

II.—Las letras romanas. La epopeya y la poesía lírica (1)

La obra capital de la literatura del Norte no fué creada de golpe por la inspiración del poeta que cantó á Rolando. Nuestras grandes composiciones épicas no representan probablemente sino la última forma, extendida y amplificada, cantilenas de que ya hemos hablado. Juglares, músicos ambulantes, poetas mismos ó encargados de ejecutar las obras de otros, introdujeron aquellos poemas en las cortes señoriales, los cantaron acompañándose de la viola, ya en la mesa de los nobles, ó en sus jardines, ya en viaje para distraer las interminables caminatas, ya en el curso de las expediciones guerreras, cuando seguían á los caballeros al combate. No se limitaban á recoger esos fragmentos épicos ó líricos; los soldaban entre sí, y ligaban unos con otros los personajes por matrimonios y parentescos imaginarios. Así se formaron las familias ó ciclos de epopeyas, materia inagotable sobre la que la Edad media había de trabajar sin fatigarse durante tres siglos.

La más antigua de las epopeyas francesas, la *Canción de Rolando*, es también con mucho la más bella. El texto encontrado en Oxford y publicado en 1837 comprende 4.000 versos de diez sílabas, sin rimar, sino simplemente asonantados (es decir, terminados por la misma sílaba acentuada) y repartidos en 291 estrofas ó coplas desiguales. Un hecho histórico relatado por el biógrafo de Carlomagno, Eginardo, la destrucción de una retaguardia francesa en 778 por los vascos situados en las gargantas de Roncesvalles, desastre en que murió Rolando, el conde de la Marche de Bretaña: tal es el punto de partida, harto fútil, de esta composición en que la fantasía del poeta se ha explayado. Ha extendido éste el campo de la historia, transformando los vascos en sarracenos, aquellos eternos enemigos de la Francia cristiana; hecho de Rolando el sobrino de Carlomagno, atribuido la deshonra del ejército franco á la traición de Ganelón, é imaginado que Carlomagno acudió á vengar la matanza de sus guerreros.

No puede decirse que la inventiva sea aquí poderosa: se revela sobre todo en los detalles, descripciones y discursos, episodios emocionantes y terribles. La gran figura de Carlomagno, «el rey de la barba florida,» viejo de doscientos años, domina el poema. Pero el verdadero interés está en Rolando, en su amigo Olivier y en el puñado de bravos que defienden con ellos la garganta de Roncesvalles.

Cuatrocientos mil sarracenos les acometen de improviso desde lo alto de las cimas. Es preciso obtener de Rolando que toque la bocina para llamar á Carlomagno, llegado ya á la llanura gascona. El orgullo de Ro-

(1) OBRAS DE CONSULTA. — L. Gautier, *Les Epopees françaises*, segunda edición, 1892. Aubertin, *Histoire de la langue et de la littérature française au Moyen Age*, tomo I, 1883. G. Paris, *La Poésie au Moyen Age*, 1885, é *Histoire poétique de Charlemagne*, 1865. L. Gautier, *La Chanson de Roland*. Koschwitz, *Karls des Grossen Reise nach Jerusalem*, tercera edición, 1895. Willems, *L'élément historique dans le Couronnement Louis*, 1896. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der Provenzalischen Literatur*, 1872. Diez, *La poésie des troubadours*, traducción Roisin, 1845. P. Meyer, *Les troubadours á la cour des comtes de Toulouse*, en la «Histoire du Languedoc,» tomo VII. Clédat, *La poésie lírique et satirique en France au Moyen Age*, 1893.

lando se resiste hasta á las súplicas de Olivier. Se ha perdido toda esperanza de socorro. Se traba un terrible combate. Los francos, bendecidos por el obispo Turpín, animados por el ejemplo de su jefe, hacen prodigios; pero cómo no sucumbir bajo la masa siempre creciente del enemigo? Percen unos tras otros. Cuando no ve más que sesenta á su alrededor, Rolando se decide en fin á hacer sonar su bocina. Óyela Carlomagno y vuelve sobre sus pasos á toda prisa, pero demasiado tarde: Olivier y Turpin, los últimos combatientes, han sucumbido.

Solo, Rolando experimenta el placer supremo de ver huir á los sarracenos, á quienes la vuelta de Carlomagno espanta, y de hallarse dueño de aquel campo de carnicería. Pero debilitado por la matanza y por el esfuerzo desesperado hecho al tocar su bocina, ha perdido sus fuerzas y se tiende, la faz contra la tierra, su espada y su bocina sobre él, la cabeza vuelta hacia España y los paganos. «Comienza á recordar muchas cosas: los países que ha conquistado el valeroso barón, la grata Francia, los hombres de su generación, Carlomagno, su señor, que le ha mantenido. No puede menos de llorar y suspirar. Pero no quiere olvidarse de sí mismo; se dice: «La culpa es mía,» y pide gracia á Dios: «Verdadero Padre que nunca engañas, que de entre los muertos resucitaste á San Lázaro, que defendiste de los leones á Daniel, defiende mi alma contra todos los peligros por los pecados que he cometido en mi vida.» Tiende á Dios el guante de su diestra, y con su mano San Gabriel lo toma. Inclina la cabeza sobre el brazo. Juntas las manos, llega su fin. Dios le envía sus ángeles querubines y San Miguel del Peligro del mar. Con ellos viene San Gabriel. Se llevan el alma del conde al paraíso.»

