

DEPARTAMENTO DE LETRAS

MONOGRAFÍAS Y TESIS. V

Alma Novella Marani

JACOPONE DA TODI



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION**

**La Plata
1964**

DEPARTAMENTO DE LETRAS

MONOGRAFÍAS Y TESIS. V

Alma Novella Marani

JACOPONE DA TODI



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

La Plata
1964

Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina
Printed in Argentina

Es un deber muy grato expresar mi deuda hacia la Profesora Franca Ageo, de Milán, que hizo posible este trabajo con la generosa cordialidad de sus indicaciones y con la invaluable oferta de muchas de sus fuentes bibliográficas.

I

LA VIDA

En la ciudad de Todi, cuya vetustez atestiguan las ruinas sucesivas de un triple amurallado, nació Jacopo de la noble familia de los Benedetti en año incierto, pero que es lícito conjeturar vecino al 1230¹. Su patria fue, pues, la Umbria, el país pintoresco y saludable que va elevándose, como un anfiteatro, desde los bordes del Tíber hasta las cuevas de los Apeninos; que mezcla la belleza agreste de montes altaneros y de abismos donde se precipitan sonoros torrentes con la serenidad del lago Trasimeno, y la visión de arcaicas poblaciones —Terni, Spoleto— trepadas al dorso de cerros menos ásperos, con valles donde el clima benigno estimula una vegetación meridional que alterna el roble y el pino con el olivo y la vid.

Parecen inspirados aquí los versos de D'Annunzio:

E' tutto il cielo come un fermo sguardo
su voi, ma l'erbe un palpito frequente
hanno, come le ciglia per soverchio
lume. E gli olivi son come una veste
di verità su i colli inginocchiati.
Il fiume lento, simile al vegliardo,
reca la verità; pure il silente
lago la custodisce nel suo cerchio
di rupi; e l'armonia delle foreste
l'accompagna, e l'allodola dei prati².

Pocas noticias de la vida de Jacopo están cimentadas en documentos; por eso los pósteros, a quienes admiraba la fama de sus virtudes o que aprendían a meditar los dogmas religiosos sobre el texto de sus encendidos cantos, pudieron llenar pronto los huecos con relatos que a veces tienen la frescura y la gentileza de las *Floreccillas* franciscanas.

Sin duda, sería demasiado ingenuo acogerlos tal como pueblan la *Franceschina* de fra Jacopo degli Oddi o la biografía anónima en dialecto umbro trecentesco editada en el último tercio del siglo pasado por A. Tobler³; empero, ya en 1886 Faloci-Pulignani advertía sobre el peligro de condenar

irremisiblemente las noticias tradicionales exponiéndose a perder, junto con la ganga de los añadidos fantásticos, el precioso núcleo real a cuyo alrededor se condensaron.

Entre las fuentes insospechables, que nos transmiten indicios generalmente breves aunque de señalado valor acerca de la conducta y el pensamiento de Jacopone, figura en primer lugar el *Manifesto* publicado en Longhezza el 10 de mayo de 1297 por los cardenales Jacopo y Pietro Colonna, para denunciar como inválida la abdicación de Celestino V y el nombramiento de Bonifacio VIII; lo refrendan numerosos eclesiásticos, incluidos tres frailes italianos, el primero de los cuales es *Frater Jacobus Benedicti de Tuderto* quien, en consecuencia, debía ser personaje descollante en este período de su vida. Tal prestigio, que no decrecieron los años ni los infortunios, impulsó a Angelo Clareno, el rígido jefe de los Espirituales, a recordar a *Jacobus Tudertus* como uno de los abanderados en la lucha para obtener la restauración de la Regla primitiva, cuando reseñó los esfuerzos cumplidos en ese sentido por los Franciscanos extremistas en su *Historia septem tribulationum ordinis minorum* ⁴, escrita diecisiete años después de la muerte de Jacopone. Y la extraordinaria austeridad del declarante otorga a este testimonio una importancia pareja a la de la proclama colonnese.

También Alvarez de Pelayo, que compuso su *De planctu Ecclesiae* hacia 1330, recuerda al religioso todino pero no ya en su aspecto de fogoso adalid sino en el de espejo de virtudes monásticas, de asceta riguroso e insaciable: "*frater Jacobus Benedicti Tuderti frater minor perfectus*" ⁵. Por fin, el poeta que coexiste en Jacopone con el penitente y el místico asoma en la semblanza dibujada por fra Bartolomeo de Pisa en el *De conformitate vitae Beati Francisci*: "un hombre de maravillosa santidad y que ardía enteramente en el amor de Dios. Compuso muchos cantos famosos en la lengua vulgar, que están llenos de alta doctrina y de grande dulzura" ⁶.

Pero de ninguna de estas páginas surge el hombre Jacopone, el sediento de humillación, el satírico despiadado, el vigoroso predicador y profundo teólogo, el catador de vastas experiencias; los azares de su vida quedan en tinieblas y el biógrafo se ve constreñido a acudir a otros veneros. Por fortuna, el *Laudario* jacopónico es rico en datos, pues su autor fue un poeta intensamente subjetivo que usó a menudo los versos como espejo de sus vicisitudes. Y queda, en fin, la dis-

cutidísima *Vita* compuesta en el siglo XIV, que algunos críticos, como A. F. Ozanam⁷, consideran tan digna de fe que sobre ella reconstruyen los pormenores de la accidentada vida del lego franciscano, mientras otros —así E. G. Parodi⁸ y G. Bertoni⁹— la juzgan sólo una edificante leyenda urdida según el método de las *razos* provenzales o de los relatos hagiográficos. Colocados en una posición que rehuye ambos extremos, otros estudiosos espigan en esa antigua narración los particulares que estiman más verosímiles —en esta posición se hallan Evelyn Underhill¹⁰ y Franca Ageno¹¹—, o bien, como Livario Oliger¹² y Emidio d'Ascoli¹³, se inclinan a aceptar las afirmaciones de la *Vita* en cuanto no son contradichas por otros escritos más críticamente cimentados, pues opinan que la tenacidad de las tradiciones conventuales y la honda impresión que debió hacer en sus cofrades una personalidad tan enérgica y vehemente como la de Jacopone, tornan posible admitir que su recuerdo se mantuviera vivo y fundamentalmente auténtico en los monasterios de Umbría y de las Marcas en la época en que el Anónimo culminó su obra.

Tras estas advertencias, y ya prevenidos sobre la variedad y el desparejo prestigio de las fuentes, intentaremos evocar los hechos fundamentales y los rasgos más acusados en el carácter del fraile tudertino.

Sobre su juventud carecemos de testimonios; sólo si aceptamos como brotados de personales reminiscencias algunos versos de la lauda XXIV podemos imaginar a un adolescente que se sujeta mal a la imposición paterna de los usuales estudios de gramática:

Vedea i garzuni girse iocanno
 ed eo lamentanno che non podea fare:
 si non già a la scola, glame frustanno
 e svinciglianno con mio lamentare;
 stava a pensare mio pate moresse,
 ch'eo più non staiesse a questa brigata¹⁴.

Los términos propios del vocabulario jurídico que se engarzan en algunas composiciones otorgan aspectos de verdad a la relación que lo dibuja como hombre de leyes; es probable, entonces, que frecuentara los claustros de la universidad de Bologna hasta obtener la roja toga de los doctores en derecho. Si así aconteció, resulta también harto creíble que comenzaran por esos años a revelarse sus dotes de poeta, estimuladas por el ambiente bullicioso y abigarrado que describiera Carducci

con tanta eficacia: *"Fuor della scuola era fresco nella società quel fremito di poesia che alle nuove lingue veniva dall'ancor calda fusione delle popolazioni fatte romane. Con gli scolari della lieta Provenza e della Francia eroica, venivamo i trovadori, i trovieri, i giullari; e per le vie risonanti la mattina il latin della glossa. . ., s'udiano piú tardi i concerti della viola epica e dell'amoroso liuto"* ¹⁵.

En la lauda XX, donde rielan señas inequívocas de experiencias vividas, Jacopone parece rememorar sus hábitos moceriles cuando dice:

Quann'altri già al predecare
o a udir messa a santo,
eo me già a satollare,
e non guardava quanto;
puoi me rennea a cantare:
or me retorna en pianto;
quello fo lo mal canto,
per me en tutto peiore ¹⁵;

e igualmente, en la lauda XXI, describe con sugestiva rapidez de trazos a un mancebo mundano y de fáciles trovas:

Quando era assebiamento
de donne e de donzelli,
andava con stromento
con soi canti novelli ¹⁷.

De vuelta en Todi, la tradición afirma que se entregó al ejercicio de su profesión; comienza entonces un período que las viejas crónicas refieren con tintas foscas, indudablemente con la mira ejemplarizadora de subrayar el contraste con los años futuros: el abogado Jacopo aparece *"superbo, avaro, tutto involto nelli vizi e nelle concupiscentie di questo seculo nemico e persecutore di quelli che voleano gire per la via di Dio"*

Pero en esa época ocurre además el acontecimiento que encierra el germen de su no lejana mutación: el matrimonio con Vanna, hija de Messer Bernardino Guidone de los condes de Coldimezzo, familia gibelina de la Umbria. El acta de la unión existía aún, al parecer, a comienzos del siglo XVII, y la diligencia de G. B. Guazzaroni pudo aprender en ella el nombre de la desposada, pues ni una línea de la obra de Jacopo delata al respecto el menor vestigio.

En oposición a tanto silencio, las biografías medioevales repiten de modo unánime que fue la muerte de la joven mujer, tiernamente amada, la que apartó al hábil e inescrupuloso notario de su vida deleitosa y censurable. Se aventuran, incluso, a dar los detalles del suceso: un día de 1268, mientras participaba de una fiesta, cedió de improviso la sala de baile hiriendo tan gravemente a *donna* Vanna que, a pesar de su febril premura, Jacopo sólo alcanzó a recogerla moribunda. Cuando descubrió bajo los suntuosos atavíos de su esposa un cilicio que mortificaba duramente las carnes, comprendió que eran nada más que una resignada concesión a su vanidad las galas y las elegantes diversiones; y esa evidencia lo perturbó tanto que, tras distribuir sus posesiones entre los pobres, se cubrió con una túnica burda y comenzó un peregrinaje por pueblos, campos y eremitorios, predicando penitencia y practicándola.

Ese vagabundeo ascético duró diez años, según las manifestaciones del propio Jacopone¹⁸, quien afirma además haberlos vivido como *bizzoco*, es decir, sujeto a una regla monástica y ceñido con ropas monacales aunque permaneciera en el siglo. El estatuto religioso al que se sometió fue, seguramente, el de la Tercera Orden franciscana¹⁹; en efecto, cuando el Anónimo refiere esta época escoge rasgos en los que está patente el deseo de imitar al Patriarca de Asís: si antes presumía del lustre de su nombre y de la nobleza de su estirpe, ahora halla bueno el despectivo Jacopone, y las actitudes extravagantes con que se exhibía en público coinciden bien con esa característica modalidad de la ascesis franciscana según la cual toda vergüenza o mortificación frente al mundo se convierte en exaltación ante Dios. En la lauda LV, por otra parte, se señala explícitamente esa década como un período de implacable combate contra el orgullo:

Loco fice el fondamento
a vergogne e schergnemento²⁰,

que acaba con voces de victoria:

vergogna t'è essaltazione.
le vergogne so co vento
de vessica de garzone,

en las que parece resonar una glosa elocuente a la expresión de San Pablo: "*Quae stulta sunt mundi elegit Deus*"²¹.

En 1278 decidió renunciar al único bien que retenía, la libertad, y para disciplinar su vida hasta entonces rebelde a todo precepto y a toda constricción solicitó y obtuvo ser admitido entre los Frailes Menores como hermano lego. La *Vita* refiere —y el episodio, aunque innegablemente apócrifo, es de seductora candidez— que los religiosos del convento de San Fortunato hesitaron antes de recibirlo, aduciendo sus años errantes y la inquietante fama de sus singularidades, pero Jacopone removió esos obstáculos recitando una lauda que compusiera y que comenzaba: *Or udite nova pazia*²², cuya clave es el usual tema de que el amor de Dios, apasionadamente sentido, comporta el desprecio de todo lo terreno. Ya San Francisco lo había sintetizado con insuperable hondura en la oración que elevara en casa de Bernardo de Quintavalle: "*Dio mio! Dio mio! Chi sei Tu e chi so io?*"

A partir del momento en que vistió el sayal las horas de Jacopone debieron partirse entre la labor del pedagogo que amonesta, consuela, exhorta o sugiere normas de vida, y las meditaciones del solitario prendado de la Divinidad, que clama por poseerla y gime sobre los años pasados lejos de Ella:

Belleza antiqua e nova, di poco t'ho trovata,
o luce smesurata de sì dolce splendore!²³

Las laudas brotadas de estas horas de recogimiento reflejan la oscilación de su espíritu entre un anhelo encendido de purgar con el dolor la ingratitude y las culpas pasadas, y raptos de amor extático que lo arrancan del abismo de las miserias humanas para precipitarlo en el más vertiginoso de la perfección y bondad divinas. El primero le inspira acentos de furiosa crueldad:

O Segnor, per cortesia,
 manname la malsanìa!
A me la freve quartana,
 la continua e la terzana,
la doppia cotidiana
 co la granne etropesia.
A me lo morbo caduco
 de cadere en aqua e 'n fuco,
e ià mai non trovi luco
 ch'eo afflitto non ce sia²⁴.

Tanta vehemencia no se aplaca siquiera cuando las reflexiones sobre los atributos de Dios o el misterio de la Redención

sumen al fraile en el goce, embriagante y doloroso a la vez, del arrobamiento místico: gritos y balbuceos expresan entonces, con persuasión conmovedora, la intensidad de su sentir:

O iubelo del core, che fai cantar d'amore!
Quanno iubel se scalda sì fa l'omo cantare,
e la lengua barbaglia e non sa che parlare:
dentro non pò celare tanto è granne 'l dolzore!
Quanno iubel è acceso, sì fa l'omo clamare;
lo cor d'amore è appreso, che nol pò comportare;
stridenno el fa gridare, e non vergogna allòre ²⁵.

Erraría, sin embargo, quien creyera definitivamente entrada en su cauce la existencia de este apasionado; por el contrario, esa misma impetuosidad de sus ansias de mortificación había de contribuir a mezclarlo en una áspera contienda en la que su verbo inflamado vino a ser el pregonero de las miras y los odios de la facción a que adhirió.

Cuando Jacopone fue aceptado como lego, ya la gran familia franciscana discutía acerca de la interpretación del ideal sustentado por el Fundador. Ese ideal, que el Patriarca de Asís había convertido en insignia de la reciente Hermandad, era la práctica heroica de la pobreza, referida no sólo al vestido y a la habitación de los Menores sino también a las dignidades eclesiásticas, que exhortaba a rehuir, y al anhelo de un saber enciclopédico, mirado por él con recelo pues sabía cuán fácilmente el predicador erudito tiende a deslumbrar con su ciencia antes que saciar la sed popular de enseñanzas cardinales, a un tiempo accesibles y profundas.

Vivo aún, Francisco pudo notar que algunos de sus hijos falseaban sus preceptos, dando una confirmación demasiado rápida al dicho pesimista de Inocencio III: "son más para ángeles que para hombres"; y esa comprobación le arrancó quejas cuya estela melancólica nos llega a través de Tomás de Celano ²⁶. Era previsible, por tanto, que a poco de su muerte se consumara la escisión entre los deseosos de una Regla menos dura y los decididos a adherir única e irreductiblemente a las normas del *Poverello*. Estos últimos, los Espirituales, al darse tal nombre se proclamaban herederos del auténtico espíritu franciscano; los otros, llamados Conventuales porque aspiraban a poseer templos propios y claustros donde vivir en forma estable, provocaron una mitigación de las virtudes características

de los comienzos de la Orden, y en no pocas ocasiones se sirvieron de la fuerza que les confería el mayor número para perseguir con saña a sus contradictores, el pequeño pero fanático grupo de los partidarios del rigorismo.

La querrela intestina no obstaba, con todo, al florecimiento de la Congregación, en la que los Papas tuvieron una de las armas más poderosas para la defensa y el avance de la Iglesia en esos años de lucha entre el Pontificado y el Imperio, entre el Cristianismo y el Islam. Por eso se sintieron inclinados a favorecerla con los Privilegios solicitados por los Conventuales —que retenían las dignidades jerárquicas—, atenuando cada vez más el Código de 1221. Puede decirse, en efecto, que a partir de Gregorio IX con su bula *Quo elongati* del 28 de setiembre de 1230, dispensando a los Frailes Mendicantes de observar el *Testamento* de San Francisco, comienza una serie de letras papales que suavizan progresivamente las prescripciones primitivas y cuyos lógicos frutos fueron en múltiples casos verdaderas negaciones de los propósitos del Fundador.

Los celantes hallaban así, a cada paso, nuevos motivos para sus protestas y sus agitaciones, calmadas sólo cuando la fidelidad a la índole franciscana de dos Ministros Generales, Giovanni da Parma (1247-1257) y Bonaventura de Bagnorea (1257-1274), contuvo el afán de dispensas y restableció la práctica de la pobreza evangélica. Pero después de esa tregua renacieron con ímpetu las ansias de posesión y de honores de los *relaxati*: edificios en los que brillaba el arte, goce de rentas, ricas colecciones de libros, fueron tenidos como bienes lícitos, e incluso el hábito sufrió deformaciones ya que comenzaron a confeccionarlo con telas valiosas y a darle la amplitud exagerada patente en las pinturas de Giotto y de Simone Martini.

Los Espirituales volvieron a oponerles su estricta observancia simbolizada de algún modo en la túnica basta, estrecha y corta que los cubría y que les procuró el nombre de *mantellati*²⁷; pero pronto se tomaron contra ellos severas medidas coercitivas, como la que condenó a prisión perpetua, hacia 1280, a Tommaso de Tolentino, Pietro de Macerata y Pietro de Fossombrone, jefes de los rigoristas de la Marca de Ancona.

Este período turbido coincidió precisamente con los años iniciales de la vida de Jacopone entre los Frailes Menores, y desde el principio su natural inclinación a las posiciones extremas lo apartó del campo de los Moderados, vinculándolo en

cambio con amistad tenaz a muchos de los *zelanti*, y en especial a fra Giovanni della Verna.

Las laudas que probablemente escribió en este tiempo son intransigentes denuncias de los abusos y desvíos de la Orden, que renegaba de su esencia al apartarse de la pobreza, que corría tras las distinciones y se entregaba con avidez vanidosa a los estudios profanos:

Tale qual è, tal è: non c'è religione.
Mal vedemmo Parisi, c'hane destrutto Ascisi:
co la lor lettorìa, messo l'ò en mala via.
Chi sente lettorìa, vada en forestarìa;
gli altri en refettorio, a le foglie co l'olio.
Esvoglierà el lettore: servito emperatore;
enfermerà el cocinere e nol vorrà om vedere.
Adunanse a capitoli a far li molti articoli;
el primo dicetore è 'l primo rompetore ²⁸.

En 1289 la elección de Raimundo Gaufredi como Ministro General fue una promesa de paz para los Espirituales, pues era amigo de Pietro de Giovanni Olivi, el joven religioso que heredara las doctrinas severas de Giovanni da Parma y de Hugues de Digne, convirtiéndose en cabeza del movimiento rigorista en la provincia de Provenza. El alivio, sin embargo, resultó de nuevo efímero ya que un resonante episodio de la conturbada historia eclesiástica del siglo XIII vino a incidir profundamente en la acre discordia que desgarraba la Hermandad.

Después de la muerte de Nicolás IV transcurrieron veintisiete meses sin que el cónclave, dividido sañosamente entre los partidarios de los cardenales Orsini y Colonna, eligiera sucesor. Por fin, el espectáculo de Roma dominada por un Senado revolucionario, y la prepotencia creciente del rey Carlos II de Nápoles, hicieron prosperar en esa reunión de prelados a los que el terror había dispersado dos veces la idea singular de ungir Papa no a un purpurado, sino a un santo ermitaño que pasaba su vida entre penitencias y oraciones en una meseta de los Apeninos. Era Pietro de Angelerio, nacido en Isernia del Molise hacia 1215, y que desde su juventud se retirara, con algunos compañeros, a las grutas del monte Morrone. El 5 de junio de 1294, tras su elección, tres obispos subieron hasta el refugio y se arrodillaron ante un anciano de ojos enfosados, de barba hirsuta y túnica harapienta que, al verlos, se arrodilló también creyendo en una aparición celeste, pero que procuró huir y ocultarse lleno de espanto tras leer el pergamino de su nombramiento.

Se lo impidieron quienes compartían sus mortificaciones y su soledad, pues interpretaron el asombroso suceso como el comienzo de la era de restauración de la Iglesia predicha por el abad calabrés Gioacchino da Fiore,

di spirito profetico dotato ²⁹,

cuando en su *Liber concordiae novi ac veteris Testamenti* dividió en tres, con palabras aladas como un himno, las edades del mundo: "El primer tiempo ha sido el temor, el segundo la fe, el tercero será el amor. El primero ha sido la época de los viejos, el segundo la de los jóvenes, el tercero será la de los niños. El primero ha transcurrido al fulgor de las estrellas, el segundo fue la aurora, el tercero será el pleno día. El primero ha traído las ortigas, el segundo las rosas, el tercero traerá las azucenas. El primero correspondió a los esposos, el segundo a los clérigos, el tercero corresponderá a los monjes. " ³⁰.

Con el nombre de Celestino V, Pietro de Morrone se ciñó la tiara. En su convento de Umbria, Jacopone quedó perplejo ante ese *quiero* del anacoreta; y su trépida expectativa, su recelo y sus advertencias se volcaron en una epístola cuyo lenguaje, ajeno a cualquier blandura o cortesanía, recuerda la ruda franqueza de San Pedro Damiano:

Che farai, Pier da Morrone?
Ei venuto al paragone.
Vederimo el lavorato,
ché en cella hai contemplato:
s'è 'l monno de te engannato,
sèquita maledezone.
La tua fama alta è salita,
en molte parte n'è gita;
si te sozi alla finita
ai bon sirai confusione.
Como segno a saitta,
tutto lo monno a te affitta:
se non ten belanza ritta
a Deo ne va appellazione.
Si se' auro, ferro o rame
provarite en esto esame:
quign'hai filo, lana o stame,
mustrarite en est'azone.
Questa corte è una fucina
che 'l bon auro se ci affina:
s'ello tene altra ramina,
torna 'n cennere e 'n carbone ³¹.

La suspicacia de Jacopone era infundada, sin embargo; el nuevo Papa, amigo de extremosas carencias, se inclinó visiblemente hacia la rama menos frondosa de la Orden y no tardó en adoptar medidas que aliviaran su afligente situación. Esa paternal benevolencia transfloró de modo manifiesto en su acogida a Pietro de Macerata y Pietro de Fossombrone, a quienes el general Gaufredi liberara de la cárcel enviándolos como misioneros entre los armenios de Cilicia, ya que, después de escuchar el relato de las vejaciones con que hasta allí los persiguieron los Conventuales de la Provincia de Romania, los desligó de su comunidad y los puso al frente de otra en la que los Espirituales, con el nombre de *Poveri eremiti*, podrían en adelante observar a la letra la Regla y el Testamento de San Francisco.³²

Con todo, la solución no satisfizo a gran parte de los pauperistas: ellos soñaban copiar la vida del Patriarca asisiano dentro, y no fuera, del rebaño minorita. La carta de Giovanni Olivi a Corrado de Offida, escrita en 1295, es una protesta por la permitida secesión y una censura a sus jefes, "ovejas extraviadas por lugares desiertos y fragosos"; en cambio, desconocemos absolutamente el pensamiento de Jacopone al respecto. La *Chronica septem tribulationum* de Angelo Clareno atestigua que dio su consentimiento a la embajada que los Espirituales enviaran a Celestino, y quizá deban adscribirse a esta sazón sus composiciones exaltadoras de la pobreza, pero todo ello no nos consiente inferir sino la persistencia inalterable de sus antiguos ideales y la gravitación monitora que había alcanzado entre los *zelanti*, presagio del apasionamiento con que se dejaría envolver por el torbellino de la próxima batalla.

En la sede pontificia inconsultamente trasladada de Roma a Nápoles, Pietro de Morrone advertía con lucidez creciente su impotencia para soportar la carga de dificultades y confusiones aneja a ese trono al que había ascendido como en un delirio. Al cabo de cinco meses pensó en abdicar y en volver al silencio de sus cumbres abruzasas, a los largos y apacibles coloquios con Dios. El 13 de diciembre de 1294 justificó así ante el mundo su inaudita decisión: "Yo, Celestino Papa, quinto de nombre, movido por legítima humildad, por el deseo de una vida mejor, por la debilidad de mi cuerpo, por la falta de ciencia y por la maldad del pueblo, tanto como por el deseo de volver a los consuelos de los años pasados, abandono libre y voluntariamente el pontificado, renuncio a la

sede y a la dignidad, al peso y al honor que lo acompañan. .

El 24 de ese mismo mes fue elegido en su lugar Benedetto Gaetani, y tal vez la calidad del sucesor, más que la deploración del dimitente, instó a Dante a ubicar entre los ignavos de su *Inferno*

...l'ombra di colui
che fece, per viltà, lo gran rifiuto³³.

Con la rápida energía que era su distintivo, Bonifacio VIII anuló casi de inmediato los privilegios concedidos por su antecesor a los celantes, y en virtud de la bula *Olim Caelestinus* del 8 de abril de 1295 restableció a los *Poveri Eremiti* bajo la jurisdicción del Ministro General. Algunos, no obstante, rehusaron obedecerle: Pietro de Macerata y Pietro de Fossonbrone —el que ahora se nombraba Angelo Clarenó— huyeron a Grecia y se refugiaron por algún tiempo en una isla del golfo de Corinto; los que quedaron en Italia, como Jacopone da Todi, se aprestaron a enfrentar la persecución, combatiendo al Pontífice.

Su alzamiento pretendía apoyarse, empero, no en argumentos interesados sino en profundas cuestiones doctrinales: inmediatamente tras la elevación al Solio Romano del cardenal Gaetani habían surgido dudas sobre su legitimidad manadas de la presunta invalidez de la abdicación de Celestino V, pues de modo genérico se sostenía que un Papa no puede renunciar a la potestad de las Llaves. Parece que en el ánimo de Jacopone, como de muchos rigoristas franciscanos, no hallaron eco las advertencias que, contra ese error, les hizo llegar Giovanni Olivi, por tantos títulos caudillo de los Espirituales, primero en su *Epistola* a Corrado de Offida del 14 de setiembre de 1295 y después en una de las *Questiones de perfectione evangelica*,³⁴ donde demostraba exhaustivamente, con la prolijidad de un razonamiento escolástico, la plenitud de dominio de los Sumos Pontífices.

La lucha abierta comenzó en mayo de 1297, cuando el antagonismo entre Bonifacio VIII y los cardenales Giacomo y Pietro Colonna, nacido de razones diversas y lejanas, encontró nuevo alimento en el saqueo que Stefano, respectivamente sobrino y hermano de los dos prelados, cometió a pocas millas de Roma contra un convoy cargado del tesoro papal. Esa misma noche ambos dignatarios debieron presentarse ante Bonifacio para rendir cuentas de lo ocurrido y escuchar sus exigen-

cias: la entrega del osado malhechor, la devolución del botín y la cesión de las fortalezas de Palestrina, Colonna y Zagarolo.

La negativa de los cardenales movió al drástico Gaetani a deponerlos mediante la bula *In excelso throno*, pero ellos, lejos de someterse, lanzaron a todos los príncipes y obispos de la Cristiandad el célebre *Manifiesto de Longhezza*, en donde proclamaban a *Benedictus Caietanus qui se dicit Romanum pontificem* usurpador de la sede y perturbador de la Iglesia, pidiendo al fin la convocación de un Concilio. El documento, redactado el *die veneris decima mensis Maii in aurora ante solis ortum* por ese concejo de familia y de guerra en el que intervinieron también doctores en jurisprudencia y legados franceses, llevaba entre otras, según dijimos, la firma del *religiosi viri fratre Jacobo Benedicti de Tuderto, ordinis fr. Minorum*.³⁵

El asceta impetuoso había quedado preso en los lazos de una cuestión política. Sin duda, su ánimo estaba preparado para acoger la mala simiente: Bonifacio, el hostigador de los celantes, el que desde joven había mostrado apego a las prebendas,³⁶ podía transmutarse fácilmente a sus ojos de Espiritual en el Anticristo que sumiría a la comunidad de los fieles en la atroz angustia profetizada:

Fanse chiamar ecclesia le membra d'Anticrisso!
Aguardace, Signore, non comportar più quisso:
purgala questa ecclesia, e quel che c'è mal visso
sia en tal loco misso, che purge suoi peccata³⁷.

Entretanto, el 23 de mayo, día de la Ascensión, con la bula *Lapis abscissus* los Colonna fueron declarados cismáticos y excomulgados; el Papa, guarecido en Orvieto, recurrió a las armas en su contra y finalmente convocó a la Cristiandad entera a una lid que se predicó como una Cruzada, arrancando a Dante voces de indignación:

e no con Saracin, né con Giudei,
ché ciascun suo nemico era Cristiano,
e nessuno era stato a vincer Acri,
né mercatante in terra di Soldano...³⁸

Uno a uno cayeron los bastiones de los rebeldes; más tenaz, el reducto de Palestrina, donde Jacopone vivía en un convento de monjes Celestinos, resistió hasta setiembre de

1298. Fue seguramente durante el prolongado asedio que compuso los libelos rimados contra la Iglesia secular, culpable del malogro de las penas de Cristo:

Vedete el mio cordoglio, a che so mo ridotto!
Lo falso clericato sì m'ha morto e destrutto,
d'onne mio lavoreccio me fo perder lo frutto:
maiur dolor che morto da lor aio portato ³⁹,

así como la elegíaca lauda que evoca la figura de la Iglesia llorando a los apóstoles, a los mártires y a los sacerdotes de los siglos de fe:

Veio me morto pate e marito;
figli, frategli, neputi ho smarrito,
onne mio amico è preso e legato.
So circundata da figli bastardi:
en onne mia pugna se mostra codardi;
li mei legitimi, spade né dardi,
lo lor coraio non era mutato ⁴⁰.

Cuando la ciudad sitiada debió capitular, los cardenales insurrectos se doblegaron ante el Pontífice y, con sacos penitenciales y una soga al cuello, solicitaron en Rieti el perdón del ofendido. No recobraron sus posesiones ni su antiguo puesto en el Sacro Colegio, pero obtuvieron vida, libertad y el cese de la excomuni6n. El escarmiento ejemplar se cumplió, en cambio, contra la obstinada Palestrina que Bonifacio VIII mandó destruir hasta las basas; el arado pasó después sobre el terreno que le diera asiento y la sal fue volcada en los surcos.

También fue dura la suerte de Jacopone: tras un proceso *in corte i Roma* ⁴¹ que lo declaró indigno del perdón, fue condenado a la cárcel, muy probablemente en el mismo convento todino de San Fortunato que lo abrigara veinte años atrás ⁴²: el Papa respondió así a la incansable intrepidez con que el lego enfrentara sus decisiones, y de la que diera una muestra suprema con la violenta imprecación donde concentró acusaciones de simonía, avidez desbridada y desprecio por la sacra misi6n pastoral:

O papa Bonifazio, molt'hai iocato al monno:
pensome che ioconno non te porrai partire.
El monno non ha usato lassar li sui servente
che a la sceverita se partano gaudente;
non farà lege nova de farnete esente,

che non te dia i presente che dona al suo servire.
 Bene lo me pensava che fossi satollato
 d'esto malvascio ioco c'al monno hai conversato;
 ma, puoi che tu salisti en officio papato,
 non s'acconfé a lo stato essere en tal desire.
 Vizio enveterato convertese en natura:
 de congregar le cose granne hai avuta cura;
 or non ce bastò el leceto a la tua fame dura,
 messo t'èi a robbatura como ascaran rapire.
 Pare che la vergogna dirieta agi gettata;
 l'alma e lo corpo hai posto a levar tua casata:
 omo che 'n rena mobele fa granne edificata,
 subito è ruinata e non gli pò fallire.
 Come la salamandra se renova nel foco,
 cusì par che gli scandali te sian solazo e gioco;
 de l'aneme redente par che ti curi poco:
 ove t'acconci el loco, sapera'lo al partire ⁴³.

Cinco años le sirvió de prisión el fétido subterráneo con-
 ventual, pero allí, encadenado a los muros, disputando el pan
 a las ratas, reflexionó y debió reconocer, como ya lo hicieran
 todos, la legitimidad del Pontífice combatido. Por eso subie-
 ron un día desde el sótano los clamores del fraile pidiendo a
 Bonifacio no el término de las penas del cuerpo, sino el fin
 de la excomunió.

Se equivocaría, no obstante, quien creyera sus versos hu-
 mildes o postrados: admitir que era válida la elección del car-
 denal Gaetani no implicaba conceder que fuera digno de esa
 honra. Las palabras de la epístola respiran, por tanto, una
 altiva fiereza: son las voces de un vencido con armas des-
 iguales que reta a otro combate, más noble y parejo, en el que
 de antemano se proclama triunfador:

O papa Bonifazio, eo porto el tuo prefazio
 e la maledezone e scommunicazione.

