

¡AY, IHERUSALEM!
PLANTO NARRATIVO DEL SIGLO XIII

Tras el goce de un poema virginal, recién rescatado del polvo de los archivos, viene la espinosa tarea de asignarle un puesto en la literatura. Estamos ante un fruto inesperado, como llovido del cielo. La versificación adelanta la aparición del dodecasílabo o verso de Juan de Mena; el tema contradice la arraigada persuasión de que Castilla, absorta en la reconquista, se volvió sentimentalmente de espaldas ante las cruzadas de Oriente; el género nos ofrece un extraño mestizaje de lirismo y gesta, de planto y narración épica. No encontramos dentro de nuestro parnaso medieval nada con qué compararlo. Ni siquiera aprovecha saltar el cercado lingüístico y buscar los modelos en las letras hermanas, francesas, provenzales, latinas, catalanas o gallegas.

Claro que, a medida que renunciamos a semejanzas totales para contentarnos con rasgos aislados, las afinidades van aflorando. La poesía gallega —no hay que extrañarlo dada la intimidad de las lenguas y el bilingüismo de muchos trovadores— nos brinda una estrofa parecida en las *Cantigas de Santa Maria*. El mester de clerecía y el mester de juglaría de los siglos XIII y XIV, las historias inspiradas en las gestas, el romancero nos ofrecen dispersos muchos de los tópicos y fórmulas, de la retórica y vocabulario. Nos percatamos de que no estamos leyendo un balbuceo elemental, sino una obra de arte madura cuyas formas y lenguaje tienen detrás una considerable tradición y solera. Antes de penetrar en el campo literario, urge esclarecer la cuestión de la cronología. El lenguaje evidentemente modernizado en una, y acaso en sucesivas transcripciones, no ofrece puntos seguros de apoyo. Sólo la evidencia interna, la referencia a circunstancias y sucesos fechables nos permitiría encontrar, con escaso margen de error, el momento en que fue compuesta.

Pero la metamorfosis que la anécdota sufre, al cruzar las fronteras de la poesía, no consiente identificar con plena certeza la realidad subyacente. Por ello mis conclusiones han de ser recibidas con cautela y acogidas como mera tentativa de explicar y dar coherencia al poema situándolo en un horizonte de ideas, de hechos y de formas. Consciente de que la más sutil tentación es la de magnificar el hallazgo abultando su antigüedad y excelencias, he probado a situar el

poema en el siglo xrv, por los días del Concilio de Vienne. Pero las dificultades eran tan evidentes que me he resignado a anticipar la fecha de su nacimiento hasta los días de Alfonso X. Vaya por delante de mis observaciones la conclusión provisional de que el poema *¡Ay, Iherusalem! o Planto por la caída de Jerusalén* se compuso entre 1272 y 1276, durante el pontificado de Gregorio X, con ocasión del Concilio segundo de Lyon que en 1274 se reunió con el fin de arbitrar recursos para la reconquista de la Ciudad Santa. El poema únicamente tiene sentido si lo emplazamos en una determinada coyuntura política e ideológica de la cristiandad. Pero, como la médula histórica está escondida en el cuerpo poético, la exposición previa de las circunstancias que lo encuadran ha de hacerse con cierto detalle. Luego vendrá el careo de los incidentes triviales con la sublimación poética, el estudio de la lengua, el género y el estilo, para rematar con un breve examen de su estructura y de su novedad.

EL MOMENTO HISTÓRICO. DOS CARTAS

En febrero de 1229 el emperado Federico II, mediante gestiones diplomáticas, obtuvo del sultán Al-khamil la entrega de Jerusalén y una tregua de diez años. Enzarzado en su duelo a muerte con el papado, descuidó la reedificación de los muros y fortalezas. La flaqueza de Jerusalén se vio patente al expirar la tregua. Hubo incursiones y saqueos por parte de campesinos musulmanes fanatizados y hasta una momentánea ocupación por el príncipe de Kerak que, tras arrasar las pobres defensas, se retiró. Años antes, las angustiadas peticiones de socorro de los cristianos habían sonado patéticas en el Concilio de Letrán de 1234, que ordenó pregonar la cruzada por todo el Occidente. Sin embargo, una ayuda eficaz no se concretó hasta la expedición capitaneada por Teobaldo rey de Navarra y conde de Champaña. La poderosa escuadra de los cruzados, que se hizo a la vela en septiembre de 1239, fue dispersada por las borrascas a dos días de su destino, arribando maltrecha y menguada a San Juan de Acre¹. Teobaldo, "poeta extraviado en la política" (R. Grousset), guió las indóciles mesnadas feudales al desastre de Gaza, regresando sin gloria a sus tierras. En 1244 el mundo cristiano oyó sobrecogido las tristes nuevas de Jerusalén: toma de la ciudad, matanza de cristianos, derrota de los caballeros hospitalarios, templarios y teutónicos unidos por una vez para la reconquista o la venganza. De la atroz catástrofe nada lastimó a la cristiandad tanto como la profanación y saqueo del Santo Sepulcro. Seguiré el resumen de

¹ *Manuscrit de Rothelin*, en *Recueil des historiens de croisade: Historiens occidentaux*, Paris, 1859, p. 529; R. RÖHRICHT, *Geschichte des Königreichs Jerusalem*, Innsbruck, 1898, p. 838.

Röhricht, comúnmente aceptado por los restantes historiadores², para desenredar la embrollada maraña de incidentes.

Acorralados por la invasión mongólica, los turcos kharisminos³ penetran en el Asia Menor. Azuzados por el Sultán de Egipto, "irrupieron en Jerusalén (12 de julio de 1244). Primeramente fueron rechazados de la ciudad. Para vengarse, devastaron las iglesias y campos de los arrabales. En la noche de 23 de agosto unos 7,000 habitantes de Jerusalén, asustados ante un nuevo ataque, salieron de la ciudad con rumbo a Jafa, mientras por el lado opuesto entraban los enemigos y enarbolaban en seguida banderas cristianas. Imaginando que los cristianos que quedaban en Jerusalén habían logrado una nueva victoria, la mayoría de los evacuados regresó. Más de dos mil, junto con la entera población latina de Jerusalén, fueron pasados a cuchillo por los conquistadores, los cuales profanaron o destruyeron todos los Santos Lugares, especialmente el Santo Sepulcro"⁴.