¿Cómo no reconocer que los cuadros sucesivos de que se compone la acción tienen relieve, que el carácter de Rolando es de una intensidad de vida poco común y que en ciertos pasajes la elevación del sentimiento moral, unida á la sencilla grandeza de la expresión, producen lo sublime? En general, una obra tan original y de tanto efecto honra la época que la concibió.

Lo que nos importa, empero, sobre todo, es el interés histórico del poema, que no está ni en el tema desarrollado ni en la elección de la época á que la acción corresponde. Los nombres de los personajes, que no son invención de la fantasía, comenzando por Carlomagno, nos transportan al siglo IX; pero el detalle de los hábitos y costumbres, las instituciones y los sentimientos descritos son posteriores en más de doscientos años al episodio de Roncesvalles. Si es verdad que el texto de Oxford fué redactado hacia 1080, en medio de las turbulencias y del estrépito de la querrela de las investiduras y de la reforma, cuando triunfaban los monjes de Cluni y dictaba el Pontificado sus leyes á Europa, no parece por lo menos que el poeta conociese ni las convulsiones de su época ni los poderes que la dominaban. Ese contemporáneo de Gregorio VII no hace alusión alguna, ni remota, á la Iglesia organizada é influyente, á aquel sacudimiento del mundo cristiano que se produjo bastante antes de la cruzada. Una creencia sencilla y arraigada, la del caballero cuya fe nada hace vacilar; un cristianismo dado á lo maravilloso, que no admite apenas otra intervención que la de Dios y sus ángeles

en el campo de los franceses y la del diablo en el de los sarracenos; obispos belicosos que bendicen y matan sucesivamente, he aquí todo lo divino de la canción de Rolando.

Se ha dicho que la idea general del poema era «la lucha de la cristiandad, bajo la hegemonía de Francia, contra los sarracenos,» y que esta epopeya en que vibran el entusiasmo religioso y el odio al infiel fué uno de los síntomas precusores de la cruzada. En vez de invocar el recuerdo del inmenso éxodo de la Europa y el presentimiento de lo que iba á realizarse, sería más natural recordar lo que había pasado ó pasaba en el momento en que el trovador componía sus estrofas, es decir, la guerra permanente que los señores franceses hacían á los sarracenos de España desde principios del siglo XI. Tal es el hecho de la historia contemporánea que determinó al autor é inspiró por completo su trabajo.

El fanatismo de los héroes de la *Canción* es absoluto; es preciso que el infiel sea sacrificado ó convertido: esta es la alternativa á que Carlomagno redujo á los gentiles de Zaragoza. El deber de los franceses es arrebatar España á los enemigos de la fe por la razón de que «los gentiles padecen error y los cristianos tienen derecho.» Pero, por viva que sea, la pasión religiosa no es aquí la que hiera más. La cruz desaparece detrás de la espada, como Carlomagno detrás de Rolando. La *Canción* es aún más guerrera que cristiana. Ante todo glorifica las costumbres, los sentimientos, las virtudes del caballero de Francia, de que Rolando es la encarnación artística más viva. Se trata esencialmente de un canto de guerra en que el relato de la batalla es el objeto principal, en que el poeta y sus oyentes se complacen en la matanza, en el espectáculo de las cabezas cortadas, los hombres y los caballos partidos en dos.

«Cabalga el conde Rolando en medio del campo de batalla, maneja su Durandal, bien cortada y tallada, y hace gran carnicería en los sarracenos. ¡Ah, si le hubieseis visto echar un muerto sobre otro muerto é inundar el suelo de sangre! Ensangrentados están su cota y sus brazos y el cuello y las espaldas de su caballo.» Sólo están suavizadas la ferocidad del soldado noble y la áspera independencia del alto barón por la grandeza moral de la caballería. Rolando es el caballero primitivo, el del siglo XI, cuyo honor está moldeado en la fidelidad hacia el compañero y la lealtad hacia el soberano. Este Hércules cristiano, este matador sin semejante, es también el modelo del vasallo: «Debemos sostenernos aquí por nuestro rey; por su señor deben todos sufrir el peligro, soportar los mayores calores y los más grandes fríos, perder la piel y el pelo. Que cada cual procure dar recios golpes, á fin de que no se cante sobre nosotros la mala canción. Jamás daré mal ejemplo.» Aquí el honor feudal no está individualizado, engendra un sentimiento más complejo, el honor del país á que ese feudalismo pertenece. «No place á Dios ni á sus santísimos ángeles, grita Rolando, que ya en mí pierda Francia su valor.» Y cuando el cristiano Olivier ha dado muerte á un sarraceno insolente, se deleita pensando en el honor de la patria: «Hoy no perderá la dulce Francia su gloria.»

