y hacerse con su apoyo. La polémica es despiadada, pero las palabras están elegidas con esmero. La canción adopta una forma elegante de la secuencia rimada. Se inicia con un tono que parecería difícil de mantener:

*Quis aquam tuo capiti,
quis dabit tibi lacrimas,
ut laudes regis incliti
fraudesque ducis exprimas...?*

¿Quién dará agua a tus ojos y a
ti lágrimas, para expresar la alabanza a un rey inclito y la traición de un duque...?

Cada estrofa remacha la anterior, aumentando las proporciones del crimen de Leopoldo: es un Herodes, un Can Cerbero, vuelve a crucificar a Cristo, es un Judas y peor que Judas:

*Iudas Christum distraxerat,
dux regem vendit Anglie,
sed crimen hoc exaggerat
idolatra pecunie,
nam impie
pacem cum rege finxerat
dum ei rex improperat
quod fugerat,
relicta crucis acie
cedens in partem Sirie.*

Judas vendió a Cristo, el duque vendió al rey de Inglaterra, pero sobrepasa este crimen el adorador del dinero, pues traidoramente había fingido la paz con el rey cuando el rey le echaba en cara que había huido, abandonando el ejército de la cruz y retirándose a Siria.

A todo lo largo de la composición, Ricardo es presentado como campeón de la cruz, como el único hombre que puede conducir a la Cristiandad en la conquista de Jerusalén. Luego Leopoldo, apresando al cruzado, ha traicionado a Cristo; peor que Judas, pues ha traicionado no sólo a Cristo sino también

a la Iglesia. En la estrofa final los sucesos contemporáneos se contemplan con una óptica agustiniana: Leopoldo ha vendido al pueblo de la tierra de promisión. Pedro ve entonces simbólicamente a los habitantes del Reino Latino de Jerusalén: son un epítome de la *Jerusalem caelestis*, de todos los que están en paz con Dios. Podría haber una ciudad así en la tierra, con su rey, otro David, pero en lugar de eso la conspiración de Leopoldo "confirma al tirano de Babilonia en el trono de David":

*sed tua machinatio
firmat in David solio
tirannum Babilonis!*

Si el Reino de Jerusalén desaparece de Tierra Santa y Saladino recupera la región, significará la victoria de Babilonia sobre Jerusalén entre la humanidad. Es difícil saber si lo que hay que admirar más es la extravagancia o la malévola astucia con que Pedro rebajó la petición austríaca de dinero a los ingleses a proporciones escatológicas.

Un siglo después, otro poeta escribió en Italia una canción sobre el cautiverio en la que la personalidad del prisionero se revela de una manera diferente y más espectacular que la de Ricardo, pero también con su inmediatez y su voz inconfundible: es el poeta franciscano Jacopone da Todi, quien, encarcelado por el Papa Bonifacio VIII en 1298 (había sido uno de los principales "espirituales" franciscanos, grupo de la orden al que el papa se oponía violentamente), nos muestra el que en mi opinión es su mejor poema, el drama interior de la vida de un encarcelado. Nos muestra el tránsito por el que llega a la serenidad partiendo de una amargada queja satírica, tránsito reflejado de una manera sorprendente en el estilo poético, que pasa de lo goliardesco a lo místico, e incluso llega a transmutar uno en otro.

En la primera parte de la composición predomina un galimatías lamentatorio medio amargo, medio burlesco. Tiene algo del tono venido a menos del lamento autobiográfico de Hugo Primas, *Dives eram et dilectus*, un tono que es ora feroz

y rudo, ora atacando, ora burlándose de sí mismo. El metro de Jacopone recuerda también el del poeta latino, aunque su esquema pertenece al tipo regular *carole / lauda* (cf. más arriba, p. 246). Sin embargo, no se conserva la rigidez y el monolitismo de Primas: el estribillo nos lo puede demostrar, preguntando al final de cada estrofa:

*Que farai, fra Iacovone?
Ei venuto al paragone.*

¿Qué haréis, fray Jacopone? Habéis llegado a la prueba.

Desde el punto de vista humano todas las posibilidades quedan abiertas. Hay una notable cantidad de observaciones, desde sombríos detalles físicos hasta la batalla psicológica, pasando por una serie de reflexiones que convierten horrores reales en ficciones:

*La prescione che m'è data,
una casa sotterata.
Arèscece una privata:
non fa fragar de moscone.*

La prisión que me han dado, es una casa subterránea. Una letrina desemboca en ella: no huele a almizcle.

*Null'omo me pò parlare;
chi me serve lo pò fare,
ma èglie upporto confessare
de la mia parlazione.*

Nadie puede hablarme; quien me sirve puede hacerlo, mas le obligan a confesar lo que le he dicho.

*Porto iette de sparviere,
soneglianno nel mio gire:
nova danza ce pò odire
chi sta appresso a mia stazzone!*

Llevo grilletos de gavián, suenan cuando ando: danza nueva que puede oír quien está cerca de mí morada.

Pronto aparece una ironía más profunda: las incomodidades de las que se lamenta Jacopone, ¿no pueden considerarse como lo que precisamente le acerca más a su ideal espiritual y ascético? Le bajan un cesto con la comida a su mazmorra mediante una polea:

*Lo ceston sì sta fornito:
fette de lo d' transcritto,
cepolla per appetito;
noble tasca de paltone.*

El cesto está provisto de esta guisa: rebanadas de pan del día anterior, cebolla para abrir el apetito; noble zurrón para un mendicante.

Pero la burla que hace de él mismo prosigue adelante: con una dieta que consiste en pan principalmente y sin ninguna

posibilidad de hacer ejercicio, el asceta *malgré lui* engorda en vez de adelgazar:

*Tanto pane ennante affetto,
che ne stettera un porchetto:
ecco vita d'om destretto,
novo santo Ilarione.*

Tanto pan rebano, que sería suficiente para un cerdito: he aquí una vida de asceta, un nuevo san Hilarión.

Luego, en una arriesgada metáfora, las oraciones se convierten en las monedas con que paga a Dios por su encarcelamiento (y aquí se apunta por primera vez la posibilidad de una aceptación mística de las penalidades):

*Paternostri otto a denaro
a pagar Dio tavernaro,
ch'io non aio altro tesaro
a pagar lo mio scottone.*

Padrenuestros a ocho por moneda para pagar a Dios, mi hospedero, pues no tengo otro tesoro para pagar mi escote.

Después siguen unas reflexiones graves y amargas, de manera muy diferente a todo lo anterior, sobre lo poco que de este dinero tienen ahora los frailes, y cómo ha sido traicionada la novia de San Francisco, la Pobreza. Luego, Jacopone vuelve a su propia situación: quizá los frailes codiciosos encuentran esta pensión demasiado cara. En este momento, el clímax del poema, la invectiva se convierte en una triunfante aceptación de las humillaciones: ningún desprecio ni ningún odio que se le demuestre puede superar su propio odio, el odio y el desprecio que siente para consigo mismo y que expresan violentamente la aceptación de todas las humillaciones por el amor de Dios, más bien buscándolas que aceptándolas, como un caballero que busca un contrincante para ganar el amor de su dama:

*Faite, faite che volete,
frate, ché de sotto gite,
ca le spese ce perdetete:
prezzo nullo de pescione;*

Haced, haced lo que queráis, hermanos, pues todavía sois vosotros los que perdéis, y lo perderéis todo;

*c'aio un granne capetale:
che me so' uso de male
e la pena non prevale
contra lo mio campione.*

pues tengo un gran capital: estoy acostumbrado al dolor y el sufrimiento no prevalece contra mi campeón.

El triunfo que los frailes de la facción opuesta, la papal, esperan obtener es que el encarcelamiento obligará a Jacopone a aceptar sus ideas y a abandonar su propio ideal (el de San Francisco) de lo que la orden franciscana debiera ser. Jacopone proclama que no cejará, pero considera que es una lucha, no contra los demás, sino contra los elementos de dogmatismo propio que pueda conservar dentro de sí:

*Lo mio campione è armato,
de lo mio odio scudato:
non pò esser vulnerato.
mentr' ha a collo lo scudone.*

*O mirabel odio mio,
d'onne pena hai signorio,
non recipi nullo eniurio,
vergogna t'è essaltazione.*

*Nullo se trova nemico,
onnechivèl' è per amico,
eo solo me so' l'unico
contra mia salvazione.*

*Questa pena che m'è data,
trent'anni che l'aggio amata:
or è ionta la iornata
d'esta consolazione.*

Mi campeón está armado, y escudado con mi odio: no puede ser herido mientras lleve el escudo en el cuello.

¡Oh admirable odio mío!, dominas todas mis penas, no recibes ninguna ofensa, vergüenza te sería la exaltación.

En ninguna parte hay un enemigo, cualquiera es amigo, sólo yo me soy enemigo contra mi salvación.

Este sufrimiento que me han dado, lo he amado durante treinta años, ahora ha llegado el día de mi consolución.

Al final de la psicomaquia, empiezan a reaparecer las expresiones goliardescas, y en el envío, dedicando su composición a la curia y al mundo, Jacopone recoge el eco de una estrofa cercana al principio: lo que fue entonces un lamento expresado con una sátira feroz—su encarcelamiento es la prebenda que Roma le ofrece—se oye con una nueva armonía, en la que el pinchazo irónico no puede separarse de la aceptación sublime:

*E di' co' iaccio sotterrato,
en perpetua incarcerato:
en corte i Roma ho guadagnato
sì bon beneficione.*

Di cómo yazgo bajo tierra, encarcelado perpetuamente: en la corte de Roma he ganado tan buena prebenda.

El encarcelamiento es un tema relativamente raro en la lírica medieval, y la confrontación de Jacopone es única. Otro tema mucho más frecuente, por otra parte, es el de la pobre-

za: las canciones para pedir dinero bien merecen ser consideradas como género aparte por derecho propio. En este caso las muestras más brillantes las debemos al Archipoeta latino; en su poesía, con su sutil irreverencia, sus siempre burlescas cultura y elocuencia y en todas partes con su inalterable sentido de la grandeza de la vocación del poeta, la figura del poeta mendicante adquiere una talla mítica. Sin embargo, en mi opinión, la canción más real de este género es alemana: la más real de modo paradójico, porque el poeta habla alegóricamente y es muy consciente de su papel como intérprete; también él, aunque de una manera diferente a la de Jacopone, acepta su sino serenamente. Se trata de una canción conservada en el manuscrito Manesse, bajo el nombre de "Süsskind, el judío de Trimberg":

*Wähebîf und Nichtenvint
tuot mir vil dicke leide:
her Bîgenot von Darblân
der ist mir vil gevære.
des weinent dicke miniu kint,
bâes ist ir snabelweide.*

Dónde-buscar y No-hallar me aquejan a menudo: doña Cruel-necesidad de Qué-comer es mi fiel compañera. Por esto lloran tanto mis hijos; mal bocado para sus tiernos picos.

Contra la forzada ingenuidad del principio, con su efecto deliberadamente distanciador, los dos versos sobre los hijos del poeta saltan con una inmediatez coloquial y sobrecogedora, que la palabra *snabelweide* (expresión intraducible, que significa más o menos "lugar donde comen los picos"), extraña y de sabor casero, se cuida de acentuar. La alegoría se prosigue durante algunos versos más, y el poeta pasa a solicitar los favores de su aristocrático auditorio de la manera más corta y aparentemente más fortuita, siendo ésta el único indicio directo que nos permita suponer que se trata de una canción petitoria. Luego continúa:

*Ich var âf der tôren vart
mit mîner künste zwâre,
daz mir die herren nicht went geben.
des ich ir hof wil flieben
und wil mir einen langen bart
lân wachsen grîser bâre:*

*ich wil in alter juden leben
mich binnân fürwert ziehen.
mîn mantel der sol wesen lanc,
tief under einem huote,
dê müeteclîch sol sîn mîn ganc,
und selten mê ich singe in hovetlîchen sanc,
sîd mich die herren scheiden von ir guote.*

Me pongo en camino como un necio, sólo con mi arte, pues no me dan nada los nobles. Por esto me iré de sus cortes y me crecerá una larga barba y se encanecerá mi cabello: desde ahora viviré como el antiguo judío, siempre de un lado para otro. Mi abrigo deberá ser largo y mi sombrero de ancha ala, humilde será mi paso, y pocas veces volveré a cantar en las cortes, pues los nobles me apartan de sus bienes.

Se caracterizan en ella dos papeles diferentes: el primero es el de poeta cortesano errante a merced de sus protectores, insulto que Süsskind lanza a la cara de su auditorio; el segundo constituye una caricatura: para uno que hubiera pasado su vida en ambientes cortesanos, la imagen popular del judío errante no podía menos que ser una simulación. Él, por su parte, está decidido a cambiar su papel. En su caricaturesca personificación, afirma con sombrío humor, se sentirá más identificado que con su actual oficio de divertidor cortesano. Guardará la apariencia externa, enumerando las prendas propias de su nuevo estado, pero faltará la corrosiva apariencia interna, la de sentirse a gusto en un mundo que no le acepta, la de fingir alegría cuando sus hijos están llorando de hambre.

La mayor parte de poemas líricos realistas que nos ofrece el Medioevo portugués tienen un tema y un tono menos serio que las composiciones que acabamos de ver. En las canciones referentes a sucesos políticos, a guerras, intrigas y escándalos de la época, como por ejemplo el poema del rey Alfonso el Sabio sobre la desertión de su caballería en la batalla de Granada, una seria derrota tiende a mover a risa ante la cobardía de los caballeros más que a excitar ninguna lamentación, y la risa, aunque burlona, es más suave que feroz. Otro de los temas predilectos, la pobreza y la decadencia de la capa más baja de la nobleza, los *infanços*, en el siglo XIII, da pie a un rico y divertido anecdótico. Otras composiciones están dirigidas contra destinatarios particulares; un *jogral* presuntuoso o un trovador

en decadencia, un avaro o un pederasta, y de modo especial contra algunas cantantes, cuya libertad de palabra o cuyo desenfado en materia sexual ofrecían buena materia para canciones. María Balteira, la más famosa de todas las *soldadeiras*, constituyó un blanco favorito para los afilados dardos de los poetas: se conservan hasta dieciséis composiciones que aluden a la alegre licenciosidad de su vida y de su arte.

Entre los trovadores más famosos que cultivaron los géneros tónico y satírico, debe citarse a Pero da Ponte, que estuvo en activo durante el segundo cuarto del siglo XIII, relacionado tanto con la corte aragonesa de Jaime I como con la castellana de Fernando III y su hijo Alfonso el Sabio; Pero García Buralés, algo más joven que él y que frecuentó igualmente la corte de don Alfonso, y por fin el mismo rey-poeta Alfonso, cuyos mejores éxitos poéticos se encuentran, no entre la inmensa cantidad de canciones devotas de tipo popular que compuso (cf. más arriba, p. 88), ni en las escasas muestras de lírica amorosa convencional atribuidas a él, sino en el género tónico.

Las composiciones más memorables de Pero da Ponte son las que van dirigidas contra las mujeres. Véase la crueldad con que fustiga a una ramera apodada *Peixota* ('Pescado'):

*Eu, en Toledo, sempr' ouço dizer
que mui maa [vila] de pescad' é;
mais nono creio [já], ber bõa fé,
...
ũa Peixota su o leito jaz
e sol nulh' ome nona quer prender.*

Siempre oí decir que Toledo era ciudad famosa por su escaso pescado, pero no lo creo ya, a fe mía... hay un Pescado echado bajo la cama y no hay nadie que se tome la molestia de meterle mano.

Otras veces, la ironía de Pero da Ponte, aunque maliciosa, no deja de tener cierta delicadeza. Hubo, por ejemplo, una dama que, a lo que parece, daba a sus hijas una educación más apropiada para una *grande cocotte* que para una esposa:

*Quen a sa filha quiser dar
mester, con que sábia guarir,
a Maria Doming' á-d'ir,
que a saberá ben mostrar;
E direi-vos que lhi fará:
ante dun mês lh'amostrará
como sábia mui ben ambrar.*

Quien quiera dar a su hija un oficio con el que pueda mantenerse, que acuda a María Domínguez, que se lo enseñará a la perfección. Y voy a deciros qué hará: antes de un mes le va a enseñar a menear el tras con mucha gracia.

Fue también Pero da Ponte el autor de una de las más divertidas canciones dedicadas a María Balteira, cuando la *jogressa* aventurera (quién sabe por qué motivo) emprendió una peregrinación a Tierra Santa. Con acerada retórica despliega el imaginario relato de su regreso a Portugal, cargando la mano en cada pulla, sin perdonar las prácticas religiosas ni las sexuales:

*Maria Pérez, a nossa cruzada
quando veo la terra d'Ultramar,
assi veo de pardon carregada
que se non podia con el en erger;
mais furtan-lho, cada u vai maer,
e do pardon já non lhi ficou nada.*

*E o pardon é cousa mui preçada
e que se devia mui' a guardar;
mais ela non à maeta ferrada
en que o guarde, nena pod' aver,
ca, pois o cadead' en foi perder,
semp'r a maeta andou descadeada.*

María Pérez, nuestra cruzada, cuando vino de Tierra Santa, vino tan cargada de perdón que no podía con él. Pero se lo roban por todas partes donde va, y del perdón ya no le queda nada.

El perdón es un bien muy precioso y que debe guardarse con gran cuidado, pero ella no tiene cofre con herrajes donde guardarlo, ni lo tendrá nunca, que, pues perdió el candado, su cofre anduvo siempre descerrajado.

La más famosa de las *cantigas d'escarnho* de Pero García de Burgos es un ataque a su colega Roí Queimado, en la que le acusa de haber compuesto canciones en las que decía que moría de amor:

*feze-s' el en seus cantares morrer;
mais resurgiu depois ao tercer dia.*

Dijo en sus canciones que moría, pero resucitó al tercer día.

El motivo, aunque sea divertido, me parece desproporcionado, desde luego, para dar cabida a dos docenas de versos. A mi modo de ver está resuelto de modo mucho más brillante y fundamentado el ataque de Pero García a la avaricia. Tales ataques son frecuentes en la lírica gallega, y mucho más en la lírica latina medieval, especialmente contra la avaricia de la Curia romana. Raras veces pueden presentarse como modelos de buena poesía, y ello ocurre sólo en las contadas ocasiones en que—como es el caso de Pero García—el poeta es conciso, evita las generalidades e inyecta un sabor personal a sus invectivas:

*Nostro Senhor, que ben alberguei,
quand' a Lagares cheguei, noutro dia,*

*per ùa chuvia grande que fazia:
ca progou' a Deus, e o juiz achei,
Martín Fernández; e disse-mi assi:
—Pan e vinh' e carne venden ali
en San Paaio — contra u eu ia.*

*En coita fora qual vos eu direi,
se non achass' o juiz. Que faria?
ca eu nen un dieiro no tragia;
mais prougu' a Deus, que o juiz achei,
Martín Fernández: saíu a min
e mostrou-m' [un] albergue cabo si,
en que compre[i] quanto mester avia.*

*Se eu o juiz non achasse, ben sei,
como alberguei, non albergaria,
ca eu errei, e já m'escurecia;
mais o juiz me guariu, que achei:
pero que eu tãrdi o conhoci,
conhoceu-m'el, e saíu contra mi
e omilhou-xi-mi, e mostrou-mi a via.*

¡Dios mío!, qué bien me hospedé el otro día, cuando llegué a Lagares, con el chaparrón que caía, pues plugo a Dios que encontrase al juez Martín Fernández, que me dijo así: “—Allí en San Paaio — precisamente adonde yo iba —, venden pan y vino”.

En gran cuita me hallara, ¿cómo os lo diré?, si no hubiera encontrado al juez. ¿Qué iba yo a hacer?, pues no traía dinero. Mas plugo a Dios que encontrara al juez Martín Fernández: salió a mi encuentro y me mostró una posada cercana, en la que compré todo lo que me convenía.

Sé muy bien que de no haber encontrado al juez no me hubiera hospedado tan bien como lo hice, pues me perdí y estaba ya oscureciendo. Pero encontré al juez y me ayudó, aunque tardé en reconocerlo, pero él me conoció a mí, salió a mi encuentro, se postró a mis plantas y me indicó el camino.