Las tres órdenes militares, reforzadas por auxiliares musulmanes de Damasco y animadas por Roberto, patriarca de Jerusalén, y otros dignatarios de la Iglesia, presentan batalla a los kharisminos, apoyados por tropas de Babilonia y Egipto, entre Gaza y Ascalón. Apenas iniciado el combate (12 de octubre 1244), los aliados damascenos abandonan a los cristianos que sucumben en combate desigual. Caen muertos la mayoría de los caballeros: entre los prisioneros está Guillaume de Châteauneuf, maestre de los Hospitalarios. Dos relatos de primera mano desparraman por la cristiandad las nuevas de la espantosa derrota: la carta de Guillaume de Châteauneuf y la colectiva de Roberto el patriarca, obispos y abades de Palestina. Como de ambas creo rastrear huellas en nuestro *Planto*, he de dar por fuerza algunos extractos pertinentes⁵. La misiva de Roberto insiste,

² Cada nación ha tentado en los últimos treinta años renovar la visión de las Cruzadas. Rompe la marcha Francia con la *Histoire des Croisades* de R. GROSSET, 3 tomos, 1934-36; tras la Gran Guerra sigue Inglaterra con la *History of the Crusades* de STEVEN RUNCIMAN, 3 tomos, Cambridge, 1951-54; Alemania con la *Geschichte der Kreuzzüge* de ADOLF WAAS, 2 tomos, Freiburg, 1956. Varían las perspectivas, predominando ya lo político, ya lo militar, ya lo ideológico.

³ Reciben en los textos latinos nombres algo discrepantes: *choerosmini*, *choramini*, *choersmini*, *chorasmini*, etc. En la *Gran conquista de Ultramar* se les llama *coarsines*.

⁴ R. RÖHRICHT, *Geschichte der Kreuzzüge im Umriss*, Innsbruck, 1898, p. 237. Para más detalles, cf. R. GROSSET, *op. cit.*, t. 3, Paris, s.a. [1948], pp. 411-414.

⁵ Las dos nos han sido transmitidas por MATTHIEU PARIS, *Chronica maiora* (en *Rolls series. Scriptores rerum Britannicarum*, 7 tomos, London, 1872-84), tomo 4: la del maestre, pp. 307-311; la del patriarca, pp. 337-344. Otra carta de Roberto puede leerse en SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, Bari, 1942, tomo 1, pp. 254-255. Más seca —quizá resumen de un original perdido—, da pormenores sobre los muertos y la traición de los damascenos.

más que en la reseña militar, en el aspecto religioso: profanación del Santo Sepulcro y Monte Calvario, degüello de los sacerdotes mientras celebraban misa en Jerusalén, absolución general y ansia de morir por Cristo compartidas por los combatientes de Gaza. He aquí algunos trechos, primero sobre la desecración de los Santos Lugares, después sobre el combate heroico:

Tandem praenotati perfidissimi [Corasmini] Israelitanam urbem intrantes, quasi populo destitutam, Christianos qui ibi remanserant seque intra ecclesiam Sepulchri Dominici receptorunt, ante ipsum sepulchrum evisceraverunt crudeliter universos. Et decapitantes sacerdotes qui in altaribus celebrabant, dicebant ad invicem: "Hic effundamus sanguinem populi Christiani..." Insuper in sepulchrum resurrectionis Dominicae manus extendentes, illud multipliciter deturparunt, tabulatum marmoreum... funditus evertentes... [Para vengar la afrenta, el ejército cristiano se mueve de la costa. Los kharisminos piden socorro al Soldán de Babilonia, que envía refuerzos]. *Eos in vigilia Sancti Lucae ante Gazaram invenimus cum multitudine infinita habentes acies ordinatas ad praelium... Nobis etiam patriarcha et aliis praelatis... remissionem indulgentibus de poenitentibus peccatorum summa contritio et effusio lacrimarum singulis caelitus est effusa, ut mortem corporis pro nihilo reputantes et sperantes praemium sempiternum, mori pro Christo vivere reputarent. Cumque eis Corasmini cum Babilonicis insimul irruissent, tanquam athletae Domini et fidei Catholicae defensores, quos eadem fides et passio fecit germanos, fortissime restiterunt. Et cum essent respectu inimicorum paucissimi, pro dolor, succubuerunt in bello.*

Extractos de la carta del maestro⁶:

Infinita multitudo gentis barbarae et perversae, quae Coersina vocabatur, in ultimis partibus nostris Jerusalem conterminis, vocante et mandante Soldano Babiloniae, universam terrae superficiem occupans omnem animam viventem per ignem et gladium peremerunt. [Pinta la decisión de evacuar la Ciudad Santa, la salida de los fugitivos, los rumores de que las banderas cristianas ondeaban sobre las murallas, el retorno de muchos ante la estratagem]. Ecce cum longis agminibus venientes perfidi Choersmini populum Christianum in sancta civitate per gyrum obsederunt cotidie et incessanter in ipsos impetuosos insultus facientes... adeo quod prae angustia pressurae, famis et doloris deficientes et desperantes se mortis casui et periculo omnes universaliter exposuerunt. Et de civitate exeuntes per devia et deserta montium vagabundi... in insidias hostium incidunt. Qui undique eos circumstantes gladiis, lapidibus et sagittis irruentes occiderunt, trucidantes et dilanantes eos juxta certam aestimationem septem millia virorum et mulierum. Juvenes vero et vir-

⁶ Acerca del maestro, véase J. DELAVILLE LE ROULX, *Les Hospitaliers en Terre Sainte et à Chypre*, Paris, 1904, pp. 190 ss.

gines in captivitate[m] secum raptim detrahentes, in civitate[m] sanctam sese receperunt, ubi moniales, senes et debiles, laborem ferre non valentes, qui in Ecclesiam Dominici Sepulchri fugerant, et in Calvariae locum sanguine Christi consecratum quasi oves occisionis jugularunt, ignominiam execrabilem in sanctuario Domini committentes. [Decisión de castigar los ultrajes y presentar combate. Batalla de Gaza, interrumpida por la noche]. Ceciderunt ex nostris innumera-biles, adversantium tamen in quadruplo. Postmodum vero die sancti Lucae evangelistae... fratres militiae Templi et Hospitalis cum omnibus aliis religionis bello mancipatis et eorum viribus generalique exercitu Christianorum Terrae Sanctae sub patriarcha publico edicto congregati inierunt praelium cruentissimum cum dictis Choerosminis et quinque milibus militum Sarracenorum recentium Soldano Babiloniae militantium... Et agressum est utrobique impetu validissimo... Tandem nos impotentes tantae resistere multitudini, cum supervenissent semper novi illaesi et recentes inimici et nos qui decuplo illis pauciores eramus, vulnerati et fatigati... succubuimus, relinquentes eis campum cum victoria eis cruenta et nimis empta: ceciderunt enim ex eis multo plures quam ex nostris inaestimabiliter.

La consternación de la cristiandad se refleja en múltiples documentos, como la carta de Inocencio IV, "Rachel plorans amarius solito..."⁷. El papa, desgarrado entre su duelo con Federico II y su anhelo de socorrer a Tierra Santa, convocó el I Concilio de Lyon (28 de junio a 17 de julio de 1245), al que concurrieron numerosos prelados españoles. Se predicó la cruzada, y se recaudaron fondos—sólo en Aragón 35,411 florines— que el papa y los monarcas desviaron o malbarataron⁸.

