

Fernando CARMONA FERNÁNDEZ

LA PEREGRINACIÓN AMOROSA EN LOS SIGLOS XII Y XIII

La literatura románica, escrita en las modernas lenguas romances, tiene su origen en la peregrinación. Bédier lo formuló en aquella frase tan repetida sobre los cantares de gesta: «au commencement était la route, jalonné de sanctuaires». Los cantares de gesta surgen en un espacio de peregrinación difundiéndose, a su vez, la propaganda de otra peregrinación: la santa cruzada.

Sorprende una época, con una visión del mundo aparentemente tan estable y estática, que genere tanta movilidad. La sociedad del occidente cristiano, como ha puesto de relieve J. Le Goff¹, irrumpe en un movimiento imparable. Los caminos se hacen con el andar de mercaderes y escolares², peregrinos y guerreros, monjes y cruzados. Podríamos hablar de una sociedad *errante* ya que la vida no se concibe fuera del camino. La existencia es *peregrinación* y el ser humano *homo viator*.

Hasta la vida misma del estudioso se concibe de una forma *errática*. El estudio y el saber también son una peregrinación o recorrido por un universo interiorizado que lleva a Dios, gracias al estudio de las artes liberales (*trivium* y *quadrivium*). Para san Agustín, la razón puede interpretar la realidad, el universo, para elevarse a la contemplación divina. Así, establece un diagrama del saber, que de las nociones que ponen orden en el mundo material (*gramática*, primera disciplina del *trivium*) asciende a las formas universales y celestes (*astronomía*, última del *quadrivium*): «parábola que sintetiza y simboliza el itinerario terreno y espiritual del hombre»³. De la multiplicidad de las cosas a la intuición de la unidad absoluta.

¹ Madrid, 1972, pp. 48-52.

² Una de las condiciones del estudio, para Bernardo de Chartres, era hacerlo en «terra aliena» (A. Vârvaro, 1983, p.75).

³ S. Battaglia, Nápoles, 1969, p. 36; Dante y Boccaccio identifican *ciencia* con *cielo* (cfr. C. Alvar, 1993, p. 43).

De forma semejante, se estructura *La Divina Comedia* de Dante. En el segundo libro del *Convivio*, establece una correspondencia entre las siete artes y los siete cielos, haciendo un recorrido por el universo: Luna (*Gramática*), Mercurio (*Dialéctica*), Venus (*Retórica*), Sol (*Aritmética*), Marte (*Música*), Júpiter (*Geometría*), Saturno (*Astrología*). Añade el Cielo Estrellado (*Física y Metafísica*) y el Cielo Cristalino o Primum Mobile (*Ética*). Por encima, finalmente, el Empíreo (*Teología*). Si el número siete (*artes*) simboliza la perfección de la obra humana y natural, Dante completa el ciclo de diez, que indica la perfección absoluta, inmutable y cósmica⁴.

El estudioso medieval es, pues, un peregrino del espacio; el saber es inseparable del recorrido cósmico que se convierte en una peregrinación *vertical* no ajena a la horizontal de la peregrinación habitual. Los cruzados vestían encima de sus ropas una túnica de peregrino⁵. Todo movimiento espacial en los siglos XII y XIII lleva de alguna manera la misma vestimenta⁶. El místico y el sabio pueden peregrinar hacia la ciudad celeste como el peregrino a Jerusalén; ambos ejes, vertical y horizontal, caracterizan al *homo viator* medieval. La cruz es símbolo y síntesis de su identidad y su destino. Con su *arriba/abajo* y *derecha/izquierda*, la cruz representa a la tierra y su orientación en ella —no faltan mapamundis en forma de cruz—; como también representa al tiempo con la repetición de las cuatro estaciones: la cruz es la síntesis espaciotemporal que señala el itinerario de la peregrinación⁷.

Ésta es el viaje por antonomasia que materializa el sentido de la existencia humana. El peregrino recorre un espacio determinado de purificación y de transformación, el viaje a Jerusalén se dirige al centro del mundo y al centro de la historia, penetra a un espacio y tiempo excepcional que anticipa la Jerusalén celestial.

Ese viaje transformador no es ajeno al que llevan los guerreros de los cantares de gesta o los caballeros andantes de la novela cortés o el amante de

⁴ Cfr. Battaglia, *id.*, pp. 37-39.

⁵ D. Régnier-Bohler, París, 1997, p. xxi.

⁶ En los siglos XII y XIII, el relato de viaje es fundamentalmente de peregrinación; en la segunda mitad del siglo XIII, con la irrupción histórica de los mongoles y la aparición de viajeros de la generación de Guillermo de Rubruc y Marco Polo, un horizonte espacial nuevo se abre a occidente y podemos hablar de viaje y libros de viaje en un sentido moderno (F. Carmona, 1996, pp. 87-99).