¿Es preciso, pues, hacer de nuestro antiguo poema, como pretenden los más apasionados de sus admiradores, una «escuela de patriotismo?» La palabra no puede

aceptarse sin reservas. El patriotismo de Rolando se manifiesta, sobre todo, por sus breves invocaciones á la «dulce Francia,» pero por tal entiende casi siempre la tierra cristiana en oposición á la tierra sarracena. ¿Dónde están los límites de esa Francia? ¿No se confunden con los del vasto imperio que Rolando se precia de haber sometido á la dominación de Carlomagno? «Yo le he conquistado Anjou y Bretaña, yo le he conquistado Provenza y Aquitania, yo le he conquistado Poitou y el Maine, yo le he conquistado la libre Normandía, la Lombardia y toda la Romaña; yo le he conquistado Baviera y Flandes, la Borgoña y toda la Polonia, Constantinopla, de que recibe homenaje, y la Sajonia, que se somete á sus exigencias. Yo le he conquistado Escocia, Gales, Irlanda é Inglaterra, que tiene en su dominio privado. ¿Cuántos he conquistado de esos países y esas tierras que tiene Carlos el de la blanca barba?»

Lo esencial no es admirar la *Canción de Rolando*, sino verla á su verdadera luz y encontrar en ella los caracteres del medio social de que salió y por qué fué creada. De su autor nada sabemos, ni siquiera el nombre. En cuanto á su lugar de origen se indica vagamente la Bretaña, ó ese rincón de Normandía que se acerca á San Miguel por el mar. Se agrega la hipótesis de un retoque en Anjou, de una redacción definitiva en la Francia capeta. Después de todo, ¿qué importa el poeta? Tenemos el poema, obra literaria de marcado sabor y de gran aspecto, monumento histórico en que el caballero del siglo XI se nos presenta con la sequedad de líneas y la crudeza de color de los frescos primitivos, á la vez muy idealizado y muy parecido.

Costaría trabajo creer, si lo arcaico del lenguaje y otros indicios no lo atestiguan, que la *Canción de la Peregrinación de Carlomagno* es contemporánea del poema de Rolando. El gran emperador y sus doce Pares son todavía los héroes de ese romance épico, extraña composición en que la inspiración cristiana se concilia con el elemento cómico, el espíritu feudal con el espíritu burgués. En el fondo no es otra cosa que un cuento inventado para divertir á los peregrinos llegados á Lendit, á la feria de San Dionisio, y para explicarles cómo las santas reliquias, el clavo y la corona de espinas, fueron llevadas de Jerusalén á la gran abadía de los reyes de Francia, pasando por Constantinopla.

Carlomagno, celoso por saber si el emperador griego, Hugón, lleva mejor que él la corona, parte con sus doce Pares y 80.000 peregrinos bien armados. En Jerusalén experimenta el placer de sentarse en el mismo sitio que ocupaba Cristo el día de la cena, de llevarse las reliquias que respetuosamente le entrega el patriarca y de recoger palmas de Jericó. Llega á Constantinopla y encuentra al emperador Hugón en el momento en que trabajaba su tierra con un arado de oro. «¡Por San Pedro, exclama uno de los Pares, Guillermo de Orange, si yo tuviese este arado en Francia y estuviese Bertrán conmigo, lo habríamos hecho bien pronto convertir á martillazos en monedas!» Las riquezas del palacio imperial, centelleante de oro y mármoles preciosos, aquella sala maravillosa giratoria, aquellas estatuas de bronce que producen sonidos armoniosos, deslumbraron á los franceses. En la comida real se embriagan, é invitados por Carlomagno, se entregan á un juego de *gasconadas* (fanfarronadas) enormes, en que cada uno de los

Pares procura superar á sus compañeros en jactancias muy descorteses para el huésped que los recibe. Hugón, furioso, les amenaza con cortarles la cabeza si no realizan de verdad tan bellas proezas. Carlomagno se excusa temblando: «Sire, es costumbre en los franceses *bro-mear* antes de dormir: nos disteis ayer á beber vinos fuertes: si hemos dicho locuras no somos responsables de ello. Afortunadamente un ángel, enviado por Dios, da á nuestros guerreros, muy avergonzados, el poder de ejecutar sus bravuconadas. Hugón, asustado, se inclina ante aquellos franceses protegidos del cielo y reconoce la superioridad de Carlomagno, «un pie y cuatro pulgadas más alto que él.» «Jamás iremos á un país, dice el poeta terminando, en que no obtengamos honra y provecho.»