De los soberanos peninsulares, el único que tomó a pechos la cruzada en Oriente fue Jaime I de Aragón, el cual por dos veces (en 1260 y en 1269) intentó el *santo pasaje*. La primera vez el mar le cerró el camino con fieras borrascas hasta que, al cabo de dos meses, renunció a la empresa. La segunda vez hizo cuidadosos aprestos diplomáticos y militares. En un vano esfuerzo para movilizar a Alfonso X, el infante don Pedro de Aragón vino a Castilla con lucido cortejo poético en el que, además del trovador Cerverí, figuraban moros trompeteros y juglares. Éstos, conforme a la atractiva hipótesis de Martín de Riquer, tal vez acompañarían la *Cançó de Madona Santa Maria* donde el poeta catalán anima al aspirante al Imperio para que haga verdadera su fama y palabras⁹. El rey de Castilla no se dejó persuadir. Don Jaime hubo de zarpar solo el 4 de septiembre,

⁷ P. GIUSEPPE ABATE, "Lettere segrete d'Innocenzo IV", *Miscellanea Franciscana*, 55 (1955), p. 344, núm. 27.

⁸ JOSÉ GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de la bula de cruzada en España*, Vitoria, 1958, pp. 179 ss.

⁹ M. DE RIQUER, "Para una cronología del trovador Cerverí", *EMP*, t. 4, pp. 372-374.

con una poderosa escuadra que fue dispersa por los vientos. Mientras el rey regresaba resignado a sus tierras, sus bastardos arribaron con pocas naves a Acre, prolongando su estancia hasta febrero de 1270 y regresando sin haber ganado gloria en las lides con moros.

Gregorio X, elegido papa cuando se encontraba en Palestina, embarcó para Italia repitiendo las palabras bíblicas: "Si me olvidare de ti, Jerusalén...". Gastó su breve pontificado gestionando la cruzada. Para organizarla temporal y espiritualmente convocó desde 1272, con dos años de antelación, el II Concilio de Lyon, inaugurado el 7 de mayo de 1274. A pesar de los sermones de dominicanos y franciscanos, de los privilegios prometidos y de las cartas personales a los soberanos, el único monarca presente fue Jaime I de Aragón. Alfonso el Sabio, contrariado por la oposición del pontífice a sus sueños imperiales, se quedó en casa. El cantor de Santa María se angustiaba por Tierra Santa, si hemos de creer las palabras del papa Clemente IV en 1268. Pero la situación de Castilla amenazada por los sarracenos no consentía ninguna sangría de fuerzas, hasta tal punto que, cuando el infante don Juan Manuel se brindó a participar en la Cruzada y pidió como ayuda de costa la décima de Portugal, el papa Gregorio X le aconsejó que permaneciese al lado de su hermano. No cabe duda que Castilla se vio sentimentalmente sacudida por los pregones y aprestos de la inminente Cruzada, a la que la muerte del pontífice puso término en 1276¹⁰. Como nostalgia de poeta hemos de interpretar el romántico gesto de Alfonso el Sabio al disponer en su segundo testamento: "Mandamos que, luego que fináremos, que nos saquen el corazón e lo lleven a la Sancta Tierra de Ultramar, e que lo sotierren en Jerusalén en el Monte Calvario"¹¹.

Ningún nuevo Concilio importante se ocupó de la reconquista de Jerusalén hasta el celebrado en Vienne en 1311, donde Raimundo Lulio presentó su *Liber de acquisitione Terrae Sanctae*. En Castilla la posible participación en una expedición a Oriente se alejaba cada vez más de la esfera de la política real. San Juan de Acre y toda la tierra de Siria habían caído en poder de los sarracenos en 1291, y con su pérdida se venía abajo un mundo de realidades, no dejando en pie sino las construcciones fantásticas de la piedad que ninguna derrota consigue aniquilar. Cuando el rey de Francia, el de Inglaterra y otros grandes señores enviaron embajadores a los monarcas de la Península para que tomasen parte en una cruzada, el monarca de Castilla Alfonso XI consultó a su suegro Alfonso IV de

¹⁰ Véase GOÑI GAZTAMBIDE, *op. cit.*, pp. 221-225. Sobre Jaime I y sus gestos algo ufanos parece excesivamente maliciosa la interpretación de PALMER A. THROOP, *Criticism of the Crusade: A study of public opinion and Crusade propaganda*, Amsterdam, 1940.

¹¹ *Alfonso X el Sabio*, antología de A. G. SOLALINDE, Madrid, s.a., t. 2, p. 178.

Portugal. El consejo del portugués fue que respondiese: "Que lhes praça de começarem em esta terra e que, se o asy fazem, que a vos apraz e d'outra guisa não. Qua a vos parecería grande desaguisado ir buscar Mourros a terra estranha"¹².

COTEJO DEL POEMA CON LA HISTORIA

En nuestro *Planto* la historia entra más como aroma que como material, sublimándose y despojándose de las impurezas anecdóticas. Las menudencias de la guerra toman su puesto en el común horizonte de la poesía épica medieval de Castilla, ordenándose en secuencias simbólicas que actúan una vez más el choque de la cristiandad con el Islam, la batalla del bien y del mal. El encuentro de una horda turca con los caballeros cobra validez universal. El caos de las contingencias —anarquía feudal, duelo del Imperio y el papado, rivalidades de naciones y grupos— filtrado por la experiencia de la reconquista española se condensa en esencias ejemplares. La ocasión era propicia. Jerusalén, ciudad de la pasión, donde Cristo llevó la cruz y halló sepulcro, imponía naturalmente esta transfiguración. Y la imaginación del poeta restablecía la lógica sucesión de los hechos: cerco musulmán, consejo de los cristianos apurados, letras escritas con sangre, falla del socorro, heroísmo, martirio y caída de la ciudad con las consiguientes crueldades de los enemigos. Los cuales, según la tradición de nuestra juglaría, también son buenos guerreros que mueren por su ley errada.

Este proceso imaginativo no elimina sin embargo la pintura de las circunstancias y el rastro de los documentos que han inspirado al poeta. Podemos identificarlos. La circunstancia que provoca el poema es el II Concilio de Lyon de 1274, y la fuente, mediata o inmediata, las cartas del patriarca y del maestre suplementadas por materiales orales o escritos que ignoramos.

1) El *Planto* fue escrito entre la caída de Jerusalén y la de San Juan de Acre, donde se supone aún radicado al maestre de los Hospitalarios, los cuales a la pérdida de Acre se instalaron en Chipre.

2) La triple mención de concilio —el que planea en la 3ª estrofa, el que en la 11ª rompe sus vestidos al oír la carta del patriarca, el que al final ha de escuchar el canto del público— puede corresponder a tres diferentes concilios o sólo a dos. Mi hipótesis es que la mención central es una necesidad poética exigida por la petición de socorro, y que los otros dos, el que llora ante la caída de Jerusalén y el que prepara la reacción cristiana, son el I y II de Lyon (1245 y 1274). Quien se incline a suponer una mayor fidelidad objetiva podrá sostener que la referencia de la estrofa 11 corres-

¹² El texto puede verse en *Crónicas dos sete primeiros reys de Portugal*, edição crítica de C. DA SILVA TAROUCA, Lisboa, 1952, t. 2, pp. 216-217.

ponde al Concilio de Letrán de 1234 o a otro de aquellos días. Consta documentalmente que la lectura de la carta de Roberto hecha por fray Arnolfo en el I Concilio de Lyon —la llamada *Epistola flebilis*, que llegó al cabo de infinitas peripecias— hizo llorar a los conciliares. O, como escribe Matthieu Paris (*op. cit.*, t. 4, p. 434), “tenor lugubris omnes audientes ad lacrimarum, nec inmerito, movit effusionem”.

