

**ACTAS DEL I CONGRESO
DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985

*Edición a cargo de
Vicente Beltrán*

**PPU
1988**

Portada: Motivo inspirado en la *matiere de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
Marqués de Campo Sagrado, 16
08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

En torno al poema *¡Ay Iherusalem!* y a sus vinculaciones con la literatura galorrománica

M.C. Tato García
Universidad de Santiago

El hallazgo, hace ya veinticinco años, del poema *¡Ay Iherusalem!* significó una muy importante aportación al *corpus* de la literatura hispánica medieval. No obstante, como ha puesto de relieve Alan Deyermond, este poema «ha sido leído mucho, no sólo por su calidad estética sino también por su inclusión en varias antologías, pero se ha estudiado poco. Sin duda la escasez de estudios se debe en gran parte a las brillantes investigaciones de E. Asensio», cuyas conclusiones «se han aceptado -y con razón- como casi definitivas». ¹ Lo cierto es que desde la publicación del minucioso trabajo de Eugenio Asensio, ² punto de referencia (a veces no confesado) de todo lo que se ha escrito posteriormente, han sido muy escasos los estudios que de tan significativo texto se han ocupado; con todo, los artículos de De Vries y Deyermond han aportado datos de enorme interés para su mejor comprensión, como pueden serlo el descubrimiento de acrósticos por aquél ³ o la precisión cronológica del investigador británico. ⁴ Mas plantea este poema otros problemas de gran envergadura, y uno de ellos en el momento de intentar etiquetarlo bajo una denominación genérica.

Mientras López Estrada se refiere a él como «épica religiosa», ⁵ casi toda la crítica se inclina por recordar las palabras de Asensio, quien había calificado el poema de «extraño mestizaje de lirismo y gesta, de planto y narración épica. No encontramos dentro de nuestro parnaso medieval nada con que compararlo». ⁶

Y no faltan argumentos a este investigador a la hora de señalar su afinidad con el planto, manifiesta ya en la estrofa 11

Bien querría más convusco plannir,
llorar noches e días, gemir e non dormir
que contarvos prosas de nuevas llorosas
de Iherusalem

que se pone también de relieve en la estrofa XI

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

Por otro lado, si atendemos a lo que se dice en uno de los tratados poéticos medievales, las *Leys d'Amors*, vemos que la definición conviene a nuestro caso.

«Plangs es us dictatz qu'om fay per gran desplaizer e per gran dol qu'om ha del perdemen o de la adversitat de la cauza qu'om planh. E dizem generalmen: de la cauza qu'om planh, quar enayssi quo hom fa plang d'ome o de femma, ayssi meteysh pot hom far plang d'otra cauza, como si una vila oz una ciutatz era destruida e dissipada, per guerra o per outra maniera»⁷

Son evidentes, pues, las vinculaciones entre nuestro texto y esa forma poética. Sin embargo, ya Eugenio Asensio había observado su relación con un género literario bien conocido al otro lado de los Pirineos, las «canciones de cruzada»; no obstante, habrá de afirmar que este poema «contrasta con sus hermanos occidentales tanto por su orientación legendaria como por su entonación juglaresca, libre de refinamientos cortesanos y complicados artificios formales. Los puntos comunes son de escasa monta».⁸

Tras habernos aproximado al mundo de la «canción de cruzada» francesa y provenzal,⁹ debemos, en primer lugar, precisar qué es lo que entendemos por esta denominación, pues algunos estudiosos, como Bédier en su antología de las francesas, tienen una muy amplia noción de ellas y recogen bajo este espígrafe piezas en las que se roza tan sólo tangencialmente el tema de Tierra Santa.¹⁰ A nuestro juicio, en un sentido estricto, serán canciones de cruzada aquellas en las que esta temática sea el eje y la constante a lo largo de todo el poema, y que de algún modo (no necesariamente mediante una exhortación explícita) inciten al auditorio a servir a Dios tomando la cruz. Aunque pueden citarse ciertos motivos comunes, el desarrollo poético del tema puede ser planteado de modo bien diferente por los distintos poetas y algunos se decantarán, naturalmente, como más originales; también ofrecerán características distintas las canciones de cruzada francesas y las provenzales¹¹.

Hecha esta precisión, creemos, con Deyermond, que nos encontramos ante

«una pieza de propaganda con objeto de reclutar cruzados»¹². En este sentido su fin es idéntico al de las canciones de cruzada galorrománicas; también, al igual que éstas, hace referencia a un suceso preciso, que podemos localizar con relativa exactitud en el tiempo y en el espacio.