Se trata, pues, siempre, aquí como en el *Rolando*, de la glorificación del caballero de Francia, alabado hasta en sus defectos. Pero la Francia de la *Peregrinación* no se extiende á los límites de la Europa cristiana. No es Carlomagno el emperador de Aquisgrán, ni siquiera el rey de Laón, sino el rey de París, donde tiene su corte. El autor del poema, un parisién ó por lo menos un habitante de la Isla de Francia, ha achicado notablemente y achabacanoado aquel majestuoso viejo «de la florida barba.» En su aventura de Constantinopla, Carlomagno, bebedor y gascón, llega á la caricatura. El francés de antes de la cruzada se complacía ya parodiando sus grandes hombres. Este relato nos da á conocer ciertos rasgos del carácter nacional y el estado de espíritu de la occidental de vuelta de Jerusalén, de Bizancio, del maravilloso lejano Oriente.

Otros poemas redactados por contemporáneos de Luis el Gordo, el *Charroi de Nimes* y *Couronnement de Louis*, ponen de relieve el triunfo del señor feudal, relegando la realeza á segundo término. También aquí, un detalle histórico obscuro, la victoria alcanzada sobre los sarracenos de Septimania en Villedaigne, en 793, por un conde franco, Guillermo, ha constituido el punto de partida de una serie de composiciones poéticas en que la leyenda ha amalgamado de extraño modo los hechos relativos á Luis el Benigno y á los Luises del siglo x. Este Guillermo, más ó menos identificable con los condes y duques de este período que han llevado el mismo nombre, se ha convertido en el tipo mismo del feudalismo triunfante y todopoderoso que protege y oprime consecutivamente á los reyes, lucha contra los sarracenos y envía socorros á los papas amenazados por los emperadores alemanes ó por los infieles.

En el *Charroi de Nimes*, el rey Luis, atemorizado por los violentos reproches que le dirige su feudatario por haberle olvidado en el reparto de los feudos, le ofrece la mitad de su reino. Pero Guillermo se digna reconciliarse con su soberano. Le pide el reino de España con Orange y Nimes, todavía en poder de los sarracenos, y conquista por fuerza y por astucia las ciudades de que la realeza floja ó perezosa era incapaz de apoderarse.

El *Couronnement de Louis* relata á la vez la historia de la coronación de Luis el Benigno, la lucha de los últimos carlovingios contra sus grandes vasallos y las primeras expediciones de los aventureros normandos al suelo italiano, sumergido todo en un mar de episodios imaginarios en que Guillermo de Orange alcanza siempre el mejor puesto. Venga al rey Luis de un señor re-

belde, Arneís de Orleáns, y corre á Roma á defender la Santa Sede contra los sarracenos y los alemanes, gloria por completo feudal que hace resaltar la decadencia de la realeza. Luis el Benigno, maltratado más allá de toda medida por el poeta, no osa tomar la corona á su advenimiento; se deja tonsurar y encerrar en un claustro. Más tarde el duque de Normandía le aprisiona, y cuando Guillermo quiere rescatarle contra los alemanes, llora como un cobarde, demasiado venturoso en seguida de recibir de manos de su vasallo las insignias imperiales.

Ante este magnífico desarrollo de la epopeya palidecen los demás géneros literarios, pero la lengua francesa extiende su dominio é invade por todas partes el imperio reservado al latín. Sermones en verso, el poema de Benito sobre la leyenda de San Brandán, el de un anónimo sobre la leyenda de San Gregorio, prueban que desde la primera mitad del siglo xii la literatura religiosa comenzaba á buscar un público mayor que el de la iglesia y la escuela. Hasta la ciencia habla en romance. Se traduce en verso el poema latino de Marbode sobre las piedras preciosas. El normando Felipe de Thaón llega hasta á versificar el cómputo y el calendario. En fin, el drama litúrgico acaba su transformación.

La primera obra teatral escrita en francés es una obra normanda ó anglo-normanda de fines del reinado de Luis el Gordo, el *Mystère d'Adam*. El autor es para nosotros tan desconocido como el de la *Canción de Rolando*; pero admira ver á ese clérigo, ya tan hábil en el manejo de su lengua, llevar la acción con seguridad, hacer hablar á sus personajes con propiedad, trazar caracteres, desarrollar con viveza el diálogo, producir, en fin, un principio de efecto dramático con los más sencillos elementos. Las acotaciones harto largas que agrega á su texto revelan un cuidadoso director de escena, que pretende no sólo agradar á su público por el efecto del decorado y el vestuario, sino también obtener de sus intérpretes los ademanes y el tono apropiados á la acción. El autor explica al principio lo que la escena debe representar, después da sus instrucciones á los actores en lo que respecta á las actitudes, la dicción y el gesto: «Que no olvide Adán el momento en que ha de responder, que no sea ni demasiado pronto ni demasiado tarde en la réplica.»