⁷ La cruz es la figura humana y el árbol que une la tierra y el cielo cuyas raíces están en el infierno y su vértice en el trono de Dios; a los pies de la cruz del Gólgota está enterrado el cadáver de Adán; puede tener siete escalones por los que se asciende y representan los siete cielos. En fin, la cruz representa la unión cósmica y la historia de la salvación; *cfr.* los diccionarios de símbolos de H. Biedermann (1989, pp. 130-133) y J. Chevalier-A. Gheerbrant (1991, pp. 362-363; P. Zumthor, 1994, p. 22).

la canción trovadoresca. El proceso de acercamiento amoroso que cantan los trovadores se asemeja a una peculiar peregrinación. Entre el poeta enamorado y la dama, hay un espacio a recorrer. Uno de los primeros trovadores —Jaufré Rudel (...1125-1148...)— reproduce en su poesía la distancia amorosa designando su amor como *lejano*: «Amors de terra lonhdana».

La más famosa de sus poesías y que viene a darle su identidad poética —«Lanqand li jorn son lonc en mai»— repite al final de los versos segundo y cuarto, en todas las *coblas* o estrofas, el término *loing*, a modo de *mot-refranh*:

Lanqand li jorn son lonc en mai
m'es bels douz chans d'auzels de loing,
e qand me sui partitz de lai
remembra.m d'un amor de loing⁸.

La expresión *amor de loing* reaparece en las restantes estrofas; y, en algunas, más de una vez. En los primeros versos citados, los términos *lonc/loing* nos hacen pasar del alargamiento temporal a la lejanía espacial⁹. La lejanía amorosa le hace verse cautivo «lai elrenc del sarrazis» (estrofa segunda) o en peregrinación para poder llegar a ella (estrofa quinta):

Ai! car me fos lai peleris
si que mos fust e mos tapis
fos pelz sieus bels huoills remiratz!¹⁰.

El poema alude al recorrido que tiene que hacer, en el que no faltan puertos y caminos (*Assatz i a portz e camis!*, estrofa tercera) hasta encontrar albergue cerca de ella (*albergarai pres de lieis*, cuarta).

Sin embargo, en ningún momento se desprende de su ambigüedad poética, lo que ha favorecido las más variadas interpretaciones por parte de los críticos que han identificado a la dama lejana con la Virgen María (C. Appel), la «terra lonhdana» con Tierra Santa (G. Frank), el «amor divino» (D. Zorzi), el sentimiento de nostalgia (L. Spitzer). Ha sido vista como poesía alegórica

⁸ «Cuando los días son largos, en mayo,/me agrada el dulce canto de los pájaros de lejos/
y cuando me voy de allí,/me acuerdo de un amor de lejos» (trad. C. Alvar, 1981, p. 97).

⁹ Insistirá en las estrofas siguientes: *ni pres ni loing* (2^a), *nostras terras de loing* (3^a), *sui de loing* (4^a), etc.

¹⁰ «¡Ay! ¡Ojalá pudiera ir allí como peregrino/de forma que mi bordón y mi capa/fuesen contemplados por sus bellos ojos!» (*id.*, p. 99).

(Frank) o en referencia a una dama real (M. Lazar) o reflejo de las vicisitudes de su experiencia amorosa (A. Jeanroy; R. Nelli)¹¹.

Sea cual fuera la interpretación poética por la que optemos, J. Rudel une la dinámica espacial de *cercanía/lejanía* en la concepción amorosa que resume en un verso (*qand, drutz loindas, er tan vezis*, estrofa cuarta). El primer trovador, Guillermo de Poitiers, había formulado el sentimiento amoroso en una dialéctica contradictoria de *ausencia/presencia* en su canción *Farai un vers de dreit nien*:

Amigu'ai ieu, non sai qui s'es:
c'anc no la vi, si m'aiut fes¹².

El autor del siglo XIII que compuso la *Vida* de Jaufré Rudel retendrá este dato como punto de partida de su enamoramiento: el hecho de no haberla visto antes, «Et enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezer (...). Et per voluntad de leis vezer, el se croset (...)¹³. La vida provenzal convierte en biografía los elementos poéticos señalados: amar a la que *no ha visto* (Guillermo de Poitiers) y, convertido en peregrino, *albergarse* cerca de ella¹⁴, poder verla y ser visto¹⁵.

El amor como recorrido espacial, como peregrinación amorosa, es lo que realmente atrae al autor de la biografía poética y lo que fascinará al público medieval haciendo de J. Rudel un poeta tan difundido.

Jean Renard, en su *Guillaume de Dole*, reproduce, casi un siglo después, en francés, la estrofa señalada del trovador provenzal¹⁶. La intercalación del texto poético en la narración indica la difusión del poema, pero su importancia es mayor que la de otros poemas intercalados ya que es síntesis y punto de

¹¹ Sobre este debate, *cf.* M. de Riquer, 1975, vol. I, pp. 151-153; L. Spitzer, 1970, pp. 81-115.