Nada perturba el terso aspecto de la canción, que al mismo tiempo contiene sutiles variaciones: en cada estrofa el poeta añade un nuevo detalle a sus desgracias, como quien no quiere la cosa, hasta llegar a culminar la ironía en el *conhoceu-m'el*, que hunde al juez más despiadadamente, sin que el poeta tenga que decirlo. El equilibrio es perfecto, y Pero García no necesita alzar la voz ninguna vez. El tono es tan suave como el de cualquier poema lírico gallego, pero, sin embargo, todos los detalles necesarios para desacreditar al juez están ele-

gante y alusivamente trazados, y Pero de Ponte puede permitirse con ellos humillar a su triste víctima con gran finura y desparpajo.

Igualmente notable, aunque estilísticamente se halla en el extremo opuesto, es la estupenda diatriba de Pero García contra una mujer de vida disoluta, María Negra. El lenguaje maliciosamente grosero encontró siempre cabida en la poesía satírica, en la gallega como en todas las demás, pero lo que nos sorprende en este caso es que las groserías no estén empleadas en función del humor, de la burla ni de la invectiva, sino que contribuyan a crear una visión grotesca, lo bastante cruda para subsistir por derecho propio, y lo suficientemente hiriente como para obligar a la aceptación del odio hiperbólico de su fantasía:

*María Negra, desventurada,
e por que quer tantas pissas comprar,
pois lbe na mão non queren durar
e lb' assi morren aa malfadada?
E nun caralho grande que comprou,
oonte ao serão o esfolou,
e outra pissa tem já amormada.*

*Muit' é per aventura menguada
de tantas pissas no ano perder,
que compra caras, pois lbe van morrer;
e est' é pola casa molhada
en que as mete, na estrabaria;
pois lbe morren, a velha sandia
per pissas berra, en terra deitada.*

María Negra, desventurada, ¿por qué quiere comprar tantas pichas si en sus manos no duran nada y se le mueren a la desgraciada? Antes de llegar la noche destrozó un gran carajo que había comprado y ya tiene otro pringoso. ...

Muy desafortunada es al perder tantas pichas al cabo del año, pues le salen caras y se le mueren, porque las mete en lo húmedo, en un establo, y como se le mueren a la vieja loca, echada por los suelos pide otras pichas a gritos.

Los poemas de Alfonso el Sabio también dan cabida a la sátira junto a los temas y a las convenciones de la época, pero su mejor composición es más seria y más individual que sus

sátiras explícitas. Se trata de una meditación suscitada por su propia experiencia: admite, mofándose ligeramente de sí, que nunca disfrutó en las batallas o en los deportes caballerescos, que siempre le dieron miedo; recuerda el acto de deslealtad de que ha sido objeto por parte de sus caballeros, sus amigos y sus familiares, ante los cuales se halla indefenso. Para don Alfonso la vida terrena equivale a un nido de escorpiones, un panorama terrorífico de desoladora sequía. En la versión onírica de su existencia, el mar constituye el refugio de la tierra, con su promesa de una nueva vida, sin ambiciones, despreciable para un caballero, falto del mundano romanticismo de las armas y el amor, pero con su encanto propio y más sereno. El ensueño de Alfonso el Sabio es demasiado sutil, demasiado fantástico para que haya algún detalle que pueda relacionarse con determinadas personas o determinados acontecimientos de su vida. No existen correspondencias alegóricas. Es un poema simbolista, que establece sus propias leyes de asociación y no está atado por los requerimientos de la realidad: reproduce la imaginación de un hombre dejada en libertad.

La repetición de temas e imágenes tiene un ligero ritmo que parece reflejar el cabeceo de un barco sobre el mar ondeante. Todo ello, las variaciones y las recurrencias de lenguaje sugieren lo hipnótico y lo onírico del conjunto. Se trata de un recurso magnífico y original a las tradiciones antiguas de la anáfora y el paralelismo, que tanta importancia tuvieron en la lírica gallega. En las composiciones de tipo satírico estos procedimientos constituyen a menudo una desventaja, puesto que lo que podría expresarse concisamente en una estrofa se extiende normalmente por vía de variación hasta llenar tres o cuatro. Incluso en algunas composiciones de Pero da Ponte o Pero García, como las que he dado como ejemplos, parece que sea igualmente efectivo (si no lo es más) citar una estrofa aislada que la composición entera. Sin embargo, el poema de Alfonso el Sabio debe citarse completo, puesto que en él no son superfluas las tradicionales variaciones, y precisamente mediante ellas crea la estructura única de su poema. El esquema rítmico y la sintaxis, extraordinariamente complejos, contribuyen a

ella de modo esencial: en cada uno de los dos pares de estrofas las rimas repiten una doble imagen, y se corresponden del mismo modo que se corresponden indefectiblemente el autor y su yo poético. Mientras los poetas tienden a echar mano de los staccatos en sus composiciones satíricas, en el caso de don Alfonso la sintaxis establece un conjunto sorprendentemente trabado en cada estrofa: en todas ellas, el hilo del pensamiento permanece ininterrumpido sintácticamente a lo largo de los trece versos, como un reflejo de la serena continuidad de la visión:

*Non me posso pagar tanto
do canto
das aves nen de seu son,
nen d'amor nen d'ambiçon²
nen d'armas — ca ei espanto
por quanto
mui perigoosas son,
— come d'un bon galeon,
que mi alongue muit' aginha
deste demo da campinha,
u os alacrães son;
ca dentro no coração
senti deles a espinha!*

*E juro par Deus lo santo
que manto
non tragerei nen granhon,
nen terrei d'amor razon
nen d'armas, por que quebranto
e chanto
ven delas toda sazon;
mais tragerei un dormon
e irei pela marinha
vendend' azeit' e farinha;
e fugirei do poçon*

No me satisface tanto el canto de los pájaros, sus trinos, el amor, la ambición ni las armas, pues me dan miedo porque son muy peligrosas, como un buen galeón que me aleje muy de prisa de este demonio de parajes en los que hay escorpiones, pues en mi corazón sentí su mordedura.

Y juro por Dios Nuestro Señor que no llevaré nunca manto ni barba ni tendré negocios de amor ni de armas, pues siempre ocasionan daño y llanto; en su lugar subiré a un bajel y navegaré por la costa, vendiendo aceite y harina y huiré de la ponzoña del escorpión, pues no sé ningún otro remedio contra ella.

² En ambos mss. se lee *damigo*; el profesor Rodrigues Lapa rechaza la enmienda *d'ambiçon* basándose en el hecho de que tal palabra “no aparece nunca o raras veces”, y sugiere *de mixon* (“de mies”). Esta última solución me parece menos apropiada desde el punto de vista poético: el contexto exige una palabra en consonancia con las aspiraciones del mundo caballeresco.

*do alacran, ca eu non
lbi sei outra meezinha.*

*Nen de lançar a tavlado
pagado
non sôo, se Deus m'ampar,
aqui, nen de bafordar;
e andar de noute armado,
sen grado
o faço, e a roldar;
ca mais me pago do mar
que de seer cavaleiro;
ca eu foi já marinheiro
e quero-m' ôi-mais guardar
do alacran, e tornar
ao que me foi primeiro.*

*E direi-vos un recado:
pecado
nunca me pod' enganar
que me faça já falar
en armas, ca non m'é dado
(doado
m'é de as eu razoar,
pois-las non ei a provar);
ante quer' andar sinlheiro
e ir come mercadeiro
algũa terra buscar
u me non possan culpar
alacran negro nem vreiro.*

Ni me satisface tampoco derribar tablados, Dios me ampare, ni tirar el bohordo; si voy de noche armado lo hago a disgusto, así como rondar. Me complace más el mar que el ser caballero, pues yo fui ya marinero y desde hoy quiero guardarme del escorpión, y volver a lo que fui primero.

Y os diré algo más: ni el demonio me podrá hacer hablar de armas con engaño, puesto que no es asunto mío (y sería para mí ocioso hablar de ellas, pues no las tengo que tocar). Prefiero andar solo e ir como mercader a buscar alguna tierra en la que no me pueda picar ningún escorpión, ni negro ni moteado.

Tal vez sería conveniente que para cerrar el presente capítulo volviéramos a considerar brevemente un poeta medio siglo más viejo que el rey don Alfonso, Walther von der Vogelweide. Y ello no sólo porque compuso algunos de los mejores poemas “realistas” en los dos sentidos que acabo de indicar, sino porque en la misma tradición de la poesía alemana fue quien hizo posible la existencia del realismo en la lírica. Su punto de partida fue la *Spruchdichtung*, una especie de poesía didáctica o gnómica muy arraigada en Alemania, vigorosa, aguda y llena de ingenio en los casos más logrados, y por el contrario, pesada y aburrida en manos de un poeta poco dotado. Anteriormente a Walther von der Vogelweide era rara vez vehículo de particularización o de contenido tópico. La maestría

de Walther transformó por completo el concepto de *Spruchdichtung*: por obra suya se convirtió en algo más concreto, una manera de glosar a menudo informal, y siempre lúdica, personal e incisiva. Incluso en los momentos más didácticos, Walther consigue expresar la particular andadura de su genio, más allá de una sucesión impersonal de *sententiae*. Walther puede hacer decir al *Spruch* todo lo que quiera y hacer con él lo que le parezca. Cuando el intrigante Inocencio III, después de haber azuzado a Odón de Brunswick (al que había coronado como emperador) contra el joven Federico II, enemigo suyo, intentó recaudar fondos en Alemania para una nueva cruzada, ordenando que se colocaran cepillos para este propósito en todas las iglesias alemanas, Walther hizo del *Spruch* una terrible arma política:

*Abî wie kristenliche nû der bâbest lachet,
swenne er sinen Walhen seit "ich hânz alsô gemachet"!
daz er dâ seit, des solt er niemer hân gedâht.
er gibt "ich hân zwên Allamân undr eine krône brâht,
daz siz rîche sulen stœren unde wâsten.
ie dar under fûllen wir die kasten:
ich hânz an mînen stoc³ gement, ir guot ist allez mîn:
ir tiuschez silber vert in mînen welschen schrîn.
ir pfaffen, ezzent hûenr und trînkent wîn,
unde lânt die tiutschen leien magern unde vasten".*

Ay, qué cristianamente ríe ahora el Papa, cuando dice a sus secuaces extranjeros: "¡Les he dado su merecido!". Lo dice y no debería haberlo pensado nunca. Dice: "He puesto a dos alemanes bajo la misma corona, para que destruyan y arrasen el Imperio; mientras tanto llenaremos nuestros cofres: los hemos encaminado a mi bolsa y todo lo suyo será mío, su plata alemana caerá en mi bolsillo. Los curas comerán pollo y beberán vino, y que ayunen y pasen carestía los alemanes".

Con el simple truco de hacer hablar al Papa en primera persona se consigue una eficacia mortal. El hecho de que su condenación se desprenda de sus propias palabras es un ataque más efectivo que cualquier protesta.

Al otro extremo de la *Spruchdichtung* de Walther se hallan otros poemas que no se refieren a cuestiones éticas ni po-

³ El *stoc* era una bolsa de forma alargada, detalle que hacía inevitable la comparación de ésta con el báculo del Buen Pastor.

líticas, pero que denotan momentos de gran sinceridad reveladora. Uno de ellos describe el momento en que Federico II le libra de su existencia nómada y le concede un status (cf. p. 25), y otro es su elegía o soliloquio a la muerte del poeta Reinmar, en la que se traslucen unas extraordinarias complejidades humanas:

*Dêswâr, Reinmâr, dû riuwes mich
michels harter danne ich dich,
ob dû lebtes und ich wær erstorben.
ich wilz bî mînen triuwen sagen,
dich selben wolt ich lûtzel klagen:
ich klage dîn edelen kunst, daz sist verdorben.
dû kundest al der werlte fröide mēren;
sô duz ze guoten dîngen woltes kēren.
mich riuwet dîn wol redender munt und dîn vil sūezer sanc,
daz die verdorben sint bî mînen zîten.
daz dû niht eine wîle mohtest bîten!
sô leiste ich dir geselleschaft: mîn singen ist niht lanc.
dîn sêle müeze wol gevarn, und habe dîn zunge danc.*

En verdad, Reinmar, tú me hubieras llorado mucho menos de lo que yo he hecho por ti, si tú estuvieras vivo y yo muerto. Por mi fe te diré que lloro mucho menos por ti que por tu noble arte que ha fenecido. Tú conseguías crecer toda la alegría del mundo cuando querías hacer algo bueno. Lloro por tu lengua elocuente y por tus dulces canciones, que en vida mía he visto perecer. ¿Por qué no esperaste un poco? Así te haría compañía: mi voz no tardará en callar. Que tu alma descanse en paz y tu canto encuentre gracia.

Walther llegó a la corte de Viena por los alrededores de 1190, cuando Reinmar, que le llevaba diez años, era ya un poeta establecido y reconocido. De él había aprendido, en primer lugar, a manejar la técnica y el lenguaje poético, y pudo encontrar mucho que admirar en sus idealizadas, melancólicas e introspectivas canciones amorosas. Pero terminó de modo inevitable por comprender las limitaciones que encerraban, su monotonía y su irrealdad, y lo exiguo de sus recursos. Entonces expresó su sentir a través de una serie de alusiones irónicas y paródicas a las canciones amorosas de Reinmar (cf. más arriba, p. 172) y poco después Walther se tomó la confianza de escribir composiciones que atacaban directamente las convenciones que mantenía la sociedad cortesana vienesa. Fue obli-

gado a abandonar la corte en 1198 y, a pesar de su regreso a ella más tarde, jamás volvió a ser plenamente aceptado. Podemos suponer que Reinmar no dejaría de tener parte de la culpa en ello. En su meditación, Walther se expresa con una franqueza que se aparta de la rutina de los lugares comunes laudatorios que prevalecían en el género elegíaco medieval. Le vemos cómo distingue sus sentimientos ante Reinmar como hombre y como artista. Al principio parece que la distinción es fácil, pero Walther la va encontrando difícil paulatinamente: ¿se reflejaba también en su arte el hecho de que Reinmar era demasiado limitado e inflexible, demasiado reacio a admitir las nuevas ideas de un joven? Cuando "quería realmente hacer algo bueno", su arte era "noble" en verdad, si se trataba de algo suyo y que valiera la pena decir; pero de ello se desprende que cuando no concurrían esas circunstancias y Reinmar se fiaba de su elocuencia y de sus buenos dotes, su arte dejaba de serlo. En el momento que Walther lo piensa, reconoce que la elocuencia y la gracia de un poeta son, después de todo, cualidades tan hermosas como raras, y con el "¿Por qué no esperaste un poco?" parece entreverse un sentimiento no exento de amistad también hacia el hombre que fue Reinmar: a pesar de todos sus defectos y todas sus limitaciones era un digno rival; Walther siente que la vida se ha hecho más triste desde desapareció el único que podía medirse con él.

Hacia el final de sus días, Walther von der Vogelweide hizo objeto a su poesía y a sus ideales de una crítica mucho más severa de lo que jamás había hecho con Reinmar. ¿Qué sentido tendrían sus aspiraciones a la luz de la eternidad? Siente fuertes deseos de mirar a lo eterno, de despedirse con un amable pero firme adiós de *Frô Welt* y sus siempre ambiguas recompensas. Siente que el manantial de su poesía se ha secado: todavía puede componer una canción amorosa, pero sólo para cumplimentar a su auditorio, sin poner en ella su corazón. Todos estos pensamientos llenan la estrofa inicial de la magnífica meditación introspectiva que es "Ir reinen wîp, ir werden man". La segunda estrofa ("Lât mich an eime stabe gân") sostiene que la nobleza humana es una cualidad interior

que no tiene nada que ver con la categoría social, y que los hombres verdaderamente nobles se reconocen como tales independientemente de su condición. Tranquilo, sin insistencia, Walther afirma que se le reconocerá que desde su infancia trabajó sin desmayo para alcanzar esa nobleza. Queda implícito el lazo que une este pensamiento con el inicial, aunque de todos modos sea inconfundible: para Walther su esfuerzo consistió en los "cuarenta años" de su trabajo de poeta "del amor y del arte de conducirse en la vida" ("von minnen und als iemen sol"), lo cual es un sistema como otro cualquiera de conseguir esta nobleza. La segunda estrofa termina con los siguientes versos:

*ezn wart nie lobelîcher leben,
swer sô dem ende rehte tuot.*

Nunca hubo vida más gloriosa
que hacer justicia a su destino.

¿Pero qué sucede si un poeta ya no está seguro de su *ende*, al cual ha encaminado su vida? ¿Qué sucede si le abruma una sensación de cansancio frente al mundo, a cuya luz sus ideales de nobleza y belleza le parecen triviales? ¿Qué sucede si se siente tentado a pensar que su cansancio es el verdadero *contemptus mundi*, el anhelo de lo eterno, la victoria del alma sobre los placeres del cuerpo, la afirmación de un amor divino inmutable frente al voluble amor terreno? Walther nos muestra cómo ganan su alma tales pensamientos:

3. *Welt, ich hân dînen lôn ersehen:
swaz dû mir gîst, daz nimest dû mir.
wir scheiden alle blôz von dir.
scham dich, sol mir alsô geschehen.
ich hân lîp unde sêle (des war gar ze vil)
gewâget tûsentstunt dur dich:
nû bin ich alt und hâst mit mir dîn gampelspil:
und zûrn ich daz, sô lachest dû.
nû lache uns eine wîle noch:
dîn jâmertac wil schiere komen,
und nimet dir swatz uns hâst benomen,
und brennet dich dar umbe iedoch.*

4. *Mîn sêle müeze wol gevâr!
ich hân zer welte manegen lîp*

*gemachet frô, man unde wîp:
künd ich dar under mich bewarn!
lobe ich des lîbes minne, deis der sêle leit:
si gîht, ez sî ein lûge, ich tobe.
der wâren minne gîht si ganzer stætekeit,
wie guot si sî, wies iemer wer.
"lîp, lâ die minne diu dich lât,
und habe die stæten minne wert:
mich dunket, der dâ hât gegert,
diu sî niht visch unz and den grât".*

Mundo, he visto la recompensa que ofreces: lo que me das, me lo quitas. Todos nos despedimos de ti desnudos. ¡Qué vergüenza para ti si a mí debe sucederme lo mismo. A mí, que mil veces me jugué el alma y el cuerpo por ti (y fue demasiado): ahora soy viejo y te burlas de mí, y si me enoja tú te ríes. Pronto te llegará el día de desolación y te quitará lo que tú nos has quitado y te quemará con todo eso.

¡Quede incólume mi alma! En el mundo divertí a mucha gente, a hombres y mujeres: ¡ojalá me hubiera mantenido en ello! Si canto el amor de la carne, daño al alma: dice que es un sueño, una mentira; exige fidelidad al verdadero amor, puro y eterno. "Carne, abandona al amor que te abandona y estima al que te es constante. Creo que el amor por el que te abrasaste no era buen pescado hasta la espina."

¿Tiene razón el alma o es la suya una solución demasiado fácil? Si la pregunta queda sin respuesta, ¿significa que era erróneo el intento de Walther por hallar el bien a través del amor y de las virtudes humanas, el ideal de su esfuerzo? Walther responde al alma contemplando su ideal una vez más:

5. *Ich hât ein schoenez bilde erkorn:
owê daz ich ez ie gesach
ald ie sô vil zuoz ime gesprach!
ez hât schoen unde rede verlorn.
dâ wônte ein wunder inne: daz fuor ine weiz war:
dâ von gesweic daz bilde iesâ.
sîn lîljerôsewarwe wart so karkelvar,
daz ez verlôs smac unde schîn.
mîn bilde, ob ich bekerkelt bin
in dir, sô lâ mich ûz alsô
daz wir ein ander vinden frô:
wan ich muoz aber wider in.*

Vi una figura tan bella, que siempre la contemplé y hablé a menudo con ella. Perdió el habla y su encanto. Algo maravilloso residía en ella: se fue no sé adónde, y calló entonces la figura. Su color de lirios y de rosas fue tan aprisionado, que perdió olor y encanto. Figura mía, si en

ti encuentro mi cárcel, déjame salir, para que podamos volvernos a encontrar con alegría, pues deberé entrar de nuevo.