Comienza el drama. Dios da sus órdenes al primer hombre y á la mujer salida de su costado. El diablo procura en vano tentar á Adán, que le rechaza; pero jengaña á Eva con tanta habilidad! «Eres cosa débil y tierna. Más fresca que lo es la rosa. Más blanca eres que el cristal, que nieve que se desliza sobre el hielo del valle.» Su esposo no es digno de ella: «Tú eres demasiado tierna y él demasiado duro.» Satán la incita á probar el fruto prohibido: «Es este fruto gracia de la vida, del poder y del dominio, de la ciencia del bien y del mal.» Eva pregunta: «¿Qué sabor tiene?—Divino,» responde el diablo, y la mujer, después de haber gustado el fruto, que encuentra delicioso, se lo ofrece á Adán. Los culpables son arrojados del Paraíso terrestre y se ve á Adán manejar la azada y á Eva el rastrillo. Mueren pronto de miseria y de pena, y son llevados al infierno por los diablos. El drama, sin embargo, vuelve á comenzar con Caín y Abel: «Muerto eres, Abel, dice Caín. —¿Por qué?—Quiero vengarme de ti.—En Dios pongo

mi confianza.—No te libraré de morir.» Y sigue el diálogo, vivo, interesante, hasta la muerte de Abel. «¿Dónde está tu hermano?» canta el coro. Aparece Dios de nuevo y maldice al asesino, que es entregado á los demonios. Se llevan asimismo á Abel, «pero más dulcemente,» dice el autor, siempre cuidadoso de reglamentar la *mise en scène*. La inocencia perseguida irá más tarde al Paraíso.

Es posible que esta especie de trilogía en que la procesión tradicional de los profetas venía después de la historia de Adán y de Eva y la de sus hijos, tuviese relación con las ceremonias de Navidad. Si el punto de partida fué litúrgico, los episodios, el lenguaje empleado, la complicación del espectáculo, nos apartan singularmente del altar y del oficio religioso. Ya no es aquí el cántico ó la parábola puesta en diálogo. El verdadero teatro de los misterios se presenta á nosotros con su paraíso plantado de árboles, embalsamado con el aroma de plantas y frutos, con su infierno de que salen llamas y humo, su maquinaria ya ingeniosa, sus diablos que abandonan la escena para correr á la plaza y alegrar ó asustar á la multitud. Se ha supuesto así que la representación de Adán tenía lugar, no en el interior de la iglesia, sino fuera, en el atrio. La obra comenzaba por lecciones sacadas de las Escrituras y terminaba con un sermón. Es claro que la inspiración es religiosa; pero el elemento profano tiene en ella tal parte, que no es posible dejar de ver ese primer ensayo del arte dramático como una novedad atrevida, preludio de las sucesivas conquistas más importantes que la literatura en lengua vulgar había de realizar en el país en que el francés se habla.

Mientras en la Francia del Norte los instintos guerreros de la nobleza animaban la epopeya y el teatro cristiano comenzaba á salir ya de la iglesia para entretenimiento de los fieles, la vida cortesana y el amor caballeresco daban vida á la canción ó la sátira en los castillos de Aquitania y del Langüedoc. El eterno honor de las letras provenzales corresponde á los trovadores por entero.

Comienzan los trovadores á cantar en tiempo de la primera cruzada y no cesarán hasta el siglo xiii, cuando la guerra de los albigenses venga bruscamente á interrumpir la vida política é intelectual del Mediodía. Entre esos poetas había caballeros de alto coturno, satisfechos de componer por afición cantos de amor ó serventesios, que no les proporcionaban más que gloria. Los hacían cantar por juglares á su costa, expertos en el arte de adaptar la melodía á las palabras del metro y también de divertir al público por medio de danzas ó de volteretas de titiriteros.

El gran señor que abre la lista de los trovadores, Guillermo IX, duque de Aquitania, de quien hemos resumido la vida, dejó once composiciones líricas de ese género jocosos y sensual que trataba las cosas de la religión tan ligeramente como las del amor. Con su inspiración espontánea y su palabra fácil, el mismo hombre que da gracias á «Dios y San Julián» por su ciencia en materia de galantería y se declara tan hábil en este oficio «que podría ganar su pan en todos los mercados,» expresa en términos conmovedores sus sentimientos antes de partir á la cruzada. «Puesto que me han entrado deseos de cantar, haré una canción dolorosa.» Abandona

todo lo que ama, fiestas, placeres, torneos, y corre hacia aquel «á quien el peregrino pide gracia.» Ruega á sus compañeros que le perdonen sus errores y da un último adiós á las vanidades del mundo, «rechazando de su lado los ricos trajes, bordados de seda, de piel de marta cebellina,» para ponerse el hábito. Sábese, sin embargo, que este edificante peregrino partió en alegre compañía y que á la vuelta se burló de la cruzada, que no había sabido conducir bien.