¹² «Tengo amiga, no sé quién es:/nunca la vi, por mi fe» (tr. *id.*, p. 83).

¹³ «Se enamoró de la condesa de Trípoli, sin verla, por lo bien que hablaban de ella los peregrinos que volvían de Antioquía. Hizo por ella muchos versos, con buenas melodías y palabras sencillas. Con el deseo de verla se hizo cruzado y embarcó, enfermando en la nave; fue llevado a un hostel de Trípoli, como muerto. Se lo hicieron saber a la condesa, que fue a verlo al lecho y lo tomó entre sus brazos. Jaufré se dio cuenta de que era la condesa y al instante recobró el oído y la respiración y alabó a Dios, por haberle mantenido la vida hasta que pudo verla; así murió entre sus brazos» (*id.*, 93).

¹⁴ «Albergarai pres de lieis», dice la cansó; «E fo condug a Tripol, en un alberc», según la *Vida*.

¹⁵ La insistencia en verla de la *Vida* corresponde al «pelz sieus bels huoiills remiratz», del poema.

¹⁶ F. Lecoy, 1969, p. 41, vv. 1301-1307.

partida de la primera parte del relato narrativo. Se nos cuenta por boca de un juglar la descripción de la belleza de la joven Lienor que hace que el joven emperador se enamore sin haberla visto; sólo por lo que oye decir a aquél. El narrador *narrativiza* los versos que cita de Jaufré Rudel. Sólo al final del relato, la joven se presentará en la corte imperial teniendo lugar la manifestación de su identidad y su matrimonio casi al mismo tiempo. Todos los elementos del relato, traición del senescal incluida, están en función del acercamiento final de los enamorados. La estrofa intercalada del poeta provenzal es el manifiesto poético del programa narrativo que el autor lleva a cabo.

El mismo proceso narrativo caracteriza también el *Lai de l'Ombre* del mismo autor; el protagonista se enamora de una dama también distante, aunque no en la lejanía de ultramar, y se decide a hacer la peculiar peregrinación de ir a donde habita su amada:

Or n'i a fors de tenir chier
ceus qui la vont ou ele maint,
quar por ce fere ont eü maint,
de lor amor joie et solas¹⁷.

El acercamiento espacial del amante va acompañado de un proceso de correspondencia sentimental prefigurado en la poesía provenzal por sucesivas fases o pasos (*fenhedor*, *pregador*, *entendedor*, *drutz*, *fach*). El itinerario sentimental es un recorrido *espacializado* como muestra la literatura alegórica. Para los trovadores señalados, el amor es peregrinación como lo era su vida misma¹⁸.

¹⁷ vv. 172-5: «Ahora sólo me queda encarecer/ a los que van al lugar donde su amada habita/ pues obrando así muchos han tenido/ alegría y consuelo en su amor» (tr. F. Carmona, 1986, p. 35). Cuando nuestro caballero llega al castillo en el que habita la dama dice a sus acompañantes que está dispuesto por su conquista —metafóricamente se refiere a su ocupante— a ser hecho prisionero por Saladino («Je vouldroie estre en la prison/Salahadin...»), vv. 250-1) sonando como un eco los versos de J. Rudel («...del sarrazis/fos eu, per lieis, clamatz!», (ed. Alvar, p. 98). La situación de la dama viviendo en otro castillo con su marido es evocada poéticamente por el trovador: «Luenh es lo castelhs e la tors/on elha jay e sos maritz» (Riquer, 1975, vol. I, p. 161).

¹⁸ A. Tavera, 1976, pp. 431-449. Guillermo de Aquitania, nuestro primer trovador, cuyo abuelo se encaminaba todos los años a Roma o a Santiago de Compostela, tuvo una participación desastrosa en la cruzada (1101-1102): cayó en una emboscada en Asia Menor de la que escapó con unos pocos y, por una tempestad, se vio obligado a regresar a Antioquía, tras embarcarse para Occidente. Mejor le fue en la cruzada peninsular participando en la batalla de Cutanda (1120). El Jaufré Rudel histórico murió en las cruzadas como confirma un sirventés de Marcabré (*A·N·Jaufre Rudel outra mar*), el otro gran poeta de su generación. Marcabré intentó interesar a los monarcas de su tiempo en la cruzada de España, al tiempo que recorría las cortes del Sur de Francia y de Castilla y León. Es famosa su composición (*Pax in nomine Domini*) en la que considera la asistencia a la cruzada en ayuda del rey de Castilla como un «lavador» o baño purificador de los caballeros cristianos (Riquer, 1975, vol. I, p. 206).