Per grazia te peto che me mande: "Absolveto",
 e l'altre pene me lassi fin ch'io del monno passi.
 Puoi, si te vol provare e meco essercetare,
 non de questa materia, ma d'altro modo prelia.
 Si tu sai s'è schirmire che me sacci ferire,
 tengote bene esperto, si me fieri a scoperto ⁴⁴.

La seguridad de su victoria finca en los dos escudos que
 lo protegen: uno del lado siniestro, hecho de diamante, que

es el odio de sí mismo y el celo por la gloria divina; el otro, al costado derecho, es el rojo carbunclo del amor al prójimo:

E quanto vol t' abbrenca, ch'eo co l'amar non venca.

El destinatario nada respondió a este insólito desafío, y Jacopone permaneció en su húmeda celda al margen de las oraciones, de las alegrías y de los Sacramentos del pueblo cristiano aun en el año 1300, cuando el jubileo universal trajo la reconciliación y la paz a millares de peregrinos que inundaron las basílicas de Roma.

Cercado de soledad y de permanente silencio, lo obsede al fin el miedo a que la muerte lo atrape antes de disiparse ese livor; viejo y extenuado renueva el pedido, ahora con acentos más sumisos, con frases a veces nostálgicas:

Che porge la mano rogo
e si me rendi a san Francesco,
ch'esso me remetta al desco,
ch'eo receva el mio pastile. . . 45

Refuerza su súplica con las imágenes que en el Evangelio proclaman la misericordia divina; él es como el paralítico, el ciego, el leproso, el endemoniado, el muerto, que Jesucristo curó, liberó o resucitó. . . ¡Llegue ya el gesto que lo restituya a la vida, al entroncarlo de nuevo en el árbol de la Iglesia!

Pero ni esta rendición, ni el sugerir como mediador a fra Gentile Bentivenga d'Acquasparta, prior dominicano del vecino monasterio de San Leucio y ejecutor en Todi de las sentencias de excomuniación y de entredicho⁴⁶, aplacaron el resentimiento del Pontífice. Wadding parece querer vengarse de ese rencor al acoger en sus *Annales* la leyenda, de seguro infundada, según la cual un día el Papa hostigó a su cautivo gritándole: "Fra Jacopo, ¿cuándo saldrás de la prisión?" "Santísimo Padre, cuando entréis vos", habría respondido, proféticamente, el inflexible religioso.

En efecto, recobró la libertad sólo después que el insulto de Anagni quebró la fiereza y la vida de Bonifacio VIII, es decir, cuando Benedicto XI, a fines de 1303, absolvió a los complicados en la rebelión de los Colonna. Tenía entonces cerca de setenta años. "Desde ese instante —resumen lacónicamente las crónicas— puso toda su diligencia en el amor de

Dios''; y sus laudas son espejos fidelísimos de la hoguera que lo consumía con tormentosa violencia:

Amor de caritate, perché m'hai sì ferito?
Lo cor tutt'ho partito, ed arde per amore.
Arde ed encende, nullo trova loco:
non pò fugir, però ched è legato;
sì se consuma como cera a foco;
vivendo mor, languisce stemperato;
demanda de poter fugire un poco;
ed en fornace trovase locato.
Oimè, do' so menato a sì forte languire?
Vivendo sì è morire tanto monta l'ardore! 47

El convento de San Lorenzo de Collazone, entre Perugia y Todi, hospedó los últimos tiempos del luchador desarmado, y fue testigo, según una tradición recogida por la *Vita*, de la ternura de que ese carácter era capaz, no sólo hacia Dios, sino también hacia los hombres. Un afecto hondo lo ligaba desde mucho atrás a Giovanni della Verna, su hermano *de observantia*, y cuando estuvo a punto de morir, Jacopone respondió a los frailes que lo asistían y le ofrecían los Sacramentos que deseaba recibirlos de manos de fra Giovanni. Se miraron entonces preocupados y con desaliento: una larga jornada separaba Collazone del lejano ermitorio, testigo de la estigmatización del *Poverello*, donde vivía penitente el amigo reclamado. De improviso, la llegada de dos forasteros interrumpió sus murmullos: en uno reconocieron al santo anacoreta que acudía a confortar al moribundo.

Era la Nochebuena de 1306 48, y Jacopone rindió su vida mientras en la vecina capilla de las Clarisas se entonaba el *Gloria in excelsis*. Sus restos, descubiertos en 1433, hallaron sitio definitivo en la Iglesia de San Fortunato en Todi, donde el obispo Angelo Cesi elevó en 1596 un mausoleo con una inscripción que compendia bellamente la existencia del gran franciscano: "*Ossa Beati Jacopone de Benedictis Tudertini, Fratris Ordinis Minorum, qui stultus propter Christum, nova mundum arte delusit et coelum rapuit*". 49

NOTAS DEL CAPITULO I

1 Si fuera auténtica la lauda XCVI, presente en el códice de Chantilly, podríamos fijarlo sin vacilar en 1236, ya que allí se declara que fueron treinta y dos los años anteriores a la conversión, años de continuas pero desoídas aldabadas divinas: *Lassa entrar lo mio amore; / aguardame ritto figliolo; / degli anni ben trenta e doi / bussai per farte gran dono.*

2 G. D'ANNUNZIO, *Canti di festa per Calendimaggio*, en *Elettra*, Bologna, ed. Zanichelli, 1944, págs. 439-440.

3 *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. II, Halle, ed. Max Niemeyer, 1878, págs. 26-39.

4 Publicada en *Archiv für Litteratur und Kirchengeschichte des Mittelalters*, vol. II, págs. 308 y sigs.

5 *De Planctu Ecclesiae*, libro II, cap. LXXIII.

6 *De conformitate vitae beati Francisci*, liber I, fructus VIII, par. II (editado en *Analecta Franciscana*, vol. IV, Quaracchi, 1906, págs. 235 y 510).

7 A. F. OZANAM, *Les poètes franciscains en Italie au treizième siècle*, Paris, ed. J. Lecoffre, 1859, págs. 131 y sigs.

8 E. G. PARODI, *Il "Giullare di Dio"*, en *Poeti antichi e moderni*, Firenze, ed. Sansoni, 1923, págs. 129 y sigs.

9 G. BERTONI, *La leggenda iacoponica*, en *Fanfulla della domenica*, 1º giugno 1906; *Il Duecento*, Milano, ed. Francesco Vallardi, 1930, pág. 201.

10 "The Vita may, and probably does contain some authentic elements". EVELYN UNDERHILL, *Jacopone da Todi, a spiritual biography*, London and Toronto, ed. J. M. Dent and Sons, 1919, pág. 13.

11 FRANCA AGENO, *Prefazione a su edición de Laudi. Trattato e Detti di Jacopone da Todi*, Firenze, ed. Felice Le Monnier, 1953, págs. VII y sigs.

12 LIVARIUS OLIGER, *Jacopone da Todi*, en *Catholic Encyclopedia*, vol. VIII.

13 EMIDIO D'ASCOLI, *Il misticismo nei canti spirituali di frate Jacopone da Todi*, Recanati, ed. S. Francesco d'Assisi, 1925, págs. 26 y sigs.

14 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXIV*, vv. 51-56, en *Laudi, Trattato e Detti* a cura di Franca Ageno, pág. 85. La aceptación de la lauda XXIV como un documento autobiográfico es neta y resuelta en G. CECI, *Alla ricerca di Fra Jacopone. Notizie biografiche inedite e saggio di edizione critica*, Todi, ed. Tipogr. Tuderter, 1932. Pero la mayor parte de los críticos prefiere considerarla como una de las sólitas representaciones de la mísera condición humana, que llegaron a ser uno de los *topica* de la Edad Media y cuyo exponente más famoso es el *De contemptu mundi* de Inocencio III. Cuanto más, resuenan allí ecos de un desencantado conocimiento de la vida; sería riesgoso, por ende, creer que proporciona detalles concretos o que se abrevia siempre en vicisitudes personales. Cf. FRANCA AGENO, *Prefazione* a la citada edición de las *Laudi*, pág. VIII.

15 G. CARDUCCI, *Lo studio di Bologna*, en *Prose*, Bologna, ed. Zanichelli, 1909, pág. 1185.

16 JACOPONE DA TODI, *Lauda XX*, vv. 11-14 (ed. cit., pág. 67).

17 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXI*, vv. 31-32 (ed. cit., pág. 71).

18 JACOPONE DA TODI, *Lauda IV*, v. 65 (ed. cit., pág. 219).

19 GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Decamerone*, III, 4: "Poi si fece bizzoco di quegli di San Francesco"

20 JACOPONE DA TODI, *Lauda LV*, v. 66 (ed. cit. pág. 219)

21 SAN PABLO, *Epistola I ad Corintios*, cap. I, ver. 27.

22 La atribución de esta lauda a Jacopone fue demostrada errónea por BIORDO BRUGNOLI, *Le satire di Jacopone da Todi ricostruite nella loro più probabile lezione originaria*, Firenze, ed. Leo S. Olschki, 1914.

23 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 81-82 (ed. cit., pág. 369).

24 JACOPONE DA TODI, *Lauda XLVIII*, vv. 1-4 y 16-17 (ed. cit., págs. 192-193)

25 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXVI*, vv. 1-7 (ed. cit., pág. 318).

26 TOMAS DE CELANO, *Legenda prima beati Francisci*, 104; *Legenda secunda*, 156-158, 188, en: *S. Francisci Assisiensis Vita et Miracula*, additis opusculis liturgicis auctore Fr. Thoma de Celano. Hanc editionem. rec. P. EDUARDUS ALENCONIENSIS, Romae, ed. Lefebure, 1906. Para reconstruir la historia de la Orden, véase P. KARL BALTHASAR, *Geschichte des Armutstreites im Franziskanerorden bis zum Konzil von Vienne*, Münster i. W. 1911.

27 Así representa a Jacopone el fresco existente en la Catedral de Prato.

28 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXXI*, vv. 1-9 (ed. cit., pág. 113).

29 DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, XII, v. 140.

30 GIOACCHINO DA FIORE, *Liber concordiae novi ac veteris Testamenti*, lib. V, cap. 84.

31 JACOPONE DA TODI, *Lauda LIV*, vv. 1-11 (ed. cit., páginas 210-211).

32 P. GRATIEN DE PARIS, *Historia de la fundación y evolución de la Orden de Frailes Menores en el siglo XIII*, Buenos Aires, ed. Desclée de Brouwer, 1947, pág. 378.

33 DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, III, vv. 59-60.

34 Los dos textos, *Epistola* y *Questio*, fueron publicados por LIVARIUS OLIGER en *Archivum Franciscanum Historicum*, XI, 1918, págs. 340-373. El título de la *Questio* es: "An Papa possit renuntiare papatui ita quod ipso vivente alter sibi substituatur".

35 El *Manifiesto* fue editado por H. DENIFLE en *Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters*, V, 1889, págs. 509-515.

36 En Todi se afirmaba que el futuro Pontífice, aún laico, había obtenido en 1260 el goce de una canonjía por solicitud de su tío, el Cardenal Pietro Gaetani, quebrando así una venerable tradición lugareña que no admitía a ese cargo sino a los ungidos con las órdenes mayores.

37 JACOPONE DA TODI, *Lauda LI*, vv. 59-62 (ed. cit., página 204).

38 DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, XXVII, vv. 87-90.

39 JACOPONE DA TODI, *Lauda LII*, vv. 31-34 (ed. cit., página 206).

40 JACOPONE DA TODI, *Lauda LIII*, vv. 7-14 (ed. cit., página 207).

41 JACOPONE DA TODI, *Lauda LV*, v. 4 (ed. cit., pág. 213).

42 FRANCO MANCINI, *Due postille jacoponiche*, en *Convivium*, 1952, nº 3, págs. 453-458, y también *La prigionia di Jacopone e l' "empiasto" di Fra Gentile*, en *Rassegna della letteratura italiana*, anno 54, nº 1, gennaio-aprile 1960, pág. 49.

43 JACOPONE DA TODI, *Lauda LVIII*, vv. 1-22 (ed. cit., páginas 229-230).

44 JACOPONE DA TODI, *Lauda LVI*, vv. 1-2 y 7-12 (ed. cit., pág. 221).

45 JACOPONE DA TODI, *Lauda LVII*, vv. 33-34 (ed. cit., página 226).

46 JACOPONE DA TODI, *Lauda LVI*, vv. 43-46 (ed. cit., páginas 227-228). Parece firmemente cimentada la identificación propuesta por Franco Mancini en *La prigionia di Jacopone*, cit. Quedaría entonces sustituido el franciscano Gentile de Montefiori, elevado a cardenal por Bonifacio en 1298 (WADDING, *Annales Minorum*, V, págs. 398-399) y que se citaba casi concordemente en pos del testimonio de F. Tressati (cf. FRANCA AGENO, *Laudi, Trattato e Detti*, pág. 228; A. FRUGONI, *Jacopone francescano*, en el volumen colectivo *Jacopone e il suo tempo*, Todi, 1959, páginas 94-95).

47 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 1-7 (ed. cit., página 366).

48 *La Vita*, para eludir referencias al alzamiento de Jacopone y a sus corolarios, prefiere anticipar su muerte al 25 de marzo de 1296.

49 La calidad de Beato no ha sido reconocida a Jacopone por la jerarquía eclesiástica. El último intento de promover su canonización data de 1868 y fue realizado por los jefes de la Orden franciscana, pero la petición no prosperó.

II

CUESTIONES DE AUTENTICIDAD EN EL LAUDARIO

A partir de 1852, cuando A. F. Ozanam mostró en tan bella luz la figura por cierto atrayente, compleja e inusual de Jacopone da Todi, incidieron sobre ella muchos rayos de los férvidos estudios franciscanos reiniciados en las últimas décadas del siglo anterior, así como la atención de quienes se afanaban por esclarecer el vasto movimiento de los *laudesi* de Umbria.

Las más diversas semblanzas se dibujaron entonces del fraile poeta, desde el "juglar de Dios" de Alessandro D'Ancona al "filósofo meditabundo" de Francesco Novati o al "místico que intenta traducir inefables experiencias" de Casella y Luigi Russo. Pero la falta, hasta el presente, de una edición crítica de las obras de Jacopone¹ torna aventuradas en grado mayor o menor cualquiera de estas exégesis, pues no han resuelto el problema previo de la autenticidad de los cantos en que se basan, y no es indiferente, por cierto, apoyar un juicio sobre las cien poesías de la edición príncipe o sobre las más de doscientas acogidas en la secentesca de Tresatti.

La premura de una seria investigación en los manuscritos fue entendida desde el comienzo por quienes escrutaban el alborear de la literatura romance en esa región céntrica de Italia, y se vieron así aparecer, con referencia exclusiva a Jacopone, numerosos trabajos parciales como los de A. Moschetti², A. Tenneroni³, E. Percopo⁴, M. Pelaez⁵ y tantos otros cuya valiosa ayuda al discernimiento de las laudas debidas al Tuderentino, y a la restauración de su prístina fisonomía, se vio reforzada por los hallazgos que en bibliotecas comunales y archivos de antiguas cofradías efectuaban tenaces pesquisidores de las "novedades" ocurridas durante el otoño de 1260 en Perugia, como fruto de la predicación del eremita Raniero Fasani.⁶

En 1910, la falta de impresiones modernas, que había tornado casi imposible la lectura de Jacopone, indujo a la *Società Filologica Romana* a confiar a Giovanni Ferri la reproducción de la estampa florentina de 1490⁷; y este diligente

calco, aparte de confirmar el prestigio de que gozara siempre entre los estudiosos la selección de Bonaccorsi, tuvo la virtud de dar nuevo impulso a las controversias acerca de la legitimidad de ciertas atribuciones.

En sustancia, Ferri aceptaba a la letra los resultados de la tría que el piadoso admirador de Jacopone realizó a fines del siglo XV tras la compulsión de dos manuscritos todinos *assai antichi*, otros dos códices *pure antichi* de los cuales uno había sido escrito en Perugia en 1336, y muchas otras compilaciones de origen probablemente toscano, o a lo menos halladas en Florencia cuando se produjo el cotejo. La pulcritud con que Bonaccorsi demuestra haberlo cumplido, el sorprendente acierto de su método al que Ferri no titubea en calificar de "rigurosamente científico", y las honestas advertencias sobre la incertidumbre de algunos aportes, ya que confiesa su ingenuo deseo de lograr *el numero perfecto de cento* aun al precio de admitir composiciones no incluidas en los laudarios más añejos ⁸, incitaron al reimpresor a sostener que "la originaria producción jacopónica debe restringirse al centenar de ritmos contenidos en los códices del *Trecento*, vale decir, a las cientodós laudas de la colección bonaccorsiana" ⁹. Si es aceptable alguna duda —prosigue— ésta sólo puede referirse a las nueve poesías con que se cierra el volumen, pues aunque para elegir las el florentino tuvo en cuenta la fuerza de la tradición y la autoridad de los otros manuscritos consultados, es también verdadero que sintió la necesidad de poner en guardia al lector, a su respecto, con anotaciones particulares aparte de aquella expresión genérica del proemio: "*non si afferma però che tutte queste sieno facte da lui*".

Tan robusta fe no había de compartirla Biordo Brugnoli en su ensayo de edición crítica de algunos poemas jacopónicos cuya homogeneidad quiso insinuar con el nombre de *Satire*, hollando los rastros del viejo Tresatti ¹⁰. Sus objeciones a los resultados conseguidos por Bonaccorsi podrían resumirse en dos: la primera se vincula con la adopción de determinadas formas gráficas y fonéticas y a presuntas alteraciones debidas al uso de copias toscanas; en segundo lugar, recela de la insuperable bondad atribuida a los ejemplares de que se sirvió el editor primitivo alegando que "*per la ricostruzione del testo originale è non solo utile ma conveniente attingere ad altre fonti non meno e forse più autorevoli*" ¹¹.

Este último aserto fue contradicho por Ferri en el prefacio a la reimpresión laterziana de 1915, donde recuerda que ni se hallaron jamás manuscritos coevos a los examinados por Bonaccorsi, ni el estudioso de hoy puede consultar esos códices todinos *assai antichi* pues su pérdida es notoria; aun aceptando, como aduce Brugnoli, que de ellos deriven el 194 de la Biblioteca Comunal de Todi y el Angelicano 2216, no puede olvidarse que el primero data del siglo XV y es por ende sospechoso tanto en lo que respecta a la autenticidad de las laudas como a su lección; en cuanto al otro, "importantísimo por ser de la centuria anterior y porque transmite intactas las formas umbras genuinas, no contiene sino catorce laudas" También los restantes volúmenes de señalada vetustez, en los que Bonaccorsi confiesa haber hallado grande auxilio, se extraviaron, y el código 1037 de la Biblioteca Nacional de París, que Brugnoli cree una copia del perusino de 1336, data del Cuatrocientos¹²; Ferri acaba por eso interrogando: "*Quale sono adunque le fonti non meno e forse più autorevoli della raccolta bonaccorsiana, alle quali si può ricorrere per la ricostruzione di un testo critico delle poesie jacoponiche?*"¹³.

Para lo que concierne a la falta de reglas seguras en la adopción de formas gráficas y fonéticas, retenida por Brugnoli como otra tacha de la edición príncipe, replícale que igual incertidumbre se nota en todos los manuscritos, e incluso con mayor gravedad en los más añosos que en los tardíos. Por fin, relanza enérgicamente la presunta incapacidad del impresor toscano para vencer la tentación de sustituir o mudar las primitivas modalidades idiomáticas: Ferri advierte a su opugnador que carece de elementos para corroborar su tesis pues el naufragio de los códices tudertinos lo ha privado de los términos del parangón; pero es mucho más importante el segundo de los razonamientos con que acude en defensa de la conducta de Bonaccorsi.

Haciéndose eco de la opinión de D'Ancona¹⁴ según la cual la lengua originaria de los ritmos jacopónicos debió ser el vulgar de Todi, conviene en que el texto de la stampa florentina se aleja notablemente del probable decir local del siglo XIII; mas recuerda asimismo, para calificarlas de ridículas, las afirmaciones legendarias según las cuales el amor de Dios llevado hasta una santa locura impelió a Jacopone a renegar de su saber y de su esmerado cultivo de probable estudiante de Bologna. Si es harto verosímil que haya dictado composiciones

rimadas antes de darse a la vida espiritual —arguye—, y es lícito suponer que no le fuera ignota la bella floración lírica de su tiempo, cuyas sugerencias e imágenes aun demasiado profanas acuden con tanta porfía a sus laudas, “¿cómo hubiera podido desperdiciar después su cultura, ese patrimonio intelectual caro por encima de cualquier otro porque es, en cada uno, fruto de inenarrables fatigas, sin sentir que se agotaba miserablemente la rica vena poética de donde, como múltiples arroyuelos, derivaban sus sacras melodías, espumosas y turbidas a veces por el impulso del descenso, pero siempre maravillosas de vida y de frescura?” Lo lógico entonces, en el criterio de Ferri, es admitir que Jacopone signaba el dialecto nativo, al componer y al hablar, con la rúbrica de su personal distinción, y sería por eso atrevido repulsar inexorablemente como variaciones de amanuenses o editor todo lo que en el texto de 1490 se aparta de las características del lenguaje tudertino ¹⁵.

La inferencia posee, fuera del debate que la provocara, otro valor preciso: nos deja entrever la imagen que se formara del poeta franciscano quien contribuyó con su solicitud a procurar a los estudiosos una seria base para sus investigaciones: figura distante del tosco rimador giróvago por llanos y montes de Umbria —que gozó de favor aún no por completo disipado—, y cercana en cambio a la de un artista consciente que sabe frenar y guiar su inspiración por derroteros particulares, aunque deje columbrar a veces las trazas de modelos literarios o de fórmulas ya acuñadas donde le plugo volcar su encendida facundia.

Y en especial, a través de la breve polémica cortés del prólogo de Ferri a la edición que cuidara en 1915, y del tomo de Brugnoli con sus amplias consideraciones acerca de las veintinueve poesías jacopónicas que analiza, medimos hasta qué punto era sagaz la advertencia de Parodi subrayando el curioso defecto en que incurrían cuantos hurgaban en manuscritos para allegar crédito a sus inferencias, limitándose, con defectuoso método, a observar esas fuentes en su exterioridad sin aprehender los caracteres y pormenores más íntimos. Esa ligereza le incitaba a no admitir como crítica la edición de las *Satire* a pesar del generoso empeño de su autor y sus éxitos parciales ¹⁶; e idéntico apresuramiento podría señalarse en alguna convicción de Ferri.

Una muestra de prolijo registro en dos viejos florilegios jacopónicos dio Francesco A. Ugolini al publicar los resultados

de su estudio sobre el manuscrito 2216 de la Biblioteca Angélica de Roma y el códice 598 del Museo Condé de Chantilly ¹⁷ En el primero, pequeño volumen de folios membranáceos, habían ya reparado los mejores eruditos, de Galli a Brugnoli, de Ferri a Sapegno, reconociendo unánimes su excepcional importancia aunque a la vez ofrecieran claros indicios de no haberlo explorado convenientemente, al extremo de fluctuar respecto al número de laudas que guarda: para Ferri no son "*malauguratamente che quattordici*", para Galli llegan a veintiocho ¹⁸, Sapegno incurre en el mismo yerro ¹⁹, y Brugnoli no lo utiliza sino para cohonestar sus deducciones acerca de la recta lectura de ocho *Satire*, sin advertir que allí se hallaba también la numerada por él como vigésima: *Audite una 'ntenzione ch'è 'nfra l'anema e 'l corpo*.

En realidad, el códice conserva, transcriptas por manos diferentes aunque coetáneas, veintinueve composiciones; pero su valer finca no en la cantidad de ritmos que contiene, exigua sin disputa, sino en la comprobada antigüedad de su compilación. Es, en efecto, la más anciana antología que nos ha llegado del lego de Todi, felizmente datable porque exhibe aún en sus cuadernillos el signo rojo y negro con que en 1381 los frailes del Sacro Convento de Asís marcaron los manuscritos existentes en su biblioteca. ²⁰

Comparando ese manojito de laudas con el texto de la edición príncipe resaltan algunas divergencias, de las que dos por lo menos cooperan a restaurar la fisonomía original de los poemas: la epístola a fra Giovanni della Verna, que Bonaccorsi ofrece en vulgar, está redactada en latín en el códice Angélico ²¹, y también el canto al Amor divino (LXXXI) se integra con dos versos de inequívoca factura jacobónica:

Amor, la tua largeza, amor, la genteleza,
amor, la tua reccheza sopr'onne emmagenato! ²²;

además, la presencia en la analecta trecentesca de la última estrofa de la lauda LV aporta un testimonio nuevo a su autenticidad, que Bonaccorsi había intuido al extraerla de ciertas copias por él aprovechadas ²³. Por el contrario, las numerosas interpolaciones al contraste entre un vivo y un muerto (XXV), bastas y difusas, previenen de inmediato acerca de su falsa atribución al Tudertino y nos proporcionan un temprano ejemplo de las incontables refundiciones y cambios que en el seno de las Cofradías sufrió esta composición, inspirada en un mo-

tivo tradicional y grandemente afortunado en la Edad Media ²⁴.

El códice de Chantilly, perteneciente a la llamada "familia umbra" de los laudarios del místico poeta, o sea, a ese grupo que los entendidos reputan fidedigno en mayor medida, es emparentado por Ugolini con los *exemplari pur antichi* de que se valió Bonaccorsi, fundándose en cautas declaraciones del editor de la *vulgata*: las composiciones *Udite una entenzone ch'è fra Onore e Vergogna* (XCIV) y *Che farai, morte mia, che perderai la vita?* (XCV), ignoradas por aquellas fuentes, tampoco se reproducen en el manuscrito del Museo Condé, y en éste ocupa los últimos puestos el mismo mazo de laudas que según una nota de la impresión florentina se hallaron *in fine* de uno de los libros todinos ²⁵.

Acierte o no esta hipótesis en el blanco, es innegable la precipua estima que merece la numerosa colección, no sólo por rebasar el centenar de cantos y remontarse al siglo XIV, sino porque ayuda a restituir la lección primigenia de numerosos pasos: así por ejemplo en el v. 19 del notísimo *libello* LVII, *Lo pastor per mio peccato*, se consignaba concordemente a partir de la edición de 1490: *Troppo iaccio a la piscina al portico de Salamone*, mientras aquí aparece *Trappo iaccio...*, con un participio que basta para integrar la imagen evangélica esbozada en la estrofa: Jacopone se compara al paralítico que aguarda el milagro de la salud junto a las aguas de la Piscina Probática:

Prestòlo che me sia detto:
ch' eo me leve e tolla 'l letto... ²⁶

El manuscrito Chantilly transcribe además la famosa sátira LVIII con un texto idéntico al de la edición príncipe, y aparece así como fortísimo sostén de la legitimidad de los versos 43-66, discutidos desde que Ozanam propusiera su rechazo para *décharger la mémoire du poëte en lui otant la moitié de sa mauvaise action et de ses méchants vers* ²⁷. La teoría del admirador francés hizo por cierto notables prosélitos: Tegneroni llegó a omitir la entera composición, aunque su actitud extremosa fuera combatida por demasiados testimonios; Brugnoli, más circunspecto, tachó de espurios sólo los versos cuestionados apoyándose en que los elude el códice Magliabechiano de fines del siglo XIV, sin que en su opinión ese descarte nazca de "escrúpulos políticos o religiosos" ²⁸; Ferri se demora en indicar la supuesta incongruencia entre el con-

texto de la poesía, que es a sus ojos un violento apóstrofe contra Bonifacio VIII en la plenitud de su potencia, y esas estrofas con su transparente alusión a la befa de Anagni, término humillante de tanto poderío y altivez ²⁹; y también Franca Ageno retiene la invectiva "*certo apocrifa*" ³⁰.

Con todo, nos parecen más certeras las deducciones de Ugolini ³¹, que renueva el pronunciamiento de Mario Casella ³², cuando subraya el sugestivo lugar que la sátira LVIII ocupa en la estampa bonaccorsiana, donde se sitúa *después* y no antes, de las laudas que suplican el cese del anatema pontificio. Aunque sea lícito pensar que una parte del canto, la que a fuerza de vehementes denuncias dibuja la figura de un verdadero antipapa, fue compuesta en 1297 y espeja la aversión de los colonnenses durante el asedio de Palestrina, es seguro que los demás versos, los altos gritos de satisfecha venganza, de fruición por el aplastamiento de una falsa grandeza, los escribió Jacopone en 1303, cuando repercutida como un eco por las bóvedas de su cárcel subterránea le llegó la noticia del atentado contra el Pontífice. No creemos que valgan para desechar esta aserción las palabras de Bonaccorsi tocantes al orden de las poesías: "*vedendosi quello essere vario et incerto in molti libri, benchè i Todini siano quasi ad uno modo, non è parso inconveniente cominciare da quelle due della Madonna, quale è porta ed inventrice de ogni gratia, e da poi mettere le più facile e succesive le altre. Et anco distinguere le materie, et metterle insieme al meglio che si ha inteso...*" ³³; antes bien, encontramos que vienen a corroborarla, pues la serie de las laudas LIV a LVIII denota un atento cuidado por reconstruir la sucesión de los hechos y de los estados de ánimo que constituyen su génesis, y que tal vez se hallaba ya establecida en los arcaicos pergaminos de Todi. Es, además, bien elocuente la rúbrica que la violenta diatriba posee en la estampa cuatrocenosa: *Epistola tertia al prefato papa da poi ch'el fu preso*, donde *el* denota no al fraile sino al ultrajado dignatario ⁴³.

Tampoco resulta convincente el parecer de Ferri —y no sólo suyo— cuando exime a Jacopone de esos fieros versos porque lo imagina, tras cinco años de cruel condena, envejecido, desmedrado y anheloso sólo de paz y de la devota plegaria en común. El místico umbro, por el contrario, había acogido como un confort largamente augurado esas penas del encierro:

Questa pena che m'è data,
trent'ann'è che l'aio amata:
or è ionta la iornata
d'esta consolazione ³⁵,

mientras ni una sola línea nos atestigua que se hubiese quebrado su temple indómito y fogoso. Poco importa el tono dócil de la lauda LVII, en la que Jacopone se postra ante el poder espiritual del Pontífice; todo conocedor del dogma sabe hacer la distinción, en la persona de los Papas, entre el hombre censurable y la autoridad divina que lo inviste, por lo cual Dante, sin contradicción, prepara un puesto en el Infierno a Bonifacio,

lo Principe de'nuovi Farisei ³⁶,

pero fulmina como sacrílego el acto ejecutado en su contra por las huestes de Guillaume de Nogaret:

Veggio in Alagna entrar lo fiordaliso,
e nel Vicario suo Cristo esser catto ³⁷.

De modo análogo Jacopone se rinde ante *la riverenza delle somme chiavi* y acata, pues las sabe válidas, las secuelas de la bula especial con que fue excluido del jubileo de 1300; pero cuando a la amargura por este obstinado rencor se sumó el rechazo de su humilde demanda, debió estimar el derrumbe de su ceñudo adversario como un castigo celeste, confirmador de los vicios que reprendía en quien ocupaba el más alto solio de la Cristiandad: nepotismo, avaricia, impiedad, superstición y hasta herejía:

Non trovo chi ricordi nullo papa passato
che'n tanta vanagloria esso sia delettato;
par che 'l temor de Deo derieto agi gettato:
segno è de desperato o de falso sentire ³⁸.

Desde este ángulo, nunca podían parecerle excesivos sus acentos rezumantes de odio; los lanzaba no contra un antagonista personal sino contra un enemigo hincado en el seno de la Iglesia para emponzoñarla y destruirla, contra el *Lucifero novello*, el sacrílego rival de Dios mismo:

Poniste la tua sedia da parte d'aquilone,
de contra Deo altissimo fo la tua entenzone;

y así como ningún estímulo podía inflamar su celo más que el erigirse en soldado leal de su Señor y en campeón del decoro de la *bella Donna*, de la intangible Esposa de Cristo, ninguna prudencia podía vedarle exultar ante lo que creía una radiosa victoria del Justo y Omnipotente.

No existen razones valederas, por tanto, para juzgar apócrifas e interpoladas sucesivamente por una mano ignota las seis cuartetas; según Gianfranco Contini, su ausencia de algunos códices debe atribuirse más que a escrúpulos o cautelas, al desorden del común manuscrito a que ese grupo se remite, "desorden que quizá sea lícito hacer remontar a la composición original si es verdad, como lo es, que esas estrofas fueron injertadas en un texto preexistente" ³⁹.

Los problemas de autenticidad reaflozan al considerar las últimas nueve poesías del volumen bonaccorsiano; Franca Ageno las enjuicia basándose, en primer término, en la prevención colocada al fondo de la lauda XCIII: "*La soprascripta lauda pertinente a la Madonna è posta in questo loco per clausura de le precedente: el principio de le quali è pur da lei: e per uno separamento de le seguente laude trovate in diversi libri*" Pero después fundamenta cada una de las exclusiones: los poemas *Udite una entenzione ch'è fra Onore e Vergogna* (XCIV) y *Que farai, morte mia, che perderai la vita?* (XCV), figuraban, según Bonaccorsi, en el ejemplar perusino de 1336 pero no en los apógrafos procedentes de Todi, y este repudio se reitera en cuantos manuscritos de origen umbro han llegado hasta nosotros: pueden entonces estimarse, sin riesgo, como no genuinos. Tampoco suscita reservas la nota de ilegítima con que desestima la lauda CII pues se la lee en un código de rimas de Bianco da Siena, aparte de que el editor primitivo acota también su condición de *extravagante* y confiesa que la transcribe "*per finire el numero perfetto de cento*"

Menos inconcusos son, en cambio, los motivos con que Franca Ageno respalda la proscripción de *Troppo m'è grande fatica* (XCVI) ya que se hallaba, según una apostilla de la *estampa vulgata*, no sólo en el libro copiado en Perugia sino en otros todinos, y en efecto hoy nos la conservan los florilegios Angelicano 2306, Giaccherino y Chantilly. Es cierto que Bonaccorsi añade que le parece "*assai bassa*", o sea, carente del peculiar sabor jacopónico, pero acaba diciendo: "*como la XX in ordine*", y ésta se cuenta entre las más seguramente verificadas. Para colmar las dudas ante el rechazo, de los versos

33-34 surge una noticia biográfica que ensambla con la ofrecida por la lauda LV y que, como dijimos, permitiría fijar el nacimiento del poeta en el año 1236, data que coincide curiosamente con la que se lee en la antigua *Vita* publicada a comienzos de nuestro siglo por Niccolò Dal-Gal⁴⁰.