Otros barones aquitanos, Eble II, vizconde de Ventadour, Jofre Rudel, señor de Blaye, Gregorio Béchada, y al otro extremo del dominio provenzal, Otón de Moncada, caballero catalán, cantaban también el amor ó la guerra, pero de sus obras (salvo las seis poesías de Rudel) nada ha quedado. Apenas conocemos las de Cercamón, el juglar gascón, que recorría el mundo (de aquí su nombre) «trovando versos y pastorelas á la antigua moda.» Más dichoso fué otro juglar del mismo país, Marcabrun, del que poseemos aún cuarenta composiciones, la mayor parte del género satírico (1135-1147), poesías originales, pero poco claras, al menos para nosotros.

Hijo de *María la Morena*, este trovador, de muy plebeyo origen, fué elevado por la protección de un señor de Auviillers, viajó mucho, hasta en la Francia del Norte, quizá en Inglaterra, pero frecuentó sobre todo las cortes del Mediodía y de España. Los acontecimientos más importantes de su época hallan eco en sus versos y se encuentran en ellos altos personajes. Compromete á Luis VII, rey de Francia y duque de Aquitania, á venir á guerrear contra los musulmanes de España. «Puesto que Francia, Poitou y Berri obedecen á un solo señor, que venga aquí á prestar á Dios el servicio de su feudo, que no sé para qué vive el príncipe que no rinde á Dios su deber de vasallo.» Pero tiene más confianza en los españoles mismos. «Si los ríos no estuviesen tan crecidos, los almoravides lo pasarían mal; lo garantizamos. Que esperen á la vuelta de los días calurosos y á la llegada del señor de Castilla y les haremos enflaquecer *de Córdoba* (1).»

La biografía de los trovadores hace de Marcabrun una verdadera excepción en ese mundo de poetas cortesanos que se inspiraban sobre todo en el sentimiento del amor, diciendo «que no amó á ninguna mujer, ni fué por ninguna mujer amado.» Su carácter maldiciente le valió tantos enemigos, hasta entre los hombres, que fué, dicen, su víctima al soliviantarlos por medio de sus sátiras. Los castellanos de Guyena, á quienes no cesaba de atacar, se desembarazaron de él asesinandolo.

En este período primitivo de la literatura provenzal, el país del Oeste, Limosin, Guyena, Gascuña, parecen haber tenido el privilegio de proporcionar poetas. Como lengua literaria empleaban sobre todo la de Limoges; pero el empuje dado por los aquitanos debía comunicarse pronto á todas las regiones del Mediodía. Se produce la maravillosa expansión de lirismo que quedará como uno de los títulos de honor de la época de Felipe Augusto y de que hablaremos cuando llegue la ocasión. La musa profana y el idioma popular iban fácilmente á triunfar en aquella sociedad meridional en que la Igle-

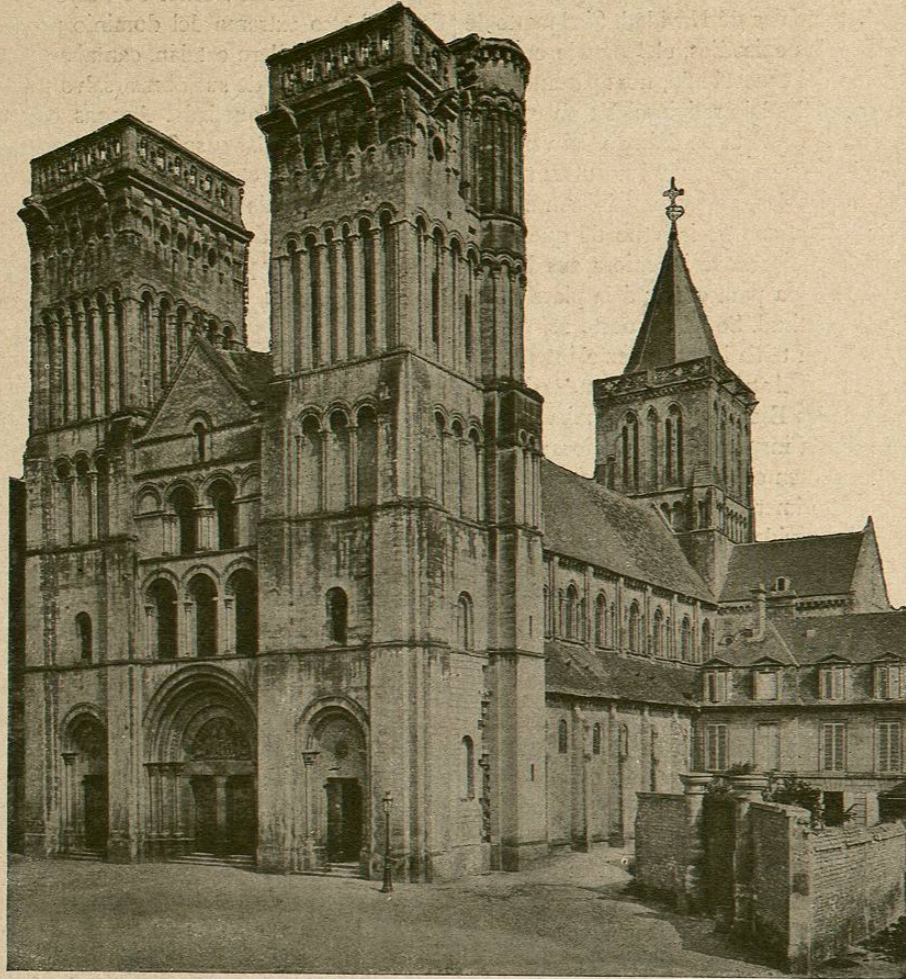
(1) Ambigüedad, que indica que los azotarían con cordobán, piel de cabra, de que, como es sabido, se hacen correas. (N. del T.)