Pero, además de una finalidad común y una localización precisa. ¿existe alguna otra afinidad con los cantos de cruzada?. Ya habían sido señaladas algunas: el *tomar pasión*, el grito *¡Valed, los cristianos/ a vuestros hermanos/ en Iherusalem!*, el comienzo semejante a ciertas bulas, o el final que exhorta a la participación.¹³ Después de haber comparado este poema con los cantos de cruzada galorrománicos, quisieramos incidir sobre otros puntos comunes.

Si *¡Ay Iherusalem!* presenta rasgos propios del planto, no se debe olvidar que la canción de cruzada interfiere con esta forma poética.¹⁴ Así, *Chantars mi torn ad afan*, de Folquet de Marselha, hace alusión al recuerdo de *Barral* ya en la primera *cobla*, si bien es en una de las *tornadas* donde podemos observar con claridad motivos típicos del *planh*.¹⁵ También la canción de Gaucelm Faidit *Cascus om deu conoisser e entendre* conecta con el planto, en cierto modo, pues el autor reflexiona sobre la muerte y su inevitabilidad para recordar la gran pérdida que constituye la desaparición de una dama. El poema de Raimon Gaucelm, *Ab grans trebalhs e ab grans marrimens*, se aproxima a la poética del planto en la *cobla* I y en parte de la II.¹⁶

Hay, además, piezas francesas de cruzada que «se acercan por ciertos rasgos a la nuestra», como Asensio había indicado a propósito de dos de las canciones recogidas por Bédier, *Pour lou pueple resconforteir* y *Un serventois plait de deduit de joy*.¹⁷ Pues bien, consideramos que entre los rasgos que las aproximan al poema objeto de nuestra atención conviene subrayar ese tono quejumbroso por la pérdida de Jerusalén. Así, la primera contiene un estribillo en el que se nos presenta a la ciudad plañiendo y llorando un socorro que no llega; la estrofa tercera de la otra es un verdadero lamento por la pérdida de los Santos Lugares.¹⁸ De un modo mucho más tenue, la pieza *Jherusalem se plaint et li país* nos trae a la mente esa otra forma poética.¹⁹

Por otro lado, debemos recordar que en algunos plantos aparecen motivos que se suelen citar entre los habituales de la canción de cruzada, como cuando se recuerda el valor del señor y se alude a las empresas contra los musulmanes. Así, cabe mencionar la *cobla* V del planto compuesto por Gaucelm Faidit a raíz de la muerte de Ricardo Corazón de León.²⁰ De un modo menos directo, podemos recordar también la *cobla* III del lamento por la muerte de Jaime I de Aragón, obra de Matieu de Caersí, en el que se imita la métrica y rima de la canción de cruzada de Raimbaut de Vaqueiras *Ara pot hom conoisser e proar*.²¹

Con todo, el carácter narrativo del poema hizo que Eugenio Asensio lo calificase desde el comienzo de su estudio de «planto narrativo», pese a reconocer

que es éste un rasgo accidental en este tipo de composiciones.²² Ciertamente, una lectura atenta nos muestra la notable concatenación lógica que se da entre las distintas estrofas, todo lo cual favorece que la temática se desarrolle linealmente. Aunque ésta no es una característica de los cantos de cruzada, no es tampoco algo extraño a esta forma poética; así, podemos apreciar esa misma linealidad narrativa en la canción francesa *Tous li mons foit mener joie*. Allí se nos describe, tras un breve prólogo, cómo San Luis cae enfermo y las gentes lo tienen por muerto, cómo alguien se le acerca y constata que está vivo, con la consiguiente alegría para súbditos y familiares y la promesa real de tomar la cruz; cierra el poema una suerte de epílogo que llama a la participación en la cruzada.