La peregrinación y la cruzada connotan, como primordial experiencia, la actividad poética del trovador que se manifiesta en los tres primeros que inician la tradición poética provenzal. Podríamos considerar a J. Rudel como el iniciador de la *canción de cruzada* de carácter amoroso. No tiene este tipo de canción autonomía como género identificándose con el sirventés o la *cansó* amorosa¹⁹. No falta en alguna *cansó de cruzada*, de desarrollo específicamente político, manifestaciones amorosas e insinuaciones atrevidas²⁰. Zumthor, considerando las veintinueve composiciones de la recopilación de Bédier y Aubry, ha constatado catorce motivos relativos al amor y veinte, a la guerra. La media es de doce motivos por canción; un sistema cerrado y variado a la vez; parece la canción de cruzada «‘injetada’ en una canción de amor»²¹.

La *canción de cruzada* entronca con el *planh* provenzal, variante del *sirventés*, que lamenta la pérdida de algo o alguien querido y, al ponerse en boca de mujer, se convierte en *chanson de femme*²².

Un bello ejemplo de canción de separación por la cruzada, puesta en boca de la mujer, que con estructura formal de *cansó* es, a la vez, *chanson de femme* y de cruzada, es la anónima «Jherusalem, grant damage me fais,/Qui m’as tolu ce que je plus amoie».

La evocación tradicional trovadoresca de la amada, ahora puesta en boca de ella por la partida inminente de su enamorado, se transforma en un bello y sentido lamento de despedida:

Biaus dous amis, com porrois 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?
 Quant me remembre del douz viaire cler
 Que je soloie baisier et acoler,
 Grant merveille est que je ne sui dervee²³.

¹⁹ M. de Riquer la clasifica como una variedad del sirventés político (v. I, 1975, pp. 56-7) y J. Frappier coloca otras como una variedad de *canciones de amor* (1966, pp. 86-90), o, tomando un registro popularizante, se convierte en una modalidad de *canción de amigo* o de *canción de separación*, encontrándonos con «uno de los casos mas interesantes de *interferencias registrales*» en expresión de P. Bec (1977, p. 151).

²⁰ Peire Vidal, en *Baron, Jhesus, qu’en crotz fon mes*, las dos últimas de sus ocho coblas las dedica a atacar a las «domnas vielhas» porque son ajenas a la galantería, para pasar, en la última, a afirmar que sólo piensa en obedecerla y servirla «entre·l despulhar e·l vestir» (Riquer, v. III, p. 906).

²¹ Zumthor, 1972, pp. 256 y 91-92.

²² Para P. Bec, la canción de cruzada «es un género que gravita funcionalmente en la órbita de tres géneros exógenos que son el *sirventés*, la *cansó* y la *chason de femme*» (1977, p. 156).

²³ Bec, v. II, p. 10; «Mi buen y dulce amigo, ¿cómo poder soportar/ tan gran pena en el amargo mar/ cuando no puedo arrancar/ el gran dolor que ha penetrado en mi corazón?/

En el verso que se ubica en el centro de esta estrofa («La grant dolor qui m'est el cuer entree?»), la segunda de las tres que completan la composición, parece resonar los de Jaufré Rudel «Amors de terra lonhdana/per vos totz lo cors mi dol»; como también el de Guiot de Dijon: «De ce qui au cuer dolente»²⁴.

En la canción de cruzada, como en la *cansó* trovadoresca, se canta el dolor que provoca la lejanía de los enamorados. En la separación por la cruzada, se encuentra la materialización real de la *lejanía* del enamorado de la *fin'amors*; el enamorado es, en realidad, un peregrino de amor.

La distancia que separa a los amantes tiene su interiorización dramática en la imagen del corazón separado del cuerpo. Y este es el motivo que insistentemente nos repite la poesía trovadoresca. La conciencia del alejamiento provoca dolor y muerte. La siguiente y última estrofa de la canción anónima señalada desarrolla el tema de la muerte como última esperanza de unión²⁵.

Podría formularse, así, el tema central: la *lejanía* de los enamorados se convierte en *dolor*; por el alejamiento del *corazón* del cuerpo, lo que lleva a un destino fatal: la muerte. La canción de cruzada integra estos elementos con la distancia de Tierra Santa y la travesía marina. No se ha de olvidar la leyenda de Tristán e Iseo que los resume y es objeto de referencia continua en estos dos siglos: el mar une y, a la vez, separa a ambos amantes —por la tempestad hace que tomen el filtro y de forma semejante provocará la muerte de Tristán—, y también los presenta como arquetipo de amantes fieles que solo pueden encontrar la unión tras la muerte²⁶.

La cruzada como materialización de la metáfora de la separación de cuerpo y corazón, es el tema de Conon de Béthune en *Ahi! Amors, com dure departi*, cuya primera estrofa acaba así:

Se li cors va servir Nostre Signor,
mes cuers remaint del tot en sa baillie²⁷.

Cuando recuerdo el dulce y claro rostro/ que solía besar y abrazar,/ es un milagro que no haya enloquecido».