sia, representando la cultura latina, el lenguaje y la civilización del pasado, comenzaba á tomar la dirección de las almas y no estaba muy segura del porvenir.

III.—Desarrollo del arte románico y aparición del arte gótico (1)

Lejos de emanciparse como la poesía, las demás manifestaciones del arte, la arquitectura, la escultura, la pintura, siguen expresando bajo mil formas, con más

completo al servicio del culto. No aspira sino á perfeccionar sus obras á fin de producir un efecto edificante más intenso y elevar más alto su inspiración. Esa es la época de la madurez y del completo desarrollo de la arquitectura y de la escultura románicas (1060-1150). Acaba la Francia de cubrirse de grandes y de pequeñas iglesias levantadas por clérigos y monjes. Aquellos artistas no son esclavos de convenciones y reglas inmutables. No sólo mejoran los procedimientos de la construcción, sino que se ingenian para aumentar el placer



Iglesia de la Trinidad, abadía de las Damas, en Caen

fidelidad que nunca, el sentimiento religioso, las escenas de la historia sagrada y las verdades morales que la conciencia de aquel tiempo unía al cristianismo. Si escritores y filósofos intentan salir de lo tradicional y usan libertades de forma que inquietan ya á los hombres de fe, el arte propiamente dicho se conserva por

(1) OBRAS DE CONSULTA.—Además de las publicaciones citadas más arriba (página 523): Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, 1888. E. Lefèvre-Pontalis, *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI^e et au XII^e siècle*, 1894-1898. Virey, *L'Architecture romane dans l'ancien diocèse de Macon*, 1892. Spiers, *Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles du Périgord et de l'Angoumois*, en el «Bulletin monumental», 1897. Lehr, *L'Ecole chartraine de sculpture au XII^e siècle d'après le livre de Vöge*, 1897. A. Marignan, *L'Ecole de sculpture en Provence du XII^e au XIII^e siècle*, en el *Moyen-Age*, 1899. Lanore, *Reconstruction de la façade de Notre-Dame de Chartres au XIII^e siècle*, en la «Revue de l'Art chrétien», 1899. Male,

de los ojos, dando á la ornamentación la riqueza y la verdad que le habían faltado hasta entonces.

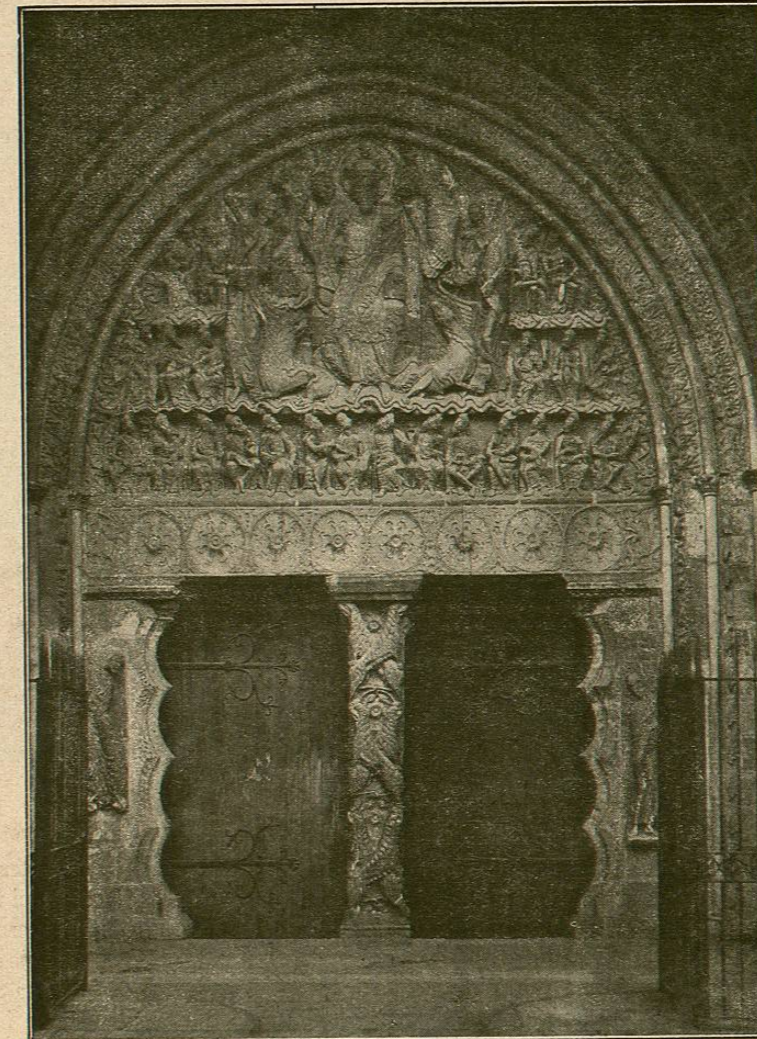
Como desempeñaron las abadías un papel muy activo en este renacimiento, parece desde luego natural atribuir á los regímenes diferentes de las congregaciones religiosas los resultados tan diversos del trabajo que transformó las iglesias carolingias. Las teorías sobre la