En lo tocante a la composición CI, extraída del *libro todino in fine* como todas las transcriptas en la edición florentina a partir de la que lleva el número XCVII, Franca Ageno discute que impide atribuirle a Jacopone su inclusión en el manuscrito Cortonense 91, lo cual equivale a decir que "fue compuesta cuando Jacopone no debía ser siquiera terciario"⁴¹. Esta antelación, de que se muestra convencida, la obliga, por lógica, a descartar también *Amor dolce senza pare* (LXXXVI), no obstante su presencia en la totalidad de las fuentes que la aguda estudiosa consulta; de ahí que Sapegno oponga a su resolución "la incertidumbre, o a lo menos la extrema elasticidad de los datos cronológicos relativos tanto a la compilación de la antología de Cortona como a la vida del poeta franciscano"

La controversia, insoluble hasta ahora, es un ejemplo más de los titubeos que impone la temprana interpolación de rimas espurias aun en las más fieles colecciones jacopónicas: así, el manuscrito Giaccherino, para no aducir sino un caso, acoge *Audite nuova pazzia che me viene en fantasia*, cuya falsedad es indudable, y *Dolce Vergene Maria*, compuesta casi seguramente por Ugo Panziera da Prato.

En 1954 Virgilio Di Benedetto volvió a examinar la lauda LXXXVI en el ramillete cortonés, convencido de que "antes de excluirla, autorizada como está por escritos venerables, es menester allegar probanzas más categóricas"⁴². Recordaba que Mazzoni al describir el florilegio atribuía su parte primera "a los años que corren entre 1260 y 1297, sin precisar confines más ceñidos, pero remontando en hipótesis hacia la primera fecha antes que descender hacia la segunda"⁴³, lo cual unido a que *Amor dolce senza pare* ocupa el último puesto de esa sección, le instigaba a adherir a los recelos de Sapegno y a insinuar que se trataba de un canto juvenil del franciscano. Pero el mismo crítico comprobaba después que, frente a la redacción bonaccorsiana, la lauda figura en el código "con algunos añadidos y algunas omisiones, en lección a veces más correcta y otras más errrada, con el orden de las cuartetas profundamente turbado y con la firma, al cierre, de ser Garzo

dall'Incisa" Además, los versos 24-31 de la edición príncipe, discordantes por el sistema de rimas ya que adoptan el bien conocido de las *coblas capfinidas*, coinciden puntualmente con un paso de la lauda *Cristo per tu amore*, transcripta en una colección pisana del Trescientos que editara Mazzatinti con pulcritud extrema⁴⁴, pero que no pasó inadvertida a Tre-satti⁴⁵; y en cuanto a la estrofa que remata el texto se identifica con la segunda estancia de una nueva composición, *O bon Jesu cortese*, que ciertos manuscritos reportan junto a la antes recordada. Resulta entonces que *Amor dolce senza pare* es un centón, discontinuo en el sentido y en la técnica, o como quiere Di Benedetto, una variante más de las numerosísimas compuestas sobre un inicial núcleo de versos que debió ser muy antiguo, pues lo adoptaron las *Compagnie di Laudesi* como una plegaria; y nada faculta, en consecuencia, a suponerla debida al místico de Todi.

Por el contrario, parecen endebles y sucintas las razones en que Franca Ageno cimienta su negativa de autenticidad a los poemas XCVII-C, que el editor cuatrocentesco manifestó haber copiado, al igual que *Troppo perde il tempo*, del libro *todino in fine*; si cree de valor decisivo el hecho de que los contenga sólo el grupo de apógrafos formado por el Angelicano 2306, el Chantilly y el Giaccherino, la verdad es que no aparecen atestiguadas de modo diverso las laudas XVII y XXXI, a despecho de lo cual la docta autora declara que "ningún fundamento existe para dudar de *Frate Ranaldo* y de *Tale qual è tal è*"⁴⁶.

La edición de las *Laudi* que cuidara en 1953 toma su peculiar fisonomía de este cúmulo de convicciones, brotadas de un pertinaz registro de las copias más arcaicas y de pacientes análisis de la lengua y el estilo jacopónicos. Sin embargo, la aparición de ese volumen saludado por la crítica unánime como un notabilísimo progreso respecto a la *vulgata*, y fruto de "coraje más que viril"⁴⁷ ejercido frente a una de las materias más enredosas y menos frecuentadas de la filología peninsular, no marcó el término de sus afanes; más bien, como ante una obra eminentemente perfectible, Franca Ageno persistió en adunar nuevos criterios ponderativos de ese centenar de líricas, centrando para ello la atención no tanto sobre los caracteres formales de los versos como sobre su contenido doctrinario, ya que un contraste irreductible entre el sentir de dos

laudas ante un mismo punto del dogma llevaría, naturalmente, al rechazo de alguna de ellas por incierta.

El grupo sobre el cual confluyeron sus sospechas es relativamente exiguo, pero lo integran cantos en los que Jacopone desahoga su alma desbordante de afectos, bellísimos poemas en que el místico arrebatado por un impetuoso deseo, cuya tensión es demasiado fuerte para que el hombre pueda resistirla sin desfallecer, y al mismo tiempo cuitado por lo inenarrable de su experiencia, prorrumpe en lamentos desmarridos o se aplaca con invocaciones reiteradas y tiernas. Son las laudas LX, XC, XCI y XCII, cuya heterodoxia había insinuado en las notas de la estampa Le Monnier, pero que emparenta resueltamente con las ideas sustentadas por la secta del Espíritu de Libertad en el ensayo aparecido en *Convivium*. Esa doctrina —cuyas tesis heréticas compilara Alberto Magno hacia 1260—, después de florecer en Alemania, Suiza y Renania, llegó a Umbria en los años finales del siglo XIII, inficionándola con la prédica de la inutilidad de las obras y del rezo para llegar a Dios: sólo la contemplación podía acercar de veras a ese misterioso Ser, y cuando el espíritu, olvidado de amores, deseos y pensamientos, permitiera a la Divinidad franquearlo, henchirlo y transformarlo, su perfección era ya segura y en adelante no podría pecar pues sus actos brotarían de mociones celestiales. De los extravíos a que condujo semejante teoría son prueba asaz manifiesta las palabras de Marguerite de la Porrette, beguina muerta en la hoguera en 1310: “.un alma que no haga ninguna cosa buena por Dios, ni deje de hacer alguna cosa mala por Dios. Tal alma no apetece ni desprecia privaciones, sufrimientos, misas, sermones, ayunos u oraciones, y siempre da a la naturaleza lo que le pide sin remordimiento alguno de la propia conciencia”⁴⁸; o las declaraciones de fray Bentivenga a Santa Clara, recogidas en el proceso de canonización de la predilecta discípula de San Francisco: “*Et dicunt illi qui secundum illius spiritum vivant, quod creatura nihil agit nisi in quantum agere facit eam Deus, ut si sit in oratione, totum est a Deo, et si sit in fornicatione vel quacunque pessima operatione, totum est a Deo et propter hoc remorsum habere non debat*”⁴⁹.

Franca Ageno cree hallar afirmaciones quietistas sumamente explícitas en numerosos momentos de las laudas citadas:

Donqua, te lassa trare, quando esso te toccasse,
se forsa te menasse veder sua veritate;

e de te non pensare: non val che procacciasse,
che lui tu retrovasse, con tua varietate.
Ama tranquillitate sopr'atto e sentimento,
retrova en perdemento de te el suo valore.
En quello che gli piace te ponere te piaccia;
perché non val procaccia, quando tu te afforzassi;
e 'n te si aggi pace: abbraccial, se t'abbraccia;
se nol fa, ben te piaccia: guarda non te curassi ⁵⁰;

Annegato onne entelleto è 'n un quiito.
però che son ghiacciate tutte l'acque;
de gloria e de pena so sbandito,
vergogna nè onor mai non me piacque,
ché la perfetta pace me fa l'alma capace
en onne loco potere regnare ⁵¹;

Là 've Cristo è 'nsetato tutto 'l vecchio n'è mozato,
l'un ne l'altro trasformato en mirabil unitate.
Vive amor senza affetto e saper senza entelleto,
lo voler de Dio eletto a far la sua volontate:
viver io e non io e l'esser mio non esser mio,
questo è un tal traversio che non so deffinitate ⁵²

También el endiosamiento del hombre por medio de la
absoluta pasividad, y la coincidencia de la substancia humana
con la divina, le parecen claramente confesadas:

Si l'atto de la mente è tutto consopito
en Dio stando rapito, che 'n sé non se retrova:
de sé reman perdente, posto nello 'nfinito:
ammira co c'è gito, non sa como se mova;
tutto sì se renova, tratto for de suo stato,
en quello smesurato do' s'annega l'amore.
En mezo de sto mare stanno sì nabissato,
già non ce trova lato, donne ne possa uscire;
de sé non pò pensare, né dir come è formato,
però ch'è trasformato altro sì ha vestire;
tutto lo suo sentire en ben sì va notando,
belleza contemplando, la qual non ha colore.
De tutto prende sorte; tanto ha per unione
de trasformazione, che dice: "Tutto è mio"
Aperte son le porte, fatta ha coniunzione,
ed è en possessione de tutto quel che Dio.
Sente che non sentio, che non cognove vede,
possede che non crede, gusta senza sapore.

Però c'ha sè perduto tutto senza misura,
possede quell'altura de summa smesuranza;
perché non ha tenuto en sé altra mistura,
quel ben senza figura receve en abbondanza:
questa è tal trasformanza, perdendo e possedendo,
già non andar chirendo trovarne parladore ⁵³.

En fin, la persuasión de que en el hombre perfecto todos los actos son de algún modo divinos y por ende exentos de culpa o pecado, se le antoja documentada, entre otros, por estos pasajes:

Ma, da che perde la sua qualitate,
non può la cosa da sè operare;
com'è formata, sì ha potestate,
opera sì con frutto pote fare.
Donqua, se trasformata en veritate
en te son, Cristo, che se'dolce amare,
a te se può imputare, non a me, quel che faccio:
però, se non te piaccio, tu a te non piaci, amore ⁵⁴.

Dolce tranquillitate de tanta magiorìa,
cosa nulla che sia pò variar tuo stato;
però che è collocato en luce de fermeza,
passando per laideza, non perde el suo candore.
La mente è renovata, vestita a tal entaglia,
de tal ferro è la maglia, feruta no l'offende.
Monda sempre permane mente che te possede:
per colpa non se lede, ché non ce pò salire;
en tanta alteza stane ed en pace resede,
mondo con vizio vede sotto sé tutto gire:
vertù non ha sentire, né carità fervente
de stato sì possente già non possede onore.
La guerra è termenata, de le vertù battaglia,
de la mente travaglia; cosa nulla contende.
Lume tanto divino non se pò maculare
per colpa, né abbassare, né en sé sentir fetore ⁵⁵.

La conclusión a que Franca Ageno arriba tras el examen de tales textos es su irreconciliable enfrentamiento con expresiones de las laudas ascéticas, seguramente jacopónicas, que celebran las virtudes teologales y cardinales, que amonestan sobre la ruindad de las caídas, que instan a hacer penitencia, que dicen la dura y larga fatiga impuesta por la conquista del

bien, y que con un patente desdén hacia toda inercia afirman la necesidad de actos meritorios para la salvación del hombre:

La fede senza l'opera è morta reputata:
fede viva, operata aggi, se vole andare ⁵⁶.

Para zanjar la antinomia no avista otro recurso que la marca de apócrifas sobre las composiciones donde se engarzan "motivos de inconcusa heterodoxia", y para respaldar su dictamen, sin duda fuerte, analiza la cultura que esas poesías exhiben, "mucho más vasta y profunda que el incoloro patrimonio de donde mana el resto de la obra jacopónica", así como la terminología inusual y rica, el estilo exuberante y barroco, la versificación singular y cuidada.

En cambio, Romana Guarnieri escoge otra salida ante esos versos "de gravedad excepcional": a su juicio el poeta todino no pudo sustraerse a las herejías insinuantes y se dejó embeber "por un complejo de doctrinas, quizá entremezcladas con elementos valdenses y joaquinistas, pero en definitiva muy cercanas a las de la secta de los Orlibari, transformada poco después en la de los Hermanos del Espíritu de Libertad" ⁵⁷. Recuerda que la estructura de sus Órdenes imponía a los franciscanos y dominicos un trato asiduo e íntimo con sus respectivos terciarios, y que múltiples documentos anotician de la particular intensidad con que mantenían ese contacto los Frailes Menores *zelanti*, extendiéndolo a las Cofradías locales y a los grupos de begardos y beguinas en cuyo seno, precisamente, se incrustaron temprano y aun cobraron vigor extremo torpes yerros dogmáticos. En efecto, *De haeresibus begardorum, et beghinorum, fraticellorum vel fratrum de poenitentia de tercio ordine beati Francisci, quod idem est*, titula N. Eymeric, Gran Inquisidor de Aragón muerto en 1339, la cuestión XV de la parte II de su *Directorium inquisitorum*; y él no es el único que asocia en un mazo esos exponentes diversos del fervor medioeval.

Así se salva la legitimidad de los cantos, pero al precio de la ortodoxia de Jacopone. Sin embargo, también este fallo dista de ser irrefragable pues su autora se ve obligada a consentir en que otros poemas, y hasta pasos de las laudas incriminadas, muestran a un lírico prietamente adherido a las enseñanzas de la Iglesia cuando no, como en los sermones XXXII, XXXIII y XXXIV, a un reprensor severo de los descarríos contemporáneos.

Nuestro parecer es que ambas interpretaciones se apartan de la verdad porque eligieron, ante el peculiarísimo fenómeno de la experiencia mística, la senda peligrosa de la explicación racionalista y minuciosamente literal. No se puede —creemos— enfrentar un lenguaje y una peripecia afectiva como la del extático, demandándole precisión en los términos u oponiendo actitudes que, aisladas, pueden aparentar antagonismo, mientras son en rigor etapas y grados diferentes de un proceso duradero. No existe contraste entre un canto encarecedor del esfuerzo obstinado que demanda la purificación espiritual, y otro que procura decir el ensimismamiento absorto, la reconcentrada atención de las potencias del alma arrobada, máxime cuando no tenemos, respecto a su común creador, pautas para la ordenación cronológica. ¿Quién no conoce las vías que el enamorado de Dios debe apurar hasta unirse con Él? Lejos de ser contraria al abrazo que se consigue en la altura mayor del vertiginoso remonte, es su sostén y su necesario punto de partida la purgación que se consuma en el primer estadio, el ascético abandono de cuanto no sea la misma Divinidad, que Jacopone expresa con fórmulas tan enérgicas como *santa nichilitade, nichil glorioso*, y que San Juan de la Cruz simbolizó bellamente en su “casa sosegada”

Cuando la conciencia está así, desierta, Dios se hace presente en ella y la colma por completo. “Después que me he puesto en nada, hallo que nada me falta”, declara el Carmelitano ante la pasmosa plenitud. Mas la luz desmesurada de esta irrupción de lo divino lejos de suscitar claror encandila o ciega al místico, que no puede hablarnos con lenguaje discursivo tras su viaje sublime: son las llamaradas de su amor lo único que sabe encarecernos, y son los deleites de la unión con el Amado los que llenan su recuerdo y le sugieren imágenes de apasionado erotismo. Esa unión, por otra parte, es percibida no como algo momentáneo, sino como definitiva y perenne, al extremo que todos los místicos se afanan por acertar con las metáforas que develen el arcano desposorio. Dos versos bastan a Jacopone:

**Sì como ferro ch'è tutto enfocato,
aira da sole fata relucente**⁵⁸,

pero Santa Teresa necesita en cambio multiplicar los símiles:
“ .es como si cayendo agua del cielo en un río o fuente,
adonde queda hecha todo agua, que no podrán ya dividir ni

apartar cuál es el agua del río u lo que cayó del cielo, o como si un arroíco pequeño entra en la mar, no habrá remedio de apartarse, u como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz, aunque entra dividida, se hace todo una luz” 59.

Semejantes comparaciones no implican únicamente, a nuestro entender, una “transfiguración del alma”, sino que avanzan más allá hasta significar “transmutación” y, como canta excelsamente San Juan:

¡Oh Noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada! 60,

una fusión de idéntica naturaleza a la que expresa Jacopone:

tu bevi e se bevuta en trasformazione 61,

o la que tanto recelo inspira a Franca Ageno:

lo suo è barattato, de sé non ha vigore 62.

Tras ocurrir esta situación superlativa, el hombre anegado de Dios puede volver al mundo y mezclarse en los negocios terrestres cierto de que sus deseos, sus pasos y acciones reflejan el querer divino hasta poder afirmar que no son ya cosa suya, dado que su persona auténtica ha emigrado a Dios, se ha tragado en Dios. Resulta de ello no una impecabilidad esencial —Santa Teresa recalca, aun tocando el final de su séptima Morada: “Podría tornar la guerra primera si nosotros nos apartásemos de Dios” 63—, pero sí una impecabilidad de hecho, ya que el alma enamorada anhela sólo contentar a su Dueño y todo lo demás apenas roza la periferia de su sensibilidad. Por eso San Agustín se atreve a facultar: “Ama, y haz lo que quieras”, y San Juan de la Cruz, que marcara tan diligentemente la senda estrecha de la ascensión, llegado a este punto abre ante el peregrino horizontes sin término y manifiesta: “Ya por aquí no hay camino, que para el justo no hay ley” Desde idéntica posición, Jacopone exulta:

e già non pò errare, cadere en tenebria,
la notte è fatta dia. defetto grande amore.
Como aere dà luce, se 'n esso lume è fatto,
como cera desfatto a gran foco mostrata:

en tanto sì reluce a quello lume tratto,
tutto perde suo atto, volontate è passata;
la forma che gli è data tanto sì l'ha absorto,
che vive stando morto, è vinto ed è vittore ⁶⁴.

También el resto de los pasos que suscitan reservas en Franca Ageno y Romana Guarnieri cobran, si se los examina a esta luz, un aspecto que los religa nítidamente a los sólitos arrebatos verbales del místico y a las audacias de expresión que le consiente el paroxismo de su afecto; de cualquier modo, es de veras endeble el basamento de esas estrofas para afianzar en ellas la grave tesis de un empalme con las convicciones de la secta del Espíritu de Libertad, poco notorias por añadidura, y acerca de las cuales los testimonios son inestables, dispares e indirectos.

Las más recientes ideas de la editora del *Laudario* la muestran, en efecto, persuadida de lo indefendible de ciertas conclusiones y la han movido a retractarse parcialmente, sumándose a las voces de la tradición que atribuyen al lego franciscano, de manera concorde, *O amor de povertate* ⁶⁵. Sólo que este reconocimiento implica consecuencias tales que desmoronan muchos de los sostenes creados para refirmar la ilegitimidad de las otras composiciones inculpadas. En primer lugar se debilita el argumento de las discrepancias de léxico y estilo; en seguida, el más trascendente de la desigual formación cultural de su autor. Por último, y es de importancia precipua, se absuelve de la acusación de heterodoxia a la lauda LX, precisamente la que Bracaloni hallaba más comprometedora ⁶⁶ y que remata con la fórmula "*spirito de libertate*", denunciada por Romana Guarnieri como tésera de reconocimiento para los afiliados de la secta. Franca Ageno justifica su uso explicando que el poeta, después de encarecer las propias doctrinas, no heréticas, afirma que en éstas y no en las que proclaman la manumisión de los frenos morales consiste el verdadero espíritu de libertad; en seguida reconoce que giros como

La virtù non è perchéne ca 'l perchéne è for de tene,

donde antes sospechaba insinuaciones de la esterilidad de cualquier esfuerzo para el vuelo hacia la perfección espiritual, no son sino ecos de la humilde declaración de San Pablo en la segunda *Epistola ad Corintios* (III, 5): "No somos suficientes por nosotros mismos para concebir algún pensamiento, sino

que nuestra suficiencia viene de Dios". Removido ese obstáculo, adquirió su significación veraz también el desinterés extremado del verso 32:

**De lo 'nferno non temere
e del ciel spem non avere,**

que la instara anteriormente a trazar un paralelo con la declaración de Marguerite de la Porrette: "*Questa anima non sa piú parlare di Dio, perché è annichilata et è diventata insensibile a tutti i desiderii di fuori et anche a tutti i sentimenti di dentro et ancora ad ogni affectione di spirito. Chi domandasse queste tali anime, le quali al tutto sono libere, secure et pacifiche, se elle volessero essere in purgatorio, direbbono che no; et chi domandasse s'elle volessono essere certificate in questa vita della loro propria salute, direbbono che no*"⁶⁷; ahora, saltando sobre equívocas similitudes de palabras aisladas, admite que el consejo de Jacopone se autoriza en un admirable aviso del Evangelista Juan: "En el amor no hay temor, antes el perfecto amor echa fuera el temor, porque el temor tiene pena, y así el que teme no es consumado en el amor"⁶⁸, tanto como en un paso de San Bernardo, que la filóloga reporta porque "suena no muy diversamente" a la admonición del laudista: "*Amat profecto caste anima quae ipsum quem amat quaerit, non aliud quidquam ipsius*"⁶⁹.

Creemos, entonces, aun reconociendo que la cuestión de la autenticidad de los cantos jacopónicos, compleja e intrincada, espera todavía esclarecimientos perspicaces, que es lícito exaltar una vez más la bien orientada prudencia de Bonaccorsi al escoger fuentes y seleccionar líricas, lo cual equivale a confesar que, en nuestro sentir, no sólo queda a salvo la conformidad del Tudertino con las doctrinas ortodoxas sino, además, que él es el poeta magnífico de ese puñado de laudas místicas en una de las cuales se engastan, haciendo palidecer toda poesía metafísica, estos dos versos:

**Alta nichilitate, tuo atto è tanto forte
c'apre tutte le porte, entra ne lo 'nfito...⁷⁰.**

NOTAS DEL CAPITULO II

¹ Después de su notable lectura de 1953, Franca Ageno ha encarado los trabajos para la edición crítica de la obra de Jacopone: sus primicias pueden valorarse en la selección de laudas contenida en *Poeti del Duecento* a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, ed. Ricciardi, 1960, vol. II, págs. 67-166.

² A. MOSCHETTI, *I codici marciani contenenti laudi di Jacopone*, Venezia, Tipografía dell'Ancora, 1867; *Due laudi apocrife di Jacopone da Todi*, Venezia, ed. Antonelli, 1888.

³ A. TENNERONI, *Saggio fotografico e descrizione del codice 194 della Comunale di Todi*, Todi, ed. Foglietti, 1885.

⁴ E. PERCOPO, *Due studi sulle laudi di Jacopone*, en *Propugnatore*, XIX, 1886, pág. 320.

⁵ M. PELAEZ, *Otium pisarense: notizia di un codice jaconico*, Lucca, ed. Giusti, 1901.

⁶ A. PADOVAN, *Gli uffizi drammatici dei Disciplinati di Gubbio*, en *Archivio storico per le Marche e l'Umbria*, I, 1854, nº 1; R. RENIER, *Un codice antico di Flagellanti nella Biblioteca di Cortona*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, anno XI, pág. 109; E. PERCOPO, *Laudi e devozioni della città di Aquila*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, anno XII, págs. 363 y sigs.; E. BETAZZI, *Laudi della città di Borgo San Sepolcro* en *Giornale storico della letteratura italiana*, anno XVIII, pág. 242, y *Notizia di un laudario del secolo XIII*, Arezzo, ed. Bellotti, 1890.

⁷ *Laude di frate Iacopone da Todi secondo la stampa fiorentina del 1490, con prospetto grammaticale e lessico*, a cura di GIOVANNI FERRI, Roma, ed. Società Filologica Romana, 1910. Cinco años más tarde esta reimpresión pasó a enriquecer los *Scrittori d'Italia* de la casa G. Laterza (Bari); finalmente, en 1930, las mismas prensas dieron una segunda edición, revisada por SANTINO CARAMELLA, a la que se remiten nuestras citas.

⁸ En realidad la selección abarca 102 laudas, pero en la nota a la CII se previene: "*Questa laude extravagante è posta per finire el numero perfetto de cento: benché ne sian due de più sotto dui numeri, cioè XLVII e LXXVII per inadvertenzia: ed cusì sono CII laude en tutto*". Cf. *Laude di frate Iacopone da Todi secondo la stampa fiorentina*. ., pág. 253.

9 *Laude di frate Iacopone da Todi secondo la stampa fiorentina...*, pág. 265.

10 BIORDO BRUGNOLI, *Le satire di Iacopone da Todi ricostituite nella loro più probabile lezione originaria con le varianti dei mss. più importanti e precedute di un saggio sulle stampe e sui codici jacononici*, Firenze, ed. Leo S. Olschki, 1914.

11 BIORDO BRUGNOLI, *Le satire di Iacopone da Todi...*, pág. VI.

12 Franca Ageno no ha vacilado en afirmar que debe ubicárselo a fines del siglo XV y que, siendo asaz incorrecto, presta escasísimo socorro para la reconstrucción de las laudas.

13 *Laude di frate Iacopone da Todi secondo la stampa fiorentina...*, pág. 261-262.

14 ALESSANDRO D'ANCONA, *Iacopone da Todi, il giullare di Dio del secolo XIII*, Todi, ed. Atanor, 1914, pág. 46.

15 *Laude di frate Iacopone da Todi secondo la stampa fiorentina...*, pág. 263-264.

16 E. G. PARODI, *Il "Giullare di Dio"*, en *Poeti antichi e moderni*, págs. 131-132.

17 *Laude di Iacopone da Todi tratte da due manoscritti umbri, con introduzione, note e glossario a cura di FRANCESCO A. UGOLINI*, Torino, Istituto Editoriale Gheroni, 1947.

18 G. GALLI, *Appunti sui laudari jacononici*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, anno LXIV, 1914, pág. 159.

19 NICOLINO SAPEGNO, *Frate Iacopone*, Torino, Edizioni del Baretto, 1926, pág. 189.

20 *Laude di Iacopone da Todi tratte da due manoscritti umbri...*, pág. VI.

21 Ya Bonaccorsi dejaba entender que la primitiva redacción era latina, pues su epígrafe avisa: "*Epistola consolatoria... trasferita in vulgare la parte licterale: quale è prosa*". Cf. *Laude di frate Iacopone da Todi secondo la stampa fiorentina...*, página 140.

22 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXI*, vv. 26-27 (ed. cit., pág. 334).

23 "*Questa stantia seguente era più in certi libri*". Cf. *Laude di Iacopone secondo la stampa fiorentina...*, pág. 140.

24 De otra curiosa variante de este poema nos informa ERNEST H. WILKINS en su descripción del manuscrito misceláneo 326 de la Biblioteca Morgan (*Italica*, New York, vol. XXIV, 1947, nº 3, págs. 190-194).

25 *Laude di Iacopone da Todi tratte da due manoscritti umbri...*, pág. XIX.

26 El manuscrito de Chantilly dice, en el v. 21, *Presto sto*, mas la variante debe rechazarse por ser una *lectio facilior* del latinismo *Prestòlo* (de *praestolari*, aguardar) que figura en otros manuscritos umbros.

27 A. F. OZANAM, *Les poètes franciscains...*, págs. 156-157.

28 También GENARO MARIA MONTI adujo una razón afín a la de Brugnoli. En *Una satira di Iacopone da Todi contro Bonifazio VIII* (*Miscellanea Francesco Ehrle*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1924, vol. III, págs. 67-87) señala que, como el ms. Magliabecchiano II, VI, 63, tampoco transcribe los versos 43-66 el ms. Vaticano Chigiano L, IV, 121.

29 *Laude di frate Iacopone da Todi secondo la stampa fiorentina...*, págs. 267-268. Por su parte, EVELYN UNDERHILL (*Iacopone da Todi, poet and mystic*, pág. 188) y EMIDIO D'ASCOLI (*Il misticismo nei canti spirituali di Frate Iacopone da Todi*, pág. 41) adhieren igualmente a la suposición de que se trata de versos tardíamente interpolados.

30 FRANCA AGENO, *Questioni di autenticità nel laudario jaconico*, en *Convivium*, Torino, 1952, n° 4, pág. 561 en nota.

31 *Laude di Iacopone da Todi tratte da due manoscritti umbri...*, págs. XIX-XX y 104-105.

32 MARIO CASELLA, *Iacopone da Todi*, en *Archivium romanicum*, anno IV, 1920, pág. 460.

33 *Laude di frate Iacopone da Todi secondo la stampa fiorentina...*, pág. 260.

34 *Laude di Iacopone da Todi tratte da due manoscritti umbri...*, págs. 104-105.

35 JACOPONE DA TODI, *Lauda LV*, vv. 62-63 (ed. cit., página 219).

36 DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, c. XXVII, v. 85.

37 DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, c. XX, vv. 86-87.

38 JACOPONE DA TODI, *Lauda LVIII*, vv. 79-82, (ed. cit., página 232).

39 GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Nápoli, ed. Riccardo Ricciardi, 1960, T. II, página 139).

40 G. TROMBADORI, *Iacopone da Todi*, Venezia, Tip. Librería Emiliana, 1925, págs. 87-89; NATALINO SAPEGNO, *Recensione bibliografica a Iacopone da Todi — Laudi, Trattato e Detti a cura di Franca Ageno*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXX, 1953, págs. 252-253.

41 FRANCA AGENO, *Questioni di autenticità...*, pág. 561. Gianfranco Contini es más precavido en las datas: "*risale ben addietro nel Duecento, benché forse non addirittura alle vicinanze del 1260*" (*Poeti del Duecento*, T. II, pág. 11).

42 VIRGILIO DI BENEDETTO, *Intorno ad una lauda attribuita a Jacopone*, en *Giornale italiano di filologia*, VII, 1954, nº 2, págs. 112 y sigs.

43 G. MAZZONI, *Laudi cortonesi del secolo XIII*, Bologna, 1890, pág. 209.

44 G. MAZZATINTI, *Il manoscritto 8521 della Biblioteca dell'Arsenale di Parigi*, en *Inventario dei manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, Roma, 1886-1888, vol. III.

45 FRA FRANCESCO TRESATTI, *Le poesie spirituali di Jacopone da Todi accresciute di molti cantici*, Venezia, ed. Niccolò Miserini, 1617, pág. 884.

46 FRANCA AGENO, *Questioni di autenticità...*, pág. 561.

47 GIANFRANCO CONTINI, *Per l'edizione critica di Jacopone*, en *La Rassegna della letteratura italiana*, anno LVII, serie VII, nº 3, 1953, pág. 310.

48 ROMANA GUARNIERI, *Recensione bibliografica a Massimo Petrocchi — Il quietismo italiano del Seicento*, en *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, anno III, 1949, nº 1, págs. 97-98.

49 LIVARIUS OLIGER, *De secta Spiritus Libertatis in Umbria saeculo XIV. Disquisitio et documenta*, Roma, 1943, pág. 116.

50 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCI*, vv. 75-84 (ed. cit., página 383).

51 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCII*, vv. 81-86 (ed. cit., página 395).

52 JACOPONE DA TODI, *Lauda LX*, vv. 54-60 (ed. cit., página 242).

53 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCI*, vv. 21-44 (ed. cit., páginas 380-381).

54 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 171-178 (ed. cit., páginas 373-374).

55 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCI*, vv. 119-130; 139-140 (ed. cit., págs. 384-385).

56 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXXVI*, vv. 9-10 (ed. cit., pág. 128).

57 ROMANA GUARNIERI, *Recensione bibliografica a Massimo Petrocchi...*, págs. 103-104.

58 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 167-168 (ed. cit., página 373).

59 SANTA TERESA DE JESUS, *Las Moradas*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1933, págs. 227-228.

60 SAN JUAN DE LA CRUZ, *Noche oscura del alma*, estrofa 5, en *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, ed. B. A. C., 1946, pág. 528.

61 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCI*, v. 197 (ed. cit., página 388).

62 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCI*, v. 164 (ed. cit., página 387).

63 SANTA TERESA DE JESUS, *Las Moradas*, pág. 239.

64 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCI*, vv. 151-158 (ed. cit., pág. 386).

65 Franca Ageno no publicó todavía un escrito que contenga esta rectificación, pero nos la ha participado en carta del 23 de diciembre de 1954.

66 LEONE BRACALONI, *La spiritualità francescana ascetica e mistica*, en *Studi francescani*, serie 3^o, vol. XII, 1940, págs. 20-31.