La "bella figura" que Walther contempla es, en mi opinión, una imagen de su ideal, de toda la belleza y todo el amor a los que ha orientado su vida y su poesía. En los momentos de amargura, de cansancio y de desilusión, la imagen se marchitaba y se desvanecía, y la inspiración, el elemento maravilloso que llevaba consigo, desaparecía, y el viejo poeta se encontraba con que sólo podía hacer versos de encargo, sin que su ideal estuviera en comunicación con él. Se lamenta, doliéndose de no haber escogido siempre este último camino: ante su auditorio debe cumplir con su imagen, por más deslucido que se sienta: la imagen se ha convertido en su prisión. Sin embargo, en los cuatro últimos versos, Walther va más allá de todo esto. Pide su liberación a la imagen, no para abandonarla, sino una libertad que le permita encontrarla de nuevo y volver a entrar en ella dichosa y espontáneamente. Entonces comprende que la imagen, aunque se haya cansado de ella y la haya abandonado, es su imagen, el *ende* al cual debe amoldar su vida. Si el alma se empeña en negarla, en imponerle otra distinta, que no sea la suya, yerra. El valor último y la salvación de un poeta del amor humano y del honor están en la medida en que se realiza como poeta del amor humano y del honor. Debe ser libre, libre para encontrar y abrazar de nuevo "aquello que siempre fue"; no como una vuelta a la cárcel, sino como el retorno a un destino que escogió libremente y que intentó seguir toda su vida.

Mi interpretación descansa sobre dos supuestos: en primer lugar, que Walther desarrolla en estos versos una serie profunda y coherente de ideas, que no se trata (como han creído algunos eruditos) de una sucesión de estrofas independientes o de más de un poema. En segundo lugar, que el orden que he asignado a las dos últimas estrofas, que es el que siguen los cuatro manuscritos que nos han conservado el poema, es el único posible y correcto.⁴ La mayoría de los editores, a pesar

⁴ Dos de los mss. (BC) presentan el mismo orden estrófico que

del testimonio decisivo de los manuscritos, invierten el orden de las estrofas cuarta y quinta, y hacen terminar el poema con la cuarta. Esta solución daría al poema un sabor de palinodia, de renuncia a los ideales por cuya expresión Walther von der Vogelweide luchó toda su vida. Entonces tendría el alma la última palabra. Sin embargo, para mi gusto, privaría a la quinta estrofa de toda función y de todo significado satisfactorio dentro del conjunto.⁵ Si no aceptamos de entrada que el poema es incoherente, sostengo que la quinta estrofa no puede ir en otro sitio que al final: el único sentido que puede tener la disculpa del poeta es como respuesta última a la pregunta del alma, como solución final del conflicto. No constituye una victoria para el alma ni para el cuerpo, sino para el ser humano que fue Walther, que, ante las dudas que le atormentan, comprende que su valor a la luz de la eternidad consiste, no en el abandono de los ideales que mantuvo toda su vida como hombre y como poeta, sino en una alegre y última identificación con ellos. Desde un punto de vista ortodoxo para la época en

sigo (1 2 3 4 5). El tercero (A) ofrece 4 5 1 2 3, y el cuarto (w^x), 1 2 4 5 3. A pesar de estas fluctuaciones, la relación entre 4 y 5 permanece invariable. Entre las interpretaciones precedentes más notables, la de Carl von Kraus (*Festschrift des Wiener Akad. Germanistenvereins*, 1925, pp. 105 y ss.) proponía 1 2 3 5 4, mientras que Günther Jungbluth (*Deutsche Vierteljahrsschrift*, XXXII [1958], 372 ss.) adoptó y defendió más recientemente el orden de A.

⁵ Se sostiene a veces que, si colocamos la quinta estrofa antes de la cuarta, podría entenderse como el inicio de un debate del alma y del cuerpo, y que la imagen de Walther se referiría a su propio cuerpo. Me parece que expresiones como *schoen* y *liljerô-sevarwe* lo hacen improbable: en un contexto tan serio sería muy poco apropiado para Walther referirse a sí mismo como a un Adonis. Además no menciona al alma en toda la estrofa: dice siempre *ich*, no *mîn sêle*. Si *bilde* no equivale al cuerpo de Walther, debe descartarse también la posibilidad frecuentemente expresada de que "ich muoz aber wider in" se refiera a la resurrección de la carne en el día del juicio.

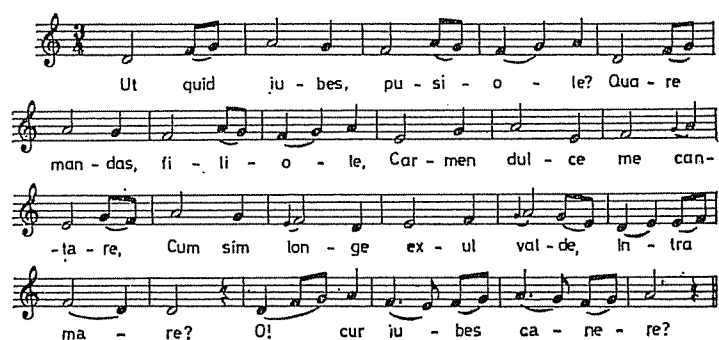
que vivió Walther von der Vogelweide, son tan originales y anticonvencionales su pensamiento como el modo con que lo expresó. A la vez se nos descubre cómo fue posible en un poeta lírico medieval una conciencia tan grande de su vocación poética, y una visión tan clara de la peculiaridad de su papel dentro de la sociedad humana.

APÉNDICE

MELODÍAS

Damos aquí, en notación moderna, la música de doce de las composiciones líricas estudiadas en el cuerpo del libro. Me apoyo en el trabajo de estudiosos que utilizan distintas técnicas de transcripción: no existe todavía unanimidad en materia de principios y métodos, pues los distintos estilos de notación de las diversas épocas y lugares de la Edad Media ofrecen sus propios problemas, de modo especial en lo que se refiere a la duración de las notas y a las variaciones del ritmo, puntos que todavía prestan temas cruciales de discusión a los musicólogos. Mi propósito ha sido ofrecer un abanico de melodías lo más variado y atractivo posible, aunque he debido sujetarme a los textos estudiados en el cuerpo del libro y a la existencia de transcripciones. El tipo de transcripción y los criterios de edición pertenecen en todos los casos al autor que se cita. La referencia completa de las fuentes debe buscarse en las pp. 316-331.

Las limitaciones de espacio y mi falta de conocimientos musicológicos no deben inducir al lector a infravalorar la importancia de la música para la lírica medieval: las melodías constituyen un complemento esencial de los textos, y lo ideal sería que, siempre que se conservase la música, ésta se editara junto con la letra antes de iniciar cualquier debate.



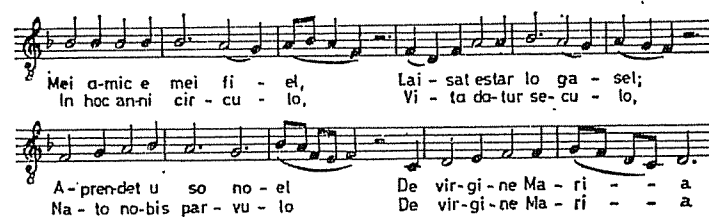
Gottschalk, *Ut quid iubes, pusiole*

(Reichenau, c. 850; transcr. E. de Coussemaker;
 cf. supra, pp. 41-44).



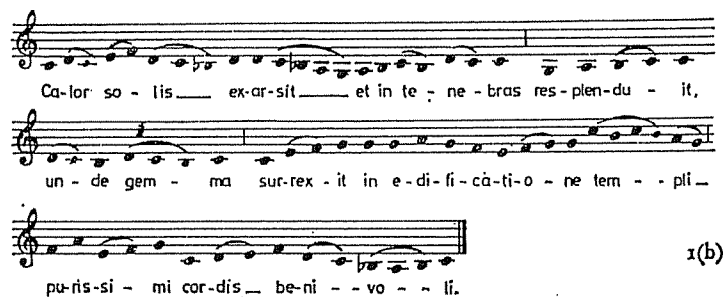
Phebi claro nondum orto iubare

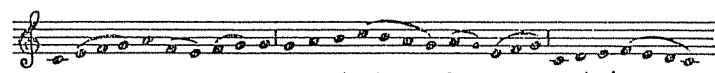
(Provenza, s. x²; transcr. G. Vecchi; cf. supra, pp. 217-220).



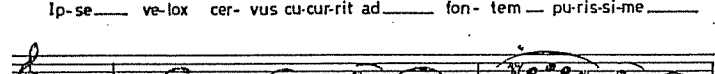
Mei amic e mei fiel

(Limoges, s. xi²; transcr. F. Gennrich; cf. supra, pp. 61-62).

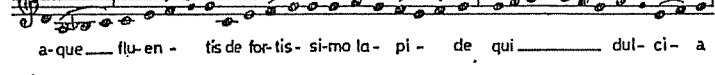




Ip-se ve-lox cer-vus cu-cur-rit ad fon-tem pu-ris-si-me

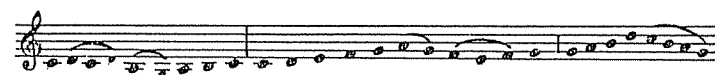


a-que flu-en-tis de for-tis-si-mo la-pi-de qui dul-ci-a

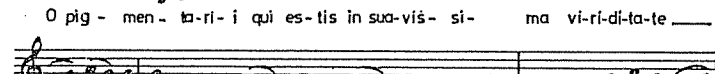


a-ro-ma-ta ir-ri-ga-vit.

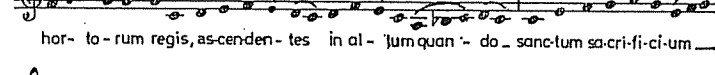
2(b)



O pig-men-ta-ri-i qui es-tis in sua-vi-si-ma vi-ri-di-ta-te

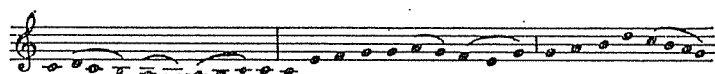


hor-to-rum regis, as-cen-den-tes in al-jum quan-do sanc-tum sa-cri-fi-ci-um

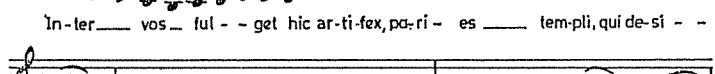


in a-ri-e-ti-bus per-fe-cis-tis,

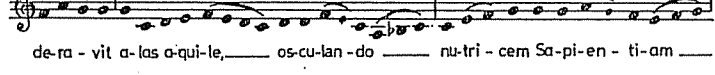
3(a)



In-ter-vos ful-get hic ar-ti-fex, pa-ri-es tem-pi, qui de-si-

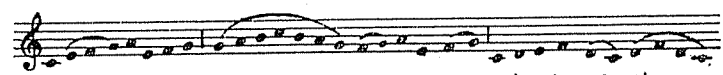


de-ra-vit a-las o-qui-le, os-cu-lan-do nu-tri-cem Sa-pi-en-ti-am

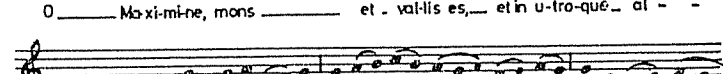


in glo-ri-o-sa fe-cun-di-ta-te Ec-cle-si-e.

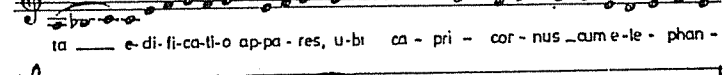
3(b)



O Ma-xi-mi-ne, mons-et val-lis es, et in u-tro-que al-



ta e-di-fi-ca-ti-o appa-res, u-bi ca-pri-cor-nus a-me-le-phan-

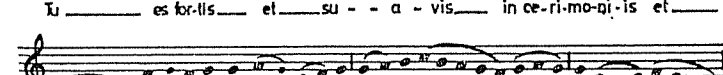


-te ex-i-vit et Sa-pi-en-ti-a in de-li-ci-is fu-it.

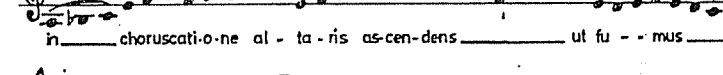
4(a)



Tu es for-tis et su-a-vis in ce-ri-mo-ni-is et



in chor-us-ca-ti-o-ne al-ta-ris as-cen-dens ut fu-mus

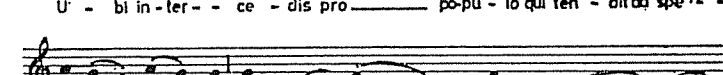


a-ro-ma-tum ad co-lump-nam lau-dis,

4(b)



U-bi in-ter-ce-dis pro po-pu-lo qui ten-dit ad spe-



-cu-lum lu-cis cu-i laus est in al-tis.

5

Hildegarda de Bingen, *Columba aspexit*
(Renania, c. 1150; transcr. Ian Bent; cf. supra, pp. 92-96).

Solo: Choir: Solo: Choir:

8 A l'en-tra-da del tens clar, E - y - a, Per joi-a re-co-men-gar. E - y - a,
 Solo Choir: Solo:
 E per je - los ir - ri - tar, E - y - a, Vol la re - gi - na mos-trar Qu'el'
 Choir:
 es si a - mo - ro - za. A la vi', A la vi - a, Je - los,
 Lais-saz nos, Lais-saz nos Bal - lar en - tre nos, En - tre nos.

A l'entrada del tens clar

(Provenza?, s. XII²; transcr. F. Gennrich; cf. supra, pp. 253-254).

A vous, a - manz, plus qu'a nule au - tre gent
 Est bien re - son que ma do - lor con - plai - gne,
 Quant il m'es - tuet par-tir ou - tre - e - ment
 Et de-se- vrer de ma lo - ial con - pain - gne
 Et se la pert, n'est riens qui me re - main - gne
 Et sa - chiez bien, A-mors, ve - rai - e - ment
 Se 'nus mo - rust pour a - voir cuer do - lent,
 Ja mes par moi n'iert le - üz vers ne lais.

Chastelain de Couci, *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent*
 (Norte de Francia, c. 1200; transcr. P. Aubry, texto del ms. K;
 cf. supra, pp. 160-162).

Dic,
 Dic Chri-sti ve-ri - tas, dic, ca - ra ra - ri - tas, dic, ra - ra.
 ca - ri - tas, u - bi nunc ha - bi - tas? aut
 a a aut in val - le
 vi - si - o - nis aut in thro - no Pha - ra - o - nis aut in al - to



Felipe el Canciller, de *Dic, Christi veritas*
(París, s. XII/XIII; transcr. H. Husmann; cf. supra, p. 68).

1. «Sinc, ein gul - din huon; ich gibe dir wei - ze.» Schie - re
2. Rü - met üz die schä - mel und die stüe - le! Heiz die

1. dö Wart ich vrô: Nâch ir hul - den Ich vil ger - ne
2. schragen Vür - der tragen! Hiu - te sul wir tan - zens wer - den

1. sin - ge. Al - sô vreut den tum - ben guot ge - hei -
2. müe - der, Wer - fet üf die stu - ben so istez küe -

1. ze Durch das jâr. Wür - deez wâr, Sô ge - stuont nie
2. ie, Daz der wint An die kint Sanf - te wae - je

1. man - nes muot sô rin - ge Al - sô mir der mî - ne
2. durch diu ü - ber - müe - der, Sô die vo - re - tan - zer

1. dan - ne wae - re. Mac sî durch ir sâz - le - keit
2. dan - ne swî - gen. Sô sult ir al - le sin ge - beten

1. Mî - niu leit Wen - den? ja ist mîn kum - ber kla - ge - bæ - re.
2. Daz wir trefen Aber ein ho - ve - tân - zel nâch der gî - gen.

Neidhart, *Sinc, ein guldbin huon; ich gibe dir weize*
(Austria, s. XIII¹; transcr. F. Gennrich; cf. supra, pp. 264-266).

1. Ay Deus, se sab' o - ra meu a - mi - go com' eu
2. Ay Deus, se sab' o - ra meu a - ma - do com' eu
3. Com' eu se - nnei - ra es - tou en Vi - go e nû -
4. Com' eu se - nnei - ra en Vi - go ma - nno e nu -
5. E nu - llas gar - das non ei co - mi - go. Er - gas
6. E nu - llas gar - das mi - go, non tra - ya. Er - gas

1. se - nnei - ra es - tou en Vi - go! E vou na - mo - ra - da!
2. en [Vi - go] se - nney - ra ma - nno!
3. llas gar - das non ei co - mi - go!
4. llas gar - das mi - go non tra - ya!
5. meus o - llos que cho - ran mi - go!
6. meus o - llos que cho - ran am - bos!

Martín Códax, *Ay Deus, se sab' ora meu amigo*
(Castilla, s. XIII¹; transcr. H. Anglès; cf. supra, pp. 128-129).

Fowe - les in þe frith, þe fis - ses in

þe flod; and I mon wa - xe wod, mulch sorw I

wal - ke with for beste of bon and blod.

Foweles in the frith
(Inglaterra, s. XIII²; transcr. A. Hughes; cf. supra, pp. 182-183).



Alejandro el Vagabundo, *Hie vor dô wir kînder wâren*
(Sur de Alemania o Suiza, s. XIII²; transcr. F. Gennrich,
texto del ms. J; cf. supra, pp. 96-100).



Bryd one bre-re

(Inglaterra, c. 1300; transcr. John Stevens; cf. supra, pp. 183-185).

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

(1) GENERAL

COLECCIONES Y REPERTORIOS

AH

G. M. Dreves/C. Blume/H. M. Bannister, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols. (1886-1922).

Ajuda

C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro de Ajuda*, 2 vols. (1904).

Amigo

J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo*, 3 vols. (1928).

Amor

J. J. Nunes, *Cantigas d'amor* (1932).

Arundel

W. Meyer, *Die Arundel Sammlung mittellateinischer Lieder* (Göttingen 1909). Abhandlungen der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften XI 2. *The Anglo-Saxon poetic records*, 6 vols. (1931-1942).

ASPR

CB

A. Hilka/O. Schumann, *Carmina burana* (1930 ss.).

CC

K. Strecker, *Die Cambridger Lieder/Carmina cantabrigiensia* (1926).

CFMA

Les Classiques Français du Moyen Âge.

Chrestomathie

K. Bartsch/E. Koschwitz, *Chrestomathie provençale* (1904⁶).

Dichtungen

F. Maurer, *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts*, 2 vols. (1964-1965).

DLD

C. von Kraus, *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, 2 vols. (1952-1958).

- EL C. Brown, *English lyrics of the XIIIth century* (1932).
- Escarnho M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e mal dizer* (1965).
- Giocosi M. Marti, *Poeti giocosi del tempo di Dante* (1956).
- Kharjas G E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco* (1965).
- Kharjas H K. Heger, *Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen* (1960).
- Kharjas S S. M. Stern, *Les chansons mozarabes* (1953).
- Lesebuch W. Braune/K. Helm, *Althochdeutsches Lesebuch* (1949¹¹).
- MF C. von Kraus, *Minnesangs Frühling* (1944).
- MGH Monumenta Germaniae Historica.
- MLREL P. Dronke, *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*, vol. II [1966]: *Medieval Latin love-poetry*.
- Nachlass F. Gennrich, *Die musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 vols. (1958 ss.).
- Poetae *Poetae latini aevi carolini* (MGH, 1881 ss.).
- Poeti G. Contini, *Poeti del Duecento*, 2 vols. (1960).
- Poesia C. Muscetta/P. Rivalta, *Poesia del Duecento e del Trecento* (1956).
- Rimatori M. Vitale, *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, 2 vols. (1956).
- RL C. Brown, *Religious lyrics of the XIVth century* (1952²).
- Romances K. Bartsch, *Romances et pastourelles/Altfranzösische Romanzen und Pastourellen* (1870).
- Rondeaux F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 2 vols. (1921-1927).
- SATF Société des Anciens Textes Français.
- Scuola B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, 2 vols. (1962-1964).
- SL R. H. Robbins, *Secular lyrics of the XIVth and XVth centuries* (1952).
- Testi R. M. Ruggieri, *Testi antichi romanzi*, 2 vols. (1949).
- Troubadours C. A. F. Mahn, *Gedichte der Troubadours in*

- provenzalischer Sprache, 4 vols. (1856-1873).
- TTM F. Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang* (1951).