L'Art religieux au XII^e siècle, 1898. A. de Champeaux, *Histoire de la peinture décorative*, 1890. P. Merimée, *Notice sur les peintures de l'église Saint-Savin*, 1844. P. Mantz, *La peinture française du IX^e siècle à la fin du XVI^e* en la «Revue de l'Art chrétien», 1898. De Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, 1848 á 1858. Olivier-Merson, *Les vitraux*, 1898. E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, tomo I, *Ivoires*, 1896, y *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*. Gonse, *L'Art gothique*, 1890. Anthyme Saint-Paul, *Suger, l'église de Saint-Denis et Saint-Bernard*, en el «Bulletin archeologique du Comité des Travaux historiques», 1890.

propagación del arte cluniacense ó cisterciense han perdido mucho de su valor ahora que una ciencia más exacta ha demostrado que los monjes de Cluni y del Císter adoptaban para la construcción de sus edificios el sistema apropiado á la comarca que habitaban. Las escuelas de arquitectura románica no son monásticas, sino regionales.

Sobre las márgenes del Loira, del Sena y del Oise, las iglesias son, en general, de extrema sencillez. El mo-

vestigios, en un medio por completo impregnado de romanos recuerdos, deben ante todo á esta circunstancia su fisonomía particular. Románicas por su construcción general y su sistema de bóvedas, se han conservado latinas por la forma de sus frontispicios, de sus cornisas, de sus columnas, de sus capiteles, de sus molduras y, sobre todo, por sus adornos esculpidos de líneas todavía tan correctas. En Arlés, la antigua catedral de San Trófimo ostenta las riquezas de su gran portada histo-



Puerta occidental de la iglesia de Moissac

delo de escuela normanda es quizá la iglesia de San Esteban de Caen, ó de la Abadía de los Hombres, consagrada en 1077, sepulcro de Guillermo el Conquistador, imponente y severa, con sus tres torres, su fachada casi lisa y sus tribunas de dobles arcadas. Al lado la iglesia, más pequeña, de la Trinidad ó de la Abadía de las Damas, erigida por la reina Matilde, de quien fué desde el año 1083 última morada, levanta sus dos enormes torres cuadradas, que aligeran, es cierto, varios pisos de elegantes arcadas. Estas dos iglesias hermanas dan una idea exacta del arte románico del Norte en su más sobria expresión.

Pero es preciso ver, sobre todo, esta arquitectura en los países en que ha reinado sola y desplegado todos sus recursos. Las iglesias de Provenza, construídas sobre un suelo en que la antigüedad deja tantos bellos

restos que corta por mitad una columna de granito antiguo. Las encantadoras columnas de su claustro sostienen capiteles profusamente decorados en que se reúne todo un mundo de figuras humanas. En Montmajour, la pequeña iglesia de Santa Cruz, capilla mortuoria, tan curiosa por su disposición en cuadro, que rodean ábsides semicirculares: en Aviñón, Notre-Dame des Doms, obra casi intacta del siglo XI, con su portada de estilo totalmente románico; más lejos, la catedral de Saint-Paul-Trois-Châteaux y de Valence, y en Grenoble, Saint-Laurent, con su doble iglesia superpuesta, cripta del siglo IX y ábside del XI, todos estos edificios son obra de artistas que el arte clásico inspiraba aún y que procedían directamente del genio latino.

Remontando el Ródano y en Lyon mismo se entra en el dominio de la escuela borgoñona que cubrió con