²⁴ Canción de cruzada *Chantarai por mon corage*, edic. P. Bec, v. II, 1977, p. 93, v. 25.

²⁵ «Que Dios me ayude, no tengo escapatoria;/ tengo que morir, tal es mi destino;/ de verdad que muero por amor/ hasta Dios no me queda ni una jornada./ ¡Ay de mí! deseo que llegue ese día/ para encontrarme con mi dulce amigo,/ antes que permanecer aquí perdida».

²⁶ En la canción anónima señalada la referencia a la «mer salee» y a la muerte en la siguiente estrofa: «Morir m'estuet, teus est ma destinee;/ si sai de voir que qui muert por amer» es un eco de la leyenda tristaniana.

²⁷ «Ahi! Amors, com dure departie/Me convenra faire de la millor/Ki onques fust amee ne servie!/Dieus me ramaint a li par sa douçour,/Si voirement con j'en part a dolor!/Las!

En la composición, sigue cantando con fervor la unión de amor caballería y espíritu de cruzada:

Ke la doit on faire chevallerie
ou on conquiert Paradis et honor
et pris et los et l'amor de s'amie.

Ante la partida a ultramar, los enamorados interiorizan un drama más profundo que el de una simple separación. El amor cortés es inconcebible sin la *aventura*, la hazaña caballeresca; es decir, el amor exige la marcha a la cruzada de ultramar, pero este alejamiento obstaculiza al mismo tiempo la unión amorosa. De aquí que la dolorosa separación del corazón y del cuerpo sea inevitable: el cuerpo debe estar en ultramar para conquistar *caballería*, *Paraíso*, *honor* y *amor*, como acabamos de leer en los últimos versos, pero el corazón no puede estar allí, tiende a volver con ella.

Esta situación dramática que provoca un sentimiento contradictorio de alegría y tristeza al mismo tiempo, la expresa con todo su patetismo Thibaut de Champagne que encabezó una cruzada (1238)²⁸; en su composición *Dame, ensi est q'il m'en couvient aler*, su última estrofa dice así:

Bien doit mes cuers estre liez et dolanz:
Dolanz de ce que je part de ma dame,
Et liez de ce que je suis desiranz
De servir Dieu, qui est mes cors et m'ame²⁹.

Estos versos constituyen la conclusión del desarrollo del tema de la separación de la amada que tiene lugar en las estrofas anteriores; en la primera, apunta una maldición a la tierra de ultramar «Qui tanz amanz avra fet desevrer» (v. 6); en la segunda, señala que su corazón no puede separarse de ella: «Ne mes fins cuers ne m'en let retorner» (v. 11); en la tercera, su recuerdo hace que

k'ai je dit? Ja ne m'en part je mie!/Se li cors va servir Nostre Signor,/Mes cuers remaint del tot en sa baillie», (Bec, *id.*, p. 94); «¡Ay! Amor, qué dura separación/ me obliga a alejarme de la mejor/ que fue amada y servida!/ ¡Que Dios me dé su dulzura/ como yo parto con dolor!/ ¡Ay! Pero ¿qué digo? ¿No puedo separarme?! si el cuerpo va a servir a nuestro Señor/ mi corazón queda totalmente en su dominio»; cfr. otras referencias de la separación de cuerpo y corazón en el cruzado, de Châtelain d'Arras y Chardon de Reims, en Frappier (1966, pp. 87-88). Conon de Béthune (...1150-1220) participó en la tercera y cuarta cruzadas, desempeñando importantes funciones en esta última (F. Carmona-C. Hernández-J. A. Trigueros, 1986, p.197).

²⁸ F. Carmona, *id.*, pp. 201-204.

²⁹ *Id.*, p. 77; «Mi corazón debe estar a la vez alegre y triste/ triste porque me separo de mi dama/ y alegre porque estoy deseoso/ de servir a Dios, que es mi cuerpo y mi alma».

se arrepienta de su viaje; en la cuarta, se dirige a Dios diciéndole que, por él, pierde su corazón: «pour vous pert et mon cuer et ma joie» (v. 28); en la quinta, resuelve su contradictorio sentimiento de alegría y tristeza afirmando su servicio a Dios, para, en el *envío* final, tras invocar a la Virgen, hacer una especie de *fundido* filmico, sustituyendo una dama por la otra, con el que acaba la composición: «Quant dame pert, Dame me soit aidanz!».

No hay la menor contradicción entre la devoción a las dos damas; una lleva a la otra; ambas son la manifestación de una única realidad amorosa. Además de hablar de un amor sagrado y otro profano, en los siglos XII y XIII, podemos referirnos a la unidad de ambos. Una relación cortés, por excelencia, es la de Lanzarote con Ginebra. Su unión amorosa es también una unión sagrada. Él se acerca al lecho como al santuario de una sagrada reliquia:

Et puis vint au lit la reïne,
si l'aore et se li encline,
car an nul cors saint ne croit tant³⁰.