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Alonso, D., "Cancioncillas 'de amigo' mozárabes", *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), 297-349.
- Anglès, H., "La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo", en H. Bihler y A. Noyer-Weidner, eds., *Medium aevum romanicum*, pp. 1-20.
- , *La música de las Cantigas*, 3 vols. (1943-1964).
- Asensio, E., *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (1957).
- Baehr, R., ed., *Der provenzalische Minnesang* (1967).
- Bédier, J., "Les plus anciennes danses françaises", *Revue des Deux Mondes* (1966), 398-424.
- Bezzola, R. R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 5 vols. (1944-1963).
- De Boor, H., y R. Newald, *Geschichte der deutschen Literatur*, vol. I: 770-1170 (1960⁴), vol. II: 1170-1250 (1962⁵), vol. III: 1250-1350 (1962).
- Cecchi, E., y N. Sapegno, eds., *Storia della letteratura italiana*, vol. I: *Le origini e il Duecento* (1965).
- Chambers, E. K., *The medieval stage*, 2 vols. (1903).
- Da Costa Pimpão, A. J., *História da literatura portuguesa*, vol. I: *Séculos XII a XV* (1947).
- Díaz-Plaja, G., ed., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. I: *Desde los orígenes hasta 1400* (1949).
- Dobiache-Rojdestvensky, O., *Les poésies des goliards* (1931).
- Favati, G., "Contributo alla determinazione del problema dello stil nuovo", *Studi Mediolatini e Volgari*, IV (1956), 57-70.
- Fisher, H., ed., *The medieval literature of western Europe: A review of research, mainly 1930-1960* (1966).
- Frank, I., *Trouvères et minnesänger* (1952).
- , *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols. (1953-1957).
- Friedrich, H., *Epochen der itelienischen Lyrik* (1964).
- Frings, T., *Minnesinger und Troubadours*, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1949).

- Fromm, H., ed., *Der deutsche Minnesang* (1961).
- García Gómez, E., "La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica", *Al-Andalus*, XXI (1956), 303-338.
- Gennrich, F., *Die Kontrafaktur im Liedeshaften des Mittelalters* (1965).
- , *Geschichte der Textüberlieferung*, vol. II: *Überlieferungsgeschichte der mittelalterlichen Literatur* (1964).
- Gröber, G., ed., *Grundriss der romanischen Philologie*, II, I-III (1897-1902).
- Hoepffner, E., *Les troubadours dans leur vie et dans leurs oeuvres* (1955).
- Hughes, A., ed., *Early medieval music up to 1300*, New Oxford history of music, vol. II (1954).
- Jeanroy, A., *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols. (1934).
- Ludwig, F., en G. Adler, ed., *Handbuch der Musikgeschichte* (1924), pp. 127-228.
- , *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetustissimi Stili*, I, I (1910); I, II, y II (Summa Musicae Medii Aevi, VII-VIII [1961-1962]).
- Machabey, A., "Études de musicologie pré-médiévale", *Revue de Musicologie*, XVI (1935), 65, 129, 213 ss.; XVII (1936), 1 ss.
- Menéndez Pidal, R., "La primitiva lírica europea", *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), 279 ss.
- Van Mierlo, J., *De Letterkunde van de Middeleeuwen*, 2 vols. (1949²).
- Nardi, B., "Filosofia dell' amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante", en *Dante e la cultura medievale*, 2 vols. (1949²), pp. 1-92.
- Norberg, D., *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* (1958).
- Raby, F. J. E., *A history of Christian-Latin poetry* (1953²).
- , *A history of secular Latin poetry in the Middle Ages*, 2 vols. (1957²).
- Reese, G., *Music in the Middle Ages* (1940).
- Riquer, M. de, *Història de la literatura catalana*, Part Antiga: 3 vols. (1964).
- Rodrigues Lapa, M., *Lições de literatura portuguesa: Época medieval* (1966^o).
- Salmen, W., *Der fahrende Musiker im europäischer Mittelalter* (1960).

- Singer, S., *Die religiöse Lyrik des Mittelalters* (1933).
- Spanke, H., *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik* (1936).
- , "Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters", *Neuphilologische Mitteilungen*, XXXI (1930), 143 ss.
- , "Zum Thema 'Mittelalterliche Tanzlieder'", *ibid.*, XXXIII (1932), 1 ss.
- Spitzer, L., "The Mozarabic lyric and Theodor Frings' theories", *Comparative Literature*, IV (1952), 1-22.
- , "The influences of Hebrew and vernacular poetry in the Judeo-Italian elegy", en M. Clagett, G. Post y R. Reynolds, eds., *Twelfth-century Europe and the foundations of modern society* (1961), pp. 115-130.
- , "L'amour lointain de Jaufré Rudel", *Romanische Literaturstudien* (1959), pp. 363-417.
- , "The text and artistic value of the Ritmo Cassinese", *ibid.*, pp. 425-463.
- , "Il Cantico di Frate Sole", *ibid.*, pp. 464-487.
- Steinen, W. von den, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, 2 vols. (1948).
- Szövérfy, J., *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*, 2 vols. (1964-1965).
- Taylor, R. J., *Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters*, 2 vols. (1964).

ANTOLOGÍAS CON TRADUCCIONES

- Abbot, C. C., *Early medieval French lyrics* (1932).
- Audiau, J., y R. Lavaud, *Nouvelle anthologie des troubadours* (1928).
- Berry, A., *Florilège des troubadours* (1930).
- Cohen, J. M., *The Penguin book of Spanish verse* (1956), con algunas muestras de poesía lírica medieval.
- Davies, R. T., *Medieval English lyrics* (1963).
- Eberle, J., *Psalterium profanum* (1962), lírica latina traducida al alemán.
- Forster, L. W., *The Penguin book of German verse* (1957), con algunas muestras de poesía lírica medieval.
- Kay, G., *The Penguin book of Italian verse* (1958), con algunas muestras de poesía lírica medieval.

- Kershaw, N., *Anglo-Saxon and Norse poems* (1922).
 Langosch, K., *Hymnen und Vagantenlieder* (1954).
 Mary, A., *La fleur de la poésie française depuis les origines jusqu'à la fin du XV^e siècle* (1951).
 Nelli, R., y R. Lavaud, *Les troubadours*, vol. II: *Le trésor poétique de l'Occitanie* (1965).
 Waddell, H., *Medieval Latin lyrics* (1929; Penguin Books, 1952).
 Wehrli, M., *Deutsche Lyrik des Mittelalters* (1955).
 Whicher, G., *The Goliard poets* (1949).
 Woledge, B., *The Penguin book of French verse*, vol. I: *To the fifteenth century* (1961).
 Wolfskehl, K., y F. von der Leyen, *Älteste deutsche Dichtungen* (1909; ahora en Insel-Bücherei, n.º 432).

(2) POEMAS Y AUTORES

Los números señalados con asterisco remiten a las páginas del presente volumen.

CATALÁN

Siglos XII y XIII

Trovadores catalanes (cf. PROVENZAL, *329):

- Guillem de Berguedà (fl. 1143-1192/6).
 Guillem de Cabestany (fl. a finales del s. XII).
 Guillem de Cervera [Cerverí de Girona] (fl. 1259-1285).
 Una extensa bibliografía sobre los trovadores catalanes se encuentra en Riquer, *Història*, I, pp. 39, 56-196.

Siglo XIII

Anónimos:

- Al iorn del iudici* (Canto de la Sibila): R. Donovan, *The liturgical drama in medieval Spain* (1958), pp. 197-199.
Augats, seyós qui credets Déu lo Payre.
Rosa plasent, soleyl de resplandor (Virolay de Madona Santa Maria).

- Sobre éstas y otras canciones marianas, cf. Riquer, *Història*, I, pp. 200-202.
 Ramon Llull (1232/5-1315): *89; *Obres essencials*, 2 vols. (1957-1960), I, pp. 1271-1348.

HOLANDES

Siglo XII

- Heinrich von Veldeke (fl. 1170-1190): *24. La poesía lírica de Heinrich von Veldeke, conservada únicamente en manuscritos alemanicos, ha sido reconstruida sobre el dialecto limburgués, su lengua nativa: T. Frings y G. Schieb, *Heinrich von Veldeke: Die Servatiusbruchstücke und die Lieder* (1947).

Siglo XIII

- Hadewijch de Brabante (fl. a mediados del s. XIII): *100; J. van Mierlo, 2 vols. (1942); E. Rombauts y N. De Paepe (1961).
 La bibliografía sobre poesía lírica medieval holandesa podrá ampliarse en J. van Mierlo, *De Letterkunde van de Middeleeuwen* (1949²), I, pp. 231-274 y II, pp. 7-32.

INGLÉS

Siglo VII

- Nu scylun bergan befaenricaes uard* (Himno de Caedmon, c. 657-680): *45; ASPR, VI, pp. 105-106.

Siglo VIII

- For thaem neidfaerae naenig uuiurthit* (Canción a la muerte de Beda, 735): ASPR, VI, pp. 107-108.

Siglo X

- Leodum is minum swylce him mon lac gife* (Wulf y Eadwacer): *113; ASPR, III, pp. 179-180.
Welund him be wurman wræ ces cunnade (Deor): ASPR, III, pp. 178-179.

Sobre otros poemas anglosajones afines a la lírica (elegías, oraciones), cf. la sección "Old English poetry" de *The Cambridge bibliography of English literature*, I (1941), pp. 60-85; V (1957), pp. 61-83. ASPR da un corpus completo.

Siglo XII

San Goderico (o. 1170): *77; J. Hall, *Early Middle English* (1920), I, p. 5.

Acerca de otros fragmentos pertenecientes al siglo XII, cf. R. M. Wilson, *The lost literature of medieval England* (1952), pp. 171, 174.

c. 1200

Eueriche freman bach to ben bande: EL 57.

Haly Thomas of beoueriche: EL 42.

Theb thet bi can wittes fule-wis: *54; EL, p. XII.

Siglo XIII

Anónimos:

En EL se halla buena parte del corpus. Otras composiciones breves no incluidas en él pueden hallarse en R. M. Wilson, *op. cit.*, pp. 177 ss.; J. A. Bennet y G. V. Smithers, *Early Middle English verse and prose* (1966), p. 128.

Bryd one brere: *183, *310; SL 147.

Thomas de Hales (fl. a mediados del s. XIII): *A mayde Cristes me bit yorne*; EL 43; B. Dickins y R. M. Wilson, *Early Middle English texts* (1951), xx.

Siglo XIII o principios del XIV

Composiciones líricas del MS. British Museum, Harley 2253: *185; G. L. Brook (1956²); EL 72-91, RL 6-11. Facsímil del manuscrito (c. 1340): Early English Text Society 255 (1965).

Acerca de otros poemas líricos cortos y fragmentos de la misma época, cf. R. H. Robbins, *Anglia*, 83 (1965), 47. Véase una guía bibliográfica detallada en la sección "Pieces lyrical in impulse or form" (cap. XIII), en J. E. Wells, *A manual of the writings in Middle English* (1916) y en cada uno de los nueve *Supplements*

(1929-1951). La mencionada fuente proporciona también información sobre las melodías en los raros casos que se han conservado.

FRANCÉS

Siglo IX

Buona pulcella fut Eulalia: *48-49; *Testi* (con facsímil).

Siglo XII

Blondel de Nesle (fl. antes de 1200): L. Wiese (1904).

El Chastelain de Couci (o. probablemente en 1203): *160, *174; A. Lerond (1964).

Chrétien de Troyes (fl. 1160-1190): *160; W. Förster, *Kristian von Troyes, Wörterbuch* (1914), pp. 205-209.

Conon de Béthune (c. 1150-1219): *162; A. Wallensköld, CFMA (1921); A. Pauphilet, *Poètes et romanciers du Moyen Âge* (1952), pp. 865 ss.

Gace Brulé (fl. 1159-1212): *160; H. Petersen Dyggve (1951).

Ricardo Corazón de León (o. 1199): *273; F. Gennrich, *Die Rotruenge* (1925), p. 20.

Siglo XIII

Adam de la Halle (c. 1250 - c. 1288): E. de Coussemaker (1872); R. Berger (1900).

Colin Muset (fl. a mediados del s. XIII): J. Beck, CFMA (1938²).

Guiot de Dijon (fl. a principios del s. XIII): E. Nissen, CFMA (1928).

Jacques d'Autun (? a principios del s. XIII): *163; *Romania*, 58 (1932), 341 ss.

Moniot d'Arras (fl. a mediados del s. XIII): H. Petersen Dyggve (1938).

Rutebeuf (fl. 1250-1285): E. Faral, 2 vols. (1959-1960).

Thibaut de Champagne (1201-1252): A. Wallensköld, SATF (1925).

Las obras que se citan a continuación recogen la producción lírica anónima de los siglos XII y XIII:

- K. Bartsch, *Romances et pastourelles/Altfranzösische Romanzen und Pastourelles* (1870).
 J. Bédier y P. Aubry, *Les chansons de croisade* (1909).
 F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 2 vols. (1921-1927).
 E. Jarnström y A. Långfors, *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, 2 vols. (1910-1927).
 A. Jeanroy, L. Brandin y P. Aubry, *Lais et descorts français du XIII^e siècle* (1901).
 A. Jeanroy y A. Långfors, *Chansons satiriques et bachiques*, CFMA (1921).
 A. Jeanroy y A. Långfors, *Recueil général des jeux-partis*, SATF, 2 vols. (1926).
 A. Långfors, *Deux recueils de sottes chansons* (1945).
 G. Raynaud, *Recueil de motets français*, 2 vols. (1881-1883).
 H. Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung* (1925).
 Sobre el resto de *trouvères* y composiciones líricas anónimas, cf. la sección "L'ancien français, ch. iv: la poésie lyrique", en R. Bosuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge* (1951), y *Suppléments* (1955, 1961).
 Melodías: No existe corpus de *trouvères* comparable al *Nachlass* de Gennrich para los trovadores. La guía más completa es H. Spanke, G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, I (1955), junto con F. Gennrich, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten* (1958). En F. Gennrich, *Altfranzösische Lieder*, 2 vols. (1953-1956), y en TTM se halla una valiosa antología provista de una bibliografía sumaria.

ALEMÁN

Siglo IX

- Dat gafregin ih mit firabim* (Wessobrunner Gebet, principios del s. ix): *45; *Lesebuch*, p. 73.
Einan kuning uueiz ih (Ludwigslied, 881/882): *48; *Lesebuch*, p. 118.
Gorio fuor zi mahalo (Georgslied, probablemente del año 896): *Lesebuch*, p. 114.
Liubene ersazta sine grûz (cuarteta satírica): K. Wolfskehl y F. von der Leyen, *Älteste deutsche Dichtungen* (Insel), p. 34.

- Otfrido (o. c. 870): *Er allen uuóroltkreftin* (Evangelienharmonie, II, i): *46; *Lesebuch*, p. 97.
 Ratperto (o. 890): *Himno a Saint Gall* (c. 880; sólo se conserva la traducción latina: *Poetae*, V, pp. 536-540).

Siglo X

- Nunc almus assis filius* (latín y alemán, *De Heinricho*, 996-1002); *Lesebuch*, p. 120; CC 19.
 Oraciones y Salmo 138 en verso (primera década): *Lesebuch*, p. 119.
Unsar trohtin bât farsalt (Petruslied, primera década): *Lesebuch*, p. 118.

Siglo XI

- Suavissima nunna* (diálogo amoroso en latín y alemán, principios del s. xi): *165; MLREL, II, p. 353; CC 28.
 Ezzo: *Nu wil ih iu herron* (Cantilena de *Miraculis Christi*, 1063): *59; *Dichtungen* 7.
 Notker von Zwiefalten: *Nu denchant wib unde man* (Memento Mori, c. 1070); *Dichtungen* 5.

Siglo XII

Composiciones religiosas anónimas:

- Ave du vil sconiū maris stella* (Secuencia mariana de St. Lambrecht [Seckau]): *Dichtungen* 21.
Ave vil liehtiu maris stella (Secuencia mariana de Muri): *Dichtungen* 20.
Jû in erde (Canción mariana de Melk): *91; *Dichtungen* 13.
 Los demás poemas religiosos estróficos, algunos de los cuales se aproximan a la lírica, se hallan reunidos en *Dichtungen*.

Composiciones profanas anónimas:

- Auwê lip vor allem libe*: *166; K. Wolfskehl y F. von der Leyen, *Älteste deutsche Dichtungen* (Insel), p. 40.
 El resto de las composiciones líricas profanas se halla reunido en CB (cf. también F. Lüers, *Die deutschen Lieder der Carmina Burana*, 1922) y en MF I.
 Albrecht von Johansdorf (fl. a finales del s. xii): MF XIII.

- El Burgrave de Rietenburg (*fl.* en la segunda mitad del s. XII): *166; MF v.
 Dietmar von Eist: se publican varias estrofas de estilos y fechas diversas bajo su nombre en MF VII.
 Friedrich von Hausen (c. 1155-1190): *175; MF IX.
 Heinrich von Veldeke (*fl.* 1170-1190): cf. Bibliografía, supra, página *317.
 El Emperador Enrique VI (1165-1197): MF VIII.
 Kürnberger (*fl.* a mediados del s. XII): *137-150; MF II.
 Meinloh von Sevelingen (*fl.* 1170-1180): *118; MF III.

Siglos XII a XIII

- Hartmann von Aue (c. 1170 - c. 1215): MF XXI.
 Heinrich von Morungen (o. 1222): *166, *230; MF XVIII; C. von Kraus (1950²) con versión al alemán moderno.
 Otto von Botenlauben (*fl.* 1197-1244): *174; DLD 41.
 Reinmar (o. antes de 1210): *172, *291; MF XX.
 Walther von der Vogelweide (c. 1170 - c. 1230): *27, *170, *260, *289; K. Lachmann, C. von Kraus y H. Kuhn (1965); H. Böhm (1955, completo, con versión al alemán moderno); P. Wapnewski (1962, selecta, con versión al alemán moderno).
 Wolfram von Eschenbach (c. 1170-c. 1220): *228; DLD 69.

Siglo XIII

- Lírica anónima: DLD 38.
 Alejandro el Vagabundo (*fl.* a finales del s. XIII): *96; DLD 1.
 Burkhart von Hohenfels (*fl.* 1212-1242): DLD 6.
 Gottfried von Neifen (*fl.* 1234-1255): DLD 15.
 Heinrich Frauenlob [Heinrich von Meissen] (c. 1260-1318): *176; L. Ettmüller (1843).
 Konrad von Würzburg (c. 1225 - c. 1280): *176; E. Schröder (1959).
 Mechthild de Magdeburgo (c. 1212 - c. 1280): composiciones líricas intercaladas en *Das fliessende Licht der Gottheit*; *103; P. G. Morel (1869).
 Neidhart von Reuenthal (c. 1180 - c. 1250): *263; M. Haupt y E. Wiessner (1923). Textos y melodías: A. T. Hatto y R. J. Taylor (1958, con versión al inglés); F. Gennrich (1962); E. Rohloff, *Abhandlungen der Sächsischen Akademie*, 2 vols. (1962).
 Süßkind, el Judío de Trimberg: *281; DLD 56.

- Tannhäuser (*fl.* 1230-1270): *176; J. Siebert (1934).
 Ulrich von Lichtenstein (c. 1198 - c. 1275); DLD 58.
 Von Wissenlo (? a fines del s. XIII): *232; DLD 68.
 Sobre otros *Minnesinger* (siglos XII y XIII), cf. MF y DLD. Melodías: tan sólo una pequeña porción de *Minnesang* ha conservado su música. Algunas veces la melodía de un *Minnesinger* puede deducirse si se trata de un *contrafactum* de una canción francesa o latina. La mejor guía bibliográfica es R. J. Taylor, *Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters*, 2 vols. (1964).