3) El poeta conoció y aprovechó las dos cartas famosas de Guillaume de Châteauneuf y de Roberto. Son los dos únicos personajes (fuera del Padre Santo) a quienes menciona individualmente: el maestre de Acre para autorizar el relato con su nombre¹³; el patriarca, para encabezar la carta de socorro y personificar a la Iglesia combatiente. Vagas, pero no irreconocibles, son las concomitancias del poema con la carta del maestre. “Nos qui decuplo illis pauciores eramus. . . succubuimus, relinquentes eis campum cum victoria eis cruenta et nimis empta: ceciderunt ex eis multo plures quam ex nostris inaestimabiliter” parece condensado en los versos de la estrofa 21:

Reuenden christianos muy bien la su sangre:
por muerte de vno cient moros van delante.
De todo por ençima
vençe morería.

El que los cristianos fuesen degollados “quasi oves occisionis” inspira el verso 71: “Pocos son christianos, menos que ovejas”, elipsis de ‘indefensos como ovejas por su corto número’. Con la carta del patriarca tiene de común la demorada evocación de las crueldades y profanaciones, la exaltación de la hermandad de los cruzados, la muerte del guerrero comparada al martirio. Esta concepción, frecuente en las canciones y sermones de cruzada, pudo refrescarla el poeta en las frases “Mortem corporis pro nihilo reputantes. . . tanquam athletae Domini et fidei Catholicae defensores quos eadem fides et passio fecit germanos”. Algo semejante supo expresar en la estrofa:

¡Quánta grand batalla fuera en aquel día!
Con los caballeros es la clerezía,
por tomar pasión
por la defensión
de Iherusalem.

¹³ Del mismo Guillaume de Châteauneuf hay en el Archivo de Navarra una carta latina sin fecha para el rey Teobaldo, recomendándole al portador fray Andrea Polino que le relatará por menudo las desgracias de Tierra Santa. Fue ya citada por R. RÖHRICHT, *Regesta regni Hierosolymitani*, Innsbruck, 1893, pp. 301-302, y anda registrada en el *Catálogo del Archivo General de Navarra*, de JOSÉ RAMÓN CASTRO (Pamplona, 1952). No ofrece otro interés que el de mostrar las relaciones del maestre con la Península.

4) El *Planto*, destinado a secundar un Concilio acerca de Jerusalén, aspira a ser escuchado y coreado por un corro de oyentes acaso reacios y desilusionados de pregones y proyectos de cruzada. El que no lo oye y no lo corea no piensa en servir a Dios. Cantarlo es participar en los ideales de la Iglesia, "poner vn canto / en el Conçilio santo / de Iherusalem". Imaginamos que los franciscanos —que con los dominicos predicaban la cruzada— lo emplearían en su propaganda, que para la edificación religiosa echaba mano de la poesía en lengua vulgar.

No intentemos, sin embargo, extraer del *Planto* documentación precisa. El poeta arranca de la crónica para remontarse a la poesía. Si al empezar finge esconderse tras la persona del maestre de Acre, se trata de una estrategia retórica para dar paso y garantía a la narración. Desde la segunda estrofa empieza a transparentarse, al trasluz de la máscara, la cara del cantor. Anuncia su propósito de "contarvos prosas / de nueuas llorosas". El lector vacila un momento sobre la posibilidad de sustituir el curioso giro "contar prosas" por el divulgado "cantar prosas". Luego se percata de que *contar* pertenece al maestre y *prosas* es decir un poema a la creación del anónimo poeta, el cual no sólo conoce la carta del maestre sino que en la tercera estrofa sabe el doloroso efecto de las nuevas sobre el Concilio. A partir de la 5ª estrofa, olvidada la suplantación, es el poeta quien habla con su voz normal. Leo Spitzer destaca el dramático instinto que empuja a los poetas medievales a poner el relato en boca de un agente principal: "we must hear the message through the highest voice"¹⁴. Aquí Guillaume el maestre hace de portavoz. Pero la misma agilidad imaginativa lleva al poeta, una vez usado el eficaz recurso, a regresar a su propia voz e idioma. María Rosa Lida de Malkiel, contemplando el fenómeno desde otro ángulo, lo interpreta como "dificultad del poeta medieval de objetivar sus personajes": recuerda con qué facilidad Berceo, Juan Ruiz y otros saltan de la primera a la tercera persona o, después de presentar a un personaje hablando, reaparecen, sin clara transición, como narradores¹⁵. El transporte de la historia a clave poética reclama la condensación de lo disperso, la concentración de lo múltiple. Las flotas detenidas por calmas y borrascas —unas antes de la catástrofe, como la de Teobaldo, otras después de caída Jerusalén, como las dos de Jaime I— se convierten en flotas de socorro:

Non les da buen viaje la sagrada mar:
los vientos an contrarios, non les dexa andar.

¹⁴ L. SPITZER, "The text and artistic value of the *Ritmo cassinese*", en sus *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, pp. 437-438.

¹⁵ M. R. LIDA DE MALKIEL, "Nuevas notas sobre el *Libro de buen amor*", *NRFH*, 13 (1959), p. 21: la nota 12 alega numerosos casos.

Igualmente la batalla de Gaza se anticipa y alinea en su lugar ideal, fundiéndose con la pobre resistencia de la abierta Jerusalén hasta convertirse en choque decisivo del Islam y la Cristiandad librado en defensa de la Ciudad Santa. No era cosa nueva en los poemas de cruzada esta fusión o confusión de batallas: el cantar de *La Conquête de Jérusalem* nos ofrece un ejemplo anterior. La historia relataba una pequeña escaramuza en Ramleh, seguida de la gran batalla de Ascalón. Pero “dans la *Chanson de Jérusalem* Ascalon est oubliée et Ramleh devient le champ d’une grande bataille où, comme à Roncevaux, toute la Chrétienté réunie combat tous les empires de Mahomet”¹⁶. Estamos en un mundo de leyenda, no de crónica. Legendaria, igual en la *Conquête* que en nuestro *Planto*, la lista de pueblos combatientes. La boga de los catálogos de pueblos que van a la batalla, sin necesidad de remontarnos hasta Homero, es reforzada por el famoso trecho de la *Chanson de Roland* en que se reseña el ejército de Baligán¹⁷. Es uno de los más normales recursos de los poetas épicos, al que han pagado tributo tanto el autor del *Libro de Alexandre*¹⁸ como el del *Poema de Fernán González*¹⁹. La minúscula reseña de nuestro *Planto* añade un indicio más a los muchos que ayudan a rastrear su entronque con las gestas. Igual que en ellas, la historia se ha quintaesenciado descartando las importunas repeticiones e incongruencias de los sucesos.