Al amanecer, el dolor de la separación es el de un *verdadero mártir*:

Au lever fu il droiz martirs,
tant li fu griés li departirs,
car il suefre grant martire³¹.

El carácter sagrado de su dama se mantendrá hasta el último momento; se aleja de su dama haciendo genuflexiones como el devoto religioso se retira del altar sagrado:

Au departir a soplóié
a la chambre et fet tot autel
con s'il fust devant un autel³².

El martirio amoroso que sufre Lanzarote es debido a la cruel separación del corazón de su cuerpo cuya explicación acaba en la concisión de un verso:

Li cors s'an vet, li cuers sejourne³³.

³⁰ Ed. D. Poirion, B. de la Pléiade, 1994, pp. 622-3, vv. 4659-61.

³¹ *Id.*, vv. 4697-9.

³² *Id.*, vv. 4724-6.

³³ *Id.*, v. 4705.

El pasaje de Chrétien de Troyes presenta los motivos clave señalados en la canción de cruzada: la fusión de amor sagrado y profano, la separación de cuerpo y corazón, y la unión con la amada como el fin del itinerario de una peregrinación. La *quête* del caballero errante es una peregrinación como la del cruzado.

Si, formalmente, en la canción de cruzada están los más variados registros líricos, la concepción erótica que reproduce es la propia de la narrativa cortés. A ello se debe el efecto y atractiva variedad de las composiciones de este género poético. El paso de unas a otras causa el efecto de una melodía que se enriquece con nuevos tonos y registros.

Así, el tono sereno, íntimo y sentido de Thibaut de Champagne se transforma en un grito dolorido y patético al pasar al registro popularizante en *Chantarai por mon corage* de Guiot de Dijon; el movimiento rítmico, el estribillo y el lamento puesto en boca de mujer hacen que el tema de la separación reaparezca como nuevo³⁴. La inquietud, el miedo, la dolorida espera, la desesperación por la ausencia del amado que va desarrollando en cada estrofa resuena concisa y penetrantemente como un grito de dolor:

Dex, quant crïeront outrée,
Sire, aidiés au pelerin
par cui sui espavantee,
car felon sont sarazin³⁵.

El tono sincero y realista lleva a la insinuación erótica con toda espontaneidad. En la última estrofa, abraza la túnica de peregrino que su amado le ha enviado y que le hace evocar sus noches de amor:

La nuit, quant s'amor m'argue,
la met avec moi couchier
molt estroit a ma char nue,
por mes maus assoagier³⁶.

De la misma manera que la materialización espacial de la distancia del enamorado hace que Jaufré Rudel convierta al enamorado en peregrino, la

³⁴ La estrofa cuarta de esta composición imita la primera de la famosa de Bernart de Ventadorn *Can la frej'aura venta* (Riquer, v. I, p. 388); sin embargo, su ubicación en la canción francesa, con el cambio de género y de registro, convierte los versos provenzales de exaltación del amor en una sentida nostalgia.

³⁵ «Dios, cuando griten 'outrée',/ Señor, ayudad al peregrino/ por el que estoy llena de miedo/ porque muy traidores son los sarracenos».

³⁶ P. Bec, II, p. 93; «Por la noche, cuando amor me acucia,/ al acostarme, la pongo junto a mí/ la estrecho contra mi carne desnuda,/ para aliviar mis males».

incorporación de la dimensión espacio temporal convierte la poesía en narración; así, sus poemas originan el relato de su *Vida* provenzal. A finales del siglo XIII, encontraremos un proceso literario similar, convirtiendo al castellano de Coucy, *trouvère* de principios del siglo, en protagonista de una narración que materializa los motivos señalados. Su muerte en la cruzada y el tono sincero y sentido con que canta la separación de su corazón que sólo puede estar con su dama dio lugar, como en el caso de Jaufré, a una biografía novelesca, una extensa narración titulada el *Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel*. Jakemes, el autor, intercala composiciones poéticas que resumen y son embrión, a la vez, del desarrollo narrativo. En la narración encontramos dos partes: en la primera, el itinerario amoroso del Castellano hasta que conquista a su dama y las traiciones y obstáculos que tiene que superar para mantener su amor en donde se intercalan *canciones* que hacen referencia a las dificultades de los amantes cortesés y a la necesidad del secreto amoroso para no ser traicionados. Esta parte ocupa seis mil de los ocho mil versos de la narración; la segunda, los dos mil versos restantes, cuenta dos peregrinaciones: una, a un lugar cercano y la segunda a Tierra Santa.

El marido de la dama, el señor de Fayel, que tiene estrechamente vigilada a su esposa, decide hacer una peregrinación a Saint-Maur-les-Fossés; ella se anima a acompañarle con la finalidad también de ver a su amante. Cuando los peregrinos atraviesan un vado, finge un desvanecimiento cayendo al agua; obligada a secarse, espera ropa nueva en la habitación de un molino cercano donde está oportunamente su amante, el castellano de Coucy (vv. 6150-6407).