ITALIANO

Siglo XII

- Raimbaut de Vaqueiras (c. 1155-después de 1205): *158; J. Linskill (1964). Las coblas en genovés de *Domna, tant vos ai preiada* (III, 2, 4, 6 y 8) y una en italiano, en *Era quan vey verdeyar* (xvi, 2). Cf. también la Bibliografía, infra, p. 330.

c. 1200

- Eo, sinjuri, s'eo fabello* (Ritmo cassinese): *70; *Poeti*, I, p. 9.
La ienti de Sion plange a lotta (Elegía judeoitaliana): *71; *Poeti*, I, p. 37.
Salva lo vescovo senato (Ritmo laurenziano): *191; *Poeti*, I, p. 5.

Siglo XIII

Lírica religiosa:

- San Francisco de Asís (1182-1226): *Laudes creaturarum* [*Cantico di Frate Sole*, probablemente de 1224]: *71; *Poeti*, I, p. 33.
 Jacopone da Todi (1236-1306): *73, *278; F. Agno (1953).
Laude de Cortona: F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 vols. (1935); *Poeti*, II, pp. 11-59 (selección).
Rayna possentissima (*Lauda*, Boloña): *Poeti*, II, p. 9.

La escuela siciliana:

- Cielo d'Alcamo: *Rosa fresca aulentissima* (*Contrasto*, entre 1231 y 1250): *195; *Scuola* xv; *Poeti*, I, p. 177.

Giacomino Pugliese (*fl.* primera mitad del s. XIII): *197; *Scuola* XVI.
Giacomo da Lentini [il Notaro] (*fl.* 1233-1240): *192; *Scuola* I;
Poeti, I, pp. 49-90.

Guido delle Colonne (*fl.* 1243-1287): *Scuola* IV; *Poeti*, I, pp. 94-110.

Rinaldo d'Aquino (*c.* 1200/10 - *c.* 1280): *197; *Scuola* VII.

Sobre los demás poetas y poemas de la escuela siciliana, *Scuola* da un corpus completo (con las excepciones que se detallan en la Introducción, I, pp. XLIX-L).

Toscana y norte de Italia:

Bonaggiunta Orbicciani (*fl.* 1242-1257): *198; A. Parducci y G. Zaccagnini, *Rimatori siculo-toscani del Dugento* (1915); *Poeti*, I, pp. 257-282 (selección).

Cecco Angiolieri (*c.* 1260 - *c.* 1312): *203; *Giocosi*, pp. 113-250; *Rimatori* VI.

Chiaro Davanzati (*o.* 1304): A. Menichetti (1965).

Compiuta Donzella (? a mediados del s. XIII): *Poeti*, I, pp. 433-438.

Folgore di San Gimignano (*c.* 1270 - *c.* 1330): *Giocosi*, pp. 355-393; *Rimatori* I.

Guittone d'Arezzo (*c.* 1235-1294): *197; F. Egidi (1940); *Poeti*, I, pp. 189-255 (selección).

Rustico di Filippo (1230/40 - *c.* 1290): *Giocosi*, pp. 29-91; *Rimatori* I.

Sobre el resto de los poetas cortesés, cf. *Poeti*, I, pp. 283 ss.; *Giocosi* y *Rimatori* dan un corpus de los poetas cómicos y realistas. Sobre la lírica anónima y popular, cf. *Poeti*, II, pp. 713 ss.

Dolce stil novo y Dante:

Cino da Pistoia (*c.* 1270-1337): G. Zaccagnini (1925); *Poeti*, II, pp. 629-690 (selección).

Guido Cavalcanti (*c.* 1255-1300): *200; G. Favati (1957); *Poeti*, II, pp. 487-567.

Guido Guinizelli (1230/40-1276): *197, *203; *Poeti*, II, pp. 447-485.

Sobre los demás *stilnovisti*, cf. *Poeti*, II, pp. 569 ss.

Dante Alighieri (1265-1321): *198, *204; ediciones de las *Rime*: G. Contini (1965³); K. Foster y P. Boyde, 2 vols. (1967) con traducción al inglés.

Melodías: No se conserva ninguna melodía de la época de Dante ni anterior a ella, con excepción de un grupo de *Laude* del si-

glo XIII procedente de Cortona. Sus melodías están publicadas en F. Liuzzi, *La Lauda* (citado supra), I, pp. 256-479; cf. también II, pp. 96 ss. (melodía de una de las *Laude* de Jacopone da Todi).

LATÍN

Siglos VIII a X

Anónimos:

Los himnos y las secuencias de este período se hallan ordenados, junto con una extensa bibliografía, en J. Szövérfy, *Annalen*, I, caps. VI-IX. El corpus textual más importante se halla en AH 2, 14, 27, 50, 51 y 53.

La poesía rítmica anónima, tanto secular como religiosa, compuesta a menudo para ser cantada, debe buscarse en *Poetae*, especialmente en IV 2.

Gottschalk (*c.* 805-869): *39, *42-44; *Poetae*, III, pp. 725-738; VI, pp. 86-106.

Notker (*c.* 840-912): *50-53, *57; W. von den Steinen, 2 vols. (1948), Editio minor, con cinco melodías (1960).

Paulino de Aquileya (*c.* 750-802): *Poetae*, I, pp. 131-148.

Siglo XI

Anónimos:

Carmina Cantabrigiensia (Ms. de mediados del s. XI que incluye algunos textos más antiguos): *35, *115; K. Strecker, CC (1926). MLREL, II, pp. 334-360.

Fulberto de Chartres (*c.* 960-1029): sobre sus himnos, cf. Szövérfy, *Annalen*, I, pp. 353-357; es posible que Fulberto de Chartres sea autor de las composiciones profanas CC 10 y 42.

Gottschalk de Limburgo (*o.* 1098): AH 50, 264-286; 53, 167.

Hermann de Reichenau (1013-1054): *54; AH 44, 227; 50, 239-241, 243, 247; posiblemente 244-246.

San Pedro Damián (1007-1072): *58; M. Lokrantz (1964).

Sobre los demás himnos y secuencias del siglo XIII, cf. Szövérfy, *Annalen*, I, cap. x; sobre el resto de la lírica profana, F. Raby, *Secular Latin poetry*, I, caps. VII-IX.

Siglo XII

- Adán de San Víctor (*fl.* 1150): E. Misset y P. Aubry (texto y música, 1900); F. Wellner (1955²). Muchas atribuciones continúan siendo dudosas.
- Archipoeta (*c.* 1130 - *c.* 1167): *25, *281; H. Watenpuhl y H. Krefeld (1958).
- Hilario el Inglés (*fl.* 1140): J. J. Champollion-Figeac (1838); J. B. Fuller (1929).
- Hugo Primas de Orleans (1095-1160): *277; lírica profana, W. Meyer, *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften* (Göttingen, 1907); posiblemente también sea suya la secuencia religiosa *Laudes crucis atollamus*, AH 54, 120.
- Nicolás de Claraval (*fl.* 1140-1170): J. F. Benton, *Traditio* 18 (1962), 149-163 (secuencias con melodías).
- Pedro Abelardo (1079-1142): *63; G. M. Dreves (1891); AH 48. *Planctus*, W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen*, I (1905), pp. 340-374; G. Vecchi (1951) con melodías.
- Pedro de Blois (*c.* 1135 - *c.* 1204): *276; para la bibliografía de su poesía lírica (52 canciones, según toda probabilidad), véase ahora P. Dronke, "Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II", *Mediaeval Studies*, XXXVIII (1976), 186-235.
- Galtero de Châtillon (*c.* 1135-después de 1184): *78, *259; K. Strecker, 2 vols. (1925-1929); sobre otras posibles atribuciones, cf. A. Wilmart, *Révue Bénédictine* 49 (1937), 121-169, 322-365.

Lírica anónima de los siglos XII y XIII:

- Carmina Burana*: *103, *247; facsimil: *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften*, vol. IX.
- Florencia: Laurenziana Plut. XXIX 1: buena parte de los textos, en AH 20 y 21; facsimil: *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften*, vols. X-XI.
- Montpellier, Bibliothèque de l'École de Médecine H 196; texto completo (en latín y francés), música y facsimil: Y. Rokseth, *Polyphonies du XIII^e siècle*, 4 vols. (1935-1948).
- Procedentes de distintos mss.: MLREL, II, pp. 361-400, 411-416.

Siglo XIII

- Gil de Zamora (*o.* 1300): bibliografía en Szövérfy, *Annalen*, II, pp. 279-283.

- John of Hoveden (*o.* 1275); F. J. E. Raby (1939).
- John Pecham (*o.* 1292): *77; AH 5, 1; 31, 105; 50, 390-397.
- Felipe el Canciller (*o.* 1236): *67; falta por establecer la lista canónica de los poemas de este autor; bibliografía en *Annalen*, II, pp. 192-202; cf. también *CB Kommentar*, p. 53.
- Santo Tomás de Aquino (1224/25-1274): AH 50, 385-389; cf. también *Annalen*, II, pp. 246-254.
- Para la lírica no incluida en el apartado anterior deberá consultarse Raby, *Secular Latin poetry*, II, caps. XIII-XIV, Appendix III. Sobre otros autores y colecciones de textos, cf. Szövérfy, *Annalen*, II, I Abschnitt 1-20, II Abschnitt A1-20.

Melodías: Se incluye una pequeña aunque escogida selección de melodías en G. Vecchi, *Poesia latina medievale* (1958²). Se ha empezado a editar un corpus de la música monódica por B. Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi*, I (1956). El Institute of Medieval Music (Brooklyn, N. Y.) publica en la actualidad importantes mss.: *Veröffentlichungen mittelalterliche Musikhandschriften/Publications of medieval musical manuscripts* (1957 ss.). Cf. más bibliografía en A. Hughes, ed., *Early medieval music up to 1300*, pp. 410-417. La enciclopedia *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1949 ss.), bajo la dirección de F. Blume, proporciona abundante bibliografía sobre temas monográficos (p. e. en *Ars antiqua*, *Conductus*, *Motette*, *Sequenz*, *Tropus*).

PORTUGUÉS

Siglo XIII (la mayor parte de las fechas son inseguras)

- Alfonso X el Sabio, rey de Castilla (1221-1284): *87, *286; *Cantigas de Santa María*: W. Mettmann, 3 vols. (1959-1964); (con música y facsímiles) H. Anglès, *La música de las Cantigas*, 3 vols. (1943-1964). Otras composiciones: *Amor* 25-27; *Escarnho* 1-35, 149, 303, 419 y 427.
- Airas Nunes: *250; *Amigo* 256-259; *Amor* 138-143; *Escarnho* 68-72.
- Don Denis, rey de Portugal (nieta de Don Alfonso X) (1261-1325): *186; H. R. Lang (1894); *Amigo* 1-55; *Amor* 28-100; *Escarnho* 88-97.

- Joan Airas de Santiago: *187; *Amigo* 279-325; Amor 172-191; *Escarnho* 175-185, 246.
- Joan [Garcia] de Guilhade: *189; O. Nobiling (1907): *Ajuda* 228-239, 454-456; *Amigo* 176-196; Amor 116; *Escarnho* 201-217.
- Joan Zorro: *250; C. Ferreira da Cunha (1956); *Amigo* 491-497.
- Juão Bolseiro: *235; *Amigo* 394-408; Amor 218; *Escarnho* 249, 300.
- Martín Códax: *128, *309; C. Ferreira da Cunha (1956); *Amigo* 491-497.
- Martín Padrozelos: *130; *Amigo* 451-459.
- Meendinho: *126; *Amigo* 252.
- Nuno Fernández Torneol: *234; *Ajuda* 70-81, 402; *Amigo* 75-82; *Escarnho* 301.
- Paai Gómez Charinho: C. Ferreira da Cunha (1945); *Ajuda* 246-256; *Amigo* 220-225; Amor 117-125; *Escarnho* 302-303.
- Paai Soarez de Taveiros: *187; *Ajuda* 31-39, 396-397; *Amigo* 72-74; *Escarnho* 299.
- Pero da Ponte: *189, *283; *Ajuda* 288-292, 459-466; *Amigo* 238-244; *Escarnho* 53, 340-370.
- Pero García Buralés: *190, *284; *Ajuda* 82-110, 403-409; *Amigo* 83-84; *Escarnho* 372-385.
- Pero Meogo: *129; *Amigo* 411-419.
- Roí Queimado: *189, *284; *Ajuda* 129-143, 413-414; *Amigo* 147-150; *Escarnho* 415-418.
- La lírica de los demás trovadores y la anónima pueden encontrarse en las cuatro grandes ediciones: *Ajuda*, *Amigo*, Amor y *Escarnho*, cuya totalidad ofrece un corpus prácticamente completo. De los principales manuscritos de lírica profana hay las siguientes ediciones diplomáticas: *Cancioneiro da Ajuda*, edición de H. H. Carter (1941) y *Cancioneiro Vaticano*, edición de E. Monaci (1875 ss.). Existe edición crítica del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, edición de E. P. y J. P. Machado (1949 ss.).
- Melodías: Dejando aparte las *Cantigas* de Don Alfonso (cf. supra), sólo se conservan seis melodías, para canciones de Martín Códax, editadas también por H. Anglès, *La música*, III, II, pp. 53-57, junto con cuatro melodías obtenidas por deducción.

PROVENZAL

Siglo X

Phebi claro nondum orto iubare (con estribillo en provenzal); *217; *Testi* 3 (con facsímil); melodía: G. Vecchi, *Poesía latina medieval*, lám. x.

Siglo XI

Be deu boi mais finir nostra razos; *Testi* 28 (con facsímil); *Nachlass* 3.

Mei amic e mei fiel: *61; *Chrestomatie* 19; *Nachlass* 1.

O Maria, Deu maire: *Chrestomatie*, p. 19; *Nachlass* 2.

Siglo XII

Arnaut Daniel (fl. 1180-1200): *158; G. Toja (1961); *Nachlass* 90-91.

Arnaut de Maruelh (fl. en el último tercio del s. XII): R. C. Johnston (1935); *Nachlass* 49-54.

Beatritz de Dia (fl. 1160): *131; G. Kussler-Ratyé, *Archivum Romanicum*, I (1917), 161-182; *Nachlass* 38.

Bernart Martí (segunda mitad del s. XII): E. Hoepffner, CFMA (1929).

Bernart de Ventadorn (fl. 1160-1180): *152; C. Appel (1915); S. G. Nichols Jr. et al. (1962); *Nachlass* 16-34, 291.

Bertran de Born (fl. 1181-1194): *272; C. Appel (1932); *Nachlass* 39, 292-294.

Cercamon (fl. 1135-1145): A. Jeanroy, CFMA (1922).

Folquet de Marselha (activo a fines del s. XII, o. 1231): S. Stronski (1910); *Nachlass* 77-89.

Gaucelm Faidit (fl. en la segunda mitad del s. XII): J. Mouzat (1965); *Nachlass* 103-116.

Guilhem de Peitieu, duque de Aquitania (1071-1127): *137; A. Jeanroy, CFMA (1927²); *Nachlass* 7, 287.

Guillem de Berguedà (fl. 1143-1192/6): M. de Riquer, 2 vols. (1971).

Guillem de Cabestany (fl. a fines del s. XII): A. Långfors, CFMA (1924).

- Guiraut de Bornelh (*fl.* 1165-1200): *225; A. Kolsen, 2 vols. (1910); *Nachlass* 56-59.
- Jaufré Rudel (*fl.* a mediados del s. XII): *150; A. Jeanroy, CFMA (1924²); M. Casella (1945); *Nachlass* 12-15.
- Marcabru (*fl.* 1129-1150): *268; J. M. L. Dejeanne (1909). Enmiendas y ediciones de poemas sueltos posteriores, cf. F. Pirot, *Le Moyen Âge* 73 (1967), 87-126; *Nachlass* 8-11, 288-290.
- Monje de Montaudon, el (*fl.* 1180-1213); R. Lavaud, *Les troubadours cantaliens*, II (1910).
- Peire d'Alvernha (*fl.* 1158-1180); *156; A. Del Monte (1955); *Nachlass* 35-36.
- Peire Vidal (*fl.* 1180-1206): *157; d'A. S. Avalle, 2 vols. (1960); *Nachlass* 60-72.
- Raimbaut d'Aurenga (c. 1144-1173): *157; W. T. Pattison (1952); *Nachlass* 37.
- Raimbaut de Vaqueiras (c. 1155-después de 1205): *158; J. Linsskill (1964); *Nachlass* 96-102.
- Rigaut de Berbezilh (*fl.* 1170-1200): A. Varvaro (1960); M. Braccini (1960); *Nachlass* 170-173.

Siglo XIII

- Aimeric de Peguilhan (*fl.* 1195-1230): W. P. Shepard y F. M. Chambers (1950); *Nachlass* 177-182.
- Cadenet (*fl.* 1208-1239): *226; C. Appel (1920); *Nachlass* 183, 298.
- Guilhem Montanhagol (*fl.* 1233-1257): P. T. Ricketts (1964).
- Guillem de Cervera [Cerverí de Girona] (*fl.* 1259-1285): M. de Riquer (1947).
- Guiraut Riquier (*fl.* 1254-1292): *Troubadours*, IV, pp. 1-100; 233-254; *Nachlass* 193-240.
- Lanfranc Cigala (*fl.* 1235-1270): F. Branciforti (1954).
- Peire Cardenal (*fl.* 1225-1272): *68; R. Lavaud (1957); *Nachlass* 185-187.
- Peirol (*fl.* 1185-1221): S. C. Aston (1953); *Nachlass* 117-133.
- Raimon de Miraval (*fl.* 1190-1220): L. W. Topsfield (en preparación, 1968); *Nachlass* 137-158.
- Sordel (c. 1200-1269): M. Boni (1954); *Nachlass* 299.
- Casi todas las ediciones mencionadas incluyen también traducción a un idioma moderno. Para una bibliografía completa de los tro-

- vadores citados y de la lírica anónima, cf. I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, II (1957).
- Melodías: El *Nachlass* de F. Gennrich da un corpus completo de las melodías conservadas y una extensa bibliografía musical.

ESPAÑOL

Siglos XI y XII

- Jarchas mozárabes: *107, *220; S. M. Stern (1953); K. Heger (1960); E. García Gómez (1965).
- Cronología (cf. *Jarchas H*, pp. 54-55): Nueve de las jarchas españolas se encuentran en moaxajas cuyos autores pertenecen con seguridad al siglo XI; la gran mayoría (treinta y cinco por lo menos) aparece en moaxajas de la primera mitad del XII, la edad de oro del género. La moaxaja más antigua que utiliza una jarcha española es hebrea (*Jarchas S, H, G* 18) compuesta antes de 1042. La última, que se sirve de una jarcha mucho más antigua, es una moaxaja (*Jarchas S, H* 38b, *G* xxib) del poeta árabe Ibn Luyun (1282-1349).

SUPLEMENTO BIBLIOGRAFICO

La bibliografía original de la primera edición del presente libro (redactada en agosto de 1967) obedecía a un doble propósito: proporcionar una guía suficientemente amplia de las principales fuentes para el estudio de la lírica medieval y dar una breve selección de monografías y estudios. En el último caso, la selección se reducía a algunas obras de referencia fundamentales y a algunos de los ensayos y estudios que me sirvieron de estímulo durante la elaboración del libro.

La ampliación más útil a una bibliografía concebida en tales términos hubiera sido, quizá, la redacción de un suplemento más detallado que recogiera el trabajo llevado a cabo en el terreno de la lírica medieval durante la última década (incluyendo algunas referencias de 1966-1967 como ampliación de la selección inicial). Con todo, y sin ningún deseo de agotar el tema, he intentado trazar ahora una bibliografía bastante amplia de lo más reciente en el estudio de la lírica en el período que media desde el año 850 hasta 1300 en el área germánica y románica, extendiéndome también a la lírica latina y a la música de las composiciones. Espero que, aun con las omisiones inevitables (por importantes que éstas puedan ser), las obras reseñadas proporcionarán referencias suficientes para guiar al lector interesado por los vericuetos de la erudición, tanto de la vieja como de la moderna.