Por otro lado, ha sido señalada la existencia de rasgos juglarescos y clericales en nuestra canción; «juglaría y clerecía sirven para distinguir los niveles de lengua y técnica poética que se dan entrelazados en la misma obra».²³ Si de alguna manera queremos establecer un paralelo con lo que ocurre en parte de las canciones galorrománicas, hay que decir que en ellas puede hablarse de una mezcla de características de tipo aristocratizante y popularizante,²⁴ o de lo que es lo mismo, de interferencias entre lo que se ha dado en llamar el registro socio-poético aristocratizante y el popularizante.²⁴ El hecho de que en el poema *¡Ay Iherusalem!* encontremos rasgos generalmente calificados de juglarescos no significa, pues, un distanciamiento con respecto a la canción de cruzada. Así podemos observar que alguna expresión que ha venido siendo explicada como característica juglaresca, y considerada debida al folklore,²⁵ figura también en los cantos de cruzada; nos referimos al sintagma «estos moros perros». Podemos encontrar esta imprecación en el conocido poema de Gavaudan, nada menos que en cinco ocasiones;²⁶ también usará este término Raimbaut de Vaqueiras en *Era pot hom conoisser e proar*.

En cuanto a los motivos que el autor de *¡Ay Iherusalem!* elige a la hora de incitar a su auditorio a tomar la cruz, prefiere describir los horrores provocados por los musulmanes, antes que amonestar a los oyentes desde una perspectiva moralizante, como se hace en gran parte de los cantos de cruzada; en ellos se recurre a argumentos de marcado carácter religioso: *Dios murió por vosotros, morid ahora vosotros por El, Dios premiará o castigará según vuestro comportamiento, más vale morir en la cruzada que vivir en pecado...* Sin embargo, algún trovador como Gavaudan había ya descrito actitudes por parte de los musulmanes, si no cruentas, al menos ofensivas; así lo hace en su canción de cruzada, en la que podemos observar la existencia de elementos propios de la épica: las amenazas, insultos, *gaps* que se pronunciaban en el campo de batalla²⁷ son característicos de este tipo de literatura. También lo es la enumeración que el poeta realiza de los distintos pueblos que integran las huestes musulmanas, lo cual no puede menos que recordarnos la que se hace en la estrofa VI del poema castellano.²⁸

Este tipo de motivos aparece de un modo mucho más disperso en otras

canciones de cruzada, y habría que apuntar que en esos casos quizás se pueda hablar de ciertas concomitancias entre lírica y épica, situación que se da también en *¡Ay Iherusalem!*; ya Asensio había indicado que la descripción de las atrocidades y sacrilegios que cometían los moros muestran semejanza con varios pasajes del *Poema de Fernán González*.²⁹

Pese a no inclinarse el autor de nuestra canción por amonestar a su auditorio empleando argumentos de carácter piadoso o moralizante, como los señalados antes en las canciones de cruzada ultrapirenaicas, no por ello ha de pensarse que este texto carece de inspiración religiosa. Muy al contrario, al igual que en muchos de aquellos cantos, los elementos de este tipo dan al poema una textura característica. Dejando aparte los señalados por Asensio (identificación de Cristo con la *vera luz*, la secuencia *contar prosas*)³⁰ o por Deyermond, quien indica en nota que la mención de Babilonia y Sión «habría recordado a cualquier lector u oyente medieval los acontecimientos narrados en el último capítulo del libro de Jeremías»,³¹ es preciso hacer referencia a otra fuente bíblica que consideramos muy significativa a la hora de explicar el poema; nos referimos a las *Lamentaciones*. En este libro (atribuido también a Jeremías) que llora la destrucción de Jerusalén por los caldeos, encontramos muchos elementos que el autor del poema debía conocer:

«Llora amargamente en la noche, y corre el llanto por sus mejillas» (*Lamentaciones* I,2).

«Por eso lloro y manan lágrimas de mis ojos, y se alejó de mi todo consuelo que aliviase mi alma» (*Lamentaciones* I,16);

pero es que además encontramos descripciones de los horrores que la ruina de la ciudad trae consigo

«Violaron a las mujeres en Sión, a las vírgenes en las ciudades de Judá. Colgaron de las manos a los príncipes, y no respetaron la persona de los ancianos. Los mancebos son puestos a la muela, y los niños se tambalean bajo la carga de leña» (*Lamentaciones* VII, 11).³²

Estas fuentes bíblicas no eran tampoco algo ignorado por las canciones de cruzada galorrománicas; por no citar más que un caso donde encontramos un motivo inspirado también en las *Lamentaciones*, señalemos que Dios nos es presentado como un arquero que con sus flechas hiere a los pecadores³³ en *Chascus hom deu conoisser et entendre*, de Gaucelm Faidit.