67 ROMANA GUARNIERI, *Recensione bibliografica a Massimo Petrocchi...*, pág. 98.

68 SAN JUAN EVANGELISTA, *Epístola I*, cap. IV, vers. 18.

69 SAN BERNARDO, *In Canticum canticorum sermo*, VII, 3 (citado por FRANCA AGENO, *Questioni di autenticità...*, página 568).

70 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCI*, vv. 171-172 (ed. cit., pág. 387).

III

LOS TEMAS Y LA FORMA DE LAS LAUDAS

El estudio de las formas en que Jacopone plasmó sus poéticas intuiciones, y de los hontanares de su saber, que le sugirieron la elección de ciertos temas con preferencia a otros y una determinada actitud ante ellos, es tan atrayente como proclive a juicios de dudosa exactitud. En efecto, la primera impresión que deja en el ánimo ese manojito de cantos de incansable vehemencia, cuyo autor parece reconcentrado en el intento de transferir a otros corazones su sed de purgación y su inflamado amor divino, y lucha con la lengua incipiente no para compelerla a inflexiones melodiosas sino para ajustarla a sus designios didácticos, se acerca bastante a la que D'Ancona cristalizó en su imagen de un *joculator Domini* desaliñado, errático y ardoroso. Pero un contacto asiduo con sus composiciones no tarda en desechar esa semblanza y en dibujar otra más compleja que reconoce en el lego de Todi a un hombre singularmente amplio de espíritu y capaz de receptar en sí, para destilarlos con sabor nuevo, elementos arrancados a fuentes muy diversas de la tradición poética e ideológica; de ahí que sea imperioso, a la vez que revestido de un interés máximo, procurar definir con plenitud la textura cultural de esa abigarrada lírica, notando los filones que marcan en ella ya la reiteración de asuntos manidos por siglos, ya la presencia de datos inequívocamente personales sobre los que se ejerce con predilección la labor artística.

Si comenzamos revisando la sección inicial del *Canzoniere* jacopónico, sus versos ascéticos nos advertirán en seguida del nudo que ata al Minorita a viejos sujetos edificantes; así, las consideraciones sobre la miseria humana de las laudas XXII, XXIII y XXIV, aparte de glosar numerosos pasajes de la Sacra Escritura¹, se enlazan a una larga cadena cuyo eslabón más famoso fue el *De contemptu mundi* de Inocencio III:

Quis enim potest facere mundum
de inmundum conceptum semine?,

pero en la que también se engarzaron tanto los añejos hexámetros rimados con que el monje cluniacense Bernard de Morlais deploró hacia 1140, con una tristeza que sabe cambiarse en lamento satírico, la inestabilidad de las glorias terrenas:

Nunc ubi Marius atque Fabricius inscius auri?
Mors ubi nobilis et memorabilis actio Pauli?
Diva Philippica vox ubi coelica nunc Ciceronis?
Pax ubi civibus atque rebellibus ira Catonis?,

como los acentos de horror o los suspiros elegíacos que, ahora en lengua romance, brotan del *Libro* de Ugucione da Lodi, de los anónimos endecasílabos que se duelen *Della caducità della vita umana*, o del poema *De scriptura nigra* de Bonvesin de la Riva, despertando ecos que repercutieron más allá de los Alpes en la melancolía aguzada del verso de Villón:

Mais où sont les neiges d'antan?

Cuando entre esas meditaciones sobre la universal vanidad quiso hacerse vibrar agudamente la nota mordaz, en que a la Edad Media le plugo tanto insistir, se fingieron los debates entre el alma ansiosa de no hallar estorbos en su vuelo hacia el divino Dechado, y el cuerpo torpemente sensual, díscolo ante las normas de frugalidad, pureza y desprendimiento; podrían multiplicarse a placer, entonces, las referencias a textos emparentados con las laudas III y XV, comenzando por la latina *Rixa animae et corporis* o el *De quaerimonia et conflictu carnis et spiritus* de Hildebert de Lavardin hasta llegar, tras el *Débat de l'âme et du corps*, a la *Disputación del alma y del cuerpo* del siglo XII español y al *Contrasto* de Bonvesin de la Riva. Con pareja abundancia y garrulería litigaron los sentidos o miembros del cuerpo para entrosarse alternamente la brevedad de los goces dispensados por cada uno, de modo que también las laudas V y VII tienen claras premisas en la *Disputatio membrorum* o en la *Altercatio cordis et oculi* de Philippe de Grève.

En fin, como de suprema eficacia para incitar a la enmienda se imaginaron diálogos en los que el fantasma de un muerto se yergue de improviso ante un vivo gaudente y le revela las penas de ultratumba, con un recurso a la vez pueril y fúnebre de tan extraordinaria boga que no sólo lo reiteran el *Elucidarium* de Honorius d'Autun, la *Visio Philberti*, el

Songe d'enfer de Raoul de Houdenc o el *Pozzo di San Patri-zio*, sino innumerables estrofas de la juglaría y aun las obras de anónimos pintores que fijaron los espectrales personajes de la *Leggenda de' tre vivi e de' tre morti* en las paredes de las iglesias de Perugia, Subiaco, Roma, Poggio Mirteto, o que en las impresionantes escenas del Camposanto de Pisa preludiaron la Danza Macabra ². Jacopone, pues, no hizo sino sumirse en una corriente secular cuando compuso sus laudas dramáticas inspiradas en el *memento mori* (XVI, XIX, XXV).

Sin embargo, los versos del Tudertino resaltan nítidamente sobre ese trasfondo: el término plebeyo, de chocante energía, es buscado para injerirlo en los puntos claves de la expresión, que adquiere entonces una fuerza y una plasticidad insólitas. El tono violento persiste con exasperante terquedad y las locuciones despectivas se suceden con insistencia deliberada, hasta hacerse casi palpable el odio por las fealdades del mundo. Un motivo adocenado se colora de pronto con tintas sorprendentes porque Jacopone vuelca sobre un detalle horrendo una grosera ironía:

“Or o' so glie braccia con tanta forteza,
menaccianno la gente, mustranno prudeza?
Ràspate 'l capo, si t'è ageveleza,
scrulla la danza e fa portatura! ³,

o urde parangones rápidos e inesperados:

como porci sannati, gli denti so scalzati;
con quelle rosce gegne, che pago pur sangue,
chi rider lo vedesse a pena che non moresse ⁴.

Por otro lado, la continua reacción moral del poeta frente a su objeto es delatada por los cambios sintácticos:

Mirate en esto specchio de me, desfatto vecchio:
fui sì formoso e bello, né città né castello,
chivel non ci armanea, c'a me trager vedea ⁵,

de tal manera que es fácil advertir cómo se mezcla permanentemente a la visión un juicio que modifica y altera las imágenes y que, al comportar censura, enfado o desdén, significa una implícita invitación a la penitencia.

Con notas análogamente peculiares se remoja otro argumento recibido de la tradición ascética: es en la lauda VIII,

que incrementa los numerosos libelos misóginos difundidos en el Medioevo y de que son muestras suficientes el *Chastie-musart* francés y los *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, pero donde Jacopone cambia el resquemo de esos versos pedestres por su acostumbrado celo en defender las almas recobradas con el dolor de Cristo:

. .lo vostro aspetto fa l'anime perdere
a Cristo, dolce sire, che car l'ha comparate.
Co non pensate, femene, col vostro portamento
quant' anem' a sto seculo, mannate a perdemento? 6.

No se agotan aquí, con ser ya plurales, los ascendientes de viejas llamadas a un vivir austero; de la inconfundible concepción franciscana de la vida brota un nuevo haz de laudas formado por las que repiten los enamorados encomios del Fundador a *madonna Povertà* (LIX, LX), las que comparten su aprensión ante la avidez de estudios (XVII, XXXI), aquellas que advierten sobre la universal necesidad de reparación, dado que ningún hombre puede alegar inocencia (IX, X) y las que encarecen los efectos salutíferos de las penas voluntariamente impuestas al cuerpo (IV), como si glosaran la frase del *Poverello: Spiritus Domini vult mortificatam et despectam, vilem et abiectam et opprobriosam esse carnem* 7.

Para vencer la natural repulsa hacia lo que mortifica o contrista, Jacopone apela, según el arquetipo de tantos autores de himnos latinos, al doble recurso del temor y el amor. Para lo primero conoce la eficacia de las meditaciones sobre los *quattuor hominum novissima*, que cediendo a su sentido de los contrastes presenta como una porfía entre ángeles y demonios acerca del alma recién liberada del cuerpo (XXI), en la que se mezclan vicios y virtudes personificados según las normas de ese alegorismo sin el cual es difícil concebir la Edad Media y que invade ya la *Psycmachia* de Prudencio; o bien representa el juicio final (XV) con zozobra tan angustiada que recuerda el *Dies irae* de Tommaso da Celano; o, en fin, expresa los terrores del alma condenada al ser presa de los diablos, bosquejados con trazos que parecen una anticipación de los dantescos Malebranche:

a lo 'nferno con gran pina
duramente l'ò menato;
puoi gridan quil' co l'oncina:
"Éscite fore!", al condannato 8.

Mas Jacopone no persiste largamente en estas escenas sobrecogedoras. Exponente cabal de su siglo, de esa edad amante no de matices sino de colores plenos y contrapuestos, oscilante como un péndulo entre la justicia más implacable y la misericordia más ilimitada, el poeta umbro sustituye a cada paso la consideración sobre castigos tremendos por la tierna figura de Cristo pagando con trabajos y duelos el precio de las almas (XL, XLI). Las laudas desbordan entonces de amor, son inflamadas plegarias que recuerdan los éxtasis de San Francisco ante el Crucifijo de la capilla de San Damiano, cuando sus labios de neófito trasuntaban la armonía interior con voces que surgían dulcemente asonantadas, o cuando las amarguras de los últimos días terrenos de Jesús le infundían tal ardor que le era necesario aplacarse en los cantos psalmódicos del *Officium passionis Domini* ⁹.

El discípulo tudertino no se muestra menos arrobado cuando imagina los mansos reproches con que Cristo enrostra al pecador su desvío (X, XXVI), y sobre todo cuando presenta al hombre contrito, clamando por purgar sus yerros y más dolido de la ofensa inferida al Redentor que de los padecimientos comportados por la expiación:

Meglio è si tu me occide,
che tu, Signore, si offeso ¹⁰.

Se diría que entre la índole de Francisco, con su caritativa dulzura, y la de su secuaz, con sus desbordes de fuego, no pudieran reiterarse demasiado estas tangencias; en cambio, es casi llano probar que Jacopone meditó larga y filialmente los *Opuscula* del Santo y que descubrió no rara vez en ellos, sobre todo cuando por un instante olvidan la paterna afectuosidad habitual, el núcleo de sus composiciones. Así, las laudas XVIII y XIX se atan con vínculos diversos al pasaje culminante de la *Littera quam misit omnibus fidelibus*, donde con rápidos trazos el Patriarca de Asís aboceta la muerte de un rico impenitente; la primera desarrolla e intensifica la descripción del contraste psicológico en que el apego por los bienes ganados y el vínculo carnal de la parentela dominan incluso el miedo del infierno: "*Putatis diu possidere vanitates huius saeculi, sed decepti estis, qua veniet dies et hora, de quibus non cogitatis et nescitis et ignoratis. Infirmitur corpus. mors apropinquat, veniunt propinqui et amici dicentes: 'Dispone tua'. Et uxor eius et filii eius, propinqui et*

amici fingunt flere. Et respiciens videt eos flentes et movetur malo motu et cogitando intra se dicit: 'Ecce, animam et corpus meum et omnia mea pono in manibus vestris'... Et statim faciunt venire sacerdotem; et dicit ei sacerdos: 'Vis recipere poenitentiam de omnibus peccatis tuis?' Respondet: 'Volo'. 'Vis satisfacere de commissis et his quae fraudasti et decepisti homines, sicut potes, de tua substantia?'. Respondet: 'Non'. Et sacerdos dicit: 'Quare non?' 'Quia omnia disposui in manibus propinquorum et amicorum meorum'. Et incipit perdere loquelam, et sic moritur ille miser amara morte" 11

'L preite dice: "Frate mio,
 como sta lo fatto tio?",
e tu dice: "Sere, ch'io
 so de mal molto aggravato".
Sì t'affligon li figlioli,
 che li largi po'te soli,
più de lor che de te doli,
 ché 'l fatto lor largi embrigato.
Quel dolor t'afflige tanto,
 quanno i figli piango en alto,
che'l fatto tuo largi da canto
 de renner lo mal acquistato... 12

La segunda, aunque se contamina con el argumento del *mal tolletto* —aludido, por lo demás, en el diálogo entre el moribundo y su confesor— comenta en sus dramáticos reproches la condenación de la *Littera* al estulto que fía su suerte eterna a los herederos siempre ingratos, ávidos e indiferentes: "*Vere, iste homo est maledictus, qui confidit et exponit animam suam et corpus et omnia sua in talibus manibus. Et omnia talenta et potestas, scientia et sapientia quam ipse putabat habere, auferuntur ab eo. Et propinqui et amici tollunt substantiam eius et dividunt et dicunt postea: 'Maledicta sit anima eius, quia plura potuit nobis dare et acquirere, quam acquisivit'*".

"Si 'l prometemmo, no 'l te sapivi?
Ben eri saio che 'l te credivi!
Si tu nel tuo fatto non providivi,
attènnete a nui, ché 'l farim craie!"
"Eo vo lassaie lo molto valore;
pochi presente da voi n'abi ancora;
quanno ce penso, ho gran descionore,
ché m' ò abandonato quel che più amaie".

“Si tu congregasti tanta guadagna,
de darte chevelle a noi non ne caglia:
àgite pace, si pate travaglia:
facisti tal fatti, cattivo ne vaie”.

“De le tuoi pene non ne curam maie”¹³.

En una advertencia expresa del Fundador se sustenta también la lauda XXVIII: es el parágrafo XIV de sus *Verba admonitionis*, donde señala como carentes del verdadero espíritu de pobreza a quienes mortifican su cuerpo y redoblan las oraciones, pero recuerdan después torvos al que los ofendió de palabra: “*Multi sunt, qui orationibus et officiis insistentes multas abstinentias et afflictiones in suis corporibus faciunt, sed de solo verbo, quod videtur esse iniuria suorum corporum, scandalizati continuo perturbantur*”¹⁴.

De igual modo, el fraile que Jacopone hace hablar en primera persona, tras esforzarse duramente en el camino de perfección, disipa por su intolerancia e impaciencia los méritos atesorados:

Stato so en lezione,
 esforzato en orazione,
mal soffrire a la stascione
 ed al pover satisfacere.
Stato so en obedenza,
 povertate e sofferenza;
castetate abi en piacenza
 seconno 'l pover mio affare.
E molta fame sostenia,
 freddo e caldo sofferia;
peregrino en longa via
 assai m'è paruto andare.
Assai me levo a matutino
 ad officio divino;
terza e nona e vespertino,
 po' compieta sto a veghiare.
E vil cosa me sia ditta,
 al cor passa la saitta,
e la lengua mia sta ritta
 a voler fuoco iettare.¹⁵

Si la ascesis predicada y vivida por San Francisco informa tantas veces la conducta y el pensamiento del discípulo, con persuasión aún mayor da rumbos a su entrañable amor divino la mística particular del *Poverello*. El desposorio del alma con

Cristo, esa transhumanación por la que Pablo pudo exclamar: "*Vivo autem, iam non ego, vivit vero in me Christus*", y que Francisco reprodujo con una intimidad tan honda que la Divinidad a la que adecuaba su ser entero lo marcó, en testimonio de la amorosa copia, con *l'ultimo sigillo* de los estigmas, es la meta a la que también Jacopone corre; y así como el Patriarca, incapaz de contener el fuego que lo invade, salta o acompaña con gestos de su cuerpo nervioso una inefable música interior, el Tudertino arrebatado por el violento afecto prorrumpe en cantos casi convulsos, en celebraciones sin fin de la tormentosa dulzura:

L'amor voglio bannire fin che mo m'esce 'l fiato.
.lo cor che t'assaiasse,
si amore non clamasse, trovàrse affocato 16.

En las criaturas que el Santo de Asís envolvía con su encantadora fraternidad, también Jacopone busca como la sombra de Dios o el vestigio de su paso, y basta la lauda LXXXII para convencerse de que le era familiar la vía cara a su Maestro, y que sabía leer bien las maravillas divinas en ese hermoso libro de imágenes que es la naturaleza:

en onne forma èi pento ed en onne colore;
en onne creatura te ce trovo retratto 17.

Pero cuando la paz extática se le niega, cuando la aridez del alma le arranca quejas hondas, se consuela del ocultamiento del Amado discurriendo de los medios para ir en su pos, y delinea entonces las sendas que conducen a su cima guiado por la doctrina de Bonaventura de Bagnorea y por su *Itinerarium mentis in Deum*. Así, las laudas XLI y XLII, en cuanto tienen de teológico, se acomodan dócilmente al modo en que el nuevo preceptor concibe, sea las potencias del alma y su ejercicio:

"Eo glie donai memoria ne lo mio piacimento;
de la celeste gloria dègli lo 'ntennamento,
e voluntate en centro nel core gli ho miniato.
Puoi glie donai la fede, che adempie entennanza,
a memoria dede la verace speranza,
e caritate amanza al volere ordenato.
A ciò ch'ella sapesse como sé esercire,
de le quattro vertute sì la volse vestire..." 18,

sea las etapas de la peregrinación a cuyo fin el místico logra la presencia de Dios, descansa en Él y se goza:

“Si Iesù Cristo amoroso
tu lo volessi trovare,
per la valle de vilanza
ètte opporto de 'ntrare.
La via per entrare 'n vilanza,
è molto stretta l'entrata:
ma poi che dentro serai,
lebbe t'è puoi la iornata;
seraine assai consolata
si ce 'ntrarai en quello stato. ” 19.

Por esta exposición de la ruta válida para alcanzar el Bien Infinito, la lauda XLII se relaciona con las tres que diseñan los árboles de la contemplación (LXIX, LXXXVIII, LXXXIX), donde los recuerdos del *Lignum vitae* y de la *Vitis mystica* del Doctor Seráfico se superponen a los del *Itinerarium* y sugieren el cotejo de la *purgatio*, la *illuminatio* y la *perfectio* no ya con veredas, sino con un empinado ascenso por ramas simbólicas que transmutan sucesivamente la naturaleza de quien las escala en la de los órdenes angélicos:

O tu, om, che stai en terra
e si creato a vita etterna,
vide l'arbor che te 'nsegna:
or non dormir, briga d'andare.
A nove angeli pon cura,
l'un de l'altro più en altura:
molto è nobil tua natura,
tutti li pòi paregiare. 20

Las reminiscencias de nociones o imágenes debidas por el lego de Todi a su morosa ponderación de los escritos bonaventurianos son muchas más, engastadas casi todas en composiciones donde el acto vivo del espíritu proyectado hacia Dios, que generaba embelesos y gritos de dolor gozoso, se transforma en abstractas teorías de las que aquel acto es la materia casi inerte, pues la operación intelectual ha como petrificado el amor. Al *Breviloquium* se remiten, por ejemplo, los versos que proclaman la gratuidad de la gracia divina (IV, 20) y los gustos que acompañan la anulación de sí mismo (XXXIX, 59-60), o los otros que avisan sobre el recto uso de las crea-

turas, hechas por Dios siervas del hombre sólo para ayudarlo a llegar más fácilmente hasta Él (XI, 15-16). La lauda LXI, por su parte, al resumir las apariciones de la Cruz a San Francisco se acerca visiblemente, entre todas las venerandas fuentes que se ofrecían, a la *Legenda maior* redactada por el séptimo General franciscano; y de sus enseñanzas sobre los efectos de los dones celestes, sobre la eficacia de los Sacramentos, sobre la índole particular de cada virtud, suenan repetidos ecos en ese verdadero discurso teológico que es la lauda XLIII.

Jacopone despliega en ella los elementos apretados por Dante en pocos tercetos del canto VII de su *Paradiso*:

Non potea l'omo ne' termini suoi
mai sodisfar, per non potere ir giusto
con umiltate, obbediendo poi,
quanto disubbediendo intese ir susso:
e questa è la cagion per che l'om fue
de poter sodisfar per sé, dischiuso.
Dunque a Dio convenia con le vie sue
riparar l'omo a sua intera vita... ²¹,

pero la forma dramática que infunde a la composición, en la que se oyen las razones alternas de la Justicia y la Misericordia, los dictados sapientes de Dios Padre, los redentores consentimientos del Hijo y de María, a pesar de surgir espontánea del temperamento dialéctico del fraile, es una deuda hacia San Bernardo que, en el primero y segundo de sus *Sermones* acerca del Anuncio a la Virgen, había expuesto en modo también dialogado estos argumentos con que la inteligencia humana, subsidiada por la Palabra divina, intenta sondear el misterio de la Encarnación.

Gottardi mostró que el poeta franciscano religa aquí los razonamientos del abad de Clairvaux con sugerencias provenientes, quizá, de prédicas de San Antonio de Padua y, seguramente, del *Sermo XLI* y de una de las *Adnotationes elucidatorie in Psalmos David* de Hugo de Saint Victor ²²; mas interesa subrayar que el ascendiente de San Bernardo, lejos de limitarse a un contacto ocasional, es uno de los bloques fundamentales en la teoría jacopónica del amor puro y de los caracteres de la unión mística del alma con su Esposo, al punto que términos y metáforas del *De diligendo Deo* se trasladan reiteradamente a los versos del todino. En efecto, la identificación

de Dios con el amor, asaz insistente en la última parte del *Laudario*, los pasos que reclaman el amor del prójimo como signo infalible del amor a Jesucristo:

(S'eo veio ad omo male, o defetto o tentato,
trasformeme entro lui e faice 'l mio cor penato.²³
L'amor de Deo e del prossimo che è vita compita.²⁴),

y los que denotan la indiferencia del alma arrobada a las ideas del juicio y del castigo, aunque tienen su primer venero en notísimas expresiones de la *Epístola I* de San Juan, traslucen el influjo cercano y persuasivo de la doctrina que Bernardo construyera meditando sobre esas frases y erigiéndolas en el centro, del que todo parte y al que todo torna, de sus tesis acerca de la unión con Dios por el amor.²⁵

También los caracteres que el *Doctor melifluus* atribuye a este afecto despiertan ecos reiterados en las páginas del Tuderentino; el desinterés del amante, enaltecido con inflamada elocuencia en el *Sermo LXXXIII in Cantico canticorum*: "el amor se basta a sí mismo, place por sí mismo y a causa de él mismo, es su propio mérito y su propia recompensa, por lo que jamás es mercenario ni se nutre con la esperanza de obtener algo distinto del amor del Amado", parece glosarse en la lauda LXXXV:

"Si m'ami pro aver gloria, mercennara hai memoria;
entento stai a mia solia pur de remunerato.
Non m'ami per amore, ca 'l prezo te sta en core:
si 'l prezo ne trai fore, l'amor tuo è annichilato.
Si la tua utilitate te trae ad amorosetate,
poco d'avversetate te fa l'amor cagnato.
Si l'amore è libero, che non sia avaro albitrio,
gentil fa desiderio non condizionato.
Non c'è condizione, né messa per rascione:
è fatta l'unione, che non veste vergato.
De l'amativo amabele esce l'amor mirabele:
l'amor è poi durabele semper in idem stato"²⁶.

El ardor del sentimiento, que lo acrisola y, al purificarlo, lo aumenta hasta hacer que en el alma se extinga el temeroso respeto por la majestad de Dios y ose desear unirse con Él: "*Amat ardentem, quae ita proprio debriatur amore, ut majestatem non cogitet*"²⁷, se refleja en la *ardura*, en el *accendemento*, en la *esmesuranza* con que Jacopone cualifica la tormentosa

violencia de su querer, y que lo fuerza a constelar de exclamaciones apasionadas, de vehementes llamados, de gemidos, numerosos pasajes fulgurantes de sus poesías. En fin, los efectos del éxtasis en el alma, que la vacían de todo lo que no sea en ella imagen fiel del divino Modelo, ese perderse y anegarse en Dios cuya inefabilidad forzó a San Bernardo a repetir las metáforas de Máximo el Confesor: "*Quomodo ferrum ignitum et candens igni simillimum fit, pristina propriaeque forma exutum; et quomodo solis luce perfusus aër in eandem transformatur luminis claritatem, adeo ut non tam illuminatus, quam ipsum lumen esse videatur*"²⁸, se muestran con palabras casi traducidas en la bellísima lauda XC:

Sì como ferro ch'è tutto enfocato,
 aira da sole fatta relucente,
 de lor forma perdente son per altra figura,
 cusì la mente pura de te è vestita, Amore²⁹.

Elementos provenientes de otras síntesis doctrinales se combinan con éstos en el empeño de referir la innominable experiencia, pero ninguno gravita en el orbe teológico de Jacopone con la autoridad del texto paulino; los versos

L' Amore sta appeso, la croce l'ha preso
 e non larga partire.
 Vocce currendo e mo me ce appendo. ³⁰,

se remiten a *Gálatas*, II, 19: "*Christo confixus sum crucis*";

La 've Cristo è 'nsetato tutto 'l vecchio n'è mozato;³¹
 Lo vecchio n'è mozato, purgato onne fetore.
 En Cristo è nata nova creatura,
 spogliato 'l vecchio om, fatto novello. ³²,

evocan *Romanos*, VI, 11 y la segunda carta *ad Corintios*, V, 17
 "*Si qua ergo in Christo nova creatura, vetera transierunt; ecce facta sunt omnia nova*";

Vivere eo e non eo e l'esser meo non esser meo,³³

translada la frase de *Gálatas*, II, 19: "*Vivo autem, iam non ego; vivit vero in me Christus*";

L'alteza è enfinita, longeza non compita,
 lateza stermentita, profonno sperfonnato,³⁴

deriva de la ponderación que en *Efesios*, III, 18, se hace del

abismo del amor divino: "*ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis quae sit latitudo, et sublimitas, et profundum*", y aún podrían citarse otros pasos en que las expresiones de Pablo insinúan y justifican, bien el ímpetu del sentimiento que avasalla la razón y parece insanía al mundo —"*Quae stulta sunt mundi elegit Deus*"—, bien la audacia de ciertos corolarios de la deificación por el amor —"*Quod si Spiritus ducimini, non estis sub lege*"

No hemos acabado todavía de revistar el patrimonio cultural del franciscano: la obra de los Victorinos, especialmente Hugo y Ricardo, dejó en él una traza que a veces aflora, clara y reconocible, en las laudas más conmovidas. Las notas que le arranca la caridad inmensurable del Cristo:

O celeste paradiso
'ncoronato stai de spina,
'nsanguinato, pisto, alliso,
per darmete en medecina... 35,

binan el párrafo de Hugues de Saint-Victor en *De laude caritatis*: "*Considero Deum ex femina natum. Respicio postea comprehensum, ligatum, flagellis caesum. O caritas! si tantum invaluablei erga Deum, quanto magis erga homines!*" San Agustín, por último, lo nutrió largamente de sus ideas, no sólo en cuanto fue maestro de sus maestros San Bernardo y San Buenaventura, sino a través del conocimiento directo y profundo de los escritos del gran africano, a cuyas *Confesiones* quitó el lamento que resuena engarzado en sus rimas:

Belleza antiqua e nova, de poco t'ho trovata,
o luce smesurata de sì dolce splendore!

Si abordamos ahora la técnica con que moldea artísticamente ese patrimonio de doctrinas y de afectos, e interpelamos a quienes ya la juzgaron, nos sentiremos balancear entre la opinión que lo acusa de negligente y aun torpe en su oficio, y la que reinvidica para él una consciencia alerta de creador capaz de sentir, a pesar del desasimiento extático y del ascetismo huraño, la fascinación de los bellos versos. Tanta distancia en las convicciones no asombra cuando se repara en que si por un lado las páginas jacopónicas son cosa solitaria en la literatura italiana por su vivacidad, su facundia, su imaginería, es igualmente cierto que una amplia faceta de los procederes poéticos del Tudertino se allana sumisamente a los usos del

tiempo y que se muestra incluso proclive a servirse de la más trillada tópica medioeval: por largos trechos no lo turba la inquietud de transitar sendas nuevas, de modular y combinar originalmente los ritmos. La viejísima personificación alegórica le basta para entablar las fieras contiendas de sus cánticos satíricos y moralizantes, donde se enfrentan, sólidamente corporizadas, las más aéreas abstracciones. O bien, colocándose en el extremo opuesto, cuando lo vence su tempestuoso amor gime, como tantos otros antes que él, ante la férrea necesidad de resignarse a decir sólo muy poco de lo mucho que quisiera significar —*de multis pauca decerpere*—:

Nulla lengua lo sa dire quel che sente en quello stare ³⁶;
Onne lengua è en defetto che de lui ha parlato:
si è lengua angeloro che sta en quel gran coro,
parlanno de tal scioro, parlara scelenguato ³⁷;
La vocca nol sa dire, ca'l cor nol pò pensare:
ben va fin al dolore, ma non ce pote entrare,
ch'è maiur che lo mare lo dolor c'ho albergato ³⁸.

Como instado por humores versátiles, arrebatada figuras y puntos de partida para sus laudas de las más antagónicas fuentes: si ahora hace florecer sus versos, en pos de las enseñanzas de San Francisco, sobre un *ritornello* de melodías populares, después infunde estremecimientos de sinceridad a fórmulas reiteradas por las más áulicas corrientes poéticas, al modo de la siguiente:

Quanto l'om più te cела tanto più n' foco abunne:
omo, tene ocultanno, sempre a lo foco iugne ³⁹,

donde la metáfora del fuego celado que crece a cada intento de sofocarlo remite a la lírica amatoria, desde Giacomo da Lentino hasta Petrarca.

También el quehacer de los juglares le presta a veces sus rasgos distintivos. No es cosa indubitable que las laudas XLI y LXVII, en cuanto recuerdan los contrastes de amante y *madonna*, hayan seguido el arquetipo de las disputas cuya muestra más famosa diera Cielo d'Alcamo, pues incluso este aspecto del diálogo jacopónico pudo dimanar del venero ascético; en cambio, la presencia de giros como

Acurríte, acurríte, gente, co no veníte? ⁴⁰,
Audíte una 'ntenzone che era fra dui persone ⁴¹,

remite sin hesitación a las voces con que los *cantastorie* solían aguijar la curiosidad del público en medio del ajetreo urbano como a lo largo del camino de las peregrinaciones, en las retaguardias de los ejércitos como en las ferias y en los jubileos. Además, los exordios de algunas poesías de tema abstruso o materia sutilmente huidiza parecen remedar las humildes protestas con que los histriones excusaban su ignorancia:

Omo che pò la sua lengua domare,
granne me pare c'aia signoria:
che raro parlamento pò l'om fare,
che de peccar non aia alcuna via. 42,
Ad onn'om cheio perdune
s'eo n'ho 'n fallo notasciune. 43,

y el brusco cierre de muchos relatos juglarescos pudo dictar estos finales intempestivos:

che non faccian fastidio, aggiol abbreviato;
finisco esto tratatto 'n questo loco lassare 44;
...abbreviare sì n'è opo esto fatto,
che compiam ratto la nostra dittata 45;
abbrevio mia detta 'n questo loco finire 46.

Aunque se los creería nacidos de una similar aceptación de técnicas despreocupadamente populares, o de "hostilidad por las formas hermosas, ornamento inútil y culpable porque a más profundas e importantes empresas deben tender todas las fuerzas del hombre" 47, pensamos que los cantos tramados con palabras figurativas, corpulentas, casi plebeyas, responden por el contrario a la ponderada elección de un recurso expresivo y brotan del convencimiento de que, para transferir al pueblo la náusea hacia los vanos placeres y el desprecio por los cuidados terrenos, tan breves y frágiles en confronto con el eterno misterio que nos envuelve, esos elementos son más vivos, más eficaces, más provocantes, o sea, más artísticos que cualesquiera otros. La pesimista visión del poeta se vuelca por eso en cauces de brusquedad y saña, restallan los versos con dichos hirientes o crudos, se dibujan imágenes groseras hasta infundir repulsión:

li occhi reguardusi, rusci e caccolusi;
palpetra reversate, pagono ensanguenate;
lo naso sempre cola, como acqua de mola.

Ma pur lo gran fetore che de bocca esce fore,
 la puza estermenata, la terra n'e 'nfermata;
 la saracchiosa tossa chi lo vede contossa
 con lo sputo fetente, che conturba la gente;
 ròina secca serrata, che pare encotecata:
 como lo can c'ha 'l raspo, le man mena co naspo ⁴⁸.

En cambio, si se dirige a las almas cobijadas bajo la enseña franciscana y ardientes como la suya, para hacerles confidencias sobre la vía de la Cruz y sobre el terrible pero dulcísimo amor que ensimisma con la Divinidad, se vale de formas y colores rutilantes, de metáforas que centellean iluminando por un instante arcanas regiones; ya lo habían advertido los viejos códices: "*Explicunt laudes sancti Fratris Jacobi de Tudereto ordinis fratrum minorum quas dictavit in vulgari pro consolatione et profertu novitiarum studentium; que maxime prosunt in vita evangelica et dicuntur Vineae Crucis*" ⁴⁹.