En general doy solamente las indicaciones bibliográficas más sumarias, pero incluyo el lugar de publicación o el nombre de la colección en los casos que puedan facilitar la búsqueda de las obras; por las mismas razones doy sin abreviar los títulos de las revistas.

Adam de la Halle, *The Chansons*, ed. J. H. Marshall (Manchester 1971).

- , *The lyric works*, ed. N. E. Wilkins (Corpus Mensurabilis Musicae 44, 1967).
- Anderson, G. A., "Motets of the 13th Century Manuscript La Clayette", *Musica Disciplina*, 27 (1973), 11-40; 28 (1974), 5-37.
- , "Notre Dame Latin Double Motets ca. 1215-1250", *ibid.*, 25 (1971), 35-98.
- , "A Small Collection of Notre Dame Motets", *Journal of the American Musicological Society*, 22 (1969), 157-196.
- Anglès, H., *Historia de la música medieval en Navarra* (1970).
- , "Die volkstümlichen Melodien in den mittelalterlichen Sequenzen", *Festschrift Walter Wiora* (1967), 214-220.
- Arias y Arias, R., *La poesía de los goliardos* (1970).
- Autenrieth, J., "Einige Bemerkungen zu den Gedichten im *Hortus deliciarum* Herrads von Landsberg", *Festschrift Bernhard Bischoff* (1971), 307-321.
- Ayras Carpancho, ed. V. Minervini, *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, Sez. Rom., 16 (1974), 21-113.
- Baldelli, I., *Dante e i poeti fiorentini del Duecento* (1968).
- Beatie, B. A., "Macaronic Poetry in the *Carmina Burana*", *Vivarium*, 5 (1967), 16-24.
- Bec, P., "L'aube française *Gaite de la Tor*", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 16 (1973), 17-33.
- , "La douleur et son univers poétique chez Bernart de Ventadour", *ibid.*, 11 (1968), 545-571; 12 (1969), 25-33.
- , *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane au Moyen Âge* (Avignon 1970).
- Becker, Ph. A., *Zur romanischen Literaturgeschichte* (Bern 1967).
- Bennett, J. A. W., y G. V. Smithers, eds., *Early Middle English verse and prose* (1968²).
- Berengar de Palazol, ed. T. Newcombe, *Nottingham Medieval Studies*, 15 (1971), 54-95.
- Bertau, K., *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, 2 vols. (Munich 1972-1973).
- Bettarini, A. B., "Le rime di Meo dei Tolomei e di Muscia da Siena", *Studi di Filologia Italiana*, 32 (1974), 31-98.
- Beyschlag, S., ed., *Walther von der Vogelweide* (Wege der Forschung, 1971).
- Bigongiari, P., *Capitoli di una storia della poesia italiana* (1968).
- Bizzicari, A., "L'amore mistico nel canzoniere di Jacopone da Todi", *Italica*, 45 (1968), 1-27.

- Böhmer, M., *Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Kreuzzugslyrik* (Roma 1968).
- Bonifaci Calvo, *The poems*, ed. W. D. Hogan (La Haya 1966).
- Boutière, J., *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, 2 vols. (Lieja 1971).
- Boyde, P., *Dante's style in his lyric poetry* (1971).
- Bronzini, B., *Filia, visne nubere? Un tema di poesia popolare* (Roma 1967).
- Camproux, C., *Histoire de la littérature occitane* (1971²).
- Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana* (Cód. 4803), facsimil (Lisboa 1973).
- Carmina Burana* I 3: Die Trink- und Spielerlieder—Die geistlichen Dramen—Nachträge (ed. O. Schumann †, B. Bischoff, 1970).
- Chambers, F. M., *Proper names in the lyrics of the troubadours* (1971).
- Cline, R. H., "Heart and Eyes", *Romance Philology*, 25 (1972), 263-297.
- Condren, E. I., "The Troubadour and his Labor of Love", *Mediaeval Studies*, 34 (1972), 174-195.
- Davenson, H. [=H.-I. Marrou], *Les troubadours* (1971²).
- Delbouille, M., "À propos des origines de la lyrique romane", *Marche Romane*, 20 (1970), 13-27.
- De Paepe, N., *Hadewych: Strofische Gedichten* (Gent 1967).
- Deroy, J., "À l'entree del tens clar - Veris ad imperia", *Mélanges Christine Mohrmann* (Spectrum, Utrecht 1973), 191-204.
- Deyermond, A. D., *Historia de la literatura española I: La Edad Media* (1974).
- , "Lyric traditions in non-lyrical genres", *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten* (Madison 1975), pp. 39-52.
- Dronke, P., "The composition of Hildegard of Bingen's *Symphonia*", *Sacris Erudiri*, 19 (1969-1970), 381-393.
- , "The Lament of Jephtha's daughter: themes, traditions, originality", *Studi Medievali*, 3.^a serie, 12 (1971), 819-863 (con la colaboración de M. Alexiou).
- , *Poetic individuality in the Middle Ages* (1970).
- , "Poetic meaning in the *Carmina Burana*", *Mittelalterliches Jahrbuch*, 10 (1974-1975), 116-137.
- , "Tradition and innovation in medieval western colour imagery", *Eranos-Jahrbuch*, 41 (1972), 51-107.
- , "Two thirteenth century religious lyrics", *Chaucer and Middle*

- English studies in honour of Rossell Hope Robbins* (1974), 392-406.
- Dumitrescu, M., "Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 11 (1968), 379-412.
- , "Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale", *ibid.*, 9 (1966), 345-354.
- Elwert, W. Th., *Italienische Metrik* (1968).
- , *Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen*, vol. 3 (1970).
- Estevan da Guarda, ed. W. Pagani, *Studi Mediolatini e Volgari*, 19 (1971), 51-179.
- Evans, P., *The early trope repertory of Saint Martial de Limoges* (Princeton Studies in Music 2, 1970).
- Falck, R., "Rondellus, canon and related types before 1300", *Journal of the American Musicological Society*, 25 (1972), 38-57.
- Favati, G., *Inchiesta sul dolce stil nuovo* (Florenzia 1975).
- Fernández Alonso, M. R., *Una visión de la muerte en la lírica española* (1971).
- Fernández Pereiro, N. G. B. de, *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca* (La Plata 1968).
- Fiorino, A., *Metri e temi della scuola siciliana* (1969).
- Folena, G., "Cultura poetica dei primi fiorentini", *Giornale Storico Della Letteratura Italiana*, 147 (1970), 1-42.
- Frappier, J., *Amour courtois et Table Ronde* (Ginebra 1973).
- Friderich von Hüsen, ed. D. G. Mowatt (1971).
- Frings, Th., "Ein mittellateinisches Frauenlied zwischen volkstümlicher Lyrik und Ovid", *Beiträge zur Romanischen Philologie*, 7 (1968), 311-318.
- , "Ein Morungenportrait", *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* [Halle], 88 (1967), 91-99.
- , "Namenlose Lieder", *ibid.*, 307-328.
- Gay-Crosier, R., *Religious elements in the secular lyrics of the troubadours* (1971).
- Gewehr, W., "Der Topos 'Augen des Herzens'", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft*, 46 (1972), 626-649.
- Gillebert de Berneville, ed. M. d'Hartog (París 1974).
- Glier, I., "Der Minneleich im späten 13. Jahrhundert", en *Werk-Typ-Situation* (ed. I. Glier et al., 1969), pp. 161-183.
- Gneuss, H., *Hymnar und Hymnen im englischen Mittelalter* (1968).

- Goldin, F., *The mirror of Narcissus in the courtly love lyric* (1967).
- , ed., *German and Italian lyrics of the Middle Ages* (1973).
- , ed., *Lyrics of the troubadours and trouvères* (1973).
- Gray, D., *Themes and images in the medieval English religious lyric* (1972).
- , ed., *A selection of religious lyrics* (1975).
- Greene, R. L., ed., *The lyrics of the Red Book of Ossory* (Oxford 1974).
- Grimminger, R., *Poetik des frühen Minnesangs* (Münchener Texte und Untersuchungen 27, 1969).
- Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* (ed. H. R. Jauss et al., Heidelberg 1968 ss.); VI: *La littérature didactique, allégorique et satirique*, 2 vols. (1968-1970); I: *Généralités* (1973).
- Guglielmo IX d'Aquitaine, *Poesie*, ed. N. Pasero (1973).
- Guette, R., *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge* (1972).
- Guillaume le Viner, *Les poésies*, ed. P. Ménard (Ginebra 1971).
- Guillem de Berguedà, ed. M. de Riquer, 2 vols. (Poblet 1971).
- Halbach, K. H., "'Humanitätsklassik' des Stauferzeitalters in der Lyrik Walthers von der Vogelweide", *Festschrift K. Ziegler* (1968), 13-35.
- , "'Klassizität' um 1200...", *Festschrift G. Storz* (1973), 87-113.
- , *Walther von der Vogelweide* (1973⁸).
- Hamlin, F. R., P. T. Ricketts y J. Hathaway, *Introduction à l'étude de l'ancien provençal* (Ginebra 1967).
- Heger, H., ed., *Mondsee-Wiener Liederhandschrift*, facsimil (Graz 1968).
- Herde, R., "Das Hohelied in der lateinischen Literatur des Mittelalters", *Studi Medievali*, 3.^a serie, 8 (1967), 957-1073.
- Heur, J.-M. de, "Des descorts occitans et des descordos galiciens-portugais", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84 (1968), 323-339.
- , "Le motif du vent...", *ibid.*, 88 (1972), 69-104.
- , *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais* (París 1973).
- Hildegard von Bingen, *Lieder*, ed. P. Barth, M. I. Ritscher y J. Schmidt-Görg (Salzburgo 1969); Suplemento: M. I. Ritscher, *Kritischer Bericht* (Salzburgo 1969).
- Hughes, A., *Medieval music: the sixth liberal art* (Toronto Medieval Bibliographies 4, 1974).

- Husmann, H., *Speculum musicae artis: Festgabe für Heinrich Husmann*, ed. H. Becker y R. Gerlach (1970).
- Jacopone da Todi, *Laude*, ed. F. Mancini (Bari 1974).
- Jammers, E., *Schrift, Ordnung, Gestalt* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 1, 1969).
- Janota, J., *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter* (Münchener Texte und Untersuchungen 23, 1968).
- Jehan Erart, *Les poésies*, ed. T. Newcombe (Ginebra 1972).
- Jonin, P., "Les types féminins dans les chansons de toile", *Romania*, 91 (1970), 433-466.
- Jungbluth, G., ed., *Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik* (1969).
- Kaiser, G., *Beiträge zu den Liedern des Minnesängers Rubin* (1969).
- Killy, W., *Elemente der Lyrik* (1972).
- Kircher, A., *Dichter und Konvention. Zum gesellschaftlichen Realitätsproblem der deutschen Lyrik um 1200* (1973).
- Klein, K. W., *The partisan voice. A study of the political lyric in France and Germany, 1180-1230* (La Haya 1971).
- Köhler, E., "Trobar clus: discussione aperta", *Cultura Neolatina*, 30 (1970), 300-314.
- Kuhn, H., "Minnesang als Aufführungsform", *Festschrift K. Ziegler* (1968), 1-12.
- Latzke, Th., "Die Carmina erotica der Ripoll-Sammlung", *Mittel-lateinisches Jahrbuch*, 10 (1974-1975), 138-201.
- Lavis, G., *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge* (Lieja 1972).
- Lawner, L., "Tot es niens", *Cultura Neolatina*, 31 (1971), 155-170.
- Lea, E., "Erziehen—im Wert erhöhen—Gemeinschaft in Liebe", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* [Halle], 89 (1968), 255-281.
- , "Die Sprache lyrischer Grundgefüge", *ibid.*, 90 (1969) 305-379.
- , y Th. Frings, "Nachtrag und Bestätigung", *ibid.*, 89 (1968), 282-289.
- Lejeune, R.: *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, 2 vols. (Gembloux 1969).
- Lipphardt, W., "Die liturgische Funktion deutscher Kirchenlieder... des Mittelalters", *Zeitschrift für Katholische Theologie*, 94 (1972), 158-198.
- Machabey, A., "Comment déterminer l'authenticité d'une chanson

- médiévale?", en *Mélanges offerts à René Crozet* (Poitiers 1966), 2, 915-920.
- Marshall, J. H., ed., *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts* (1972).
- McIntock, D. R., "Walther's Mädchenlieder", *Oxford German Studies*, 3 (1968), 30-43.
- Margueron, C., "Immagini, metafore e miti nelle Rime... di Guittone d'Arezzo", *Lettere Italiane*, 25 (1973), 461-490.
- , *Recherches sur Guittone d'Arezzo* (1966).
- Marti, M., *Storia dello stil nuovo*, 2 vols. (1973).
- , ed., *Poeti del dolce stil nuovo* (1969).
- Martin Moya, *Le poesie*, ed. L. Stegagno Picchio (Roma 1968).
- Maurer, F., *Die "Pseudoreimare"* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie, 1966).
- , "Sprachliche und musikalische Bauformen des deutschen Minnesangs um 1200", *Poetica*, 1 (1967), 462-482.
- , ed., *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts*, vol. 3 (1970).
- Metzner, E. E., *Zur frühesten Geschichte der europäischen Balladendichtung* (1972).
- Mohr, W., "Altersdichtung Walthers von der Vogelweide", *Sprachkunst*, 2 (1971), 329-356.
- , "Die Natur im mittelalterlichen Liede", *Festschrift W. Kohlschmidt* (Berna 1969), 45-63.
- , "Spiegelungen des Tagelieds", *Festschrift H. de Boor* (Tubinga 1971), 287-304.
- Mölk, U., *Trobar clus, Trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Troubadours* (1968).
- , y F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350* (Munich 1972).
- Monroe, J. T., "Formulaic diction and the common origins of Romance lyric traditions", *Hispanic Review*, 43 (1975), 341-350.
- , "Two New Bilingual 'Hargas'", *ibid.*, 42 (1974), 243-264.
- , ed., *Hispano-Arabic poetry: a student anthology* (1974).
- Monteverdi, A., "Giacomo da Lentini e Cielo d'Alcamo", *Cultura Neolatina*, 27 (1967), 263-284.
- Moos, P. von, "Gottschalk's Gedicht O mi custos - eine confessio", *Frühmittel-Alterliche Studien*, 4 (1970), 201-230; 5 (1971), 317-358.

- Moralejo, J. L., "El Cancionero erótico de Ripoll en el marco de la lírica mediolatina", *Prohemio*, 4 (1973), 107-141.
- Moser, H., *Festschrift Hugo Moser: Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters* (Berlín 1974).
- , ed., *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung* (Wege der Forschung 1972).
- , y J. Müller-Blattau, eds., *Deutsche Lieder des Mittelalters* (1968).
- Müller, U., *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*, 2 vols. (1974).
- Naumann, H., "Gab es eine Vagantendichtung?", *Der altsprachliche Unterricht*, 12 (1969), 69-105.
- Neumeister, S., *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen* (1969).
- Newman, F. X., ed., *The meaning of courtly love* (1968).
- Nichols, S. G., "The medieval lyric and its public", *Mediaevalia et Humanistica*, n. s., 3 (1972), 133-153.
- Offermanns, W., *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts* (Beiheft zum Mittellateinischen Jahrbuch 3, 1970).
- Ohly, F., "Du bist mein, ich bin dein...", *Festschrift Werner Schröder* (Berlín 1974).
- Oliver, R., *Poems without names* (Berkeley 1970).
- Orenstein, H., *Die Refrainformen im Chansonier de l'Arsenal* (Musicological Studies 19, 1970).
- Pagani, W., *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana* (1968).
- Paterson, L. M., *Troubadours and eloquence* (1975).
- Payen, J. C., "Sens et structure d'une chanson courtoise", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 12 (1969), 243-252.
- Pedr' Amigo de Sevilha, ed. G. Marroni, *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, Sezione Romanica 10 (1968), 189-339.
- Pellegrini, S., "Appunti su Marcabruno", *Studi Mediolatini e Volgari*, 20 (1972), 175-179.
- , "Frammento inedito di canzoniere provenzale", *ibid.*, 15-16 (1968), 89-99.
- Pero Meogo, *O cancionero*, ed. X. L. Méndez Ferrín (Vigo 1966).
- Pero da Ponte, *Poesie*, ed. S. Panunzio (Bari 1967).
- Peters, U., "Cour d'amour - Minnehof", *Zeitschrift für Deutsches Altertum*, 101 (1972), 117-133.
- , "Niederes Rittertum oder hoher Adel?", *Euphorion*, 67 (1973), 244-260.

- Pirot, F., "L'idéologie' des troubadours", *Moyen Age*, 74 (1968), 301-331.
- , *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles* (Barcelona 1972).
- Ploss, E., "Der Beginn politischer Dichtung in deutscher Sprache", *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 88 (1969), 1-18.
- Poerck, G. de, "Le MS. Paris Latin 1139", *Scriptorium*, 23 (1969), 298-312.
- Pollmann, L., *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs* (Analecta Romanica, 1966).
- Porte, J., ed., *Encyclopédie des musiques sacrées*, vol. 2 (1969).
- Press, A. R., "The adulterous nature of Fin' Amors: a re-examination", *Forum for Modern Language Studies*, 6 (1970), 324-341.
- Raimon de Miraval, *Les poésies*, ed. L. T. Topsfield (1971).
- Raimon de las Salas, ed. F. M. Chambers, en *Essays in honor of L. F. Solano* (1971), pp. 29-51.
- Räkel, H. H. S., "Drei Lieder zum dritten Kreuzzug", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft*, 47 (1973), 508-550.
- Reckert, S., *Lyra Minima: structure and symbol in Iberian traditional verse* (1970).
- Regalado, N. F., *Poetic patterns in Rutebeuf* (Yale Romanic Studies, 1970).
- Reiss, E., *The art of the middle English lyric* (Athens, Ga. 1972).
- Renk, H.-E., *Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift* (Stuttgart 1974).
- Richard Ledrede, *The Latin poems*, ed. E. Colledge (Toronto-Leiden 1974).
- Rico, F., "Çorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XII", en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino* (1975), pp. 537-564.
- , "Otra lectura de la 'Cantiga da garvaia'", *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, I (1972), pp. 443-453.
- Rieger, D., "Die trobairitz in Italien", *Cultura Neolatina*, 31 (1971), 205-223.
- , "Zur Stellung des Tagelieds in der Trobadorlyrik", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 87 (1971), 223-232.
- Riquer, M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. (Barcelona 1975).

- , "El trovador Huguet de Mataplana", *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, I (1972), pp. 455-494.
- Rivière, J. C., ed., *Pastourelles: introduction à l'étude formelle des pastourelles anonymes françaises des XII^e et XIII^e siècles*, t. I (1974).
- Rodrigues Lapa, M., ed., *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* (1970²).
- Rogers, W. E., *Image and abstraction. Six middle English religious lyrics* (Anglistica 18, 1972).
- Roncaglia, A., "Trobar clus: discussione aperta", *Cultura Neolatina*, 29 (1969), 5-55.
- Saiz, P., *Personae and poesis. The poet in the poem in medieval love lyric* (La Haya 1974).
- Sánchez Romeralo, A., *El villancico* (1969).
- Saville, J., *The medieval erotic alba: structure as meaning* (Nueva York 1972).
- Sayce, O., ed., *Poets of the Minnesang* (1967).
- Schaller, D., "Bemerkungen zum Schlussband der kritischen Edition der *Carmina Burana*", *Mittellateinisches Jahrbuch*, 10 (1974-1975), 106-115.
- Scholberg, K. R., *Sátira e invectiva en la España medieval* (1971).
- Schröder, F. R., "Heinrich von Morungen", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 18 (1968), 337-348.
- Schüppert, H., *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts* (Medium Aevum, 1972).
- Schwietering, J., *Philologische Schriften* (Munich 1968).
- Seiffert, L., "Hartmann von Aue and his lyric poetry", *Oxford German Studies*, 3 (1968), 1-29.
- Sesini, U., *Musicologia e filologia: raccolta di studi* (1968).
- Silverstein, Th., ed., *Medieval English Lyrics* (1971).
- Simon, E., *Neidhart von Reuenthal: Geschichte der Forschung und Bibliographie* (Harvard Germanic Studies 4, 1968).
- Simonelli, M. P., *Lirica moralistica nell' Occitania del secolo XII: Bernart de Venzac* (1975).
- Sisam, C., ed., *The Oxford book of Medieval English verse* (1970).
- Smet, G. A. R. de, ed., *Heinric van Veldeken* (Amberes-Utrecht 1971).
- Solá-Solé, J. M., ed., *Corpus de poesia mozárabe: Las hargas andalusies* (1973).
- Spampinato, M., "Per un esame strutturale della lingua poetica dei trovatori", *Filologia e Letteratura*, 16 (1970), 39-76.