EL TESTIMONIO LINGÜÍSTICO Y LA FECHA

Un manuscrito autógrafo o coetáneo lleva escrita su edad —dentro de las vastas indecisiones de nuestra ignorancia— en la morfología y el vocabulario. El nuestro, por desgracia, está copiado en época posterior por un copista que tal vez modernizaba y que no siempre entendía lo que tenía delante. Prueba de ello es el verso tercero de la estrofa 6, donde dejó en blanco la palabra rimante “para los. . . / tártaros e miros”. ¿Quiénes son esos misteriosos *miros*? La estrofa reclama enmiendas, aunque a mí sólo se me ocurre una: *paran* en lugar de *para*. Hela aquí:

¹⁶ ANOUARD HATEM, *Les poèmes épiques des croisades*, París, 1902, p. 277. Como es sabido, la *Conquête* (o *Chanson*) de *Jérusalem*, en una versión más antigua hoy perdida, fue aprovechada en *La gran conquista de Ultramar*: la batalla de Ramleh (o Ramas) está en el libro III, caps. 64-66, pp. 360-362 de la edición de la BAAEE. Sobre la relación de la gesta con la *Gran conquista* véase SUZANNE DUPARC-QUIOC, *Le cycle de croisade*, París, 1959, pp. 54-55.

¹⁷ *El Cantar de Roldán*, traducción de M. de Riquer, Madrid, 1960, pp. 114-118.

¹⁸ *El Libro de Alexandre*, ed. de R. Willis, Princeton-París, 1934, ms. P, 116g ss.

¹⁹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Reliquias de la poesía épica*, Madrid, 1951, p. 92, estr. 329-394 para la reseña de los moros; p. 102, estr. 454-467, para los castellanos.

Fazen ayuntamiento los de Babilonia
 con los africanos *para* los de Etiopia,
para los. . .
 tártaros e miros.

Podríamos conjeturar *paran* y llenar con *coraminos* o *corminos* la enojosa laguna. Pero no son enmiendas que se impongan. Más plausible se me figura la sustitución de *caminos* por *campos* en el pareado de la estrofa 20: "vanse por los caminos / cortos pies e manos". Ello salvaría, además del isosilabismo, la rima asonante²⁰. La fluctuación del número de sílabas dentro del isosilabismo predominante nos veda llegar a correcciones basadas en la métrica.

El vocabulario, con tres excepciones, se documenta fácilmente en los autores del siglo XIII. Las tres excepciones son: *calma*, en su acepción marinera ya documentado en don Juan Manuel; *destetar*, no fichado hasta el siglo XV y *afincança*, ya usado en el *Cancionero de Baena*. Nuestro texto adelantaría la aparición de *calma* —que según el *DCEC* (1, 599) se propagó de España al resto de la Romania— en medio siglo. En cuanto a *afincança* ya el *Cantar del Cid* emplea *fincança* ("avie fincança", v. 563), y Berceo *ficança* ("la ficança durable", *Milagros*, 18b); los poetas del XIII, o por facilitarse la rima o por moda literaria, gozan inventando neologismos en *-ança*²¹. *Descabesar* asoma ya en el *Cantar del Cid*, quitando toda importancia a la ausencia de *destetar* (= 'cortar las tetas') en los repertorios corrientes.

Si frente a la evidencia interna del texto, frente a las concomitancias léxicas con Berceo, el *Libro de Alexandre*, el *Poema de Fernán González* y la *Crónica general* colocamos estas insignificantes y provisionales ausencias, el reparo no pesa en la balanza. Cada nuevo libro estudiado adelanta la datación propuesta por Corominas, a título de tentativa, para la primera aparición de las voces castellanas.

EL GÉNERO LITERARIO Y LA MÉTRICA

Provenzales, franceses, alemanes cultivaron el *canto de cruzada*, género lírico confinante de un lado con la canción política y amorosa, de otro con los sermones y bulas de los que extrae motivos y

²⁰ *Caminos: manos* podría ser un ejemplo de consonancia átona, poco usada en nuestra poesía. Su abundancia en los *Proverbios* de Sem Tob, que totalizan 60 casos, ha sido atribuida por E. ALARCOS LLORACH, "La lengua de los *Proverbios* de Sem Tob", *RFE*, 35 (1951), pp. 266-267, a influjo semítico. En otros autores puede tratarse de uso románico: véase A. PAGLIARO, *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, 1958, p. 43, acerca de la "consonanza atona che tanta parte ha nel sistema di rime dello strambotto".

²¹ Véase YAKOV MALKIEL, *Development of the Latin suffixes "-antia" and "-entia" in the Romance languages*, Berkeley, 1945, p. 102 para *afincança*, p. 109 para *perdonança*.

retórica. Aunque Joseph Bédier ensanche la noción hasta englobar las canciones amorosas en que se roza de paso el tema de Tierra Santa, la mayoría de los especialistas reservan el nombre de canto de cruzada a los poemas cantables que giran en torno a determinados tópicos, y emplean argumentos consabidos. Son poemas que animan a tomar la cruz, a padecer por Cristo imitando su pasión, a vengar las injurias de los mahometanos, a rescatar el patrimonio de los Santos Lugares ganando así un valedor en el día del juicio y un lugar en el paraíso²². ¡Ay, *Iherusalem!* contrasta con sus hermanos occidentales tanto por su orientación legendaria como por su entonación juglaresca, libre de refinamientos cortesanos y complicados artificios formales. Los puntos comunes son de escasa monta: algún pormenor como el *tomar pasión* o el grito exabrupto “¡Valed, los christianos, / a vuestros hermanos!”; la entrada, semejante al encabezamiento de ciertas bulas: “Universis in Christo fidelibus...”, “A los que adoran en la vera cruz”; el final que exhorta a la participación sentimental en las miras del Concilio e insinúa que se cantaba en conjunción con los sermones y propaganda de la cruzada. Ahí se detiene la afinidad. A pesar del tema forzado —la cruz y el Santo Sepulcro—, a pesar del común destino, los cantos europeos de cruzada que he revuelto vanamente buscando un modelo o antecedente, ofrecen por su complicación estrófica, por su movimiento y tonalidad, una figura poética muy diferente.

Dos *chansons de croisade* de la colección Bédier, la xxiii (“Un serventois plait de deduit, de joie”) y la vn (“Pour lou pueple reconforten”), se acercan por ciertos rasgos a la nuestra. De la vii escribe Bédier: “La versification très simple, et qui reste étrangère à l’art des troubadours, l’emploi du refrain, l’allure de complainte et parfois de sermon” muestran que apuntaba a la propaganda popular y juglaresca. Dentro de ciertos registros parecidos, ¡Ay, *Iherusalem!* difiere por el estilo y la sustancia, combinando los usos de la gesta castellana con el lamento lírico. Era natural que las heroicas y lamentables nuevas armonizasen los tópicos y fórmulas épicas con el sentimiento, en contrapunto, del *planto* que tan estilizado se nos muestra en la pintura y escultura hispánica del tiempo: en los relieves sepulcrales, en las miniaturas de las *Cantigas* del Rey Sabio, en las tablas funerarias de la iglesia de Mahamud en Burgos²³.