Son éstas las composiciones en que, si demanda la protección de María, escoge vocativos y fórmulas más suaves que las hechas famosas por la lírica provenzal o por sus imitadores sicilianos:

O regina cortese, eo so a voi venuto
 ca 'l mio cor è feruto: deiatel medecare... ⁵⁰,

y si encarece el apretado vínculo que lo ata a Dios se apropia de imágenes recurrentes en los poetas del amor, gravadas ahora de un sentido inesperadamente sublime:

eo sì fuggo, ch'eo so ferito:
 venuto m'è 'l colpo lo cor m'ha partito ⁵¹;

Amor, tua compagnia tosto sì m'è falluta,
 non saccio do' me sia, facenno la partuta:
 la mente mia esmarruta va chedenno 'l dolzore,
 ché gli è furato ardore, e non se n'è addata, amore ⁵²;

Aggio perduto el core, e senno tutto,
 voglia e piacere e tutto sentemento.

Vedendo tal bellezza, sì so tratto
 de for de me, non so dove portato;
 lo cor si struge como cera sfatto... ⁵³;

Amor, la tua amicizia, è piena de letizia;
 non cade mai en tristizia lo cor che t'ha assaiato.
 O ferita ioiosa, ferita delectosa,
 ferita gaudiosa, chi de te è vulnerato!

Amore, donne intrasti che s'è occulto passasti?
Nullo signo mustrasti donne tu fossi entrato.
O amor amabele, amore delettabele,
amor encogitabele sopr'onne cogitato! 54.

Sin embargo, los modos de la poesía cortesana debían resultarle tímidos y opacos frente a la plenitud y a la vehemencia de su afecto, porque los sobrepuja de continuo, apoyándose en el *Cantar de los Cantares*, con aserciones más audaces y más violentas de las que se permitieron los cantores áulicos del amor terreno. En efecto, la lírica siciliana, única experiencia literaria compleja y de anchas resonancias que existiera antes de Jacopone en un vulgar italiano, y a la que el franciscano pudo haber atendido, muestra una cierta rigidez de frases estereotipadas, una representación convencional más de homenajes corteses que de relaciones amorosas, al punto que entre el amante y la amada existe siempre la distancia y el despego de un vasallaje. Y si en los trovadores, según demostró bellamente Gilson,⁵⁵ hay roces expresivos con el lenguaje del místico que dice sus pesares por la ausencia del Amado, o los transportes con que se duele y goza de la íntima herida, el profano corona invariablemente su canto, como prueba de la excelencia de su sentir, con la protesta de un desinterés que le veda la unión con la amada, mientras el religioso llega valerosamente al término de su propia lógica clamando, como marca de la perfección de su afecto, por esa unión real, por ese extremo favor que el amor cortés se rehusa:

de me tutto desfatto or son per amor forte:
rotte s'è son le porte e giaccio teco, amore⁵⁶;
amor, amore, teco so unito,
altro non posso che te abbracciare...⁵⁷;
Amor, amor Jesù desideroso,
amor, voglio morire te abbracciando;
amor, amor Jesù, dolce mio sposo,
amor, amor, la morte t'addemando;
amor, amor Jesù s'è delettoso,
tu me t'arrendi en te me trasformando...⁵⁸;
Possedi posseduta en tanta unione,
non c'è divisione che te da lui retragga;
tu bevi e se'bevuta en traformazione. ⁵⁹

De cualquier modo, el conocimiento de la tradición poética ultralpina parece decidir la elección de voces singulares:

cuitanza (LXXXVIII, 30, 110), *amistanza* (XI, 13; LXX, 48; XCI, 175), *smesuranza* (II, 53; LXXIX, 13; XC, 202), *greve* (XXIV, 126), *falsadore* (XLVII, 35), *santate* (III, 77; XI, 9), *avverser* (LXII, 2), *entennenza* (XXXIX, 24; LXXX, 12), *avvenante*, con el pasaje fonético, propio del francés, de *en* a *an* (XLIII, 122, 333), se responden con formas difusamente empleadas en las rimas amorosas. Es también curiosa la abundancia en el léxico jacopónico de los sustantivos abstractos terminados en *ore*, a pesar de lo poco prolífico que este sufijo resultó en la lengua italiana y de que sus formaciones ducen-tescas tuvieron, por lo común, una vida lábil: precisamente a causa de esta existencia feble los estudiosos del vocabulario de los orígenes coaligan el uso de términos como *dolzore* (IX, 20; LXVI, 38; LXXX, 3; XC, 50, 90, 210), *grossore* (con el significado de *superbia*, XXXI, 17), *lustrore* (LXXV, 28), *tristore* (XXIV, 8; XXXVIII, 24), *disiore* (LXVIII, 18), *amarore* (IX, 22), *iubilore* (LXVIII, 37), a un influjo específico o genérico —según nazca de una deliberada búsqueda del escritor o sólo de su aceptación pasiva de modos ya acogidos en la fraseología poética preexistente— del lenguaje provenzal. En cuanto al sufijo *ura*, de notable vivacidad en las páginas trovadorescas y francesas, ofrece en el *Laudario* del Tuderino muestras igualmente copiosas: *plenura* (XII, 9), *freddura* (XIII, 8; XXIV, 137; LV, 28), *penura* (XLIII, 86), *vanura* (XXV, 38), *ardura* (XXV, 30, 53; XC, 190), *dolzura* (LXV, 76; XC, 12, 53), *fallura* (XLIII, 84, 360) ⁶⁰.

Las memorias de estilos líricos profanos se reconocen asimismo en trasposos semánticos, en significaciones peculiares dadas a palabras indígenas: *talento* por “piacere” (XX, 21), *parlamento* con el sentido de “dolce conversazione” (XLIII, 106), así como en el empleo de construcciones perifrásticas —verbo *essere* y participio presente— que no pudieron provenir a Jacopone ni del habla de su entorno ni de la poesía litúrgica latina, mientras se reiteran asiduamente en los textos de Provenza y Francia:

.né amico né parente,
che voglia esser sofferente
d'averlo uno iorno a lato. ⁶¹

La Misericordia è parlante:
“Messere, l'omo ha tanto deiunato,
che, si de cibo non fusse sumante,
la debcleza l'ha ià consumato. ⁶²

O iubel, dolze gaudio ched intre ne la mente,
 lo cor diventa savio celar suo convenente;
 non pò *esser soffrente* che non faccia clamore. ⁶³
 Sì como ferro ch'è tutto enfocato,
 aira da sole fatta relucente,
 de lor forma *perdente* son per altra figura... ⁶⁴

Más arriesgado sería atribuir resueltamente a inducciones de modelos galos los varios tipos de gerundio señalables en Jacopone, con valor ya de infinitivo:

Segnore, non t'è iovato
mustrannome cortesia ⁶⁵,

ya de sustantivo:

Or vidissi mal' *otanno*
 che fa tutta la fameglia! ⁶⁶

.l'uno ha nome *perseveranno*,
 l'altro, amore continuato. ⁶⁷

L'uno *stanno* li contenne,
 l' altri dui arprenne arprenne... ⁶⁸,

pues si bien los usan autores envueltos por la oleada provenzal, mejor parecen resonancias de construcciones latinas demoradas en la atmósfera literaria del medioevo, sobre todo si se atiende a la existencia en las laudas de giros como

Le terre ho dato a *lavoranno*,
 ai vasalli a *coltivanno* ⁶⁹,
 ...ciascun la pena en me metta,
 per te, Señor, *vendecanno* ⁷⁰,

que son trasunto perfecto del gerundivo final absoluto del latín de la Edad Media ⁷¹.

Pero entre las afluencias que venan el léxico jacopónico no son estas últimas formas —algunas de las cuales exhiben una floración romance tan gallarda que parecen justificarse más por autogénesis que por derivación— las que atestiguan la importancia de los latinismos en las páginas del laudista umbro, como evidente reflejo de los ámbitos culturales que más insistentemente operaron sobre él, o sea, el bíblico-eclesiástico y el jurídico.

Sus lecturas de la Itala y la Vulgata, su conocimiento de los místicos, la liturgia y la himnología devota, le adhirieron

múltiples vocablos que su sensibilidad modificó para adaptarlos al nuevo servicio; a veces incluso sucede que la inmediatez del maestro en quien medita o del texto que le da ocasional motivo de inspiración no deja tiempo para que se destiñan en las voces los sellos de su procedencia y alcancen una suerte de anonimato, y entonces se transfieren inalterados al canto; así la lauda II, con sus sutilezas escolásticas y sus rimas latinas —*omnia, virginia, solia; semina, femina, crimina*—, espeja de fijo un himno —la *Scrittura* recordada en el verso 3— en el que le plugo apoyar su enamorada explicación de la misteriosa maternidad virginal de María.

Aunque el mismo hontanar de los Padres de la Iglesia y de los teólogos o autores espirituales del medioevo pudo sugerir a Jacopone el uso del participio con valor nominal, su extraordinaria profusión en los versos del *Minorita* induce a juzgar más premioso y decisivo el ejemplo del latín jurídico. tan propenso a los términos abstractos para revestir las sentencias de formal austeridad. Por otra parte, la fantasía poética del *Duecento* se dejaba hechizar más por nociones genéricas que por las concretas cosas terrenales, de modo que eran diversas las regueras que llevaban estímulos a la innata conformidad del ingenio jacopónico con esa tendencia abstractiva de su época y de sus modelos; los numerosos participios nominales brotan en él, por ende, de un fervor pasional del intelecto, son el pensamiento mismo que se torna plástico al cristalizarse la idea en un sonido. Es obvio que sería imposible, además de inútil, aislar el paso de donde tomó *fallita* por “colpa” (LI, 10), *operato* y *lavorato* por “opera” (XXXIV, 48; LIV, 2), *cogitato* por “pensiero” (LXXXI, 11), *envetata* por “invito” (XLIV, 10), *pagato* por “pagamento” (XII, 50), *lemosenata* por “elemosina” (XIII, 29), *disciplinato* por “battitura” (III, 70), *albergata* por “abitazione” (XIII, 15), *serrato* por “chiusura” (XIV, 26), *servito* por “servizio” (LXXX, 69); lo que cuenta es el hábito lingüístico alimentado, fundamentalmente, por los recuerdos de ese saber jurídico que tan amplio debió ser en el fraile antes de su conversión, y que se delata, sin rebozos ni ambigüedades, en el *morganato* (sustantivo, no participio sustantivado) de la lauda XXII, 23:

.non ci arman vecina
che non oda 'l gridato de lo suo morganato.

Por fin, en el lenguaje jaconónico se engarzan palabras

que ya eran doctas, como *tomento* (*tomentum*, relleno; VIII, 37), *deversoro* (*deversorium*, albergue; LXIV, 12), así como residuos de genitivos plurales, *angeloro* (LXXXI, 62), *Boemioro* (LIX, 6), o vocablos exquisitamente cultos como *amamore* (IX, 22), *pavore* (XII, 13).

Con préstamos y sugerencias de tan diversa índole, con la imitación de dechados latinos, provenzales, franceses, y con la selección, a veces melindrosa y difícil, de las locuciones, plasmó el poeta todino un riquísimo medio expresivo que no encuentra rival en el siglo XIII, por interés y originalidad, sino en la lengua de Guittone. Llevado por la embriaguez de un pensamiento siempre teñido de impetuosos sentires, consiguió que la lengua multiplicara sus efectos, que se volviera igualmente apta para transparentar complicadas doctrinas y afanes hostigadores como sublimes intuiciones; y salvo en los instantes de inercia, de cansancio, de horizontes cerrados, existentes en todos los creadores, saboreó el placer del artista que modula sus armonías y hasta cedió a la seducción de irisar los conceptos cambiando la forma del elemento significante: *fide*, *fidenza*, *fidanza* (LIII, 27; XLVI, 16; L, 1), *briga*, *brigata* (VI, 5; XIV, 60), *tristanza*, *tristizia*, *tristare*, *tristore* (XXVII, 56; LXXXI, 3; XXXVIII, 25; XIV, 22), *affranto*, *affratura* (LVIII, 70; XXXIV, 17), *grossore*, *grossura* (XXXI, 17, LIII, 45), con un juego de móviles sufijos que transforma la idea en un prisma cristalino, idéntico en la rotación, pero emitiendo en cada lado reflejos distintos de luz.

También la sintaxis denuncia las huellas de un singularísimo gusto expresivo y se sujeta a los dictados de esta personalidad fogosa, que lucha por hallar los modos más violentos o más rendidos, las vestes que se ciñan a una realidad tan intangible y luciente que cualquier voz humana parece ronca y torpe: de ahí que, derrotado, rompa a menudo en gritos, en exclamaciones entrecortadas:

Quanno iubel se scalda si fa l'omo cantare,
e la lengua barbaglia, e non sa che parlare...

más eficaces que un discurso coherente para trasver la *santa pazzia*, ese exceso de júbilo temeroso en que se hunde el alma del místico como en una peligrosa sima a la que nos obliga a asomarnos.

No es menester agregar más para persuadirse del acierto con que Luigi Russo advertía que "el texto de las laudas no es tan difícil por el vocabulario cuanto por su animadísima sintaxis, que se diría de tipo afectivo más que lógico, y para entender la cual no basta la gramática sino que se requiere fineza de intuiciones humanas y poéticas" ⁸²; y en especial para prevenirse definitivamente contra la imagen de un escritor tosco, primitivo, desmañado, provincialmente circunscripto, que ya E. G. Parodi combatiera con resuelta firmeza: "*La vera prova che Jacopone non fu, nel modo che si suol intendere, un poeta popolare, è li; chiara ed aperta a tutti, nel suo Canzoniere medesimo. E' scritto, si dice, in volgare umbro, ma in che volgare avrebbe potuto esser scritto? La risposta non sarebbe dubbia, se più diffuso fosse tra i letterati quel senso dei problemi linguistici che s'acquista soltanto con buoni studi linguistici, e se, inoltre, non avesse cagionato una gran confusione nelle menti la teoria del volgare illustre. Il fatto è che Nerio Moscoli e gli altri poeti umbri, che scrissero liriche auliche nella prima metà del secolo XIV, sotto la diretta e irresistibile influenza di quel vero volgare illustre, che finalmente era nato con le liriche di Dante e di Cino, aggiungiamo pure, con la Divina Commedia, scrissero umbro —nonostante i tempi mutati e nonostante la tanto meno varia materia— poco meno di Jacopone. Il cosiddetto rozzo volgare todino di Jacopone è, io direi se amassi, essere frainteso, un todino e anzi piuttosto un umbro illustre; chiamiamolo un todino letterario*" ⁸².

Aunque éstas serían frases concluyentes, nos resta añadir algunas consideraciones sobre un problema todavía en pie, arduo por lo contravertido, que atañe a la versificación del laudario y al sistema de rimas adoptado por su autor.

Las composiciones del Tudertino, salvo unas pocas de molde muy simple (XXII, XXXI, LXIII) y alguna con forma de epístola o *trattato* (LVI), reproducen los ritmos y los múltiples esquemas de las baladas populares. Se apartan, entonces, casi sin excepción, de los tradicionales senderos de la lauda: la plegaria salmística, la jaculatoria responsorial, la sucesión monorríma de alejandrinos, o la cuarteta de pentasílabos dobles con rima única ⁸⁴.

Tan pertinaz intento de competir con los modos más difusos y aceptos del canto profano, de utilizar su hechura exterior como recurso para atraer a los extraviados entre los placeres del mundo, de adoptar, en suma, las armas del adversario

para vencerlo, hizo pensar a De Bartholomaeis que Jacopone debía considerarse como "uno de los principales artífices" de ese decisivo giro en la historia de la lauda. Si los críticos hoy se muestran menos resueltos no es solamente por la imprecisa cronología de las líricas conservadas, sino porque los laudarios de los Flagelantes, entre quienes esta novedad tuvo enorme fortuna, casi no acogen versos del Minorita. De cualquier modo, es seguro que Jacopone se cuenta entre los más arcaicos cultivadores de la lauda-balada, aparte de que la marca vigorosa de su estilo hizo inconfundibles sus melodías, mientras los *Libri di Laode* de los Disciplinados, con su incolora devoción, casi parecen salidos de una sola mano y espejan una actitud tan uniforme que se diría impersonal.

Dentro de ese paradigma prevalente, se da en ocasiones el prolijo artificio de las *coblas capfinidas* (XXVII, XXIX), la armoniosa alternancia de metros y tonos (LXIV, LXXXIII) o la aceptación de las líneas del canto de *guaita* (VI); pero el esquema más reiterado es el sencillo trístico monorrimo con verso de vuelta y *ritornello* (XVI, XIX, XXVIII, XLVIII, LV)⁸⁵.

En la mayoría de estas combinaciones estróficas, la profusión de rimas anormales plantea un difícil problema. Mientras preparaba la edición Le Monnier del *Laudario*, Franca Ageno procuró eliminarlas sea por un confiado obsequio a la técnica niveladora de sus maestros Parodi y Barbi, sea por la convicción de que, dada la corriente culta a que pertenecía su poeta, no debían admitirse en los textos descuidos patentes. Las pocas formas aretino-boloñesas de los códices jacopónicos se le antojaron infelices ensayos por restituir la forma perfecta, estropeada por la negligencia de los primeros transcritores y, aunque fallido, ese intento se le apareció como un nuevo signo de que los finales disonantes no se aceptaban de grado. Por otra parte, las pruebas de que en el empleo de la asonancia el fraile umbro tenía presentes las admoniciones de la tradición literaria se encuentran no sólo en las reglas numerosas y precisas a que la somete, sino en curiosos casos donde formas correspondientes a la *a* nasal francesa responden a otras que equivalen a la *e* nasal, como si se repitiera el uso observable, por ejemplo, en la *Chanson de Roland*:⁸⁶

Ce dist li reis: "Je oi le corn Rollant!

Unc nel sunast, se ne fus combatant".

Guenes respont: "De bataille est il *nient*..."⁸⁷

El Nemico non vergogna,
a la stanga sta costante;
co la mia responsione
si me fere *duramente* ⁸⁸.

Mas las irregularidades de la rima en Jacopone son mucho más extensas y era preciso explicarlas. Para un nutrido grupo —el de los versos donde riman *e* cerrada con *i*, *o* cerrada con *u*— la justificación podían darla los influjos sicilianos, legítimamente presumibles si se tiene en cuenta la vasta difusión de las melodías de la isla en la península entera ⁸⁹; en otros casos, la enmienda se obtendría suponiendo metafonemas o metaplasmos de conjugación. También el recuerdo del latín rimado, donde la correspondencia se limita a las vocales postónicas, podía alegarse ante la construcción de versos como:

Ca tu salisti 'n gloria, esso scesse 'n miseria:
or quigna conveneria ha enseme esta vergata? ⁹⁰
Vidde frate Pacifico la croce de duoi spade
en te, Francesco angelico, degno de granne lade ⁹¹.

De todos modos quedan versos insanables, "más que simples trazas" del uso promiscuo de sonidos y de metros, y la perplejidad del crítico aumenta cuando comprueba que, a veces, el recurso para aviar correctamente un verso era de facilísimo hallazgo. Por eso los estudiosos avanzan hoy la tesis de que buena parte de las pretendidas erratas de los códices remontan al autor de las laudas y reflejan un aspecto de su estilo y de su temperamento, en proporción pareja a los trazos de crudo realismo o a las intemperancias de lenguaje y de figuraciones que ya tuvimos oportunidad de señalar. Gianfranco Contini manifiesta que del hábito juglaresco pudo el poeta recibir alicientes para sus discordancias, aunque invita en seguida a no olvidar, so pena de caer en anacronismo, que el Doscientos ignoraba la rigurosa correspondencia vocálica y los criterios de lustre formal que sólo surgieron dos siglos más tarde. Igualmente, encuentra que el isosilabismo reiterado coliga a Jacopone con los modos menos curiales de la poesía arcaica italiana, es decir, con los que suelen definirse narrativos y didácticos; así, alterna difusamente octosílabos trocaicos y eneasílabos yámbicos —en calco del *octosyllabe* francés—, decasílabos épicos y alejandrinos —según un uso también gallo—, y hemistiquios de seis y siete sílabas, como lo hiciera en

sus obras *Giacomino da Verona*.⁹² Ugolini a su vez cree descubrir el motivo de los cambios en un voluntario apartamiento de los modelos áulicos para acoger en su lugar las sugerencias literarias indígenas, popularistas⁹³; y la misma Franca Ageno, tan diligente antes en conferir a las laudas un ritmo concertado, en los últimos tiempos ha hecho girar su posición hasta aceptar que Jacopone eligió deliberadamente el sistema de las rimas imperfectas, ensayado por lo demás aun por autores doctísimos, ya que algunos ejemplos se contienen en el autógrafo del *Teseida* boccacesco⁹⁴.

Es indudable, entonces, que lejos de ser un giróvago cantor, Jacopone es un artista reflexivo que escoge sus modelos y sabe embridar su estro, a despecho de cuanto forzosamente subsista en sus obras de primitiva rudeza. Si su conducta es fluctuante, deben buscarse las razones en móviles no formales sino psicológicos, aunque sea muy difícil escrutarlos. Tal vez pesó sobre el converso la desconfianza hacia toda obra humana que diera frutos capaces de engendrar complacencia, y así mezcló en su verso ingredientes viles a los nobles y tersos; tal vez, en el momento mismo en que usaba frases y cadencias de la poesía cortesana como necesarios recipientes de su desbordante amor divino, quiso mostrar su desapego hacia esos círculos refinados y contrastó los términos latinos y cortesanos con otros bastos y crudamente dialectales; tal vez deseó conciliar el mandato de San Francisco de ser un *joculator Domini* con su posible experiencia de escolar de Bologna, y con osada mano turnó y aun amalgamó el aporte de las tradiciones populares con la nueva lírica amatoria.

Es cierto que la plenitud y la violencia sentimental de su misticismo golpea a veces, como contra una materia sorda y áspera, en la palabra que no se le somete; igualmente verdadero es que la inefabilidad de sus intuiciones le impide, a ratos, hallar metáforas adecuadas y entonces retrocede, vencido, expresándose sólo por negaciones o por antítesis. Pero cuando su afecto, de tan impetuoso, se torna omnipotente, y subyuga la inercia y pesadez del lenguaje contagiándole su aéreo sentido de lo sublime, el fraile de Todi se yergue como un poeta de primer orden. Poco importa que esos instantes de auténtico señorío artístico sean más o menos largos; bastan, de cualquier modo, para crear poesías que, según la feliz aserción de Parodi, "con sus irrefrenables gritos casi espasmódicos, de dolor o de júbilo, de deseo o de espanto por la incomfortable

vehemencia del dolor, son acentos irrepitidos en las letras italianas”⁹⁵. Y al grabar su personalidad con incisión tan honda en el magro volumen de su *Laudario*, logró también el prodigio de que, con ser un lírico tan vetusto y de edad tan enigmática, su fisonomía se nos muestre más familiar y más enérgicamente acentuada que la de muchos otros posteriores.

NOTAS DEL CAPITULO III

¹ *El libro de Eclesiasté*, cap. I; *Sabiduría*, cap. VII, vers. 1-6; *El libro de Job*, cap. VII, etc.

² VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1952, págs. 227 y sigs.; J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, versión castellana de José Gaos, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1930, tomo I, págs. 201 y sigs.

³ JACOPONE DA TODI, *Lauda XXV*, vv. 55-58 (ed. cit., página 94).

⁴ JACOPONE DA TODI, *Lauda XXII*, vv. 52-54 (ed. cit., página 77).

⁵ JACOPONE DA TODI, *Lauda XXII*, vv. 77-79 (ed. cit., página 78).

⁶ JACOPONE DA TODI, *Lauda VIII*, vv. 5-6, 11-12 (ed. cit., pág. 25).

⁷ SAN FRANCESCO, *Regula prima*, XVII, en *Gli scritti di... e i Fioretti*, a cura di AUGUSTO VICINELLI, Milano, ed. A. Mondadori, 1955, pág. 104.

⁸ JACOPONE DA TODI, *Lauda XXI*, vv. 72-73 (ed. cit., página 74).

⁹ *Gli scritti di San Francesco e i Fioretti*, págs. 195-201 y 217-218.

¹⁰ JACOPONE DA TODI, *Lauda XI*, v. 6 (ed. cit., pág. 36).

¹¹ SAN FRANCESCO, *Littera quam misit omnibus fidelibus*, en *Gli scritti di...*, págs. 154-155; FRANCA AGENO, *Motivi francescani nelle laudi di Jacopone da Todì*, en *Lettere italiane*, anno XII, nº 2, aprile-giugno 1960, págs. 180-184.

¹² JACOPONE DA TODI, *Lauda XVIII* vv. 8-12 (ed. cit., páginas 63-64).

¹³ JACOPONE DA TODI, *Lauda XIX*, vv. 7-14, 23-26, 34 (ed. cit., págs. 65-66).

14 SAN FRANCESCO, *Verba admonitionis*, par. XIV, en *Gli scritti di...*, pág. 138.

15 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXVIII*, vv. 4-13 (ed. cit., págs. 104-105).

16 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXI*, vv. 67, 73 (ed. cit., pág. 336).

17 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXII*, vv. 7, 19 (ed. cit., pág. 387).

18 JACOPONE DA TODI, *Lauda XLI*, vv. 9-13, 18-19 (ed. cit., pág. 144).

19 JACOPONE DA TODI, *Lauda XLII*, vv. 6-7, 12-14 (ed. cit., pág. 147).

20 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXIX*, vv. 5-8 (ed. cit. página 284).

21 DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, c. VII, vv. 97-104.

22 A. GOTTARDI, *Il dramma dell'anima umana*, en *Giornale dantesco*, XXIX, 1926, págs. 299-306; FRANCA AGENO, *Questioni di autenticità...*, pág. 580.

23 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXII*, vv. 24 25 (ed. cit., pág. 338).

24 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXXVI*, v. 17 (ed. cit., página 129).

25 ETIENNE GILSON, *Saint Bernard et l'amour courtois*, en *La théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1947.

26 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXV*, vv. 33-46 (ed. cit., pág. 345).

27 SAN BERNARDO, *In Cantico Canticorum*, sermo VII, 3, en *Patrística latina*, t. 183, c. 807.

28 SAN BERNARDO, *De diligendo Deo*, X, 28, en *Patrística latina*, t. 182, c. 991 B.

29 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 167-170 (ed. cit., página 373).

30 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXIII*, vv. 15-17 (ed. cit., pág. 339).

32 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 106-108 (ed. cit., na 242).

32 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 106-108 (ed. cit., pág. 370).

- 33 JACOPONE DA TODI, *Lauda LX*, v. 58 (ed. cit., página 243).
- 34 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXV*, vv. 23-24 (ed. cit., pág. 344).
- 35 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXIII*, vv. 18-19 (ed. cit., pág. 305).
- 36 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXIII*, v. 47 (ed. cit., página 308).
- 37 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXI*, vv. 61-63 (ed. cit., pág. 336).
- 38 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXVI*, vv. 15-17 (ed. cit., pág. 275).
- 39 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXVII*, vv. 7-8 (ed. cit., pág. 319).
- 40 JACOPONE DA TODI, *Lauda II*, v. 70 (ed. cit., pág. 8).
- 41 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXII*, v. 1 (ed. cit., pág. 75).
- 42 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXVIII*, vv. 1-4 (ed. cit., pág. 350).
- 43 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXIX*, v. 3 (ed. cit., página 283).
- 44 JACOPONE DA TODI, *Lauda III*, vv. 89-90 (ed. cit., página 12).
- 45 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXIV*, vv. 133-134 (ed. cit., pág. 89).
- 46 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXXVIII*, v. 62 (ed. cit., página 136).
- 47 FRANCA AGENO, *Prefazione a su citada edición de las Laudi, Trattato e Detti di Jacopone da Todi*, pág. XVI.
- 48 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXII*, vv. 49-62 (ed. cit., pág. 77).
- 49 FRANCESCO NOVATI, *L'amor mistico in S. Francesco d'Assisi ed in Jacopone da Todi, en Freschi e minii del Dugento*, Milano, ed. Cogliatti, 1925, pág. 204.
- 50 JACOPONE DA TODI, *Lauda I*, vv. 1-2 (ed. cit., pág. 3).
- 51 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXV*, vv. 10-11 (ed. cit., pág. 315).
- 52 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXVII*, vv. 10-13 (ed. cit., pág. 277).
- 58 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 19-20, 83-85 (ed. cit., págs. 367-369).

- 54 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXI*, vv. 2-3, 6-11 (ed. cit., pág. 333).
- 55 ETIENNE GILSON, *Saint Bernard et l'amour courtois*, en *La théologie mystique de Saint Bernard*, págs. 201 y sigs.
- 56 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 185-186 (ed. cit., pág. 374).
- 57 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 245-246 (ed. cit., pág. 376).
- 58 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 283-288 (ed. cit., pág. 378).
- 59 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCI*, vv. 195-197 (ed. cit., pág. 388).
- 60 MARIA CORTI, *I suffisi dell'astratto —or e —ura nella lingua poetica delle origini*, en *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, serie VIII, vol. VIII, maggio-giugno 1953, páginas 294-312.
- 61 JACOPONE DA TODI, *Lauda XII*, vv. 21-22 (ed. cit., página 40).
- 62 JACOPONE DA TODI, *Lauda XLIII*, vv. 329-332 (ed. cit., pág. 166).
- 63 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXVI*, vv. 11-13 (ed. cit., pág. 318).
- 64 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 167-169 (ed. cit., pág. 373).
- 65 JACOPONE DA TODI, *Lauda XI*, vv. 3 (ed. cit., pág. 36).
- 66 JACOPONE DA TODI, *Lauda XIV*, vv. 29 (ed. cit., página 49).
- 67 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXXIX*, vv. 81-82 (ed. cit., pág. 363).
- 68 JACOPONE DA TODI, *Lauda LV*, v. 42 (ed. cit., pág. 217).
- 69 JACOPONE DA TODI, *Lauda LIX*, v. 16 (ed. cit., página 235).
- 70 JACOPONE DA TODI, *Lauda XI*, v. 17 (ed. cit., pág. 37).
- 71 MARIA CORTI, *Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo stilnovo*, separata de los *Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, Firenze, ed. Leo S. Olschki, 1953, págs. 54-58 y 90-99.
- 72 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCIII*, vv. 5-6 (ed. cit., página 398).

73 JACOPONE DA TODI, *Lauda XC*, vv. 109-110 (ed. cit., pág. 371). También en la lauda XXII, vv. 81-82 (ed. cit., pág. 78).

74 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCIII*, vv. 17 y 55-56 (ed. cit., págs. 399 y 401).

75 JACOPONE DA TODI, *Lauda VIII*, vv. 15-16 (ed. cit., página 25).

76 JACOPONE DA TODI, *Lauda XXII*, vv. 78-79 (ed. cit., pág. 78).

77 JACOPONE DA TODI, *Lauda XII*, v. 18 (ed. cit., pág. 40).

78 JACOPONE DA TODI, *Lauda XII*, v. 10 (ed. cit., pág. 39).

79 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCIII*, v. 68 (ed. cit., página 401).

80 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCIII*, vv. 27-28 (ed. cit., pág. 399).

81 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXVI*, v. 27 (ed. cit., página 276).

82 LUIGI RUSSO, *Problemi di metodo critico*, Bari, ed. Laterza, 1929, pág. 35.

83 E. G. PARODI, *Il "Giullare di Dio"*, en *Poeti antichi e moderni*, págs. 137-138.

84 IGNAZIO BALDELLI, *La lauda e i Disciplinati*, en *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*, Perugia 1962, pág. 362.

85 En su libro *Poesia árabe y poesía europea* (Buenos Aires-México, ed. Espasa-Calpe, 1943), Ramón Menéndez Pidal señala las laudas de Jacopone como un testimonio de la difusión, también en Italia, de la estrofa *zejelesca* nacida en la Andalucía musulmana. El gran erudito español no pretende insinuar un contacto entre el franciscano de Todi y los modelos poéticos árabes, pues sus rápidas notas esbozan más bien la figura de un rimador atento sólo a su misión apostólica: "el discípulo de San Francisco, buscando para sus laúdes o cantos que los devotos entonasen a coro, los metros más en boga entonces por su tierra, encontró que el *zéjel* era el más popular" (pág. 41); su intento se endereza, en cambio, a replantear, vigorizada por el hallazgo de *kharge mozárabes* y enriquecida con nuevas deducciones, la famosa tesis arábica respecto a los orígenes de la poesía romance.

Sería imposible, además de inadecuado, pretender recordar aquí siquiera los puntos capitales del largo y complejo debate, en el que Jacopone aparece sólo como testigo incidental; para una síntesis de la ya secular polémica remitimos a las páginas de ETTORE LI GOTTI, *La tesi "araba" sulle "origini" della lirica romanza* (Palermo, ed. Sansoni Antiquariato, 1955), y a las conclusiones de AURELIO RONCAGLIA en *La lirica araboispanica e*

il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica (Roma, ed. Accademia Nazionale dei Lincei, 1937). Con referencia más precisa al *Canzoniere* jacobónico, Roncaglia admite la hipótesis de Menéndez Pidal en *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca* (*Atti del Congresso Internazionale sul Movimento dei Disciplinati*, cit.). Pero para la cuestión del nacimiento de los versos y de las formas estróficas romances es indispensable recurrir ahora a MICHEL BURGER, *Récherches sur la structure et l'origine des vers romans* (Génève, ed. Droz, 1957), que se orienta en la dirección indicada por J. Schmitt en *La metrica di fra Jacopone* (*Studi medievali*, I, 1905, págs. 522 y sigs.) y desarrolla el programa allí propuesto: "Dopo le ultime ricerche non sembrerà troppo arrischiato l'asserto che tutti i versi romanzi tragono la loro origine della poesia latina più o meno popolare del medio evo. Tutto ciò può forse aprire agli studiosi un campo ancora poco esplorato di ricerche. Si tratterebbe di un ramo minore parallelo alla grammatica del romanzo e potrebbe chiamarsi lo studio comparativo del verso neo-latino. E' un fatto indiscutibile che per giungere a risultati certi, si deve estender la ricerca a tutte le letterature romanze e non limitarla ad una sola".