Por lo que se refiere a la versificación, ésta parece alejar a nuestro poema de sus congéneres galorrománicos, pues aquéllos ofrecen «por su complicación estrófica, por su movimiento y tonalidad una figura poética muy diferente». ³⁴ No

obstante, cabe puntualizar que las canciones de cruzada provenzales no utilizan, en cuanto a la rima, combinaciones excesivamente complicadas, y ello porque una dificultad demasiado grande en las rimas trae consigo fácilmente una dificultad en la expresión y consiguientemente, una dificultad en la inteligibilidad;³⁵ esto era precisamente lo que había que evitar, si se pensaba sobre todo en el éxito de la prédica de cruzada, pues una canción oscura sería un absurdo. Por su parte, los cantos de cruzada franceses cuentan también con ejemplos de notable sencillez en la versificación, como *Pour lou pueple resconfortier* y el anónimo *Chevalier mult estes guaritz*; en ambos encontramos un estribillo que se repite al final de cada estrofa.³⁶ En cuanto a nuestro poema, no parece que sea ésta una forma estrófica demasiado habitual, aunque tampoco excesivamente compleja;³⁷ sin embargo, nos atrevemos a afirmar que esta sencillez ha sido buscada intencionalmente, pues la existencia de un acróstico alfabético en el poema³⁸ permite suponer una complicada elaboración. Debemos añadir, por último, que ese acróstico ha de tener también su origen en las citadas *Lamentaciones*, pues éstas están compuestas de cuatro cantos, cada uno de los cuales, como nuestro poema, presenta un acróstico alfabético, para cerrarlas una oración; ante esta evidencia, habría que pensar que el poeta es una persona culta, buena conocedora de los textos bíblicos, y que quizás esos rasgos juglarescos que utiliza fuesen empleados con el fin utilitario de que el poema conociese una más amplia difusión.

Podríamos señalar todavía algún otro rasgo común entre las canciones de cruzada ultrapirenaicas y esta atrayente composición, como la alusión al viaje por mar³⁹ o la despersonalización de las estrofas,⁴⁰ pero creemos que son suficientes los mencionados para concluir que no sería inconveniente denominar «canción de cruzada» a este poema, lo cual permitiría además explicar ese «mestizaje de lirismo y gesta, de planto y narración épica», de rasgos juglarescos y clericales. Por otro lado, nada tendría de sorprendente que un anónimo poeta compusiese un canto de este tipo en la Península; recordemos que los trovadores provenzales frecuentaban las cortes hispanas y, sin duda, dejarían oír en ellas sus cantos de cruzada.⁴¹

Notas

1. A. Deyermond, «¡Ay Jherusalem!, estrofa 22: traductio y tipología», en *Estudios dedicados a Emilio Alarcos LLorach*, I, Oviedo, 1977, págs. 283-290, la cita pertenece a las págs. 283-284.

2. E. Asensio, «¡Ay Jherusalem!: planto narrativo del siglo XIII», en *NRFH* XIV (1960), págs. 251-270; posteriormente reproducido en su libro *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970² (citamos por esta reimpresión).

3. H. de Vries, «Un conjunto estructural: el *Poema tríptico del nombre de Dios en la ley* (Tres nuevos poemas medievales, *NRFH*, XIV, 1960)», en *BRAE* LI (1971), págs. 305-325.

¿AY IHERUSALEM! Y LA LITERATURA GALORROMÁNICA

4. Esta canción, que Eugenio Asensio había fechado entre 1272 y 1276, con ocasión del II Concilio de Lyon (op. cit. p. 267), ha sido retrotraída por Alan Deyermond hasta «poco después de 1245», a partir de una interpretación tipológica de ese *Concilio Santo de Iherusalem* de los versos 109-110 (op. cit., esp. p. 289).

5. Vid. F. López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, 1979,⁴ p. 366.

6. E. Asensio, op. cit., p. 266.

7. C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Ginebra, 1974, p. 200. Cabría ver en ese «planto» del verso trece un término técnico, si bien resulta difícil precisar hasta qué punto un autor medieval asociaba denominaciones específicas con manifestaciones literarias concretas.

8. E. Asensio, op. cit., p. 281. Para Humberto López Morales, el «el tema y el desarrollo que de él se hace colocan nuestra composición entre las llamadas canciones de cruzada», si bien matizará que «coincide con la producción europea en lo esencial de su temática y también en algunos detalles. Sin embargo, se diferencia de ella en algo muy fundamental; nuestro planto es una obra ajugarada en la que se mezclan, en primer grado, el estilo de la narración épica castellana y los tópicos populares del planto» (*Historia de la literatura medieval española* I, Madrid, 1974, págs. 263-264).