²² He consultado KURT LEWENT, *Das altprovenzalische Kreuzlied*, Erlangen, 1905; F. OEDING, *Das altfranzösische Kreuzlied*, Braunschweig, 1910; J. BÉDIER-P. AUBRY, *Les chansons de croisade*, Paris, 1909; M. COLLEVILLE, *Les chansons allemandes de croisade*, Paris, s.a. [1936]. El reciente libro de F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT, *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters*, Berlin, 1960, de amplia perspectiva, abarca, además, las canciones latinas y las gestas, proyectando la literatura sobre su fondo religioso, político e ideológico.

²³ Pueden verse reproducidas en el estudio de J. FILGUEIRA VALVERDE, “El *planto* en la historia y en la literatura gallega”, *CuEG*, 4 (1945).

La versificación —dos versos dodecasílabos pareados seguidos de tres hexasílabos, los dos primeros aconsonantados, el tercero a modo de estribillo repetido con variables preposiciones al fin de cada estrofa— tiene como base el hexasílabo típico de la *endecha*. El mismo usado en *Los comendadores de Córdoba*, que vienen del siglo xv:

Los Comendadores — por mi mal os vi.
Yo vi a vosotros, — vosotros a mí,

o en el lamento más callejero y repetido del xvi:

Parióme mi madre — una noche oscura,
cubrióme de luto, — faltóme ventura²⁴.

La afinidad con el *planto* la sugiere el poeta ya en la 2ª estrofa:

Bien querría más convusco plannir,
llorar noches e días, gemir e non dormir.

Al oír las nuevas dolorosas, papa y cardenales adoptan los gestos y actitudes clásicas del *planto* (estrofa 11):

Papa e cardenales fazían grand llanto,
ronpen sus vestidos,
dan grandes gemidos.

El *planto*, sometiendo a ritmo los movimientos de dolor, suele emplear en todos los tiempos y lenguas estribillos lamentables. Conjeturo que el "¡ay, Jerusalén!" que titula nuestro poema, era repetido por el corro de oyentes al cabo de cada estrofa. No satisfecho con esta norma ritual, el poeta se complace en intercalar, a modo de estribillos interiores y asimétricos, ciertas fórmulas que expresan rápidamente ya el martirio de los cristianos, ya el heroísmo y número de la morería que hace la derrota inevitable. El número desbordante de los moros en la frase, para mí extraña, "llena por encima / vençe morería", que la tercera vez suena con leve mudanza "de todo por ençima / vençe morería". La valentía de los infieles en el triplicado "no dubdan morir / por la conqwerir", para el que puedo recordar un paralelo en el *Alexandre*, ms. P, 1071: "Commo eran

²⁴ ALONSO-BLECUA, *Antología*, Madrid, 1956, núms. 6 y 73. El interesante artículo de EMILIO GARCÍA GÓMEZ, "La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica", *AlAn*, 21 (1956), hace plausible —oblicuamente, a través de los calcos árabes— la pasmosa unidad y continuidad de la lírica popular hispánica. De los romanistas, sólo P. LE GENTIL, reseñando la *Métrica* de Tomás Navarro en *RPh*, 13 (1958-59), p. 9, ha reconocido la trascendencia del problema.

encarnados non dubdauan morir”, en rima con *conquerir*. Los sufrimientos de los cristianos (estrofas 18 y 19) se expresan con “Afán e amargura / hanlo por folgura”, ligeramente variado luego en “Afán e quebranto / fazían grande llanto”. La técnica de la variación paralelística, muy elaborada por la tradición, culmina en la perfecta estrofa penúltima, con sus simetrías y su rima interior, que reiteran obsesivamente los actos repetidos de profanación sugiriéndolos con una especie de violencia articulatoria o gesto fonético:

De las vestimentas fazían cubiertas;
del Sepulcro Santo fazían establo;
de las cruces santas
fazían estacas
en Iherusalem.

La estrofa se asemeja a la empleada por Alfonso X en la cantiga 79 de Santa María. Tomemos la 2ª como ejemplo²⁵:

Aquesto foi feito por hũa menynna
que chamavan Musa, que mui fremosinna
era e aposta, mas garridelinna
e de pouco sen.

Si en el tercer verso cambiamos la triplicada consonancia por una rima interior asonante o consonante —poniendo por ejemplo *desenvolta*, italianismo introducido en el xvi—, tendremos punto por punto nuestra estrofa:

Aquesto foi feito por hũa menynna
que chamavan Musa, que mui fremosinna
era e aposta / mas mui desenvolta
e de pouco sen.

Las semejanzas formales de la canción castellana con otras gallegas no pueden sorprender a nadie. En este caso ni siquiera necesitamos suponer una influencia alfonsina, sino que podemos admitir que nuestro poeta, al igual que el rey de Castilla, se apoyaba en una base popular.

RASGOS JUGLARESCOS Y CLERICALES

Juglaría y clerecía sirven para distinguir los niveles de lengua y técnica poética que se dan entrelazados en la misma obra. La do-

²⁵ ALFONSO X O SÁBIO, *Cantigas de Santa Maria*, ed. de W. Mettmann, Coimbra, 1959, tomo 1, p. 232. La misma estrofa reaparece en una canción de malcasada del *Cancionero de Herberay* inserta en ALONSO-BLECUA, núm. 10.

sificación es regulada ya por la cultura del autor, ya por el destino del poema. La actividad mercenaria del juglar comporta una peculiar actitud ante la poesía, la sociedad y la vida misma. Pero de lo juglaresco aquí únicamente me interesan ciertos lugares comunes, fórmulas y ardidés técnicos que, sin ser desconocidos en la poesía culta, predominan en la orientación juglaresca por su eficacia comprobada ante el público pagante o por facilitar la tarea del profesional. Ignoro si el autor de *¡Ay, Iherusalem!* pertenecía al pueblo, a la corte o al clero. Mientras el tema religioso le imponía toques y fraseología de origen y sabor eclesiástico, el corro y acaso el propio gusto le enveredaban por las sendas de la juglaría.

Ciertos vocablos y alusiones denotan familiaridad con la cultura de la Iglesia. Desde el segundo verso, buscando un paralelo a *vera cruz*, lo encuentra en el Evangelio de San Juan recitado al fin de la misa, que llama a Cristo "vera luz" (*lux vera*). Del léxico clerical vienen *prosas* con valor de 'canciones', *consistorio*, *altar de Syón*, *vestimentas* designando 'vestes litúrgicas'. De la cultura afinada debe de venir el curioso pareado "Quando están en calma / esflaquéceles el alma", que, si por el sentido recuerda el *Fernán González*, 261b, "vuestros coraçones veo enflaquescer", por la rima presagia la eterna coyunda a que se verán condenadas en la poesía culta *alma:calma*. Aunque en la misma estrofa esperaríamos como primer verso, en vez de "Non les da buen viaje la *sagrada* mar", "Non les da buen viaje la *salada* mar" (la "mer salée" de los poemas franceses, la "mar salada" del Romancero), hemos de aceptar la *lectio difficilior*. "La *sagrada* mar" preludia a Góngora en su romance "Amarrado al duro banco" que la usa dos veces: "Oh *sagrado* mar de España", "Dame ya, *sagrado* mar".