86 FRANCA AGENO. *La rima siciliana nelle laudi di Jacopone da Todi*, en *Bullettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, vol. I, Palermo, 1953, págs. 7 y sigs.

87 *La Chanson de Roland*, CXXXIV, vv. 1768-1770.

88 JACOPONE DA TODI, *Lauda XLVII*, vv. 17-18 (ed. cit., pág. 184).

89 FRANCA AGENO, *La rima siciliana*. ., págs. 20 y sigs.; LUIGI PEIRONE, *Jacopone da Todi e la rima siciliana*, en *Giornale italiano di Filologia*, anno V, nº 2, Napoli, maggio 1952, páginas 161-167.

90 JACOPONE DA TODI, *Lauda II*, vv. 66-67 (ed. cit., página 8).

91 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXI*, vv. 27-28 (ed. cit., página 246).

92 GIANFRANCO CONTINI, *Per l'edizione critica di Jacopone*, págs. 311-312.

93 FRANCESCO A. UGOLINI, *Laude di Jacopone da Todi tratte da due manoscritti umbri...*, pág. 109.

94 FRANCA AGENO, *Recensione bibliografica all'edizione delle Rime e Lettere di Pietro Jacopo de Jennaro*, a cura di Maria Corti, en *Romance Philology*, vol. XI, nº 3, febrero 1958, páginas 300-302.

95 E. G. PARODI, *Il "Giullare di Dio"*, en *Poeti antichi e moderni*, pág. 141.

IV

JACOPONE Y LOS ORIGENES DEL TEATRO ITALIANO

El esclarecimiento de los orígenes de la poesía dramática sacra en lengua italiana, que apasiona desde fines del siglo pasado a talentosos investigadores, es todavía materia de vivos debates pues los auspiciosos hallazgos de nuevos elementos de juicio en las bibliotecas comunales o conventuales y en los archivos de añejas asociaciones obliga con frecuencia a modificar teorías o a ampliar las vistas para abarcar el horizonte que se revela cada vez más rico y dilatado. Sin embargo, y por fortuna, después del penetrante y minucioso análisis de Vincenzo De Bartholomaeis es preciso reconocer que la historia del teatro religioso italiano no sólo ha fijado incommoviblemente sus cimientos, sino que posee ya trazadas las líneas maestras del edificio; todos los esfuerzos posteriores, incluso la notable revisión de Paolo Toschi¹, necesitan acudir a sus conclusiones en el momento mismo en que las retocan o las fuerzan a exhibir sus fecundas virtualidades.

Una de las consecuencias primarias de aquel estudio fue destruir la errada opinión de que Italia había quedado a la zaga y sin realizar aportes de valía en el proceso creador del drama sacro medioeval, parecer cimentado únicamente en la antelación con que Francia trajo a la luz textos y documentos del rito hecho espectáculo, induciendo a Cohen a reclamar para su patria *la mission de l'inventeur* en este campo². En efecto, la idea de los benedictinos de Saint-Gall, que sustituyeron con breves preces o con rápidos pasos bíblicos las palabras inconexas que fijaban, como un puro recurso mnemónico, las interminables y difíciles colas melódicas del *Alleluja* del Gradual, dio lugar al *tropo* y manumitió los gérmenes dramáticos existentes en los Responsorios y Antífonas. El famoso códice 484 del convento sangalliano:

—Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?

—Jesum nazarenum crucifixum, o Caelicolae.

—Non est hic, surrexit sicut predixerat. Ite nuntiate
quia surrexit de sepulchro. Resurrexi ³,

al comportar el decorado del sepulcro dispuesto al pie del altar, y velos que lo celaban, y accesorios cargados de simbolismo, aparte de ese diálogo entre personajes históricos determinados, el Angel y las Mujeres portadoras de unguentos en la vigilia nocturna de la Pascua, invitó naturalmente desde su descubrimiento a reputarlo como el primer "drama" de la Europa nueva, en la que píos monjes, creyendo cumplir sólo un acto religioso de adoctrinamiento, hicieron obra de letrados y recrearon la perdida noción del teatro antiguo.

El inmenso eco de esa escena intercalada en la solemnidad de la liturgia alentó para calcar después, sobre el *Officium sepulchri*, los tropos de otras festividades, como el *Introito* de la Misa de Navidad, de la Ascensión o de San Juan. Cuando la notísima prosa *Victima Paschalis* se injertó en los cánones sagrados ⁴, pudo adelantarse todavía un paso hacia la plasmación del teatro regular, pues ese himno, ciertamente no posterior al siglo XI, ofrece la peculiaridad de ser, salvo el dístico del comienzo, una plática vivaz entre María Magdalena y los Apóstoles que evocan de reflejo la Resurrección del Señor. Su coloquio, desmembrado, se sumó presto a las réplicas lacónicas del *Quem quaeritis*, con lo que éste no sólo amplió su letra y complicó el aparato escenográfico sino que se convirtió en testimonio de un notable acontecimiento: el llano lenguaje eclesiástico no rehusaba la contaminación con fragmentos versificados, por lo que no tardaron otros en procurarse el acceso a los Oficios Dramáticos que comenzaron, así, a perder su intangible hieratismo para acabar componiéndose únicamente en versos y adquirir un interés mundano ⁵.

Por fin, cuando la extensión de los asuntos obligó a incrementar el número de actores al punto de que fue menester reclutarlos también fuera del clero y aun entre quienes ignoraban el latín; cuando los papeles femeninos debieron confiarse a mujeres, sea por la importancia de sus intervenciones o por deseo de realismo; cuando el espectador quiso entender las palabras del intérprete y la autoridad eclesiástica juzgó bueno satisfacer esos anhelos, se intercalaron en el texto latino algunas locuciones en lengua romance que paulatinamente se hicieron más numerosas hasta abarcar el entero discurso de uno o más personajes. Nacieron de este proceso los dramas

bilingües, las *pièces farcies*, cuyos pasajes en vulgar adoptaron sin excepciones la métrica de la poesía narrativa y didáctica, o sea, los octosílabos pareados; más tarde, el habla del pueblo invadió toda la obra.

Esta lenta gradación, cuyo avance fue en parte acelerado por criterios oportunistas y por exigencias a menudo inconscientes, dejó en Francia rastros copiosos y sugestivos que, tempranamente expuestos, consintieron reivindicar para ella, según dijimos hace un instante, no sólo la paternidad del teatro medioeval sino la difusión de sus modelos en los restantes países de la Cristiandad, los cuales se habrían limitado a seguir, con mayor o menor presteza, la senda ya abierta. Italia, pobre en testimonios de una actividad literaria tan arcaica, parecía incluso la más perezosa de sus imitadoras.

Hoy el panorama se muestra sustancialmente diverso. Los estudiosos allegaron una profusa cosecha de vivos brotes dramáticos al recorrer con esmero los *Responsorialia et Antiphonaria Romanae Ecclesiae*, es decir, las páginas en que se apoyaron los músicos de la *schola cantorum* de Saint-Gall para idear sus tropos, logrando una resonancia que nadie niega, pero que ya es preciso encuadrar en sus límites justos. La importancia del Oficio Romano creció por ello de tal modo en las últimas décadas, que Vincenzo de Bartholomaeis ha sentido la necesidad de ensalzarlo en uno de los más bellos pasajes de su libro: "Se lo diría un inmenso poema, histórico y moral, del que cada día se recita un canto. El sonido de miles de voces de los tiempos pasados se captan en él, junto al frémito de miles de almas del tiempo presente. Esta obra compuesta es lo más vasto, lo más grandioso que la mente humana supo concebir para honrar la divinidad. Obra orgánica en la múltiple variedad de los particulares; obra no sabría decirse si más épica, más lírica o más dramática, estaba destinada a hablar al alma y a los sentidos al mismo tiempo. Y conviene meditar que se produjo en una época en la cual quienes participaban en la ceremonia, o sea, en su puesta en acto, no llenaban pasivamente una función, sino que comprendían y sentían las frases, con plena conciencia de su propio papel. Agréguese a todo ello la fascinación del lenguaje más claro y más breve, la magnificencia sin par de la escenografía, en la vastedad de un ambiente con columnas, con arcos, con paredes y cúpulas historiadas, con el boato de preciosos paramentos, entre juegos de penumbras y resplandores de luminarias. Pero, sobre todo,

considérese la música que revestía esas palabras: melodía jamás superada en los tiempos posteriores a despecho de la potencia de los intelectos que lo intentaron, pues ya se había perdido el sentimiento que inspiró a los primeros compositores. Sólo así podremos formarnos una idea de lo que fue el Oficio Gregoriano entre los siglos VIII y IX. Creación en parte anónima y colectiva, por cierto, pero que lleva la impronta indeleble del genio de Roma. Y precisamente por estas cualidades se impuso a las liturgias de los demás países y se mantuvo en honor hasta fines de la duodécima centuria. " 6. Por su lado, con referencia más directa a esa presencia de embriones teatrales pululantes en el Breviario, sostiene María Sofía De Vito: "Quien hojee los *Libri Responsales* verá que la eficacia del texto, a menudo subrayada por trozos de diálogo, por preguntas y respuestas a las que el canto alterno debía conferir forma vivísima, es tan grande que, leyéndolo, parece casi que se asiste a la divina tragedia de la Redención. En torno a la figura central de Cristo, los demás personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, en conmemoración ferviente y pía, adquieren una evidencia y una vida realmente dramáticas. Puede decirse aun que algunas antífonas y responso-rios constituyen, de por sí, pequeños dramas: no falta sino la división de las partes, a lo que suplía el canto alterno" 7.

En rigor, el tropista sangalliano no introdujo una modificación mucho más decisiva que ésta al Oficio nocturno de la Pascua, pues nada era más natural que oír, tras la pregunta del diácono personificador del Angel: *Quem quaeritis?*, la contestación de las Mujeres: *Jesum Christum*; respuesta tanto más espontánea cuanto que el refundidor podía evocar, aunque fuera por pura afinidad estilística, el diálogo entre Jesús y la turba en el momento del arresto. *Quem quaeritis? —Jesum.* "El protoplasma del drama litúrgico en el Medio Evo está, de fijo, en esas dos inocentes palabras del liturgista romano" 8.

Añádase a ello el descubrimiento, en Montecassino, de una versión del *Officium Sepulchri* más sumaria que la de Saint-Gall y por eso, presumiblemente, más antigua; y el hallazgo reciente, por el Padre Mauro Inguanez, del largo fragmento de un drama de la Pasión del siglo XII que se interrumpe, precisamente, cuando la Virgen al pie de la Cruz inicia su lamentación con versos en vulgar:

.te portai nillu meu ventre

quando te beio. ro presente
nillu teu regnu agi me a mmente 9,

lo cual demuestra que la *farcitura* era cosa iniciada también en Italia, y se llegará, junto a la convicción de un considerable aporte de la península al desarrollo del teatro sacro, a recibir como sumamente verosímil la hipótesis de Toschi según la cual el drama litúrgico no tuvo su cuna única en el monasterio benedictino francés, sino que echó múltiples retoños, como un organismo gemíparo, desde el tronco singular del Oficio Gregoriano, aprovechando para su crecimiento las peculiares dotes artísticas de las varias gentes que la Iglesia Católica acoge en su unidad: "sobre el fecundo *humus* de dramaticidad potencial constituido por la liturgia romana se alzó la foresta espesa y viva del teatro religioso en toda la Europa Occidental" 10.

Esta relativa independencia ayudaría incluso a comprender por qué Italia marcó su propia vía para el traspaso del drama latino al teatro romance, y ciertos modales que le son privativos en el repertorio litúrgico: mientras la Iglesia de otros países se negó por largo tiempo a recordar con pompa los acontecimientos lúgubres, en suelo itálico revivieron sobre los tablados los hechos trágicos de la Semana Santa, y el *Planctus Marie et aliorum in die Parasceven*, de Cividale, o los numerosos lamentos de la Virgen, como el vetustísimo que comienza:

Planga la terra, planga lo mare,

confirman un incuestionable anticipo en este sentido con respecto a las tierras transalpinas, a la vez que una remarcable libertad de inspiración pues no son los textos canónicos los veneros de esas composiciones, sino tramos de escritores dilectos como San Anselmo, San Bernardo o San Buenaventura.

Ese novedoso camino por el que transitó, sola, Italia, provocando que en lugar de la lenta sustitución, en los libretos teatrales, del latín por el romance, el reemplazo fuera subitáneo y tumultuoso, nació de fenómenos cuya raíz era, sin duda, religiosa, pero que se cumplieron con la activa participación de las multitudes, o sea, no exclusivamente dentro del ámbito clerical. Tales sucesos se vinculan a la historia, que hoy se reconstruye con trabajo, de las muchas ligas devotas surgidas en el Medioevo no sólo con fines de auxilio mutuo contra daños materiales sino también para la elevación piadosa de sus

miembros, por lo cual estaba prescrita la práctica en corporación de algunas plegarias y ritos. De esas *Confratritiae* nos habla el Canon XV del Concilio de Nantes, que se remonta a la octava centuria y que alude a instituciones ya fundadas, ignoramos con qué antigüedad; y para lo atinente a hermandades italianas, desde Muratori se opina que, pues las disposiciones de los Capitulares de Carlomagno relativas a las Cofradías fueron insertas entre las leyes longobardas, es normal deducir que a fines del siglo VIII esas juntas existían también en la península.

Los tiempos sucesivos las vieron propagarse en número ingente, fomentadas en parte por las miserables condiciones económicas a que las incesantes luchas entre el Imperio y el Papado habían reducido a Italia, y propiciadas también por la Iglesia como un coto para las herejías que enraizaban con pasmosa facilidad en las turbas nescientes, supersticiosas y hambrientas, lo que podía remediarse sólo con un adunamiento estrecho en torno a la jerarquía eclesiástica y a la doctrina ortodoxa.

Tan inquieto panorama social conoció su primer desborde en la primavera de 1233, cuando se aguardaba como algo inminente que Gregorio IX dirimiera el conflicto entre los Lombardos y el Emperador, aunque las tierras eran todavía objeto de saqueos y las ciudades se angustiaban por los exilios decretados y las feroces revanchas amagantes. De improviso, predicadores franciscanos y dominicos, con cruces y estandartes, encabezan en diversos poblados solemnes procesiones, convocan a las gentes al son de trompetas y otorgan remisión a quienes aplaquen los furios. Como por ensalmo, sus palabras despiertan ecos en el corazón de todos, se deponen las armas y de las bocas parte un grito de alabanza y júbilo:

Laudato et benedetto et glorificato sia lo Padre!
Alleluja! Alleluja! Alleluja!

Aquel fue llamado, en efecto, el *annum devotionis Alleluia*, y sus eventos, descritos por Salimbene con vivaces colores, fueron el primer síntoma violento del estado psicológico aparecido en la masa de los fieles, y el preludio de la crisis, durable en sus consecuencias, que arribó lustros más tarde.

Perugia fue el centro irradiador de las "novedades" de 1260, y su protagonista el monje Raniero Fasani de Borgo

San Sepolcro, quien en las visiones que acompañaban sus éxtasis creyó oír que la flagelación, no en privado sino en público, *a populis*, era la única penitencia capaz de reconquistar para los hombres la benevolencia de Dios. El Obispo Bernardo Cario fue el primer persuadido; cuando ante el Palacio Comunal explicó el versículo del Salmo: *Apprehendite disciplinam nequando irascatur Dominus et pereatis de via iusta*, Raniero Fasani, desnudo hasta la cintura, comenzó en su cuerpo el castigo contagiando de inmediato a los asistentes y después a toda la ciudad umbra: "*ceperunt homines ire per civitatem nudi verberando se cum flagellis a maximo usque ad parvum et clamando: Domina Sancta Maria, recipe peccatores et rogatis Jesum Christum ut nobis parcere debeat*" ¹¹.

Pronto la península entera dio muestras inusitadas de contrición. Nobles y plebeyos, viejos y jóvenes, engrosaban salmudiando las procesiones de los flagelantes que aun a alta noche o entre los rigores del invierno serpeaban de villa a villa e invocaban la paz y la caridad cristianas. Para encauzar esos afectos desbridados el mismo Fasani redactó los estatutos que regirían a los *Disciplinati* de Perugia, copiados bien pronto, entre muchas más, por las *Compagnie de' Batuti* en Módena y Piacenza, por la *Compagnia della Vita* en Bologna, la *Compagnia della Morte* en Mantova, la *Compagnia de Santa Croce* en Bérgamo.

La disposición central de esas reglas, en el afán de hacer pervivir una de las notas salientes del movimiento de 1260, definido por todos los cronistas como un continuo resonar de cantos devotos, era la de celebrar en común las festividades del ciclo litúrgico entonando las *laudas* correspondientes. Esta palabra, *laudas*, poseía ya una larga tradición: así se designaba una parte del Oficio Matutino, así se nombraban las aclamaciones rituales en la coronación del Papa y del Emperador; más tarde, cuando los maestros de Saint-Gall adornaron los textos de la Misa con frases nuevas, se llamó *laudas* a las interpolaciones del *Gloria in excelsis* que el coro modulaba con especial solemnidad. En fin, durante el siglo XII eligieron el nombre de *laudantes* los laicos florentinos que se agruparon para tributar a la Virgen un culto preferente, porque *in laudibus gloriosae Dei Genitricis decantandis diuturna consuetudine versarentur*, y su ejemplo se difundió largamente en las poblaciones dando lugar a múltiples cofradías de *Laudesi*.

En un comienzo, es indudable que esos devotos no cantaron otras laudas que las del Oficio, o sea los Salmos CXLVIII a CL, y las que se leían en los Antifonarios y Responsoriales tropados por los músicos de la *Schola* sangalliana. Pero es lógico pensar que, no siendo clérigos, debían a lo menos en parte ignorar el latín y tender, en consecuencia, a la progresiva sustitución de los textos tradicionales por otros escritos en vulgar. Primero fueron simples traducciones de las preces canónicas; después rimadores anónimos modelaron, a su semejanza, jaculatorias o letanías que vertieron en el troquel de la estrofa monorrima usada por la poesía juglaresca:

Rayna possentissima, sovr' el cel si' asaltaa,
sovra la vita ançelica, vu sij santificaa,
scala de sapiencia, mare de reverencia, vu si' purificata,
sposa de Jesù Cristo, in celo humiliada,
denançi al re de gloria vui siti incoronata,
de le vertù altissime tuta ne si' ornata ¹².

No podemos siquiera imaginar por cuanto tiempo estas monótonas melopeyas hubieran satisfecho las exiguas necesidades de los laudantes si no hubiera venido a incidir sobre la vida misma de sus asociaciones y, por ende, sobre sus actos de culto, el movimiento de los flagelados de 1260. Pues así como desde ese instante muchas *Compagnie di Laudesi* se trocaron en *Compagnie di Disciplinati*, también las afanosas tiramiras de la jaculatoria dieron paso a la lauda lírica, que desarrolló sus variadísimos temas apropiándose de los ritmos y la técnica de la balada.

La génesis de tan profunda mutación sugirió las más dispares teorías: hubo quien vio en la lauda vulgar un seguimiento de los himnos eclesiásticos latinos, quizá porque es llano señalar —Jacopone es suficiente ejemplo— una afinidad de materias entre uno y otro género de composiciones; hubo quien la consideró una contraposición polémica a aquél, una agresiva afirmación del laicado frente al clero; pero De Bartholomaeis convence al negar un necesario vínculo entre ambas ya que su pacífica coexistencia denota que sirvieron de expresión a personas igualmente dadas a prácticas piadosas y aun ligadas por colaboraciones estrechas, pero de cualquier modo pertenecientes a categorías distintas y volcadas en funciones disímiles ¹³.

También los motivos por los que la lauda eligió los metros y cadencias de la balada profana fueron intensamente

debatidos: no fue, por cierto, un hurto equívoco y fútil nacido de superficialidad o complacencia del sentimiento religioso, impensables en un siglo de fe tan honda como el Doscientos; el cambio reconocía un móvil espiritual, pues lograba reemplazar las canciones mundanas por las alabanzas divinas, según el precioso testimonio del paduano que redactó los *Annali di Santa Giustina*: "*Siluerunt tunc temporis omnia musicalia instrumenta et amatoriae cantinelae: sola cantio penitentium lugubris audiebatur ubique*" La transformación, a decir verdad, no sólo era fácil sino conjeturable si se tienen en cuenta las muestras de exquisita nobleza engastada en muchas poesías cortesas: como en la rueda de la balada entraban únicamente los enamorados y eran excluidos los indignos, y girando tras el corifeo decían el goce de ser elegidos hasta que, cerrado el círculo, definían en coro la mitología amorosa que el cabecilla representaba, también el *battuto*, atendiendo a los reclamos del espíritu, se sentía un elegido del reino de la Gracia, y ordenándose con sus cofrades en pos de un Jefe celeste, entonaba sus loas y no desdeñaba suplicarle que fuese guía de la hilera de cantores:

.guida la schiera di noi peccatori.

La *ruota del diavolo* quedaba sustituida por la *ruota di Dio*, y los predicadores se complacían a menudo en subrayar este paralelismo de las apariencias que embozaba una tan completa antítesis de ánimo y objetivos.

Como en la balada, los versos de la lauda se repartieron entre un solista y la asamblea de fieles: al primero correspondía la estrofa; a la segunda, advertida por la rima uniforme del último verso de cada estancia, el *ritornello* o estribillo. Pero, en su evolución, la balada había llegado a investir al solista de una personalidad que no era la suya, transformándolo en actor; incluso no era raro que sus palabras provocaran la respuesta de un segundo personaje, lo cual equivalía a entablar un diálogo dramático cuyo trasfondo imaginaban libremente los espectadores, o que se sugería mediante elementales *mises en scène*. Los flagelantes hicieron otro tanto; sólo que las abstracciones de la Malmaridada, del Amante celoso o de la Niña deseosa de marido se mudaron en el Pecador contrito, en el Devoto de la Virgen, en la Esposa espiritual, con un cambio que debía resultar profundamente sugestivo a cuantos

eran capaces de percibir cómo, bajo la égida franciscana, se desviaba hacia el amor sacro todo lo que había de ideal y de encendido en el amor profano.

La perfecta simetría entre ambos géneros, sin embargo, no se prolonga más allá, pues cuando los personajes convencionales dieron paso en la lauda a seres históricos y reconocibles, comenzó una divergencia tan simple de prever como grávida de efectos. Por cierto era casi obligatorio que sobre el tablado donde el Arrepentido imploraba perdón, o el Suplicante demandada socorros, aparecieran Jesús para otorgar la indulgencia o María en actitud maternalmente generosa. Pero, desde aquí, era angosto el salto a muchos pasajes de las Santas Escrituras o de las leyendas hagiográficas donde alentaban sentimientos afines; después, la curiosa atención de las gentes incitó a ampliar los breves episodios escogidos con otros, cercanos en la cronología y que permitían fingir el acontecimiento entero, por lo que nuevos personajes y nuevas perspectivas de ambiente obligaron a incrementar el número de actores, a complicar la trama y a dotar la escenografía de variedad y boato.

Según los testigos, la *cantio penitentium* de los primeros Azotadores prefería recordar el patético instante en que la Virgen desahoga su angustia al pie de la Cruz y recibe las palabras postreras del Hijo moribundo. Pero por anhelo de fidelidad al relato evangélico algunas comparsas debían agruparse, mudas, en un ángulo del tablado, y fue lógico entonces que cuando la representación de la Agonía incluyó el momento en que Jesús confía su Madre al Apóstol predilecto, éste se desprendiera de ese manojito de amigos silentes y avanzara, en gradual aproximación, hacia los intérpretes centrales, primero al oírse mencionar por el Maestro:

Mamma, esto Jovanni
ked io te lasso per fillo;
no le so mani te mecto.

después como destinatario directo de la recomendación del Crucificado:

Jovanni, esto mia Mamma
k'io te lasso per mate:
ne le toe mani la mecto. .,

y por último para responder aceptando el conmovido mandato:

Signore, et eo la recevo
la Mamma tua e mia;
daraiole aiuto e consillo
iuxta la mia poca possanza.

Poco importa que con tal operación los laudistas persiguieran sólo un respeto más puntual al texto santo en que se basaban; lo que monta es que ese detalle bastó para conferir plena expansión a los gérmenes contenidos en las piadosas composiciones, pues ya no hay un mero diálogo dramático: ahora ha nacido el Drama.

La forma, por su parte, había aceptado durante este proceso algunas mutaciones, prueba de una incertidumbre técnica a la que los críticos atribuyen causas y trascendencia diversas. En ciertas regiones, como los Abruzos y las Marcas, hubo una fase embrionaria y arcaica del teatro en vulgar, cuya expresión más significativa se concentra en los *Pianti della Madonna* cantados durante la procesión del Viernes Santo y compuestos, según lo dejan suponer sus reliquias, en cuartetos de dobles pentasílabos monorrimos, la figura estrófica propia de la poesía juglaresca desde tiempos remotos. Empero, el Laudario de Aquila preserva un singular *Lamento de la Virgen* que mezcla estancias de ese ritmo con otras de clara procedencia umbra, ya que son las sextinas octosílabas del canto *passionale*; y dado que la alianza no puede atribuirse a un deseo de polifonía, Toschi infiere que se está ante un claro indicio del influjo ejercido sobre la lauda de los Disciplinados por preexistentes tentativas de teatro religioso¹³. El Laudario de Urbino tampoco descarta la colaboración de juglares y más de una composición delata la mano del viejo profesional de la rima, como el peregrino cuadro de las penas infernales conforme a la *Visio Sancti Pauli*, que adoptó, en sustancia, la forma del *sirventese* inventado por Ruggeri Apuliese de Siena. Los perusinos, en fin, modificaron en parte la estrofa de la balada suprimiendo la obligación del estribillo, aunque persistía la exigencia de la rima común en el último verso.

Hemos llegado así a los tiempos de Jacopone, de quien no sabemos si se inscribió jamás en una cofradía de Flagelantes, pero que fue ciertamente uno de los impulsores cardinales de la transformación de la lauda en drama, por lo que su nom-

bre resuena con vastos ecos en esta etapa primordial del teatro italiano.

Con certera agudeza, Franca Ageno ha señalado en el temperamento del poeta franciscano la raíz de su evidente inclinación a solidar en figuras animadas sus afectos y convicciones: "es un espíritu suspenso en una atmósfera enrarecida, absorto en el problema de la propia perfección, en continuo impulso hacia lo alto y a la vez atento a los propios movimientos, no en modo reflejo ni con el interés desapegado y prevalentemente estético del psicólogo moderno, sino con un sentido vigilante, casi diría exasperado, de la responsabilidad moral que acompaña aquellas actitudes" ¹⁵. Es natural que, con tales disposiciones, se afine inmensamente la capacidad para escrutar los desacuerdos entre el ideal a que se aspira y la realidad del mundo y de la vida personal, y que surja irrefrenable el ansia de luchar contra el mal, traducida en una tendencia dramática que imagina debates y diálogos, o modela personajes concretos presentados en pintorescos escorzos con eficaz brevedad; dicho en otros términos, Jacopone necesita, por una nativa propensión de su fantasía, ver ante sí efigies vivas a las que sea posible exhortar y persuadir, o con las que se pueda entrar en liza y disputar.

De ahí que en composiciones inicialmente líricas intervenga de pronto un interlocutor que formula objeciones y avisos como si fuera la voz de una conciencia recelosa y alerta (LXXXI, vv. 58-73), o que una lauda didáctica corporice improvisamente las virtudes y las facultades del hombre en seres alegóricos que altercan sobre sus derechos contrastantes y arguyen sobre sus preeminencias (LXXVIII). Tampoco faltan las narraciones que se resuelven en diálogos vivaces (LXII), recibiendo energía y brillantez de un procedimiento que Jacopone no inventó ciertamente, pues se usaba ya en los sermones semidramáticos bizantinos y tuvo profuso empleo en el teatro litúrgico, pero que de cualquier modo constituyó uno de los canales por donde la poesía medioeval desembocó en la representación escénica.

Esa tempetuosa fantasía, ese amor de la figura inmediata hasta ser casi tangible, transmutó la mayor parte de sus creaciones en piezas representables, para algunas de las cuales las Compañías de Disciplinados, montaron en la sazón propicia del ciclo litúrgico el sumario aparato escénico congruente ¹⁶. Pero, salvo un grupo excepcional, no se da en ellas un asunto

con partes trabadas por sapiente ligamen, sino cuadros a cuya nitidez se fía un programa de docencia y conversión, una serie de visiones que no se desligan del contexto evocativo, a lo sumo acciones mímicas que no alcanzan la altura de una real personificación. Así, la lauda III no pretende conferir categoría de actores a los seres emblemáticos del Alma y del Cuerpo, aunque su contraste culmine con la bizarra coralidad de un *descordo*; ni la lauda XIX es más que el visualizado reencuentro del muerto atormentado y quejoso con sus cínicos herederos. Por su parte, la lauda I presupone sólo el hierático gesto de la Virgen que tiende alternamente dos redomas a su devoto diciendo:

E piglia l'ossemello: lo temor del morire;

E piglia decozione: lo temor de la 'nferno ¹⁷;

y la lauda LXXV se limita a mostrar, cerca de una alta Cruz, al viejo asceta que se aleja encareciendo los ardores con que lo abrasa la meditación del martirio de Cristo:

Fugo la croce che me devura,
la sua calura non posso portare.
Non posso portare sì granne calore
che ietta la croce, fugenno vo amore;
non trovo loco ca porto nel core;
la remembranza me fa consumare,

a la par que el novicio se acerca al patíbulo, exaltando los goces que de su consideración recibe:

Frate, co fugi la sua delectanza?
Eo vo chedenno la sua amistanza... ¹⁸

Los ejemplos de este tipo podrían multiplicarse, pero a nuestro designio de subrayar el aporte jacopónico a la evolución del teatro romance interesa mucho más el racimo de laudas donde la fantasía y el sentir del autor se transforman en un *pathos* de honda sugestión artística, en criaturas ricas de detalles psicológicos, envueltas por una urdimbre ingenua pero ya acabada. Tal es la lauda XLI, cuyos primeros versos nos enfrentan a Jesús en hábito de peregrino, buscando solícito al Alma pecadora. Los Angeles no pueden silenciar su sorpresa ante tanta humillación:

O Cristo onnipotente, dove site enviato?
Perché poveramente gite pelegrinato?

Comienza entonces la queja del Redentor, entrañable como la de un amante olvidado:

Una sposa pigliai che dato gli ho 'l mio core;
di ioie l'adornai per averne onore;
lassome a descionore famme gire 'n penato.

Sus amigos le ofrecen ayuda, con una diligencia que es casi compasión:

Segnor, si la trovamo e vole retornare,
vole che li dicamo che li vol perdonare?,

y ante el ansioso consentimiento buscan a la extraviada, le afean su desvío y le hacen tan patente su actual mengua que el alma reniega de los espejismos que la indujeron a alejarse del *gran marito* y arrepentida corre en su busca, interrogando por Él a cuantos encuentra:

Chi vidde el mio Signore? Narrel chi l'ha trovato,

para hallarlo al fin, suspendido de la Cruz, la vida inmolada en pago de ese retorno:

per te a morir s'è miso, caro t'ha comparato!¹⁹

El propósito doctrinal de la escueta peripecia es traslúcido, pero el mensaje edificante no sofoca ni daña la acción, antes por el contrario surge de la acción misma, con sus justos bocetos de los estados interiores, su sentido de los contrastes y el hábil *crescendo* de los afectos hasta el fastigio de la estampa final, donde la *santa pazzia* abraza juntamente al Amado y a la Amada. Aquí, sin embargo, la plasticidad de la ideación impide probar ese vértigo, como de quien es precipitado en una sima, que provocan los cantos del Minorita cuando sólo son desahogo lírico de su inflamado amor divino: se diría que la poesía de Jacopone requiere un punto externo de consistencia y demanda a su autor, para plenificarse, el esfuerzo de producir fuera de sí el contraste de sus pasiones; sólo entonces, contemplados los sentimientos con ojos serenos, y representados no ya en forma subjetiva y minuciosamente analítica, sino dramática y vigorosamente escultórica, el estro del franciscano moldea frutos de ideal belleza.

Esta es la raíz de su obra más alta, el *Pianto della Vergine* (XCIII), que suscitó de inmediato admiración fervorosa como lo atestigua el número excepcional de códices que lo

recogen, y cuya fuente obligada está en las narraciones evangélicas de la Agonía de Cristo, aunque ampliadas con el relato de la Pasión que, según afirmaba el siglo XIII, la propia María había hecho en visiones a San Anselmo o a San Bernardo.

El drama se abre con las palabras del Nuncio, rápidas y estremecidas, que revelan a la Madre y a las mujeres que la acompañan, tal vez en casa de Magdalena, la captura del Maestro y el comienzo de su tortura:

Donna de paradiso,
lo tuo figliolo è priso, Jesù Cristo beato.
Acurre, donna, e vide che la gente l'allide:
credo che lo s'occide, tanto l'ò flagellato.