- Spitzmuller, H., ed., *Poésie latine chrétienne du Moyen Âge* (Bruselas 1972).
- Spreckelmeyer, G., *Das Kreuzzugslied des lateinischen Mittelalters* (1974).
- Steinen, W. von den, *Ein Dichterbuch des Mittelalters* (Berna 1974).
- , "Die Planctus Abaelards - Jephthas Tochter", *Mittellateinisches Jahrbuch*, 4 (1967), 122-144.
- Steiner, R., "The Prosulae of the MS. Paris B.N. lat. 1118", *Journal of the American Musicological Society*, 22 (1969), 367-393.
- Stemmler, Th., ed., *Medieval English love-lyrics* (Tubinga 1970).
- Stern, S. M., *Hispano-Arabic strophic poetry* (Oxford 1974).
- Stevens, J. E., "Dante and music", *Italian Studies*, 23 (1968), 1-18.
- Sticca, S., "The literary genesis of the *Planctus Mariae*", *Classica et Mediaevalia*, 27 (1966), 296-319.
- Szövérfy, J., "Iberian Hymnody", *Classical Folia*, 25 (1971), 9-136.
- , *Weltliche Dichtungen des lateinischen Mittelalters*, I (Berlín 1970).
- Tavani, G., *Poesia del duecento nella penisola iberica* (1969).
- , *Repertorio metrico della lirica galego-portoghuesa* (1967).
- Taylor, R. J., ed., *The art of the Minnesinger*, 2 vols. (Cardiff 1968).
- Tervooren, H., *Bibliographie zum Minnesang und zu den Dichtern aus "Des Minnesangs Frühling"* (1969).
- Topsfield, L. T., *Troubadours and love* (1975).
- Torner, E. M., *Lirica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto* (1966).
- Van den Boogaard, N. H. T., *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e* (1969).
- Wachinger, B., *Sängerkrieg* (Münchener Texte und Untersuchungen 42, 1973).
- Walther von der Vogelweide, *Die Lieder*, ed. y trad. de F. Maurer (1972).
- , *Sprüche, Lieder, der Leich*, ed. y trad. de P. Stapf (1972).
- Walther, H., *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris Latinorum* (Gotinga 1969²).
- Wapnewski, P., *Waz ist minne: Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik* (1975).
- Weber, S. A., *Theology and poetry in the middle English lyric* (Columbus 1969).

- Weinrich, L., "Peter Abaelard as Musician", *Musical Quarterly*, 55 (1969), 295-312 y 464-486.
- Wenzel, H., *Frauendienst und Gottesdienst. Studien zur Minne-Ideologie* (1974).
- Wenzel, S., "The Moor Maiden - a Contemporary View", *Speculum*, 49 (1974), 69-74.
- Werf, H. van der, *The chansons of the troubadours and trouvères* (Utrecht 1972).
- Wolfram von Eschenbach, *Die Lyrik*, ed. P. Wapnewski (1972).
- Woolf, R., *The English religious lyric in the Middle Ages* (1968).
- Worstbrock, F. J., "Zu Gedichten Walthers von Châtillon und seiner 'Schule'", *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 101 (1972), 200-207.
- Yllera, A., "Ensayo de estilística medieval: Rutebeuf, Goliardo y 'syntaxier'", *Filología Moderna*, 49 (1973), 65-102.
- Zeitschrift für deutsche Philologie*, 87 (1968), Sonderheft: *Mittelhochdeutsche Lyrik*.
- , 90 (1972), Sonderheft: *Neue Arbeiten zum mittelalterlichen Lied*.
- Ziltener, W., *Repertorium der Gleichnisse und bildhaften Vergleiche der okzitanischen und französischen Versliteratur des Mittelalters* (Berna 1972 ss.).
- Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale* (1972).
- Zynk, M., *La pastourelle* (1972).

REFERENCIAS DE LOS TEXTOS CITADOS

CAPÍTULO I

- p. 16 *Copa surisca*: Appendix Vergiliana, *Copa* vv. 1-3.
- 16 Quintiliano: *De institutione oratoria*, I, 12, 3.
- 17 Suetonio: *Galba*, XIII.
- 17 San Juan Crisóstomo: *Patrologia Graeca*, LV, cols. 156-157.
- 18 Lactancio: *Divinae institutiones*, VI, 20.
- 19-20 San Gregorio de Tours: *Historia Francorum*, II, 12.
- 20-22 *Widsid*: vv. 50-57, 75-77, 88-108, 135-153 (ASPR, III, p. 151); traducción de Luis Lerate, *Beowulf y otros poemas antiguo germánicos* (Barcelona: Seix Barral, 1974).
- 22 Cutberto: *Epistolae Selectae* (M. G. H., A. Tangl), I, pp. 250-252.
- 26 Heinrich von Veldeke: *Eneasroman* vv. 13184 ss.
- 26 *Dit de la maaile*: A. Jubinal, *Jongleurs et trouvères* (1835), p. 103.
- 27 Walther von der Vogelweide: Ed. de Lechmann, Kraus y Kuhn: 21, 31.
- 29 *Horn*: *The romance of Horn* (M. K. Pope 1955), vv. 2830-2845.
- 32 Ms. de San Marcial de Limoges: París: B. N., lat. 1154 (descrito por H. Spanke, *Studi Medievali*, N. S. IV, 288 ss.).
- 33 Adam de Bremen: *Gesta*, 38.
- 33-34 Sexto Amarcio: Ed. Max Manitius (1888), *Sermones*, I, v. 414 ss.
- 34 *Carmina Cantabrigiensia*: sobre las tres composiciones líricas, cf. CC 14, 12 y 10; sobre las siete canciones amorosas, cf. MLREL, I, pp. 271-281.

Para las referencias a la música y a los músicos en este capítulo, estoy especialmente en deuda con los estudios de A. Machabey y W. Salmen citados en la Bibliografía General. El libro *Musica romana* (1967), de Guenther Wille, apareció demasiado tarde para que pudiera utilizarlo.

CAPÍTULO II

- p. 40 *Hic ignis*: W. Bulst, *Hymni Latini Antiquissimi LXXV Psalmi III* (1956).
- 41 *Exsultet: Liber Usualis Missae et Officii* (1937), p. 740.
- 41-43 Venancio Fortunato (MGH, F. Leo): *Salve festa dies*, extractos de III, 9, adaptado para uso procesional; *Vexilla regis*, II, 6; *Pange lingua*, II, 2. *Ut quid iubes*: texto parcial en *Poetae*, III, p. 732, completado ahora por B. Bischoff, *Medium Aevum Vivum* (ed. D. Schaller/H. R. Jauss, 1960), p. 68; música: E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* (1852), lám. V.
- 44 *Porrige dextram*: *Poetae*, III, p. 726.
- 45 *Dat gafregin ib*: *Lesebuch*, p. 73 y s., adoptando la lectura de Kögel para el v. 3 y la de Grimm para el 4; *Völuspá* (Poetic Edda), estr. 3.
- 46 Otfrido de Weissenburg: *Lesebuch*, p. 97.
- 48-49 *Cantilena de Santa Eulalia* (texto francés): *Testi*, 21; texto en latín: P. von Winterfeld, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, XLV, pp. 133-147.
- 50-51 *Scalam ad caelos subrectam*: Notker, W. von den Steinen II, p. 90.
- 52-53 Santa Perpetua: *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, IV y X.
- 55-57 Hermiann de Reichenau: AH 44, 227.
- 58-59 San Pedro Damiano: M. Lokrantz, pp. 91, 93.
- 59-60 Ezzo: *Dichtungen*, I, pp. 289, 301.
- 61-62 *Mei amic*: *Chrestomathie*, p. 19; música: *Nachlass*, 1.
- 63-64 Himnos de Pedro Abelardo: AH 48, 169-170 y 177-178.
- 66 *Coactus me rapere*: W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen*, I (1905), p. 366 y s.

- 68 Felipe el Canciller, himnos: AH 50, 363; AH 21, 14; CB 131 (música: H. Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, p. 34); CB 34, estr. 3 (adopto las grafías y la lectura 'rex' del Codex Buranus, fol. 5v).
- 68-69 Peire Cardenal: R. Lavaud, LXXX.
- 70 *Ritmo cassinese*: *Poeti*, I, p. 9.
- 71 *Elegia giudeo-italiana*: *Poeti*, I, p. 37.
- 72 San Francisco: *Poeti*, I, p. 33.
- 73-75 Jacopone da Todi: *Poeti*, II, pp. 116 y 148 (vv. 329-338); F. Agno (1953), LXXV; *Poeti*, II, p. 119.
- 76 *Stabat mater*: AH 54, 201.
- 77-78 San Godesrico: J. Hall, *Early Middle English*, I, p. 5.
- 78 *Nou goth sonne*: EL 1.
- 79 Galtero de Châtillon: K. Strecker (1925), 4.
- 80 *Whyt was hys nakede brest*: RL 1 (cf. notas p. 241). He basado mi texto en tres versiones y he normalizado ligeramente la grafía. El primer ms. de este poema es de hacia 1230.
- 81 *Hey a-pon a dune*: EI 64. Texto en latín: AH 8, 58.
- 82 *In that blisful*: EL 4.
- 83-84 Judas: EL 25; K. Sisam, *Fourteenth Century Verse and Prose*, p. 168.
- 85 *Wen the turuf*: EL 30.
- 85-86 *At a sprynge-wel*: RL 130.
- 86 *Gold and al*: RL 71.
- 88 'Ay madre de Deus': *Cantigas*, xciv (W. Mettmann, I, p. 268).
- 90-91 Ramon Llull: *Obres Essencials*, I, pp. 1308-1328 y 1301 y s.
- 92-93 Canción mariana de Melk: *Dichtungen*, I, p. 361.
- 93-95 *Columba aspexit*: Nassauische Landesbibliothek MS. 2, fol. 476^{r-v} (facsimil, J. Gmelch, 1913).
- 97-98 *Hie vor dô kinder waren*: DLD I, v; música, TTM, p. 56.
- 100-102 Hadewijch: E. Rombauts-N. De Paepe 10 (p. 88).
- 103-105 Mechthild: P. G. Morel, I, 13; VII, 40; I, 44; III, 3; II, 3.

CAPÍTULO III

- p. 109 Para la teoría de Bédier sobre los *refrains*: Bédier, "Les plus anciennes danses françaises", *Revue des Deux Mondes* (1906), pp. 398-424.
- 112-113 Sobre las opiniones de Theodor Frings: *Minnesinger und Troubadours*, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1949). Para los *graffiti* pompeyanos: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, IV, 2060; 3117; 8878; 5092.
- 113-114 *Wulf and Eadwacer*, ASPR III, p. 179.
- 115-116 *Levis exsurgit Zephirus*: CC 40.
- 117-118 *Du bist mîn*: MF 3, 1.
- 118 *Gruonet der walt*: CB 149.
- 118 *Mich dunket*: MF 3, 18.
- 119 *Mir erwelten*: MF 13, 27.
- 119 *Siet soi*: *Romances*, p. 16 (v. 3, corregido por P. D.).
- 120-123 *Bele Aielis*: *Romances*, p. 209.
- 121 *Bele Yolanz*: *Romances*, p. 10.
- 124-125 *Lévati dalla porta*: *Poesia*, p. 104.
- 127 *Mendinho*: *Amigo* 252.
- 128 Martín Códax: *Amigo* 494; música: H. Anglés, *La música de las cantigas*, III, 2, p. 54.
- 129 Pero Meogo: *Amigo* 414.
- 130-131 Martín Padrozelos: *Amigo* 456.
- 132 La condesa de Día: A. Berry, *Florilège des troubadours*, p. 272 (cf. también G. Kussler-Ratyé; *Archivum Romanicum*, I, 1917, p. 173).
- 133-134 *Jherusalem*: J. Bédier/P. Aubry, *Les chansons de croisade*, p. 278.

CAPÍTULO IV

- pp. 139-140 *Companho, faray un vers*: Guillermo de Poitiers (A. Jeanroy), I. Trad. Martín de Riquer, *La lírica de los trovadores*, I, p. 6.
- 141 *Amigu'ai eu, no sai qui s'es*: Jeanroy, IV, estr. 5-6. Trad. Martín de Riquer, p. 12. Kürnberguer: MF 8, 9

- (sobre los últimos versos, cf. F. R. Schröder, *Beiträge Tübingen*, 1956, p. 345).
- 141 *Jô stuont*: MF 8, 1 y 9; 29 (coincido con la opinión general de que ambos constituyen un solo poema).
- 143 *Ich zôch mir einen valken*: MF 9, 33.
- 144-145 *Hay un balcón posado*: V. Karadžić, *Srpske narodne pjesme* V 500.
- 145 *Wip unde vederspil*: MF 10, 17.
- 146 *Qual pro y auretz*: Jeanroy, VIII, estr. 4. Trad. Martín de Riquer, p. 24.
- 146 *Ab la dolchor*: Jeanroy, x. Trad. Martín de Riquer, p. 27.
- 148 *Wip vile schoene*: MF 9, 21.
- 148 *Der tunkele sterne*: MF 10, 1.
- 149 *Farai un vers*: Jeanroy, v. Trad. Martín de Riquer, p. 15.
- 149 *Vil lieben foiunt verkiesen*: MF 7, 1.
- 150-152 *Jaufre Rudel* (A. Jeanroy): II, estr. 2; III, estr. 3, 6; IV, estr. 2; la canción paródica: VI; *Lanquan li jorn*: v. 121.
- 153-157 *Bernart de Ventadorn* (C. Appel): 31, estr. 3, 6-7; 39, estr. 3-7; 15, estr. 5; 2, estr. 4; 29, estr. 7; 23, estr. 4, 6-7; 6, estr. 7.
- 158 *Arnaut Daniel* (G. Toja): IX, estr. 5; xv.
- 159 *Raimbaut de Vaqueiras*: J. Linskill, XVIII, estr. 6.
- 160-162 *Gace Brulé*: H. Petersen Dyggve, xxv, estr. 3; grafía normalizada según B. Woledge (cf. Bibliografía, página 316).
- 162-163 *Chastelain de Couci*: A. Lerond, I, estr. 4, 6; música en J. Bédier/P. Aubry, *Les chansons de croisade*, página 308.
- 163 *Conon de Béthune*: A. Pauphilet, pp. 869-870.
- 163-164 *Jacques d'Autun*: A. Långförs, *Romania*, LVIII (1932), pp. 341-345.
- 166 *Auwê lip*: K. Wolfskehl/F. von der Leyen, *Älteste deutsche Dichtungen*, p. 40. (El ms. München Clm 536, fol. 136^r, dice *nemen* 'acepto' en lugar de *minnen* 'amar' en el v. 4).
- 166 *El Burgrave de Rietenburg*: MF 19, 17.
- 166-167 *Heinrich von Morungen*: MF 139, 19.

- 169 *Si hât mich verwunt*: MF 141, 37.
 171-174 Walther von der Vogelweide (Lachmann/Kraus/Kuhn): 53, 25, estr. 3, 5; 72, 31, estr. 4-5; 47, 36, estr. 4; 62, 6, estr. 4.
 174 Otto von Botenlauben: DLD 41, XII.
 175 Friedrich von Hausen: MF 45, 37.
 176-177 Heinrich Frauenlob: L. Ettmüller, p. 246.
 178-179 *Annalis mea*: CB 168.
 182 *The[h] thet bi can wittes fule-wis*: EL, p. XII.
 183 *Foweles in the frith*: EL 8; con la música en A. Hughes, *Early Medieval Music*, p. 343.
 183-185 *Bryd one brere*: SL 147; música en John Stevens (cf. Apéndice, p. 310).
 185 *Levedy of alle londe*: *Harley Lyrics* (G. L. Brook) 5, estr. 2.
 185 *So longe ic have, lavedi*: R. H. Robbins, *Anglia*, 83 (1965), p. 47.
 186 *Mercy me graunt*: SL 139.
 186 Don Dinís: *Amor*, 73.
 188 *Como morreu*: *Ajuda*, 35.
 189 *Se eu podesse desamar*: Pero da Ponte, *Ajuda*, 289.
 189 *Esso mui pouco*: Joan de Guilhade, *Ajuda*, 239.
 190 *Pois [que] en ora morto for*: Roí Queimado, *Ajuda*, 143.
 190 *Joana, dix'eu*: *Ajuda*, 104.
 192-193 *Meravigliosamente*: *Poeti*, I, p. 55.
 194 *Lo viso mi fa andare*: *Scuola*, I, p. 50.
 196 *Contrasto*: *Poeti*, I, p. 177.
 198 *Vedut 'ho la lucente*: *Poeti*, II, p. 469.
 198 *Purg.* xxiv, 49-60; traducción de Ángel Crespo (Barcelona: Seix Barral, 1976).
 200 *Al cor gentil*: *Poeti*, II, p. 460.
 202 *Donna me préga*: *Poeti*, II, p. 522; traducción de J. R. Masoliver, Cavalcanti, *Rimas* (Barcelona: Seix Barral, 1976).
 203 *Chi vedesse a Lucia*: *Poeti*, II, p. 479.
 204 *"Becchin' amor"*: *Poeti*, II, p. 372.
 205-208 Dante: *Rime* (G. Contini), 46.

CAPÍTULO V

- p. 215 La traducción de *El gallo ha cantado* ha sido hecha sobre la versión inglesa de A. Waley, *The Book of Songs* (1937), p. 37.
 216 Meleagro: *Anthologia Graeca (Palatina)*, V, 172.
 216 Chaucer: *Troilus and Criseyde*, III, estr. 204.
 217 *Phoebe claro*: *Testi*, 3; música: G. Vecchi, *Poesia latina medievale*, lám. x.
 218 Canción de centinelas: G. Vecchi, *op. cit.*, p. 146; música: *ibid.*, lám. III.
 218 *Bjarkamál*: *Heimskringla*, Óláfs saga helga cap. 208 (*Íslensk Fornrit*, XXVII, p. 361).
 219 Prudencio: *Cathemerinon*, I, vv. 5 ss.
 221 *Cantant omnes volucres*: MLREL II, p. 352.
 222 *Quan lo rossinhols*: A. Berry, *Florilège des troubadours*, p. 2.
 222-223 *En un vergier*: *ibid.*, p. 4.
 225-226 *Reis glorios*: (con la música) TTM, p. 14. Trad. Martín de Riquer, *Las albas provenzales* (1944).
 226 Alba anónima: *Ab la genser que sia*, *Troubadours*, I, p. 102; M. de Riquer, *Las albas provenzales* (1944), II.
 226 Gadenet: C. Appel, p. 80; música: *Nachlass*, 183.
 226 *Ich sich den morgensterne*: CB 183a.
 227 *Sláfst du*: MF 39, 18.
 228-229 Wolfram von Eschenbach: DLD 69, IV (la palinodia); II (*Sine klâwen*).
 230-231 Heinrich von Morungen: MF 143, 22.
 233 Von Wissenlo: DLD 68, I.
 233 *Gaite de la tor*: (con la música) P. Aubry, *Trouvères et troubadours*, pp. 89-94.
 233 *Quant voi l'aube*: B. Woledge, *The Penguin Book of French Verse*, I, p. 89.
 233-234 *Entre moi et mon ami*: *ibid.*, p. 88.
 234 Nuno Fernandes Torneol: *Amigo*, 75. Trad. F. L. Bernárdez, *Florilegio del Cancionero Vaticano* (Buenos Aires: Losada, 1952).
 235 João Bolseiro: *Amigo*, 394.
 236-237 *Pàrtite, amore, adeo*: *Poesia*, p. 122.