Lo juglaresco aflora en versificación, tópicos, fraseología. Empezando por la primera, versos como "Estos moros perros a la casa santa / siete años e medio la tienen çercada" son un tejido de frases, modismos, expresiones incorporadas al acervo colectivo a través del folklore. Romances y gestas aplican al *moro* el inseparable y descolorido insulto *perro*. La Casa Santa rodará hasta los "cantes flamencos":

Moritos a cabayo,
cristianos a pie,
como ganaron la casita santa
de Jerusalén²⁶.

La fórmula *siete años e medio* —en la que algún lector pensará que distraídamente he descuidado un indicio histórico— es una fórmula arquetípica de nuestra poesía popular. Como Daniel Devoto ha demostrado con hartura de ejemplos, "de siete a ocho" encie-

²⁶ DEMÓFILO, *Cantes flamencos*, Sevilla, 1881, p. 195.

rra una determinación: “algo concluye y otra cosa —la misma— recomienza: la intención de arrojar el venablo se torna acción; se entra por fin en la ciudad; la agresión silenciosamente meditada se expresa al fin”²⁷. Y ¿qué decir de la *carta con letras de sangre*? También las cartas del moro de Antequera y otros héroes “escritas iban con sangre / mas no por falta de tinta”²⁸.

En la tónica me confinaré a dos ejemplos: la comparación de las muchedumbres que acuden a la guerra con un jubileo, y la enumeración de las inauditas crueldades de los infieles. Ya escribía el monje del *Fernán González* (estrofa 388) ponderando el ejército de Almanzor: “Mandó por toda África andar el apellido / e fue com’ a perdón tod’ el pueblo movido”. Y poco antes había abultado el *Libro de Alexandre* (ms. P, 185) qué mágico efecto tuvieron los pregones en Grecia: “Yxieron los caualleros, sí fazien los peones: / en Roma más apriesa non van a los perdone”. Antecedentes del enérgico pareado del *Planto* en que los moros “grandes afincaças ponen con sus lanças / por yr a christianos commo a perdonanças”. La descripción de las atrocidades y sacrilegios perpetrados por la morisma se nos muestra ya como un lugar común llegado a la madurez en el *Fernán González* (aunque con inesperada imparcialidad suponga el monje que las más de las crueldades fueron rumor difundido por Almanzor para aterrar a los cristianos). Léanse las estrofas 90-91:

Dentro en las iglesias fazían establías,
fazían en los altares muchas fieras follías,
robavan los tesoros de las sacristanías,
lloravan los cristianos las noches e los días.

...Prendían a los cristianos, mandavan los cozer,
fazían semejante que los ivan comer.

No me detengo en menudas concomitancias con *¡Ay, Iherusalem!*, como el “llorar noches e días”, o la reiteración de *fazían* al pintar la desecración del Santo Sepulcro. El poeta del *planto* se muestra más adicto a su visión ideal de las crueldades de la morisma que a la crónica de Jerusalén:

Veen los christianos a sus fijos asar,
veen a sus mugeres biuas destetar,
vanse por los caminos [= campos?]
cortos pies e manos.

²⁷ D. DEVOTO, “Entre las siete y las ocho”, *Fil*, 5 (1959), pp. 77-78.

²⁸ DIEGO CATALÁN, *Un prosista anónimo del siglo xiv*, La Laguna, 1955, p. 161, cita como frases tópicas de la juglaría los versos del *Poema de Alfonso XI*: “Carta bos mando escripta / con... sangre... / e non por mengua de tinta”. Para comparaciones de la guerra con una *romería*, véanse pp. 95, 216.

De las vestimentas fazían cubiertas;
del Sepulcro Santo fazían establo;
de las cruces santas
fazían estacas.

La segunda estrofa, con sus variaciones paralelísticas que intensifican la sensación de horror, con su enfática rima interior, es bien superior a la truculencia melodramática de la primera. Pero ambas lograron la suprema distinción, la de incorporarse a las crónicas como arquetipo de futuros sucesos. García de Eugui, el cronista navarro que escribía a principios del xv, para evocar la guerra santa, ponía en boca del soldán de Bagdad el siguiente programa de atrocidades, tan detallado:

Et fas de manera que todas las yglesias en que ellos adoran sean luego destruydas e faslas escabhas [*sic* por establias?] en que coman los caballos, en los sus altares sean luego fechos pesebres... , et de lures cruces fas estacas en que aten las bestias; et a las criaturas que fueren pequeynas fasles segodir las cabeças a los cantales; et las mulleres faslas abrir por los cuerpos, et a las que non fueren preynadas fasles cortar las tetas²⁹.

Diego Catalán da como manantial de inspiración de este pasaje dos trechos del *Poema de Alfonso XI* y de la *Gran Crónica de Alfonso XI* por él descubierta. Mayores son todavía las semejanzas con nuestro *Planto*, con el que comparte detalles exclusivos: las cruces hechas estacas, las mujeres destetadas. La bola de nieve del lugar común iba redondeándose y ya había englobado trozos del *¡Ay Iherusalem!*

La versificación fluctúa entre la popular base hexasílaba —que además de permanecer en los tres versos últimos de la estrofa, quiere retornar en las rimas internas— y el verso dodecasílabo de arte mayor cuyo porvenir en la poesía culta, gracias a Juan de Mena, sería inmenso. La música impone una fuerte orientación a la regularidad, pero el hábito juglaresco autoriza la licencia de estirar o cortar el número de sílabas. De los versos de arte mayor, 9 rebasan la cuenta dodecasílaba, el 7 y el 87 en ambos hemistiquios. De los versos menores, 5 superan las 6 sílabas. Dos versos mayores tienen un hemistiquio de 5 sílabas. Este cálculo se hace admitiendo todas las conveniencias de hiato y sinalefa, menos la sinalefa entre dos versos o hemistiquios.

²⁹ D. CATALÁN, *op. cit.*, p. 96-97. La *Crónica* de García Eugui [no Eugui], editada en Chile, es libro raro que no tengo a mano. Sobre Eugui cf. D. J. GIFFORD and F. W. HODCROFT, *Textos lingüísticos del Medioevo español*, Oxford, 1959, p. 160.