Si esta peregrinación sirve para unir momentáneamente a los amantes, la segunda contribuirá a la separación definitiva. El marido, roído por los celos, se ingenia una treta para alejar al castellano de Coucy; finge haber decidido partir a la cruzada acompañado por su esposa. El castellano no duda ni un momento en participar en la peregrinación que le va a permitir estar más unido a su dama y, mientras hace los preparativos para su marcha, irrumpe en una canción amorosa:

Or me laist Dieus a tel honnour monter
que celle k'aim entre mes bras nuette
tienge une fois ains que voise outre mer!³⁷.

La esperada felicidad queda truncada por el engaño del marido que, en el último momento, no se incorporará a la expedición, permaneciendo con

³⁷Ed. Matzke-Delbouille, vv. 7009-11; «Que Dios me permita tal honor alcanzar/ que, a la que yo amo, entre mis brazos desnuda/ yo tenga, antes de cruzar el mar».

su esposa en Francia; entonces expresa el dolor de la separación en una canción de cruzada, *A vous amant, ains qu'a nule autre gent*³⁸.

En la *canción* que reproduce Jakemes encontramos el eco del *amor lejano* de Jaufré («Aler m'estuet sans li en terre estraingne»)³⁹. El tema central es el dolor de la separación causada por la peregrinación a la que su honor le impide rehusar. El drama de la separación lo materializa en el tema del corazón separado del cuerpo, lugar común ya tradicional tanto en la poesía como en la narrativa: «coer dolent» (v. 7353); «comment me poet li coers el corps durer» (v. 7369); «ne je ne puis de li mon coer oster» (v. 7377); «u mes coers traie» (v. 7391).

El diálogo que precede a la *canción* gira alrededor de la separación de sus corazones al tener que alejarse uno de otro: «(...) au coer m'afole/ cou que departir nous couvient»; «(...) u je que soie/ li coers est vos» (vv. 7225-6 y 7228-9) para acabar afirmando nuestro castellano: «car jou yrai en corps sans coer» (v. 7249)⁴⁰.

Nuestro poeta muere en la cruzada pero no se resigna a que, tras su muerte, su corazón permanezca alejado de su amada. Ordena a su escudero que, antes de ser enterrado, arranque el corazón de su cuerpo y lo lleve a la que le pertenece. El escudero obedeció: colocó en un preciado cofre el corazón embalsamado, la carta dictada por el enamorado moribundo y las trenzas de la dama que ella misma se había cortado para entregárselas. Pero, desgraciadamente, el marido celoso encuentra en el camino al escudero, descubre el mensaje y trama una pérfida venganza: ordena al cocinero que prepare el corazón y con una rica salsa lo dé a su esposa. Ella, tras comerlo, elogia el plato extrañándose no haber probado antes algo tan exquisito. El marido responde que difícilmente podrá volver a probar esa carne; y lo demuestra con el cofre en el que ha sido enviado y leyendo la carta del castellano. Ella, «tras vianda tan noble», no está dispuesta a probar otro bocado y muere de dolor, siendo estas sus últimas palabras:

Ha! com doloreus envoi a
de son coer que il m'envoie!
Bien me moustra qu'il estoit miens,

³⁸ Esta composición del *trouvère* Gui de Coucy tuvo gran difusión y su estrofa central se puso en boca del protagonista de la *Castellana de Vergy*, evocando la similitud de situaciones de ambos personajes; F. Carmona, 1986, pp. 126-9.

³⁹ *Op. cit.*, v. 7357; en una composición anterior, canta «Plain d'unne amour qui ja non ert lointainne» (v. 5989); el autor nos dirá que la última composición la hizo nuestro protagonista poeta porque «mout li ert joie lointainne» (v. 7610), evocando una *lejanía* que nos recuerda la de Jaufré.

⁴⁰ Ella no dejará de responder insistiendo también en la pérdida de su corazón que marcha con su partida (vv. 7255 y 7315).

li miens devoit bien iestre siens!
 Si est il! Bien le mousterai,
 Car pour soie amour finnerai⁴¹.

El involuntario acto de antropofagia es un acto de amor y muerte; de unión mística más allá de la vida. El autor ha sabido reunir amor y peregrinación, aventura cortés y gesta de cruzada. En Tierra Santa, lucha contra los sarracenos como un caballero cortés combatiendo como en un torneo por su dama:

Sabed que por amor y en recuerdo de su dama, a quien pertenecía su corazón, llevaba unas trenzas hechas de hilo de oro sobre su yelmo; se hizo tan temible a los sarracenos que le llamaban «El caballero de extraordinarias proezas de las trenzas sobre el yelmo» (vv. 7448-54).