La sorpresa de María, atónita ante la impensable arbitrariedad, cuaja en una pregunta que es un grito de amor por el Hijo-Dios:

Com'essere porria, che non fece follia,
Cristo, la spene mia, om l'avesse pigliato?,

pero cuando conoce la traición de Judas, que a pesar del solemnísimo momento Jacopone execra con un verso de irónico desprecio:

—trenta denar n'ha avuto, fatto n'ha gran mercato—,

se vuelve desolada a sus compañeras, en instintiva demanda de confort ante el mal inesperado e inmenso. Pero el Mensajero apremia con nuevas más terribles: ya Jesús enfrenta el tribunal de Pilatos, y la Virgen se lanza entonces a las calles, acude ella también ante el Pretor romano y, fuerte con la certeza de la inocencia de Cristo, es casi imperativa al proclamar sin vacilaciones:

O Pilato, non fare 'l figlio mio tormentare,
che'eo te posso mustrare como a torto è accusato.

La turba ahoga sus voces, y contra esa masa irracional, azuzada por el odio de sus jefes, se estrella el dolor de la Madre. Los crueles alaridos que reclaman la crucifixión parecen aturdirla, y hay ruego desarmado y muchas hesitaciones en las palabras que dirige a la multitud, como si presintiera la impotencia de cualquier verdad frente a una plebe enardecida:

Prego che me 'ntennate, nel mio dolor pensate,
forsa mo vo mutate de che avete pensato..

La misteriosa inmolación se consuma, y las palabras del Nuncio refieren cada uno de sus pasos, con acentos en los que palpita la ingenua conmoción del poeta ante la imagen lastimosa que él mismo ha creado:

Donna, la man li è presa, en ella croce è stesa:
con un bollon l'ò fesa, tanto lo ci ò ficato.
L'altra mano se prenne e 'n la croce se stenne,
e lo dolor s'accenne, ch'e più multiplicato.
Donna, li pè se prenno e chiavellanse al lenno:
onne iontura aprenno tutto l'ò esdenodato.

María se resiste a creer en el suplicio, su estupor le impide convencerse de que existen enemigos que aborrecen hasta la muerte al Hijo tan amado, y tras el fracaso de sus súplicas al juez y a los verdugos, dirige su pasmada interpelación a los instrumentos del martirio:

O croce, e che farai? El figlio mio terrai?
E che ce apponerai, che non ha en sé peccato?

Al pie de la Cruz el lamento de la Madre nace, en cada acento, de su corazón desgarrado: la misión divina del Agonizante se le olvida, y sólo acaricia con ternura las memorias del tiempo en que ese Hijo era enteramente suyo y se cobijaba en su seno:

O figlio, figlio, figlio, figlio, amoroso giglio,
figlio, chi dà consiglio al cor mio angustiato?
Figlio, occhi iocondi, figlio, co non respondi?
Figlio, perché t'ascondi dal petto o' si lattato?

Cuando Jesús contesta, con frases de tan intenso cariño que parece sufrir más por los gemidos de la Mujer que por sus propias maceraciones, la escena se concentra en estos dos seres con prescindencia total de cuantos puedan compartirla, en una soledad de figuras y de espacio que recuerda la *Pietà* de Giovanni Bellini o el *Cristo morto* de Andrea Mantegna. Pero en seguida, al aludir a quienes rescata con su inmolación, una misteriosa grandeza se difunde doquiera, ampliando e iluminándolo todo hasta el final. La Virgen siente que el Hijo ya está lejos, lo percibe inmensamente superior a su debilidad, agigantado por la heroica preterición de sí y la tranquila solitud por la herencia que deja a los hombres:

Mamma, perché te lagni? Voglio che tu remagni,
che servi ei mei compagni, c'al monno aio acquistato.
Mamma, col core afflitto, entro le man te mitto
de Joanne, mio eletto: sia el tuo figlio appellato.
Joanne, esto mia mate: tollela en caritate,
agine pietate, ca lo cor si ha forato.

Cuando Jesús muere envuelto en esa paz sobrenatural, en esa ultraterrena majestad, vuelve a elevarse, definitivamente solitario, el clamor de María. Es una sucesión de quejas y gritos que lloran a la vez, en un entrecruzamiento patético, la pérdida del Hijo y la propia miseria, es una angustia sin frenos que trata en vano de saber las causas de la ferocidad humana, son versos cálidos y fascinantes a cuyo encanto han cedido los críticos de ánimo más diverso, de D'Ancona a Ozanam:

Figlio, l'alma t'è 'scita, figlio de la smarrita,
figlio de la sparita, figlio attossecato.
Figlio bianco e vermiglio, figlio senza simiglio,
figlio, a chi m'appiglio? Figlio, pur m'hai lassato!
Figlio bianco e bionno, figlio volto ioconno,
figlio, per che t'ha 'l monno, figlio, cusì sprezzato?
Figlio dolze e piacente, figlio de la dolente,
figlio, hatte la gente malamente trattato.

Sólo en las últimas palabras que pronuncia la Virgen esa desesperada congoja se aplaca en una tristeza casi resignada: es cuando, aboliendo los años, revive el instante en que Simeón le predijo su presente amargura, y entonces los vocablos se cargan con el peso del misterio que se cumple a unos pasos, pero que supera infinitamente la corta y estrecha visión humana:

Joanne, figlio novello, mort'è lo tuo fratello:
ora sento 'l coltello che fo profitizzato,
che moga figlio e mate 'n dura morte afferrate:
trovarse abbraccate mate e figlio empiccato!²⁰

Así el poeta que en el *Stabat Mater* había demostrado la sinceridad inaudita con que revivía el drama del Calvario²¹ ostentó su potencia para arrastrar también la multitud de los espectadores hasta los bordes mismos del escenario de la tragedia, a la que los aferra con el sucederse vertiginoso de acciones que casi se superponen, mientras los ánimos, donde ya

despiertan ecos pesarosos las voces de cada uno de los personajes, se abren para compartir la angustia de María, dicha con tonos tan altos que por momentos domina todos los demás afectos, tan vivamente expresos están su impotente fatigarse y su postrera desolación.

Por tantos singulares caracteres la lauda XCIII no podía permanecer restricta en el ámbito de la tradición en que había nacido: aunque es magnífico espejo de una edad en que la religión fue honda y tempestuosamente sentida por el pueblo, tiene en sí la simiente de un arte grande que no tardará en hacer eclosión, dando flores suntuosas, a veces complicadas hasta el artificio. Al transfundir en cadencias e imágenes su amor y su compasión por la *Donna de paradiso*, Jacopone había levantado una de las más bellas y sólidas columnas del pórtico del teatro italiano.

NOTAS DEL CAPITULO IV

1 PAOLO TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955.

2 GUSTAVE COHEN, *Le théâtre en France au Moyen Age*, Paris, ed. Presses Universitaires de France, 1948, pág. 9.

3 VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, pág. 103; PAOLO TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, pág. 659.

4 A lo largo del ciclo litúrgico anual solamente cuatro *prosaes* quedaron incorporadas a los rezos de la Misa como secuencias del Gradual: *Victima Paschalis* el domingo de Pascua, *Stabat Mater Dolorosa* el Viernes de Pasión, *Veni Sancte Spiritus* el día de Pentecostés y *Dies irae* en la Conmemoración de los Fieles Difuntos.

5 VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, pág. 109.

6 VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, pág. 91.

7 MARIA SOFIA DE VITO, *L'origine del dramma liturgico*, Milano-Genova, ed. Albrighi e Segati, 1938, pág. 139.

8 VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, pág. 97.

9 P. MAURO INGUANEZ, *Un dramma della Passione del secolo XII*, en *Miscellanea Cassinese*, nº 18, Badia di Montecassino, 1939.

10 PAOLO TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, pág. 662; *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra*, Firenze, ed. G. C. Sansoni, 1940, págs. 64-65.

11 BARTOLOMEO SCRIBA, *Annales Fanenses* (citado por V. DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, pág. 247).

12 GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, T. II, página 9.

13 VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, págs. 210-211.

14 PAOLO TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, pág. 690.

15 FRANCA AGENO, *Prefazione a la citada edición de las Laudi, Trattato e Detti di Jacopone da Todi*, pág. XIII.

16 Una nueva prueba de que Jacopone estuvo lejos de ser un poeta popular la ofrece el escaso número de sus laudas insertas en el repertorio de las Cofradías. En rigor, sólo consta la amplia difusión de *Donna de Paradiso* y *Quando te aliegre, omo de altura*; si también *O papa Bonifacio molt'hai iocato al monno* y *O Segnor, per cortesia*, se repiten en los códices, no es porque las propalaran los Flagelantes sino porque fueron transcriptas en florilegios reunidos con fines ascéticos y dispuestos para privadas lecturas de devoción.

17 JACOPONE DA TODI, *Lauda I*, vv. 24 y 27 (ed. cit., página 4).

18 JACOPONE DA TODI, *Lauda LXXV*, vv. 1-6 y 7-8 (ed. cit., pág. 315).

19 JACOPONE DA TODI, *Lauda XLI*, vv. 1-2, 3-5, 24-25, 50 y 53 (ed. cit., pág. 144-146).

20 JACOPONE DA TODI, *Lauda XCIII*, vv. 1-4, 5-6, 13-14, 17-18, 33-38, 27-28, 21-24, 47-48, 53-56, 57-64, 65-68 (ed. cit., páginas 398-401).

21 La paternidad de Jacopone respecto al *Stabat Mater* no está completamente averada, pero se lo atribuye una viejísima fama que han procurado cimentar críticamente destacados estudios contemporáneos. E. ERMINI, *Lo Stabat Mater e i Pianti della Vergine nella lirica del Medio Evo*, Città di Castello, ed. Lapi, 1916; R. DE GOURMONT, *Le latin mystique*, París, ed. Crès, 1922.

V

LA LAUDA DESPUÉS DE JACOPONE

La idea de sujetar a fines espirituales y sacros la cadencia profana de la balada, si fue como un delgado regajo cuya fuente se cela todavía al empeño inquisidor de los estudiosos, cobró impetuoso caudal con el inflamado ardor de los Flage-lantes al punto de transformarse en un torrente que atravesó toda la centuria décimotercia y no se detuvo siquiera en los lindes que señalan el acabar del siglo siguiente. Numerosos manuscritos nos conservan millares de laudas líricas o dramá-ticas, pues si el uso vasto e intenso de esos devocionarios en-glutió códices y precipitó en rápido olvido metros y técnicas de composición, por otra parte el florecer copioso de las cofra-días y su tenaz pervivencia aseguró que los laudarios se con-servaran en los archivos de las hermandades junto a los privi-legios, los catálogos de enseres y las bulas de indulgencias.

Mirados de prisa, esos folios dejan la impresión de una congerie de textos monótonamente afines, anónimos casi to-dos, y cuya naturaleza a menudo artesana favoreció los injer-tos más atrevidos, los retoques y adocenamientos más sorpren-dentes, sin contar que hasta los transcriptores se sintieron autorizados a cancelar de los versos las particularidades ajenas a su habla regional, borrando así trazas que hoy serían precio-sas para individualizar los centros de producción de las laudas.

Ante ese panorama, la crítica se contentó por mucho tiempo con aislar la vigorosa personalidad de Jacopone y con reconocer los fulgores de magnífica poesía de las plegarias de San Francisco, cubriendo el resto con un común juicio de opa-ca inanidad, tanto más pacífico cuanto más segura parecía la imposibilidad de poner orden en ese fárrago. Pero a partir de Ernesto Monaci y de su hurgar paciente en los códices Va-llicelliano, Perugino y Frondini, cimientos de sus novedosas tesis, una sucesión de descubrimientos felices —de G. Galli, de De Bartholomaeis, de Inguanez— han invitado a una lec-tura más atenta de esas rimas y prometen iluminar, aunque

todavía muy tenuemente, algunos sectores del intrincado problema. Ignacio Baldelli, por ejemplo, acaba de denunciar¹ como rasgo distintivo de las laudas asisianas su claro espíritu penitencial cristocéntrico, que les hace preferir los temas de la Semana Santa en ajuste perfecto con el más antiguo Oficio de los Disciplinados, mientras las laudas perusianas con sus interpolaciones destinadas a hacer evidente y fácil la enseñanza del texto latino, se inspirarían en una poética popular, dominicana, muy distante de la mística violencia jacopónica o de la intensa conmoción franciscana de los cantares de Asís. Gianfranco Contini, por su parte, cree hallar en el Laudario de Cortona la más añeja de las colecciones de laudas salvadas, sea por razones métricas y compositivas, sea por la ausencia de *Pianti della Vergine*; ya que Guittone resulta el más viejo autor de baladas vueltas a lo divino, se atreve a proponer una incitante conjetura: "*ci si può chiedere se non spetta a lui l'invenzione di questa forma, dato che l'Incisa di Ser Garzo e Cortona e Perugia sono limitrofe alla sua Arezzo, sede anche lei d'una della silloge piú antiche*"². El centro de irradiación del afortunadísimo esquema se movería, así, de la Umbria a la Toscana meridional; y si se repara en que la *Lamentatio* de María parece ahora seguramente oriunda de los Abruzos y las Marcas, es indudable que una nueva perspectiva se insinúa para los futuros estudios sobre este distrito de las letras peninsulares.

Pero cuando se haya establecido la procedencia de esas composiciones y se haya acabado la actual perplejidad acerca de su cronología, ¿podrá variar sustancialmente el juicio sobre sus valores poéticos? El mayor cuidado con que se revisen los florilegios hará resaltar ciertamente una nota gentil que había pasado inadvertida, un pálpito afectuoso que aún consigue contagiarse al remoto lector, la eficacia realista de una escena, la fresca ingenuidad de un argumento; no obstante, pensamos que para el conjunto de esa multiforme y abundante literatura seguirán siendo válidas las consideraciones de Croce cuando amonestaba a no olvidar el fin didáctico, edificativo y práctico de tales cantos y su íntima razón de ser, que era la afirmación de una doctrina, la exaltación de un modo de vida sustentado en férreas creencias, la expresión de las angustias, esfuerzos, júbilos y éxtasis que la fe suscita alternamente.

¿Cómo explicar entonces los designios de arte visibles con frecuencia en el fluir de los ritmos, y la luz poética que

los aviva de pronto, gratamente? "La poesía se inscribe allí —responde Croce en su ensayo— como en los márgenes de una obra que ya tiene su propio y especial objetivo: objetivo que ella no cubre, no supera ni invade, sino que se limita a acompañar discretamente, restringiéndose en el espacio, más o menos ancho, que encuentra libre" ³.

Se tergiversaría, empero, la esencia de esos escritos si no se añadiese en seguida que es admirable comprobar la obediente adherencia con que el estilo y el tono se pliegan a la intención polémica o devota que los inspirara, y si se desconociera su contenido de hondos amores y la elocuente pasión que los caldea y solivia. Tampoco es lícito minorar su importancia en la historia de la cultura y de las costumbres de siglos en que la inquietud operosa y febril de las clases populares —en ellos vívidamente reflejadas— cambiaba la faz de lo social; en efecto, la espontánea sinceridad de los textos certifica una fe robusta e íntima, sólida y vivaz, aún sin sombras de hipocresía o de tibieza, a la par que los asuntos tratados dejan entrever la temperamental predilección hacia uno u otro de los dogmas del común credo y los matices que el sentimiento religioso cobra al refractarse en las diversas índoles de ciudades y regiones. Por fin, es menester afirmar la gravitación literaria de esos manojos de cantos, no sólo porque en ellos no es raro el intento de alcanzar niveles estéticos, sino porque su fraseo, sus imágenes, su música, se entrelazan con los de la literatura amorosa, política y popular coevas, y en especial porque casi todos ellos, con la candidez de su entonación y la llaneza de su acento, dan vida a un lenguaje nuevo, flexible, eficaz, cuyo casticismo encomiaron no pocas veces los puristas del siglo pasado.

Dijimos ya que el carácter sacro de las laudas, moviendo a la colaboración asidua y sistemática, las hizo de sólo anónimas; sin embargo, amanuenses curiosos o prolijos no dejan de consignar la fama que atribuye algunas a poetas de mayor o menor prestigio, acaso con fórmulas ingenuamente dubitativas o en las que hay un grano de pedantería: "*Questa e-ll'altra de sopra mi paiono di. . .*"

Unas pocas figuran bajo el nombre de Antonio Pucci, a cuya obra compleja de honesto florentino prendado de su tierra y de su casa, a ratos burlón o pesimista, se añadiría una nota de sensibilidad delicada; de Giannozzo Sacchetti, poeta doliente y desalentado en las pausas de su vida turbida, y que

en las rimas religiosas se muestra deseoso de la muerte como de un puerto, ávido de paz ultraterrena y de amor divino; del *stilnovista* Sennuccio del Bene, que cantó las angustias de la Virgen, *rimasa sola in tempestoso porto*, con expresiones carentes de primores pero transidas de humanidad:

La madre vergin dolorosa piange
sotto la croce, ove 'l figliuolo a torto
vede ferito, sanguinoso e morto,
dicendo: —Lasso!— ne' dolenti guai,
—per qual sua colpa crudel morte prova
lo mio figliuol, che, a meraviglia nova,
creato fu, partori'lo e lattai?...
Cosí come suo par non nacque mai,
non è simil dolor a quel ch'i' porto:
senza speranza mai d'alcun conforto.

También aflora en los viejos manuscritos la cita de Jacopo del Pecora, autor de ágiles versos a la Cruz, y la del fraile franciscano Ugo Panziera da Prato, de quien sólo restan cuatro cantos pero que es el más vecino al lego de Todi por la ardiente pasión que le inspira el pensamiento de los duelos de Cristo:

Amato m'hai d'un amor sì forte,
che non è lingua che 'l potesse dire.
Tu discendesti dalla regal corte
desiderando te de me vestire:
per darmi vita sostenesti morte.
Jesù, como 'l volesti sofferire?
La vita far morir ben fu follia:
ben fu gran pazzia
amarme d'un amor sì smisurato.

Recuerdos del laudario jacopónico son igualmente obligados si se repara en los motivos que inspiran a los nuevos escritores; el tema del juicio final, el contraste entre el cuerpo sano y floreciente y la ruinosa corrupción del cadáver, la amenaza cierta de la muerte, convocan al arrepentimiento y a la penitencia y azuzan el temor por los eternos castigos. Una lauda de los *Disciplinati di Gubbio* muestra a las claras esos intereses exhortativos y moralizantes

O fratelli, or ce pensate che tutti devam morire;
e per lo certo lo sappiate che questo non puó fallire:
ecco la Morte che ne viene, e non sapem là ove gire.

O fratello, or ce pun cura: solo arimarrai tuttavia
nella profonda fossa scura; lassaratte ogni compagnia;
solo i vermi remarrano che tua carne mangiaranno.
Lo corpo, fratel, vedemo en vil terra s'è tornato;
dell'anima non savemo cos'è stato avventurato;
pregate Cristo, o buona gente, che i perdoni veramente.

Como persiguiendo una gaudiosa sensación de antítesis, alternan con estas composiciones otras que ilustran la beatitud ya imperdible de algún santo, que encarecen la misericordia divina o se fían a la omnipotente intercesión de la Virgen: pero sería vano buscar valores de pura poesía en cualquiera de esos versos, o pretender que ostenten signos personales y vigorosos a modo de los que constelan las páginas de Jacopone; sólo algunas notas gráciles emergen aquí y allá, casi por accidente, cuando la escena evoca emociones particularmente íntimas o tiernas: tal el caso de la lauda umbra navideña donde María habla a su Niño con la ternura compasiva de una madre paisana:

La madre poverella,
figliuol, non te può far quille carezze;
casa non ha, né cella,
né baile che faccia le drudezze;
tuo corpicciuolo avezze
sì 'vaccio a pene ed aspro giacere!,

o de aquella en que la Virgen aparece con semblanzas de madre arrobada y celosa:

Dormendo sì mel guardava, lo mio figliuol adorava,
senza me già nol lasciava, nè da lui non mi partia...
Bramosa era di vederlo, tant'era dolciato e bello,
sempre mel volia tenerlo e viviamme en gelosia...

Ricos de humanidad, aunque a la larga repetidos, suelen ser también los lamentos de la Dolorosa, sea que presenta en el Jueves Santo los tormentos que aguardan a su Hijo y le suplique por eso que no parta y la abandone, sea que manifieste su congoja ante Jesús muerto, a los pies de la Cruz, como en una devoción abruzesa del Viernes Santo:

Dolce figliuolo mio, signore e patre,
vegiote chiovato in croce morto;
hai abandonata la dolente matre:
per la tua morte perdo onne conforto,

dogliome e piango con spissi sospiri,
ch'io t'ho veduto far tanti martiri.
Figlio mio bello, graziosu e pio,
sempre viveró trista dolente.
O sacerdoti, o populo rio,
morto mi avete il mio Figliol piacente!
Figlio, tramortita è la tua bocca:
perciò nel core gran dolor me tocca.

Más bello aún es el relato de la Pasión que pone en boca de María una lauda umbra trecentesca:

O sorelle della scura, or me daite un manto nero,
a quilla che giamai non cura
de bel drappo né del bel velo;
puoi ch'io so' sì abandonata
e del mio figlio vedovata.
Or qual'è l'omo ch'è tanto crudo,
che non te piange, o figliol mio,
vederte stare en croce nudo,
tutto scoperto, o trista io!
Morir credete, e ciò non celo,
quando te coprio del mio velo.
Io trista, me volgea d'entorno
se alcuno era che l'aidasse:
già nullo omo de questo mondo
era, che per lui parlasse,
ma tutte facean questa voce:
Moia, moia el ladro en croce!
E io fra tutta quella gente,
sola, sola sì gridava;
non podea parlare niente,
ch'apen'apena respirava,
del gran pianto ch'io facea,
de quello ch'al mio figliol vedea.
E io smarrita m'apressava
per lo mio figliol toccare;
ad alta voce lui chiamava:
Figliol, lassemet'abbraciare,
ch'io non sia sì sconsolata,
puoi che m'hai sì abandonata.
Cristo non me podea parlare
tanto avea el core stretto,
del pianto che me sentía fare,
che quasi paria trafitto
più de me, quando m'odia
che de ciò che recevea. 4.

El oscuro poeta ha conseguido que su personaje no tenga ese aire de marioneta a la que se sugiere estrictamente lo indispensable para el desarrollo de la historia, o esas maneras rígidas y aproximativas, como de antiguas pinturas, comunes a los dramas sacros del siglo XIV: es un ser rico de vida, hallador de expresiones que van derechamente al corazón y parecen largos sollozos, si bien el arte que lo suscitó resulta feble e ingenuo en confornte con el alto y complejo de fray Jacopone en *Donna de paradiso*. Pero, ¿es justa esta perpetua referencia, como si la obra cumbre del Tudertino hubiera servido de modelo permanente a los posteriores *pianti della Vergine*? Una respuesta afirmativa es sin duda osada a pesar de las refundiciones de esa lauda y de su transcripción en numerosos devocionarios oficiales de las cofradías, que atestiguan el favor de que gozó en la liturgia laica de la Semana Santa.

Es en cambio seguro que el ramillete poético del lego franciscano fue un dechado para Bianco di Santi, el más fértil cantor religioso del Trecento, nativo de Anciolina en el Valdarno y que llegó de tierna edad a Siena con la esperanza de convertirse en un hábil tejedor de lana. Eran los años en que la rica ciudad vivía admirada por las penitencias y humillaciones de Giovanni Colombini, el próspero mercante que, tras leer la vida de Santa María Egipciaca, había distribuído sus bienes a los míseros y se había puesto a predicar con el ejemplo y con las palabras la más estricta doctrina evangélica. Cautivado, el joven aprendiz pidió sumarse a los discípulos del nuevo *Poverello* y en mayo de 1367, cuando la incipiente Congregación partía hacia Viterbo al encuentro de Urbano V, vistió el hábito de los Gesuatos. La Toscana, la Umbria y el Véneto lo vieron después, y hasta su muerte, acaecida probablemente a comienzos del siglo XV, cantando sus versos que tan pronto se inspiran en un afecto fogoso y extático, como condenan las desviaciones heréticas, denuncian la corrupción de los clérigos, o se tornan instrumento de su apostolado y de su enseñanza, no menos extremosa que la de Jacopone para despreciar los goces terrenos e insistir en las supremas ventajas de acercarse a Dios aun al precio de envilecerse ante el mundo:

Sempre ti sia in diletto
che 'l mondo, o alma mia, t'abbi'n dispetto.
Se l'mondo ti dispregia, anima mia.
de ciò abbi letizia;

Cristo e' santi tengon questa via,
fuggendo su' amicizia.
E te senza pigrizia
disprezza 'l mondo e ogni suo diletto.
Se tu per Cristo pati, se 'beato;
godi, se pena senti,
se se' afflito, avvilito, iscacciato
d'amici e da parenti;
perché 'l demon te tenti,
non dubitar, ché 'l tuo stat'è perfetto.

Otras veces medita sobre la irremediable poquedad humana:

Questo cognosco, che nichil cognosco:
so che io so' infinito niente.

y se estremece, arrebatando expresiones del *Dies irae*, ante el pensamiento del Juicio postrero, cuando la justicia divina sustituya a la clemencia:

Timore e tremore mi circonda,
non so dove m'asconda
in die illa di tant'amarore:
in die illa di calamitate
di tant'ira e di tanta miseria,
quando quel giudice d'altoritate
che 'n cielo, en terra e nell'abbisso impera,
con podestà altera
verrà nel trono della sua maestade;
lassando la pietade
con giustizia verrà et con rigore.
Chi t'avarà in quei punto difesa,
dinanzi da quel giudice terribile,
della tua colpa, che cotanto pesa,
inestimabile ed indicibile?

Los conceptos son sin duda sinceros y real el temeroso asombro, pero la elocuencia de Bianco, que ama el lenguaje abundante, se retarda en acumular detalles y en forjar violentas metáforas que acaban anegando los sentimientos en la onda barroca: ciertamente le falta el vigoroso poder de síntesis del laudista umbro cuando talló con escasos golpes una inolvidable imagen de ese mismo instante decisivo:

Chi è questo gran sire, rege de granne altura?
Sotterra vorria gire, tal me mette paura.
Ove porria fugire da la sua faccia dura?
Terra, fa copretura! ch'eo nol veia adirato!

Análoga reflexión sugiere el cotejo de la lauda *Vergine gloriosa, sospirando vi chiamo*, con el canto jacobónico que es su fuente y que comienza *O Regina cortese, io so a voi venuto*. En ambos el pecador arrepentido acude a María y le suplica que restaure la salud de su alma; pero si el místico de Todi lo muestra abrumado por sus culpas al punto de no hallar palabras para encarecer su dolor:

Lo mio cor è feruto, Madonna, nol so dire,

por lo que sólo atina a una premiosa demanda de auxilio a la gentilísima intercesora:

sucurre, aulente giglio, veni, e non tardare,

el toscano necesita exponer, con minuciosidad casi espasmódica, la contrición y sus angustias, el temor de la venganza divina, la desconfianza en las propias fuerzas, la nostalgia de los bienes perdidos, sin lograr al cabo más que empalidecer los tintes, tan nítidos en la composición imitada. Sin embargo, cuando la índole de Bianco, simple, afectuosa, benigna, se vuelca olvidada de espejar temperamentos más ricos y complejos, y desata su verbo en puras loas a la Virgen, las estrofas se adornan a menudo con donosas invocaciones:

Onor del paradiso,
allegrezza de' santi,
degli angioli regina,

con asomos de la lírica *stilnovista*:

Dimostrar puó a tutti suo'amanti
la via de la vita,

o con imágenes de un erotismo tan encendido como el del *Cantar de los Cantares* al ensalzar los "ojos lucientes", la boca, las "sagradas manos", la frente y los besos de su Señora.

También la escena de la Anunciación, con la Doncella encerrada en su cámara y deseando conocer a la madre del Mesías, mientras el Ángel ya baja para decirle la elección divina, es un cuadro ingenuo y garboso, tan delicado como las viejas miniaturas:

La donzella staea
nella camera chiusa,
sì com'ella n'er'usa
per la sua santitate.

Pensando quella santa
chi fusse quella sposa
che questo far dovea,
la sua sete era tanta
di veder quella rosa,
tutta se ne struggea.

Venne con tal chiarezza
quell'angiol Gabriello,
non si potrie stimare,
tutto pien di allegrezza,
con un giglio novello:
di paradiso pare.

La misma tendencia a humanizar lo sobrehumano, propia de la religiosidad popular, inspira la representación de un instante de dulzuras maternas, quizá la más feliz de la lírica del Gesuato:

Dentro el grazioso
tutta ti consolava
quand'esso t'abbracciava.
Tu gli facevi ciance:
baciavansi le guancie
l'un con l'altro d'amore;

o las expresiones acariciantes con que mima al Recién Nacido, desnudo en el pesebre:

Sol per noi arricchire
d'infinita ricchezza,
o dolce mammoello,
nulla di che coprire
avea la tua altezza!

Pero el motivo más frecuente en Bianco da Siena es el rapto del alma enamorada de Dios, y para expresarlo apela libremente a sugerencias de los libros bíblicos, a tropos de la poesía cortés, a giros populares, en una desenfrenada efusión que está más cerca que cualquiera otra faceta de su obra —a lo menos en lo externo— del inflamado y canoro decir de Jacopone. El amor en él es una brama, una avidez del Amado:

Abbracciato con esso
sempre vorrei stare,
e niente senz'esso
mi vorrei ritrovare,

que a veces lo abisma en deleitosa saciedad:

O Gesù, in cui spero,
come ti piace, così mi trasforma:
in te mi posi e dorma,
solo adorando te, mio Salvatore...

..Del divino amore mi contento,
in esso sol si è vero diletto;
in gaudio vivo nel suo piacimento,
in esso solo ogni mio pensier getto.

...O divin caldo, che tanto me coci,
con indicibil gaudio el mio cuor ardi...,

pero más a menudo lo atormenta hasta hacerle bordear la locura:

Per amor vo impazzando, con desiderio acceso,
per amor vo gridando sì forte ne só preso!
da poi ch'i' son compreso sì meno gran tempesta,
sudando vo di testa sì m'abonda 'l fervore...

o lo vence y postra, pues el alma es receptáculo estrecho para contenerla:

Nella fornace ardente
Tu me facesti entrare:
sì grande ardor di mente
non potie comportare:
credetti veramente
dentro del cuor crepare.

.Desiderando la pena raddoppia,
gran meraviglia è che'l cor non escoppia
e dalla carne l'anima non smaglia;
tribbiato son quasi sì com' la paglia,
quando ne l'aia 'l gran fuor se ne caccia. .,

por lo que surge natural el deseo de la muerte, en un gradual proceso semejante al que viviera su hermano mayor umbro:

Amor, fammi legato
con legame d'amore;
amor esmisurato,
fammi morir d'amore;
amor, furami 'l core,
non me l'aver lassato...

Parecen resonar aquí los ecos del jacobónico *Amor de povertade*; y muchas otras reminiscencias se imponen, sea que los versos del toscano giman impotentes ante la inefabilidad de la experiencia mística:

Non può la lingua di fuor dichiarare,
né non s'intende per umano udito,
el gaudio del cuore e 'l giubilare
dell'anima e del cuor con Cristo unito. . .;

.Chi tal colpo non sente,
non sa quel ch'i' mi dico...;
..Nel cuor sente allegrezza
che dir nol sa di fuore... ,

sea que, a semejanza de la lauda *O amor muto, che non voi parlare*, diga el celoso cuidado del amante por ocultar su afecto a los profanos:

Ma chi ha di quel gaudio gustato
in veritade più n'è stupito;
quanto el cuore più c'è dentro anegato,
meno ne parla a chi non l'ha sentito.

Con todo, y a despecho de la tenaz imitación, la vecindad con el Minorita no se logra sino en algunos aspectos formales: el temperamento de Bianco, idílico y tiernamente locuaz, carece del sentido del misterio que da al místico, próximo a hundirse en el infinito, el vértigo de lo abismal, tantas veces patente en los versos de Jacopone; y su amor a Dios, confiado y casi familiar, no necesita alimentarse, como el de su maestro, de un desolado y torturante rencor hacia el mundo, juzgado prisión, peso y alta valla para la libre expansión del espíritu. Bianco da Siena no desprecia el mundo simplemente porque lo ignora, tanto como desconoce el eterno y lacerante contraste entre alma y cuerpo, o el cansancio de la lucha sin tregua contra las tentaciones siempre renacientes, que confieren un sabor peculiarísimo a los cantos ascéticos del franciscano. En fin, también la *santa pazzia* propuesta por San Pablo como símbolo de la sabiduría cristiana y a la que Jacopone diera un contenido concreto, el *mirabil odio* de sí y su ciega ebriedad de amor divino, aparece en las laudas de Bianco incomprendida, descripta de un modo externo, retórico, extrañamente materialista:

...I' gitto sì gran beli
che par che sia diventato rabbioso.
Come rabbioso paio diventato,
stridendo vo di testa,
a molti par ched i'sie 'ndemoniato,
sì meno gran tempesta ⁵.

No son esos temas, por ende, los que valieron al secuaz de Giovanni Colombini las simpatías de no pocos de sus críticos ⁶, sino las que manifiestan el candor casi infantil de su ánimo, que colorea sus escritos de una suavidad trémula y persuasiva, o los que dicen su filial abandono a la voluntad del Creador y su espontánea preferencia por cuanto lo acerca al Amado:

L'amor creato dal mio cuore è schiuso
per l'increato amor che mi possede,

según proclama en dos de sus más bellos versos.