SITUACIÓN Y PROBLEMAS

Claras afinidades de forma y espíritu entroncan nuestro poema con los narrativos de juglaría y clerecía que le preceden, y con los romances épico-líricos que le siguen. Le cuadran los trazos con que Vossler deslindó y caracterizó la gesta española frente a la francesa: la subordinación de los motivos personalistas a la causa de la cristiandad, “el espíritu ético propio del *miles*, espíritu de sacrificio, de entrega, de proeza guerrera”³⁰. Despersonalizado hasta el punto de no conocer en bastantes estrofas más sujetos que *moros y cristianos* —a veces elididos, pues el carácter de la acción revela al actor—, olvida la hazaña individual para concentrarse en los símbolos y agentes colectivos: la cruz y el sepulcro, el pueblo cristiano hermanado por la fe y el martirio. Con el Romancero comparte ciertos rasgos expresivos: la brillantez epigramática que se complace en la antítesis y el paralelismo, el estilo abierto, sin fronteras entre lo objetivo y subjetivo. Me recuerda especialmente el relato condensado “De Antequera salió el moro”, que se abre con la presentación del moro anunciando su “triste mensajería” e incitando al llanto, para contarnos luego en *tempo* rápido el sitio de la ciudad, las cartas con sangre, el socorro estéril y la caída en manos del enemigo.

Ciertos fenómenos de composición y estilo no encajan en los módulos de los poemas narrativos que conocemos en castellano. Si no me engaño, nos invitan a postular una rama lírica perdida, colindante de un lado con la poesía latina —especialmente con la secuencia—, de otro lado con el planto. En los poemas latinos medievales es casi de rigor un exordio que, además de proponer el argumento, nos sugiere la tonalidad moral o sentimental, el espíritu con que debemos escuchar. En el *Carmen Campidoctoris* ocupa cinco estrofas y convida a los oyentes a escuchar *laetando*, gozosamente, hazañas modernas superiores a las cantadas en las escuelas. En nuestra poesía llena cuatro estrofas donde, tras reiterar la oportunidad del lloro, el cantor pasa a la proposición o tema. La incitación al dolor está apoyada por el estribillo “¡Ay Iherusalem!” que, si bien aparece sólo en el encabezamiento, se presume era repetido al fin de cada estrofa, al igual que en el *Plantus de obitu Karoli* “A solis ortu usque ad occidua” cada dístico va seguido por el *Heu mihi misero!*³¹

Saltar del exordio al cuerpo narrativo comporta una mudanza tal de perspectivas retóricas, que el cambio se trasluce hasta en el empleo de los tiempos gramaticales. El uso lógico, en que las alternancias de presente y pretérito traducen la inmediatez o lejanía de los hechos, predomina en el exordio cuya cuarta estrofa ofrece el sumario de la narración contemplada desde una lejanía histórica:

³⁰ K. VOSSLER, *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart, 1951, p. 217.

³¹ *Poesía latina medieval*, a cura di G. VECCHI, Parma, 1952, pp. 56 ss.

De Iherusalem vos querría contar,
del Sepulcro Santo que es allende el mar:
moros lo çercaron
e lo derribaron
a Iherusalem.

De pronto la distancia se acorta y saltamos *in medias res* como espectadores visionarios. Una serie de presentes yuxtapuestos, enlazados por meros engarces mentales, se suceden en 85 versos que describen la lucha por Jerusalén hasta la estrofa terminal, donde el cantor se dirige nuevamente al público. Serie apenas interrumpida por el pluscuamperfecto "*fuera* en aquel día" y seis imperfectos, cinco de ellos con idéntico verbo transitivo *fazían*. Los dos primeros "fazían grand llanto" (bis) parecen fraseológicos, asociados al sentido durativo del verbo, mientras los tres *fazían* de la estrofa penúltima denuncian una intención descriptiva y pictórica, una insistencia sentimental reforzada por la distribución paralela. Semejante acumulación de presentes, si se formula en sequedad estadística, no coincide con el uso de los cantares de gesta o los romances recientemente estudiados por Sandmann³². El representar un proceso mediante una sucesión de presentes que traducen los momentos culminantes, era un recurso artístico fuertemente recomendado por la preceptiva greco-romana³³ y concienzudamente explotado en la Edad Media por la lírica latina. Tomemos como muestra un trecho de la secuencia *Modus Ottinc*, que desmonta, en rápida enumeración, el proceso de la guerra de teutones contra húngaros³⁴:

*His incensi
bella fremunt,
arma poscunt,
hostes vocant,
signa secuntur,
clamor passim oritur...*

Con mayor austeridad y vigor enumera nuestro poeta los preparativos de la cruzada:

Mandan dar pregones por la christiandad,
alçan sus pendones, llaman Trinidad.

³² M. SANDMANN, "Narrative tenses of the past in the *Cantar de mio Cid*", *Studies in romance philology presented to John Orr*, Manchester, 1953, pp. 258-281. La mezcla de presente y pretérito, inexplicable desde un punto de vista gramatical o psicológico, es un fenómeno estilístico que convierte en rasgo diferencial de un género lo que al principio fue necesidad práctica.

³³ H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, pp. 400-408, en los párrafos dedicados a la *translatio temporum* y la *evidentia*.

³⁴ *Carmina Cantabrigiensia*, ed. W. BULST, Heidelberg, 1950, p. 28.

“¡Valed, los christianos,
a vuestros hermanos...!”

No era indispensable frecuentar las aulas de retórica para usar este recurso inmemorial. Con las enseñanzas de la escuela coincidía una oscura percepción de que el presente gramatical constituye la dimensión esencial, la forma apropiada de una visión imaginativa más que realista³⁵. Además, el hexasílabo —simple o doblado en dodecasílabo— brindaba un cauce natural a este movimiento cortado y jadeante. En cambio, se prestaba escasamente a la narración fluida y serenada. No es de extrañar que la musa del planto haya deseado cambiar de caballo.

Porque el planto, género radicalmente emocional y accidentalmente narrativo, también sintió la atracción del romance imperalista, universal. Lo adoptó a veces para contar “nuevas llorosas”, para narrar alguna “triste mensajería”, sin renunciar al estribillo guayado que marca el retorno rítmico del dolor. Tal sucede en el romance “Hablando estaba la reina”³⁶ que relata la muerte del príncipe de Portugal intercalando tras cada cuarteta el renovado “Ay, ay, ay, qué fuertes penas, / ay, ay, ay, qué fuerte mal”; y en el famoso del rey moro que perdió Alhama con su estribillo lamentable “¡Ay de mi Alhama!”

Confluyen en nuestro poema elementos clericales y juglarescos, giros estilísticos tradicionales y otros de origen misterioso. ¿Será el acierto aislado de un poeta que supo plegar una estrofa angosta y difícil a variadas inflexiones del sentimiento, sublimar un molde hecho para el canto hasta la grandiosidad de la gesta? ¿O estaremos frente a un género poético del que sólo se salvó una muestra? No podemos decidir el problema de si hay una solución de continuidad en nuestra transmisión de la lírica. Personalmente me inclino a creer que un tipo de planto narrativo, más adecuado para el canto que para la recitación, se ha soterrado viviendo tal vez largos años en lo que Menéndez Pidal ha llamado *estado de latencia*.

EUGENIO ASENSIO

Lisboa.

³⁵ M. SANDMANN, “Syntaxe verbale et style épique”, *VII Congresso Internazionale di Studi Romanzi. Atti*, t. 2: *Comunicazioni*, Firenze, 1959, p. 374.

³⁶ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, 1957, t. 2, pp. 37-39.