No se ha de ver en este pasaje una banalización del espíritu de cruzada. Siguiendo la tradición caballeresca, el castellano supedita su amor al honor caballeresco⁴². Pero, al marchar a la cruzada, la peregrinación se convierte en elemento constitutivo del honor. El castellano, como Lanzarote, es un *mártir* de amor⁴³, pero su muerte de cruzado le proporciona el otro martirio. Algunas expresiones del castellano pueden parecer irreverentes; en un momento de la narración, cuando disfrazado de vendedor se acerca a Fayel, exclama:

La dedans maint mes diex, pour voir!
 Jhesus doinst que le puisse avoir
 et nue entre mes bras sentir!⁴⁴.

Para nuestro castellano no hay un amor carnal y otro espiritual, sino que uno viene a identificarse en el otro. En la carta de despedida del castellano moribundo encontramos compendiado este pensamiento:

Adiós, amor, dulcísima amiga; me despido por mi marcha. ¡Ay! ¡Desgraciado de mí! ¿Por qué no he de seguir a vuestro servicio y librar-

⁴¹ «¡Ay! ¡Qué doloroso mensaje/ de su corazón que me envía!/ Bien ha sabido demostrarme que era mío./ ¡el mío también debe ser suyo!/ Así es, y lo demostraré/ y, por su amor, moriré» (vv. 8143-8).

⁴² *Cfr.* vv. 334, 418-420, 745-6, 860-71, 956-61, 1586-93, 1672-5, 2080-3.

⁴³ *Cfr.* vv. 2165 y 3400.

⁴⁴ «¡Allí es donde mora mi verdadero dios!/ ¡Que Jesús me conceda poder poseerla /y sentir la desnuda entre mis brazos!», vv. 6602-4.

me del terrible daño que me causa la muerte que me mata a dentelladas? Está en un verdadero paraíso, el que vive con su leal amante. Pues amor es tan generoso con los suyos y les da tanto gozo y tantos bienes que no es fácil enumerarlos, ya que cubre de honor a sus seguidores. (...) Destruye y elimina todo vicio sin dejar ninguno en el corazón donde reposa. (...) He llegado a concluir que Amor es una divinidad en este mundo (vv. 7763-95).

El servicio amoroso prepara para el servicio místico y religioso. Los últimos versos del *envío* con que finaliza la canción de cruzada lo resume así:

(...) Ve, canción, anuncia
que me voy a servir a Nuestro Señor.
Pero sabed mi incomparable dama
cuando vuelva, que he ido para servirlos a vos (vv. 7395-8).

Tras su muerte, en el martirio del combatiente por la fe, sólo queda que su corazón, a la vez sagrada reliquia de mártir y símbolo del amor, complete una segunda peregrinación con el viaje de regreso a su dama. Tras comerlo, tiene lugar la unión mística de los enamorados con la muerte. Esta unión más allá de la vida y la muerte, en el Castellano y la dama de Fayel como en Tristán e Iseo, es el final emblemático de los peregrinos de amor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, C., *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger*, Madrid, 1981.
— *Boccaccio. Vida de Dante*, Madrid, 1993.
BATTAGLIA, S., *Le epoche della letteratura italiana*, Nápoles, 1969.
BEC, P., *La lyrique française au moyen âge (XII-XIII siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 vols., París, 1977-1978.
BÉDIER, J. y AUBRY, P., *Les Chansons de Croisade*, París, 1909.
BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1993.
CARMONA, F., *Jean Renard: el Lai de la Sombra. El Lai de Aristóteles. La castellana de Vergi* (intr., tr., ed.), Barcelona, 1986.
— «La descripción, lo maravilloso y lo real y las *Mirabilia descripta* de Jourdain Cathala de Séverac», en *Libros de viaje*, Murcia, 1996, pp. 87-118.
CARMONA, F., HERNÁNDEZ, C. y TRIGUEROS, J.A., *Lírica Románica Medieval*, 1986.
CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1991.
FRAPPIER, J., *La poésie lyrique en France au XII et XIII siècles*, París, 1966.

- LECOY, F., ed., *Jean Renart. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, París, 1969.
- LE GOFF, J., *La Baja Edad Media*, Madrid, 1972.
- MATZKE, J.E. y DELBOUILLE, M. (ed.), *Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel*, París, 1936.
- POIRION, D., *Chrétien de Troyes. Oeuvres complètes*, París, 1994.
- RÉGNIER-BOHLER, D. (ed.), *Croisades et pèlerinages. Récits, chroniques et voyages en Terre Sainte XII-XIV siècle*, París, 1997.
- RIQUER, M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, 1975.
- SPITZER, L., «L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours», *Études de style*, París, 1970, pp. 81-133.
- TAVERA, A., «Les troubadours, 'gens de voyage'», *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, 1976.
- VÁRVARO, A., *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona, 1983.
- ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiévale*, París, 1972.
- *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, 1994.