CAPÍTULO VI

- p. 240 *Tuba clarifica*: B. Thorsberg, *Études sur l'hymnologie mozarabe* (1962), p. 137.
- 242 'Bella n tresca': *Chanson de Santa Fe* (P. Alfarcic/ E. Hoepffner, 2 vols., 1926), v. 14.
- 243 *Swaz hie gât umbe*: CB 167a.
- 244 *Circum gigantes canite*: CB 165, estr. 3.
- 244 *Veni dilectissime*: CC 49 (cf. MLREL I, p. 274).
- 245 *Est il paradis*: Rondeaux, I, p. 83.
- 245-246 *El la mia donna*: Poeti, I, p. 777.
- 247 Baude dela Kakerie: F. Gennrich, *Altfranzösische Lieder*, II, 51 (con la música); J. Bédier, 'Danses' (cf. Bibliografía, p. 313), pp. 412-419.
- 247-249 *Tempus est iocundum*: CB 179.
- 250 Joan Zorro: *Amigo*, 390.
- 251-252 *Maiden in the mor lay*: SL 18.
- 253-254 *A l'entrada*: (con la música) TTM, p. 22.
- 259 *In un boschetto*: Poeti, II, p. 555; traducción J. R. Masoliver, Cavalcanti, *Rimas* (Barcelona: Seix Barral, 1976).
- 260-261 *Nemt, frowe*: Walter (Lachmann/Kraus/Kuhn) 74, 20.
- 263 *Ein altiu*: Neidhart (M. Haupt/E. Wiessner) 4, 31, estr. 3.
- 264-266 *Sinc ein guldin buon*: *ibid.*, 40, I; (con la música) TTM, p. 54.

CAPÍTULO VII

- pp. 269-270 Marcabré: J. M. L. Dejeanne, XL. Correcciones de K. Lewent, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 37 (1913), pp. 445-446.
- 272 Bertran de Born: C. Appel, 37.
- 274 *Ja nus bons pris*: (con la música) F. Gennrich, *Die Rotruenge* (1925), p. 20.
- 276-277 *Quis aquam tuo capiti*: texto de Bodl. MSS. Add. A 44, fol. 66^r, y Lat. Misc. d. 6, fol. 60^v (que dice *dum regem*); *Patrologia Latina*, 207, 1132.

- 278-280 *Que farai, fra Iacovone*: Poeti, II, p. 97.
- 281-282 Süsskind: DLD 56, v.
- 283 *Eu, en Toledo, sempr' ouço dizer*: Escarnho, 366.
- 283 *Quen a sa filha quiser dar*: Escarnho, 365.
- 284 *Maria Pérez, a nossa cruzada*: Escarnho, 356.
- 284 *Feze-s' el en seus cantares morrer*: Escarnho, 380.
- 284-285 *Nostro Senhor, que ben alberguei*: Escarnho, 381.
- 286 *Maria Negra, desventurada*: Escarnho, 384.
- 288-289 *Non me posso pagar tanto*: Escarnho, 10.
- 290-295 Walther von der Vogelweide (Lachmann/Kraus/Kuhn): 34, 4; 83, 1; 66, 21.

BIBLIOTECA
 PROF. JOSE EMILIO OSSÉS
 DONACION

ÍNDICE ALFABÉTICO

- Ab la dolchor del temps novel*, 146-147
- Abelardo, Pedro, 54, 63-67, 164, 181
- Adam de Bremen, 33
- Adam de la Halle, 25
- Adán de San Víctor, 65
- Ageno, Franca, 74 n.
- Agustín, San, 40, 123, 181
- Abi wie kristenlêche nû der bâbest lachet*, 290
- Ai cervas do monte...*, 129-130
- "Alabanzas de las criaturas", 71
- Alba qued, meu fogore*, 221
- Al cor gentil rimpaira sempre amore*, 199
- Alejandro "el vagabundo", 97-100, 310
- A l'entrada del tens clar*, 253-254, 306
- Alfonso X el Sabio, 87-89, 282, 283, 286-289
- Alsa-me min hali*, 111
- Al-Tutîlî, 107-109
- Aman, aman...*, 109
- Ambrosio, San, 40-41, 219-220
- Amor che nella mente mi ragiona*, 205
- Amor, da che convien...*, 205
- Amoris ignes si sentires, mulio*, 113
- Annualis mea*, 178-179
- Archipoeta, 22, 25-26, 267, 268, 281
- Arnaut Daniel, 157-158
- arquero en la cruz, 74 n.
- At a sprynge-wel under a thorn*, 85-86
- Aucassin et Nicolette*, 50
- Ausonio, 19
- Autun, Concilio de, 19
- Auwê lip vor allem lîbe*, 166
- A vous, amant...*, 160-161, 306
- Ay Deus, se sab'ora meu amigo*, 128, 309
- Bächtold-Stäubli, H., 252 n.
- Bailemos agora...*, 250
- ballata, 246, 259
- Baude de la Kakerie, 247
- Beatritz, condesa de Día, 131-135
- "Becchin' amor!"..., 204

- Beda, 44
 Bédier, J., 133 n., 247, 254
Bele Aielis par matin se leva, 120
Bele Yolanz en ses chambres seoit, 121-124
Beowulf, 23
 Bernart de Ventadorn, 153-157
 Bertran de Born, 271-274
Bjarkamál, 218
 Blondel de Nesle, 160
 Boccaccio, 89
 Boecio, 32, 44
 Bonagiunta di Lucca, 198
Bryd one brere, 183-184, 310
Buona pulcella fut Eulalia, 48-50
 Burgrave de Rietenburg, 166
- Cadenet, 226
 Caedmon, 44-45
 canciones para pedir dinero, 281-283
Cant de Ramon, 90-91
Cantant omnes volucres, 221
Cantar de los cantares, 75, 92, 95, 99-100, 126, 224-225
Cantigas de Santa María, 87-89, 246
canso, canzone, 131-133, 177 n.
Carmina Burana, 103, 243, 247-249
Carmina Burana, drama de la Pasión, 76
Carmina Cantabrigiensia, 34-36, 115-117, 244
 Cecco Angiolieri, 203, 267
- Chançon de Santa Fe*, 241
chanson de toile, 18, 121-125
 Chastelain de Couci, 24, 160-163, 174-175, 306
 Chaucer, 89, 115, 186, 216, 226
Chi vedesse a Lucia..., 203
 Chrétien de Troyes, 160
 Cielo d'Alcamo, 195-196
 Cino de Pistoia, 198
 citaredos, 16
coblas unissonans, 131
Columba aspexit, 93-96, 303-305
Como morreu..., 187-188
Como si filyol' alyenu, 109
Companho, faray un vers..., 139-140
conductus, 54
 Conon de Béthune, 24, 162-163
 Contini, G., 210 n.
Contrasto, 195-197
copa, 15
Così nel mio parlar..., 205 ss.
Crist and sainte Marie, 78
 cruzada, canciones de, 133-135, 160-165, 174-175, 268-269
 quarteta ambrosiana, 41-42
 Cutberto, 22
- Da Mariae timpanum*, 63-64
 Dante, 158, 197-199, 203-211, 272
Dat gafregin ih mit firahim, 45
 Delbouille, M., 257 n.
Der tunkele sterne..., 148

- Desconhort*, 90
descort, 30 n.
Dêswâr, Reinmâr, dû riuwes mich, 291-292
Dic, Christi veritas, 68, 307-308
Die voghele hebben langhe geswegen, 100-103
Dies irae, 77
 Dietmar von Eist, 144
 Dinís, rey de Portugal, 24, 186-187
Dit de la maaile, 26
dolce stil novo, 198 ss.
Donna de paradiso, 74-75
Donna me prega, 199-202
 Donne, J., 170
Douce dame, 163-165
Dû bist mîn, ich bin dîn, 117-118
- El gallo ha cantado*, 215-216
Elegia giudeo-italiana, 71, 191
 Eloísa, 63, 66, 134, 164
En un vergier sotz fuella d'albespi, 222-225
Entre moi el mon ami, 233-234
 Enzo, rey, 197
 escáldica, poesía, 165
Esso mui pouco que og' eu falei, 189
Est il paradis, amie, 245
 Estacio, 35
estampie, 30, 243
Estat ai en greu consirier, 132
Eu, en Toledo, sempr' ouço dizer, 283
 Eulalia, secuencias, 48-50
- Exsultet*, 41, 64
 Ezzo, 59-60, 92
- fabliaux*, 31, 35
Farai un vers, pos mi somelh, 149
 Faral, E., 122 n.
 Federico II, 26-27, 191-192, 197
 Felipe el Canciller, 25, 67-68, 268, 308
 Fentsch, E., 252 n.
figura, 41-42, 64, 92 ss.
fin' Amors, 151, 269-271
 Finnsburg, 23, 49
 Flamenca, 30
Foweles in the frith, 182-183, 309
 Francisco de Asís, San, 54, 71-72, 77, 179-280
 Friedrich, H., 210 n.
 Friedrich von Hausen, 175
 Frings Theodor, 112
Fugo la croce che me devura, 73-74
- Gace Brulé, 24, 160
Gaite de la tor, 233
 Galtero de Châtillon, 25, 65, 79, 259, 268
Garid vos, ay yermanellas, 110
ghazal, 61
 Giacomino Pugliese, 197
 Giacomo da Lentini, 192-195, 198
 Giraut de Calanson, 27
 Goderico, San, 77-78
Gold and al this werdis wyn, 86

- Gottschalk, 32, 39, 42-44, 50, 53, 62, 91, 302
 Greene, R. L., 251 n.
 Gregorio de Tours, San, 19
Gruonet der walt allenthalben, 118-119
 Guido Cavalcanti, 198-202, 259-260
 Guido Guinizelli, 197-200, 202-203
 Guillermo de Poitiers, 137-150, 181, 186, 211
 Guiraut de Bornelh, 225
 Guittone d'Arezzo, 197-198
- Hadewijch, 100-103
Hamthismál, 49
 Handschin, J., 176 n.
 Harley, colección lírico-amorosa, 185
 Hatto, A. T., 213 n., 236 n.
Hay un halcón posado..., 144
Hechos de San Juan, 104 n.
 Heger, Klaus, 108 n.
 Heinrich Frauenlob, 176-177
 Heinrich von Morungen, 166-170, 228, 230-232, 236
 Heinrich von Veldeke, 26
 Hermann de Reichenau, 54-59
Hey a-pon a dune, 81
Hie vor dô wir kinder wâren, 97-100, 310
 Hilario de Poitiers, 40
 Hildegarda de Bingen, Santa, 93-96, 100, 303-305
 Hivarnión, 22
 Hoepffner, E., 273
 Horacio, 35
Horn, 28
- Hugo Primas, 25, 277
 Huon d'Oisi, 160
- Ich hört uf der heide*, 166-169
Ich kum zuo miner lieben, 103
Ich mag nit tanzen..., 104-105
Ich sich den morgensterne brehen, 226-227
Ich stuont mir nehtint spâte..., 142
Ich zôch mir einen valken..., 143-144
In un boschetto..., 259-260
 "Ir reinen wîp, ir werden man", 292-297
- Jacopo Mostacci, 192 n.
 Jacopone da Todi, 71-77, 277-280
 Jacques Bretel, 254-257
 Jacques d'Autun, 163-165
Ja nus bons pris ne dira sa reson, 274-275
 jarchas, 109-112, 191, 256 n.
 Jaufré Rudel, 150-152
Jherusalem, grant damage me fais, 133-135, 162
Jô stuont ich nehtint spâte..., 141-142
 Joan Airas, 187
 Joan Zorro, 250
Joana, dix'eu, Sancha..., 190-191
 John Pecham, 77
joi, 139-140
 Juan Crisóstomo, San, 17
 Juan de Fécamp, 79-80

- Judas, balada, 82-85
jugement d'amour, 157
 juglares bizantinos, 22
 Juião Bolseiro, 235-236
 Juliano, emperador, 19
 Jungbluth, G., 296 n.
- Kane, George, 84
 Kölbigk, danzantes de, 242 n.
 Konrad von Würzburg, 176
 Kraus, Carl von, 296 n.
 Kürnberger, 137-150, 165, 181, 185-186
- Lactancio, 18
lai, 30 n.
 lamentaciones de la Virgen, 76
Lanquan li jorn son lonc en may, 152
 Lapo Gianni, 198
lauda, 71 ss., 246
L'autrier jost' una sebissa, 258
L'autrier un jor après la Saint Denise, 162-163
Le tournois de Chauvency, 254-257
 Leich, 30 y n., 96, 176 y n.
 Leonino, 67
Levad', amigo..., 234
Lévati dalla porta, 124-125
Levis exsurgit Zephrus, 115-117
Lo viso mi fa andare alegramente, 194-195
- Maiden in the mor lay*, 251-253
- Main se leva la bien faite Aelis*, 247
 malmaridada, canciones de, 120, 133
 Marcabré, 31, 258, 268-271
Maria Negra, desventurada, 286
Maria Pérez, a nossa cruzada, 284
Marienlied de Melk, 92-93, 96
 Martín Códax, 87, 128-129, 309
 Martín Padrozelos, 130-131
 Mechthild de Magdeburgo, 97, 100, 103-106
 Meendinho, 126-128
Mei amic e mei fiel, 61-63, 303
 Meinloh von Sevelingen, 119
 Meleagro, 216
Meravigliosamente, 192
Mercy me graunt off that..., 185-186
Meu sidi Ibrahim, 110
me-w l-ḥabib enfermo..., 107-108
Mich dunket niht sô guotes..., 118
Mir erwelten miniu ougen..., 119
 moaxaja, 108-109, 111-112, 246 n.
 Módena, canción de centinelas, 218
 Monteverdi, 65, 66-67
 motete, 67
- Neidhart von Reuenthal, 176, 263-266, 308

- Nemt, frowe, disen kranz*, 173, 260-263
Nibelungenlied, 118, 165
Non dormiray, mamma, 220
Non me posso pagar tanto, 288-289
Non quero tener..., 111
Nostro Senhor, que ben alberguei, 284-285
 Notker, 39, 47 n., 50-53, 57-58, 60, 75
 Notre Dame (escuela musical), 67
Nou goth sonne under wod, 78-79
 Nuno Fernandes Torneol, 234-235
- "Oración de Wessobrunn", 45
"Ορϑρε τι μοι..., 216
 Otfrido de Weissenburg, 46-48, 92
 Otto von Botenlauben, 174-175
Owê, sol aber mir iemer mê, 230-232
- Pai Soares de Taveirós, 187-189
Pange lingua, 42
Partite, amore, adeo, 236-237
 pastorela, 195 y n., 213-214, 257 ss.
 Paulino de Aquileya, 59
 Pedro Damián, San, 54, 58-59
 Pedro de Blois, 25, 275-277
- Pedro Meogo, 129-130
 Peire Cardenal, 68-70, 77
 Peire d'Alvernha, 155-156
 Peire Vidal, 22-23, 157
 Pero da Ponte, 283-284, 286-287
 Pero García de Burgos, 190, 283-287
 Perotino, 67
 Perpetua, Santa, 52-53, 58
 Petrarca, 181
 Petronio, 16
Phebi claro nondum..., 217-218, 302
Physiologus, 96
Piers Plowman, 83
planctus, 32, 65-66
Pois [que] eu ora morto for, 189-190
 Pompeya, 112-113
Por Deus que vos..., 130-131
 Procopio, 19
Proençaes soen..., 186-187
 Prudencio, 219-220
Pus mos coratges s'es clarzitz, 269-271
- Quan lo rossinhols escria*, 222
Quan voi l'aube du jaour venir, 233
Que farai, fra Iacovone?, 278-280
Que faray, Mamma?, 109
Que farayu, o que serad..., 109
Quen a sa filha quiser dar..., 283
 Quintiliano, 15-16
Quis aquam tuo capiti, 276

- Raimbaut d'Aurenga, 152, 157, 208
 Raimbaut de Vaqueiras, 22, 158-159
 Ramon Llull, 89-91, 100
 "Rawlinson", líricas, 186
refloit, 30
refrain, 109-110, 256 n.
 Reinmar, 171-172, 291-292
Reis glorios..., 225
Rex caeli, 47, 67
 Ricardo Corazón de León, 30, 104 n., 273-276
 Rigaut de Barbezilh, 192 n.
 Rilke, R. M., 135
 Rinaldo d'Aquino, 197
Ritmo cassinese, 70 ss., 191
Ritmo laurenziano, 191, 192 n.
 Rodrigues Lapa, M., 268, 288 n.
 Roí Queimado, 190, 284
romance, 35, 86
rondeau, 63, 242-245
rota, 22
rotrouenge, 30
 Rutebeuf, 25-26, 267
- Sainte Nicholaes, godes druth*, 77
Salve, festa dies, 41-42
 San Marcial de Limoges, 32, 54, 60-62, 67, 140
Scalam ad caelos subrectam, 50-51
scop, 20 ss.
 Scott, Sir Walter, 184-185
Se eu podesse desamar, 189
 secuencia, 28-29, 46-47 n., 47 ss., 176 n.
- Sedía-m'eu na ermida de San Simión*, 126-128
Sen meu amigo manh'eu senlheira, 235-236
 Séneca, 15-16
senhal, 147
 Serlo de Wilton, 25
Serens erectus, 64
 Sexto Amarcio, 33
 Shakespeare, 215-216
Si hât mich verwunt, 169-170
 Sidonio, 19
Siet soi bele Aye..., 119-120
Sinc, ein guldin huon..., 264-266, 308
"Sine klâwen durh die..., 229-230
 sirventés, 268
Sit si wil versuochen mich, 166
Slâfest du, friedel ziere, 227, 228
So longe ic have, lavedi, 185
Sole regente lora, 259
 soneto, 193-195
 Spanke, H., 176 n.
Spruchdichtung, 289-290
Stabat mater..., 76, 79
 Steinen, Wolfram von den, 50, 53
 Stern, Samuel M., 107
 Suetonio, 17
 Süsskind, 281-282
- Tácito, 19
Tan t'amaray..., 111
 Tannhäuser, 176
Tempus est iocundum..., 247-249

- tenso*, 155-156
 Tertuliano, 18
The[h] thet hi can wittes fule-wis, 182
 Toja, G., 158 n.
 Tomás de Aquino, Santo, 18
 Tomás de Celano, 77
Tre donne intorno..., 205
Tristan, 30, 36
tropos, 54
Truan, mala guerra, 159
Tuba clarifica, 239-240

Ubi sunt, 85
 Ulrich von Lichtenstein, 24
Un sirventes novel, 70
Una ciutatz fo, no sai cals, 68-70
Ut quid iubes, pusiole, 42-44, 91, 302
Uvere div werlt alle min, 103 n.

Vay, ya sabhara, 220
Vedut'ho la lucente stella diana, 198
 Venancio Fortunato, 41
Veni dilectissime, 244-245
Vexilla regis prodeunt, 42
Vil lieben friunt..., 149
villancico, 242-247
virelai, 246
 Virgilio, 15-16, 35
Völuspá, 45

vuelta, 245-246, 259 n.

Wähebât und Nichtenvint, 281-282
 Walther von der Vogelweide, 27, 96, 170-176, 228, 260-263, 289-297
 Wapnewski, Peter, 144 n.
Wære Kristes lôn..., 174-175
Wechsel, 142-143, 165
Wen the turuf is thi tour, 85
Were alle die welt min, 104
Whyt was hys nakede brest, 80-81
Widsid, 20-23, 26-29
winileodas, 32, 113-115, 120, 133
Wip unde vederspil..., 145
Wip vile schoene, nu var du sam mîr, 147-148
 Wissenlo, von, 232-233
 Wolfram von Eschenbach, 228-230
Wulf y Eadwacer, 113-116, 120

Ya rabb, com vivireyu, 110-111
¡Ya tengo mi tierra..., 27
 Yeats, W. B., 126

zéjel, 246

Impreso en el mes de enero de 1978
 en I. G. Seix y Barral Hnos., S. A.
 Avda. J. Antonio, 134-138
 Esplugues de Llobregat
 (Barcelona)