En el siglo XV, cuando el Renacimiento difundía ya su muelle concepto de la moral, esta piedad gentil de Bianco aseguró a sus rimas largo eco, y su simplicidad, su pintoresco desorden, fueron copiados por muchos que, cultos como él pero menos ingenuos, sumaron sus himnos de amor celeste o sus encomios de las verdades dogmáticas al ya ingente número de laudas brotadas cuando la religión era de veras el pernio de la vida. Debieron también estar en labios de los devotos que en la primavera y el otoño de 1399, reverdeciendo el ardor penitencial que a mediados del Doscientos suscitara las turbas de los flagelantes, recorrieron otra vez a centenares, a millares, los campos y ciudades de Liguria, de Lombardía, de Toscana, del Véneto y aun de Umbria, castigando sus cuerpos con un azote, haciendo pública confesión de sus faltas, salmodiando tras la imagen del Crucificado. Al paso de esos peregrinos descalzos y cubiertos de albas túnicas —se los llamó por eso los *Bianchi*— las discordias privadas se componían, se doblegaban los corazones más endurecidos, hacían la paz señorías enemistadas. Y en esa sed de armonía e indulgencia, lógica en pueblos maltrechos por las guerras recientes y trepidantes ante el anuncio de otras próximas, se inspiraron incluso las laudas —unas pocas decenas conservadas en códices y crónicas— que las procesiones entonaban a coro, compuestas para ellas por ignotos versificadores:

Nuova luce è apparita,
nuova patria e nuova vita,
nuova veste e abito.
Tutti bianchi son di fuori,
perché dentro sien li cuori,
nullo sia ipocrito.
Tutte fatte son le paci.

Misericordia, eterno Dio,
pace, pace, Signor pio,
non guardare il nostro errore.
Misericordia andiam gridando. 7

Es cierto que los tiempos cambiados y vueltos a costumbres más urbanas impidieron que este movimiento culminador de la centuria décimocuarta fuera tan recio y desbordado como los del siglo anterior, pero en un punto estuvo acorde con ellos, y fue en el multiplicar las hermandades que, en sus oratorios, revivían el ciclo litúrgico con cantos en común para los cuales seguían sirviendo los moldes de la balada, aunque ya las cuartetos de dobles pentasílabos y los rápidos versos de siete u ocho sílabas fueran a menudo reemplazados por la más amplia voluta del arte mayor.

También la mayoría de estas laudas vagan anónimas, destinadas como las más tempranas a vivir antes en los labios de los fieles que en escrituras; y si en general olvidaron los caracteres de la vieja poesía sacra, las hay que supieron avenir la candorosa modestia de su estilo con una digna madurez de las ideas y del sentimiento, máxime cuando, en las loas a la Virgen, conjugaron la imitación del arte plebeyo con reminiscencias de la lírica de Petrarca. Un bello ejemplo de ese arbitrio lo ofrece la lauda de Antonio di Guido *Donna in cui venne il sole*, donosísima 8. Y el veneciano Leonardo Giustinian compuso no pocas en las que el concepto se desenvuelve siguiendo un hilo racional, tenue pero sólido, o en las que el afecto rezuma sincero como en la breve invocación *Maria, vergine bella*; existe incluso un manuscrito cuyo copista tuvo el propósito de atribuirle la que comienza

Di, Maria dolce, con quanto desio
miravi il tuo figliuol, Cristo mio Dio,

una de las composiciones más hermosas y más impregnadas de suave intimidad de este género. En ella la Reina celestial es

reverenciada en su dulce aspecto de madre que vela el sueño del Niño, que lo acuna, que guía tiernamente sus primeros pasos:

Oh quanto gaudio avevi, oh quanto bene
quando tu lo tenevi nelle braccia!.

.Baciavilo tu allora nella faccia?

Sí ben, credo, e dicevi: "O figliol mio!"

.Quando talora un poco il dí dormiva,

e tu, destar volendo il paradiso,

pian piano andavi, che non ti sentiva,

poi 'l viso ponevi al santo viso;

dicevi poi con un materno riso:

"Non dormir più, che ti sarebbe rio"

La divinidad del Hijo acentúa un amor que nace de su humanidad, y en este connubio de lo sobrenatural con lo terreno el poeta, quienquiera sea, puede considerarse un gran poeta. Por eso quizá tantos estudiosos, inclusive De Sanctis, la creyeron de Jacopone, y no está menos errada la estampa cuatrocentsca que en el afán de asignarle autor la confiere al florentino Giovanni Dominici, fogoso e intemperante en sus obras más que blando y afectuoso.

Compusieron asimismo laudas, para no citar sino nombres conocidos, Lucrecia Tornabuoni y su hijo Lorenzo de' Medici, quien sin duda reputó aceptable subyugar al canto de las glorias de Cristo los ritmos retozones de sus cantos carnavalescos; Francesco d'Albizzo, ya proclive a elegancias formales pero en cuyos versos queda aún algo de la antigua fragancia; Girolamo Savonarola quien, en las postrimerías del siglo, no contento con celebrar a Dios en sermones y tratados, quiso probarse en la poesía y consiguió, aunque desaliñado y trabajoso, vestir las escuetas estrofas con su sincero amor por la perfección cristiana; y muchísimos otros, clérigos, notarios, ciudadanos conspicuos, gente del pueblo, que sin pretensiones de arte parafrasearon los preceptos divinos o alzaron alabanzas a sus Santos protectores.

Deliberadamente hemos reservado una mención aparte al más copioso laudista del Cuatrocientos, para quien fueron dechados constantes la humildad, la fe, la casta sencillez de los mejores trecentistas. En los temas que aborda y en el modo de tratarlos, en el estilo sumiso, en la locución breve, Feo Bel-

cari repite las notas distintivas de la poesía popular; bastan para evidenciarlo la gracia inafectada de algunas invitaciones:

Laudate Dio, laudate Dio
col' cor lieto e giulio.
Su, anime leggiadre,
vestitevi d'amore,
rendete al sommo Padre
laude, gloria ed onore:
ringraziate il Signore
con ogni buon disio.
Egli è quel sommo bene,
che v'ha tutti creati,
tratti di mortal pene,
con sua morte salvati,
al ciel siete chiamati
da Gesù dolce e pio.
Gustate e suoni e canti
che sono in paradiso,
orsù, gentili amanti,
tenete l'occhio fiso,
mirate il dolce viso
di Gesù nostro Iddio.

o la confianza que vivifica sus simples demandas:

Merzé ti chiamo, Vergine Maria,
merzé ti chiamo, di Dio madre e sposa,
merzé ti chiamo, che non truovo sposa,
merzé ti chiamo, per la pena mia.
Omé ch'i'moro per lo mio difetto,
omé ch'i'moro se non mi soccorri,
omé ch'i'moro dal dolor constretto;
tu sola se' del peccator colonna,
tu sola se' del mondo imperatrice,
tu sola se' del ciel regina e donna.
Libera me per la tua leggiadria,
libera me per le sette allegrezze,
libera me pel tuo figliuol messia:
merzé ti chiamo, dolce anima mia.

No desdeña siquiera el recurso de adaptar los propios versos a la música de las canciones profanas en boga, aun de las menos púdicas, reviviendo un uso consubstanciado con los orígenes mismos de la lauda en su ya remota aceptación de las cadencias de la balada. Así, la lírica

Chi non cerca Gesù con mente pia
è dell'alma accecato,
perché egli è vita, verità e via
d'ogni perfetto stato,

se apropia el tono del melancólico canto de Lisabetta da Mes-
sina recordado por Boccaccio:

Chi guasta l'altrui cose è villania
e grandissimo il peccato . . . ,

al tiempo que la lauda

Oramai sono in età
che vo' servire a Gesù,

donde se recogen los honestos propósitos de una niña deseosa
de huir de este mundo

.pien d'inganni,
pien di vizj e pien di fraude,

para poder, en la paz del claustro

.spendere i mie'anni
in dir salmi e cantar laude,

calca la melodía de *Oramai che fora sono*, inverecunda exulta-
ción de una joven escapada de la disciplina de un convento.

No obstante, sería absurdo esperar de un hombre del Re-
nacimiento poesías religiosas que no sólo en las formas sino
en el contenido se ensimismen con los ritmos de los primeros
laudistas. Aunque le place niñear por momentos, Belcari po-
see el vocabulario preciso, el orden conceptual, la destreza
discursiva propios del trovar docto; han quedado atrás para
siempre la irrupción de sentimientos mal domados por excesi-
vamente impetuosos, el trastorno ingenuo, pero tan sugestivo,
de las ideas, la libre andadura de la frase, que marcan con
impronta inconfundible las rimas devotas de los siglos XIII y
XIV. Bien ha dicho Vittorio Rossi que, tras el contacto con
las laudas frescas y candorosas de Bianco da Siena o Ugo Pan-
ziera, leer los versos de Belcari provoca la misma sensación
melancólica que prueba quien después de respirar en campo

abierto el aire balsámico por el perfume de florecillas silvestres, entrara en una estancia donde flores de la misma especie difundiesen su aroma desde un vaso de fina porcelana.

Atenuado el vigor de la fe, aguzado el espíritu crítico, transferido el centro de la vida del cielo a la tierra, afinados los procedimientos del arte, era obligatorio que esa distancia se creara aun en quienes anhelaron sin doblez copiar modelos de caridad ardiente y robustas creencias. Feo Belcari, que se enumera entre éstos, alzó himnos admirados a San Francisco y al Beato Colombini, y sin embargo necesita figurarse la virtud como tarea fácil y el camino de perfección como una senda pródiga en consuelos:

Se la virtù dispiace un poco al senso
nel suo principio, quando è esercitato
l'alma che sente vero gaudio immenso
drento dal core, è tutta confortata. . ,

muy lejos ya de los duros avisos con que Jacopone alertaba sobre las rebeldías de la carne que fuerzan a tercias vigiliass el alma deseosa de elevarse. También se ha afeblecido aquel vértigo con que el amor divino arrebatava al poeta de Todi: las expresiones gráciles de Belcari están transidas de un sentimentalismo mórbido que deja intacta la lucidez para discurrir o implorar:

Gesù, sommo diletto e vero lume
d'ogni purgato core,
fammi annegar nel tuo perfetto amore.
Se tanto dolci son de te cercando
le lacrime e i sospiri,
quanta dolcezza harò po' te trovando
empiendo 'i mie' desiri?
Gesù, li mie' martiri non son grievi,
ma gaudiosi e lievi,
sperando fruir te infinitamente. . .

En esta delicadeza del sentir, en la aptitud para detallar algunos estados de ánimo, en el leve sabor de literatura que da a sus construcciones la medida complejidad y el ajuste de los nexos, reside la originalidad discreta con que el piadoso toscano consiguió animar la ya no original materia de sus cantos. Léanse las dos *Orazioni della monaca*, estremecidas por el temor de ser desleales al Esposo celeste, y la lauda en honor

de Santa Villana, y se verá que encierra pasos no indignos de un auténtico poeta:

...E così ebbra di Gesù, mio sposo,
sempre l'amavo ardentissimamente,
per la qual cosa non mi fe' nascoso
il volto suo, tanto bello e lucente:
anzi spesso m'aparve e dolcemente
meco parlava in modo, che narrare
non lo saprei, se non che giubilare
sentiva la mia mente a lui spontana.

Por desgracia, ni siquiera esta gentileza, sustituto aceptable de las antiguas llamaradas, durará mucho en la lírica religiosa: cediendo a las nuevas tendencias las estrofas se cargan de refinadas elegancias, de exquisiteces formales, pero la sustancia es siempre más escuálida, fría, desfallecida. El canto colectivo de antaño transmuta su índole en plegaria individual, que se avigora un poco a fines del siglo XV por obra de la gallardía emotiva y de la persuasión honda de las prédicas de fray Savonarola; después, sus ecos se apagan en los frívolos jardines de la Arcadía.

NOTAS DEL CAPITULO V

1 IGNAZIO BALDELLI, *La lauda e i Disciplinati*, en *Rassegna della letteratura italiana*, anno 64 n° 3, settembre-dicembre 1960, págs. 396-418.

2 GIANFRANCO CONTINI, *Relazione sulla poesia del Duecento* al Congresso di Filologia di Bologna, aprile 1960.

3 BENEDETTO CROCE, *Letteratura di devozione*, en *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, ed. G. Laterza, 1946, págs. 163 y sigs.

4 NATALINO SAPEGNO, *Il Trecento*, Milano, ed. F. Vallardi, 1934, págs. 559 y sigs.

5 FRANCA AGENO, *Il Bianco da Siena. Notizie e testi inediti*, Genova-Roma, ed. Dante Alighieri, 1939, págs. XXVII y sigs.

6 TELESFORO BINI, *Laude spirituali del Bianco da Siena*, Lucca, ed. Giusti, 1851, págs. 17-18; GUGLIELMO VOLPI, *Il Trecento*, Milano, ed. F. Vallardi s.a., págs. 208-210; G. M. MONTI, *I Gesuati e il loro poeta Bianco da Siena*, en *Bulletino senese di storia patria*, vol. XVIII, 1911, págs. 396-412; CESIRA CAUCCI, *Il Bianco da Siena*, Ascoli Piceno, 1933, págs. 8 y siguientes.

7 Una lauda inédita de los Bianchi, que comienza *Misericordia Yhesu mio*, *Misericordia fantin pio*, fue señalada por Franca Ageno en el Manuscrito Marciano Cl. It. IX. 182. FRANCA AGENO, *Il Bianco da Siena*, pág. 9.

8 VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, ed. F. Vallardi, 1933, pág. 289.

BIBLIOGRAFIA

A) EDICIONES JACOPONICAS

TRESATTI FRANCESCO Fra, *Le poesie spirituali di Jacopone da Todi accresciute di molti canti*, Venezia, ed. Niccolò Misserini, 1617.

BIORDO BRUGNOLI, *Le satire di Jacopone da Todi ricostituite nella loro più probabile lezione originaria con la variante dei mss. più importanti e precedute da un saggio sulle stampe e sui codici jacoponici*, Firenze, ed. Leo S. Olschki, 1914.

JACOPONE DA TODI, *Le laude secondo la stampa fiorentina del 1490*, a cura di Giovanni Ferri, Roma, ed. Società Filologica Romana, 1910; seconda edizione riveduta e aggiornata da Santino Caramella, Bari, ed. Gius. Laterza, 1930.

Laude di Jacopone da Todi tratte da due manoscritti umbri. Con introduzione, note e glossario a cura di Francesco A. Ugolini, Torino, Istituto Editoriale Gheroni, 1947.

JACOPONE DA TODI, *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di Franca Agno, Firenze, ed. Felice Le Monnier, 1953.

B) ESTUDIOS:

AGENO FRANCA, *Per il testo delle laudi di Jacopone da Todi*, extraído de *La Rassegna della letteratura italiana*, anno 51-56, 1943 - 1948.

– *Ancora per il testo delle laudi di Jacopone da Todi*, en *Studi di filologia italiana*, anno III, 1950.

– *Questioni di autenticità nel laudario jacoponico*, en *Convivium*, nº 4, Torino, 1952.

– *La rima siciliana nelle laudi di Jacopone da Todi*, Palermo, Stab. Tip. G. Mori e figli, 1953.

– *Per il testo di "Donna de Paradiso"*, en *La Rassegna della letteratura italiana*, anno 57, serie VII, nº 1-2, 1953.

– *Motivi francescani nelle laudi di Jacopone da Todi*, en *Lettere italiane*, anno XII, nº 2, 1960.

– *Il Bianco da Siena. Notizie e testi inediti*, Genova - Roma, Soc. ed. Dante Alighieri, 1939.

APOLLONIO MARIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze, ed. G. S. Sansoni, 1943.

– *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, en *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*, Perugia, 1962.

BALTHASAR KARL P., *Geschichte des Armutstreites im Franziskanerorden bis zum Konzil von Vienne*, Münster i. W., 1911.

BEARE WILLIAM, *Latin verse and European song. A study in accent and rhythm*, London, ed. Methuen and Co., 1957.

BALDELLI IGNAZIO, *La lauda e i Disciplinati*, en *La Rassegna della letteratura italiana*, anno 64, n° 3, 1960.

BERTONI GIULIO, *Il Duecento*, Milano, ed. Francesco Vallardi, 1930.

– *La leggenda jacononica*, en *La Fanfulla della Domenica*, 1° giugno 1936.

– *La lingua di Jacopone*, en *Archivium Romanicum*, XVI, n° 3, 1932.

BETTAZZI E., *Laudi della città di Borgo S. Sepolcro*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, anno XVIII.

– *Notizia di un laudario del secolo XIII*, Arezzo, ed. Bellotti, 1890.

BONFANTINI MARIO, *Le sacre rappresentazioni italiane dal XIII al XVI secolo*, Milano, ed. V. Bompiani, 1942.

BRACALONI LEONE, *La spiritualità francescana ascetica e mistica*, en *Studi francescani*, serie III, vol. XII, 1940.

BRITAIN FREDERICK, *The medieval latin and romance lyric to a. d. 1300*, Cambridge, University Press, 1951.

BURGER MICHEL, *Récherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève, ed. Droz, 1957.

CARDONA CARLA, *Il cantore della povertà. Jacopone da Todi*, Firenze, ed. Libreria Editrice Fiorentina, 1923.

CASELLA MARIO, *Jacopone da Todi*, en *Archivium Romanicum*, IV, 1920.

CECI G., *Alla ricerca di Fra Jacopone. Notizie biografiche inedite e saggio di edizione critica*, Todi, ed. Tipografia Tuderde, 1932.

CELLUCCI LUIGI, *Le leggende francescane del secolo XIII nel loro aspetto artistico*, Roma-Napoli, ed. Dante Alighieri, 1929.

COHEN GUSTAVE, *Le théâtre en France au Moyen Age*, Paris, ed. Presses Universitaires de France, 1948.

CONTINI GIANFRANCO, *Per l'edizione critica di Jacopone* en *La Rassegna della letteratura italiana*, anno 57, serie VII, n° 3, 1953.

– *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, ed. Riccardo Ricciardi, 1960.

CORTI MARIA, *Contributi al lessico predantesco. Il tipo "il turbato", "la perduta"*, Firenze, ed. Felice Le Monnier, 1953.

– *I sufissi dell'astratto —or e —ura nella lingua poetica delle origini*, extraído de *Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei*, serie VIII, vol. VIII, fasc. 5-6, 1953.

– *Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo stilnovo*, Firenze, ed. Leo S. Olschki, 1953.

CROCE BENEDETTO, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, ed. G. Laterza, 1952.

CURTIUS ERNST ROBERT, *Literatura Europea y Edad Media latina*, México-Buenos Aires, ed. Fondo de Cultura Económica, 1955.

D'AMICO SILVIO, *Storia del teatro drammatico*, Milano, ed. Garzanti, 1950.

D'ANCONA ALESSANDRO, *Iacopone da Todi, il giullare di Dio del secolo XIII*, Todi, ed. Atanor, 1914.

D'ASCOLI EMIDIO, *Il misticismo nei canti spirituali di frate Iacopone da Todi*, Recanati, ed. San Francesco d'Assisi, 1925.

DE BARTHOLOMAEIS VINCENZO, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Soc. Editrice Internazionale, 1952.

– *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, ed. Felice Le Monnier, 1943.

DE CELANO FR. THOMA, *S. Francisci Assisiensis Vita et Miracula*, additis opusculis liturgicis auctore... Hanc editionem. rec. P. Eduardus Alenconiensis, Romae, Desclée-Lefebure, 1906.

DE GHELLINCK J., *L'essor de la littérature latine au XII siècle*, Bruxelles-Paris, ed. Desclée de Brouwer, 1946.

DE GOURMONT REMY, *Le latin mystique*, Paris, ed. Cres, 1922.

DE SANCTIS FRANCESCO, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, Bari, ed. Laterza, 1949.

DE VITO MARIA SOFIA, *Origini del dramma liturgico*, Milano-Genova, ed. Albrighi e Segati, 1938.

DI BENEDETTO VIRGILIO, *Intorno ad una lauda attribuita a Iacopone*, en *Giornale italiano di filologia*, VII, N° 2, 1954.

ERMINI E., *Lo Stabat Mater e i Pianti della Vergine nella lirica del Medio Evo*, Città di Castello, ed. Lapi, 1916.

FRUGONI ARSENIO, *Iacopone francescano*, en el volumen colectivo *Iacopone e il suo tempo*, Todi, ed. Accademia Tuderina, 1959.

GALLI G., *Appunti sui laudari jacononici*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, LXIV, 1914.

GEBHART EMILIO, *La Italia mística. Historia del renacimiento religioso en la Edad Media*, Buenos Aires, ed. Nova, 1943.

GILSON ÉTIENNE, *La filosofía de la Edad Media*, Buenos Aires, ed. Sol y Luna, 1940.

– *La théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, ed. Librairie Philosophique J. Vrin, 1947.

GRATIEN DE PARIS, *Historia de la fundación y evolución de la Orden de Frailes Menores en el siglo XIII*, traducción del P. Victoriano Ma. de Larráinzar, Buenos Aires, ed. Desclée de Brouwer, 1947.

GOTTARDI A., *Il dramma dell'anima umana*, en *Giornale dantesco*, XXIX, 1926.

– *L'albero spirituale di Jacopone da Todi*, en *Rassegna critica della letteratura italiana*, XX, 1915.

HUIZINGA J., *El otoño de la Edad Media*, traducción de José Gaos, Madrid, ed. Revista de Occidente, 1930.

INGUANEZ MAURO P., *Un dramma della Passione del secolo XII*, en *Miscellanea Cassinese*, nº 18, Badia di Montecassino, 1939.

LE GENTIL PIERRE, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, París, ed. Les Belles Lettres, 1954.

LI GOTTI ETTORE, *La tesi "araba" sulle "origini" della lirica romanza*, Palermo, ed. Sansoni Antiquariato, 1955.

MALE EMILE, *L'art religieux du XII au XIII siècle*, París, ed. Armand Colin, 1946.

MAZZATINTI G., *Il manoscritto 8521 della Biblioteca dell'Arsenale di Parigi*, en *Inventario dei manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, Roma, 1886-1888, vol. III.

MAZZONI G., *Laudi cortonesi del secolo XIII*, Bologna, 1890.

MENENDEZ PIDAL RAMON, *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires-México, ed. Espasa-Calpe, 1943.

– *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, México-Buenos Aires, ed. Espasa-Calpe, 1956.

MESSENGER RUTH ELLIS, *The medieval latin hymn*, Washington, ed. Capital Press, 1953.

MANCINI FRANCO, *Di un antichissimo frammento jacoponico*, en *La Rassegna della letteratura italiana*, anno 58, serie VII, nº 2, 1954.

– *Due postille jacoponiche*, en *Convivium*, 1952, nº 3.

– *La prigionia di Jacopone e l' "empiasto" di fra Gentile*, en *La Rassegna della letteratura italiana*, anno 64, 1960, nº 1.

MONTEVERDI ANGELO, *Iacopone poeta*, en el volumen colectivo *Jacopone e il suo tempo*, Todi, ed. Accademia Tudertina, 1959.

MONTI GENARO MARIA, *Una satira di Jacopone da Todi contro Bonifazio VIII*, en *Miscellanea Francesco Ehrle*, vol. III, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1924.

MORGHEN RAFFAELLO, *Ranieri Fasani e il Movimento dei Disciplinati del 1260*, en *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*, Perugia, 1962.

– *Francescanesimo e Rinascimento*, en el volumen colectivo *Jacopone e il suo tempo*, Todi, 1959.

MOSCHETTI A., *I codici marciani contenenti laudi di Iacopone*, Venezia, ed. Tipografia dell' Ancora, 1867.

– *Due laude apocrife di Jacopone da Todi*, Venezia, ed. Antonelli, 1888.

NOVATI FRANCESCO, *Freschi e minii del Dugento*, Milano, ed. Cogliati, 1925.

OLIGER LIVARIUS, *De secta Spiritus Libertatis in Umbria saeculo XIV. Disquisitio et documenta*, Roma, 1943.

- *Jacopone da Todi*, en *Catholic Encyclopedia*, vol. XIII.
- OZANAM A. F., *Les poètes franciscains en Italie au treizième siècle*, Paris, ed. Jacques Lecoffre et Cie., 1859.
- PADOVAN G., *Gli uffizi drammatici dei Disciplinati di Gubbio*, en *Archivio storico per le Marche e l'Umbria*, I, n° 1, 1854.
- PARIS GASTON, *La littérature française au Moyen Age*, Paris, 1923.
- PARODI E. G., *Poeti antichi e moderni. Studi critici*, Firenze, ed. G. E. Sansoni, 1923.
- PEIRONE LUIGI, *Iacopone da Todi e la rima siciliana*, en *Giornale italiano di filologia*, anno V, n° 2, 1952.
- *Per l'interpretazione della lirica jaconica*, en *Giornale italiano di filologia*, anno VII, n° 1, 1954.
- PELAEZ M., *Otium pisarense: notizia di un codice jaconico*, Lucca, ed. Giusti, 1901.
- PERCOPO ERASMO, *Due studi sulle laudi di Jacopone*, en *Propugnatore*, anno 19. 1886.
- *Laudi e devozioni della città di Aquila*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XII, 1893.
- RENER R., *Un codice antico di Flagellanti nella biblioteca di Cortona*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XI, 1892.
- RONCAGLIA AURELIO, *La lirica arabo-ispanica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica*, Roma, ed. Accademia Nazionale dei Lincei, 1957.
- *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagalesca*, en *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*. Perugia, 1962.
- RUSSO LUIGI, *Problemi di metodo critico*, Bari, ed. G. Laterza, 1929.
- *Studi sul Due e Trecento*, Roma, Edizioni Italiane, 1946.
- *Jacopone da Todi, poeta*, en *Belfagor*, anno VII, N° 6, 1952.
- SAPEGNO NATALINO, *Il Trecento*, Milano, ed. Francesco Vallardi, 1934.
- *Frate Jacopone*, Torino, Edizioni del Baretto, 1926.
- TENNERONI A., *Saggio fotografico e descrizione del codice 194 della Comunale di Todi*, Todi, ed. Foglietti, 1885.
- TERRUGGIA A. M., *In quale momento i Disciplinati hanno dato origine al loro teatro?*, en *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*, Perugia, 1962.
- TOSCHI PAOLO, *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra*, Firenze, ed. G. S. Sansoni, 1940.
- *Le origini del teatro italiano*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955.
- TROMBADORI G., *Iacopone da Todi*, Venezia, Tip. Libr. Emiliana, 1925.
- UNDERHILL EVELYN, *Jacopone da Todi, poet and mystic. A spiritual biography*, London and Toronto, ed. J. M. Dent and Sons, 1919.

- VICINELLI AUGUSTO, *Gli scritti di San Francesco d'Assisi e I Fioretti*, Milano, ed. A. Mondadori, 1955.
- VISCARDI ANTONIO, *Le origini*, Milano, ed. Francesco Valardi, 1939.
- VOLPE G., *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Firenze, ed. Vallecchi, 1922.
- WILKINS ERNEST H., *A Morgan miscellany*, en *Italica*, vol XXIV, Nº 2, New York, 1947.

INDICE

La vida	7
Cuestiones de autenticidad en el <i>Laudario</i>	29
Los temas y la forma de las laudas	53
Jacopone y los orígenes del teatro italiano	87
La lauda después de Jacopone	107
Bibliografía	127

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Ing. CARLOS S. BIANCHI

Vicepresidente

Dr. CONSTANTINO BRANDARIZ

Secretario General

Abog. HUGO JORGE PACHECO

Guardasellos

HERBERTO PRIETO DÍAZ

CONSEJO SUPERIOR

DECANOS: Dr. Enrique M. Barba, Dr. Constantino Brandariz, Ing. Agr. Eduardo Néstor Camugli, Dr. Roberto Ciafardo, Dr. Santiago C. Fassi, Dr. Germán Fernández, Dr. Humberto Giovambattista, Dr. Sebastián Guarrera, Cont. Ricardo L. Rosso, Arq. Alfredo Juan Kleinert, Ing. Simón Gershanik. DELEGADOS DE LOS PROFESORES: Ing. Luis Bonet, Dr. Edilberto Fernández Ithurrat, Dr. Bartolomé Friorini, Dr. Raúl H. Granoni, Ing. Rafael De Luca, Ing. Armando Martelli, Ing. Julio Mulvany, Dr. Raúl Nico, Dr. Raúl A. Ringuelet, Dr. Ricardo Rodríguez. DELEGADOS DE LOS GRADUADOS: Dr. Horacio López, Dr. Osmar Núdelman, Ing. Agr. Julio C. Ocampo, Geol. Jorge Rafael, Dr. Raúl Rimoldi, Dr. Néstor Soria, Cont. Adolfo Sturzeneger, Prof. Septimio Tesone. DELEGADOS DE LOS ESTUDIANTES: Sres. Gustavo A. Calleja, Néstor Dellamea, Alberto Ruiz Derrenchun, Mario Quiroga Ferrando, Eduardo González Doglia, Juan C. De Lorenzo, Alberto O. Muller, Raúl Pistorio, Luis M. Torrenco.

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN**

Decano

Dr. ENRIQUE M. BARBA

Vicedecano

Prof. RICARDO NASSIF

Secretaria

Sta. OLGA COSTA

CONSEJO ACADÉMICO

CONSEJEROS DE LOS PROFESORES: Dra. Ilse M. de Brugger, Prof. Carlos F. García, Prof. Ricardo Nassif, Prof. Zulema Quiroga, Dr. Luis M. Ravagnan, Prof. Juan A. Sidoti.
CONSEJEROS DE LOS GRADUADOS: Prof. Aída Manciola, Dra. Elsa Valdovinos.
CONSEJEROS DE LOS ESTUDIANTES: Stas. Liliana Greco, Susana Sautel, Sres. José María Ferrero, Raúl Marazzato.

**DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD
DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Jefe: Dr. Raúl H. Castagnino

Secretario Técnico: Prof. Delia A. M. de Zaccardi

INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA E IBEROAMERICANA: Director: Prof. Juan Carlos Ghiano.

INSTITUTO DE LITERATURAS EXTRANJERAS: Directora: Dra. Ilse M. de Brugger.

INSTITUTO DE LITERATURA ALEMANA: Director ad-honorem: Dra. Ilse M. de Brugger.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

Jefe: Prof. Clemente Hernando Balmori

Secretario Técnico: Prof. Miguel V. Olivera Giménez

INSTITUTO DE FILOLOGÍA: Director: Prof. Clemente Hernando Balmori.

INSTITUTO DE LENGUAS CLÁSICAS: Director:
INSTITUTO DE LENGUAS MODERNAS: Director: Prof. Elsa
T. de Pucciarelli.

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Jefe: Prof. Emilio Estiú

Secretario Técnico interino: Prof. Armando Deluchi

INSTITUTO DE FILOSOFÍA: Director: Prof. Emilio A Estiú.
INSTITUTO DE HISTORIA DE LA FILOSOFÍA Y DEL PEN-
SAMIENTO ARGENTINO: Director: Prof. Norberto Rodrí-
guez Bustamante.

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Jefe: Prof. Ricardo Nassif

Secretario Técnico: Prof. Martha C. de Galaburri

INSTITUTO DE PEDAGOGÍA: Director: Prof. Ricardo Nassif.
INSTITUTO DE EDUCACIÓN FÍSICA: Director: Prof. Ale-
jandro J. Amavet.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Jefe: Prof. Carlos Heras

INSTITUTO DE HISTORIA AMERICANA: Director: Dr. En-
rique M. Barba.
INSTITUTO DE HISTORIA ARGENTINA: Director: Prof.
Carlos Heras.
INSTITUTO DE HISTORIA ANTIGUA (Clásica y Oriental):
Director Ad-honorem: Prof. Dr. Abraham Rosenwasser.
INSTITUTO DE GEOGRAFÍA: Director: Prof. Augusto Tapia.
INSTITUTO DE HISTORIA ECONÓMICA Y SOCIAL ARGEN-
TINA Y AMERICANA: Director ad-honorem: Dr. Enrique
M. Barba.

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

Jefe: Dr. Luis María Ravagnan

INSTITUTO DE PSICOLOGÍA: Director: Dr. Luis María
Ravagnan.

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

Boletín de Investigaciones Literarias (Nos. 1 a 7).

Boletín informativo "Departamento de Letras" (Nos. 1 a 3).

Muestra de autores y libros platenses.

SERIE "MONOGRAFÍAS Y TESIS"

- Tomo I. — Alma N. Marani: *La poesía de Giovanni Pascoli.*
Tomo II. — Lidia N. G. de Amarilla: *El ensayo literario contemporáneo.*
Tomo III. — Julio Caillet-Bois: *La novela rural de Benito Lynch.*
Albertina Sonol: *Bibliografía de Benito Lynch.*
Tomo IV. — Angel H. Azeves: *La elaboración literaria de Martín Fierro.*
Tomo V. — Alma N. Marani: *Jacopone da Todi.*
Tomo VI. — Raúl H. Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt.*
Tomo VII. — Emilio Carilla: *Lengua y estilo en Sarmiento.*

SERIE "TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS"

- Tomo I. — *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo.*
Tomo II. — *Friedrich Hebbel.*
Tomo III. — *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses.*
Tomo IV. — *Lope de Vega.*

SERIE "TEXTOS BILINGÜES"

- Tomo I. — Franz Grillparzer: *Medea* (versión española, prólogo y notas de Ilse T. M. de Brugger).

*Este libro se terminó de imprimir
en la segunda quincena de agosto de 1964 en los
Talleres de la
Poligráfica Editora Mariano Moreno,
Bouchard 722, Buenos Aires.
Se ha contado con la contribución del señor
Cónsul de Italia en La Plata.*