9. Hemos consultado J. Bédier y P. Aubry, *Les chansons de croisade*, Ginebra, 1974; J. Bédier, «Sur deux chansons de croisade», en *Romania* XXXV (1906), págs. 379-393; P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age*, Paris, 1977, págs. 150-157; J. Frappier, *La poésie lyrique française aux XII et XIII siècles. Les auteurs et les genres*, Paris 1966, págs. 79-90; A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, 1934, págs. 200-212 y 331-333; C. Leube, «Das kreuzzugslied», en H. R. Jauss y E. Koehler, *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters*, Heidelberg, 1968, págs. 73-82; K. Lewent, *Das altprovenzalische kreuzlied*, Ginebra, 1976; J.Ch. Payen, «Peregris: de l'amor de lonh au congé courtois (Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade)», en *CCM*, XVII (1974), págs. 247-255; S. Thiolier-Méjean, «Croisade et registre courtois chez les troubadours», en J.M. d'Heur y N. Cherubini, *Etudes de Philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Jules Horrent*, Lieja, 1980, págs. 295-305.

10. Investigadores posteriores, como J. Frappier (op. cit., págs. 79-90) o P. Bec (op. cit., págs. 150-158) parecen aceptar ese amplio catálogo de las canciones de cruzada francesas, pero se inclinan, en cambio, por restringir notablemente su definición a la hora de aplicarla a la literatura occitana.

11. Así, mientras en las francesas el motivo de la separación entre dama y trovador va a conocer un notable desarrollo, no ocurrirá lo mismo en la provenzal.

12. A. Deyermond, *Historia de la literatura Española, I: Edad Media*, Barcelona, 1973, p. 135.

13. Vid. E. Asensio, op. cit., p. 281.

14. No sólo interferirá la canción de cruzada con el planto, sino con otras formas poéticas; para la canción de cruzada francesa, vid. P. Bec, op. cit., págs. 150-158, para la provenzal, M.C. Tato García, *Las primeras canciones de cruzada provenzales*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Santiago, 1985, págs. 183-201.

15. N'Azimans mout mi sap bo
e mout en pretz mais valor,
c'ab En Barral, mon seignor,
es mortz pretz e messios
aissi cum s'anc res no fos.

Este trovador había hecho ya un *planh* anteriormente al mismo personaje, y también lo había recordado en una canción amorosa; S. Stronski afirma que si Folquet da «un pareil préabule à sa chanson, c'est qu'il sent qu'on est habitué à voir en lui un troubadour dont le nom est presque inséparable de celui de Barral» (*Le troubadour Folquet de Marselha*, Ginebra, 1968, p. 18).

16. Abs grans trebalhs et ab grans marrimens
Veyrem hueymais cristiantat estar,
pus mortz es selh qu'era del mon ses par,
que valia sobre totz los valens,
qu'era de cor per Jhesu-Crist issitz
del sieu pays contrals fals Turcx aunitz,
e Dieus al pres e trach d'aquesta vida;
pero non l'er trop esta mort grazida.

Mortz es lo reys dom em trastotz perdens
tant que lunhs hom no pot ben adysmar...

17. Vid. E. Asensio, p. 282.

18. Jerusalem, tant es desconfortee!

Sur toi en est li damages venuz.
Crestientez t'a trop abandonee!
Li sepulcres et temples est perduz,
qui fu jadis en grant chierté tenuz.
Bien fus a droit servie et onoree:
Dieux fu en toi cloffichiez et penduz.
Or t'ont païen essilliee et gastee:
Mals gueredons lor en sera renduz!

19. Esta pieza ha sido atribuida por Bédier a Huon de Saint Quentin, autor también de la *Complainte de Jherusalem*, composición semejante a la anterior; vid. J. Bédier y A. Aubry, *op. cit.*, págs. 145-151.

Hay otras canciones de cruzada francesas que conocen ese mismo tono de lamento, aunque no sea causa directa de éste la pérdida de Jerusalén. Así hemos de recordar *En chantan veïl mon duel faire*, atribuida a Philippe de Nanteuil, cuyas tres primeras estrofas lloran la desaparición de nobles y barones, o *Jherusalem grant damage me fais*, puesta en boca de una mujer, que Pierre Bec ha relacionado con el *planh* provenzal; vid. P. Bec, *op. cit.*, págs. 155-156.

20. Long ira e avol vida auran
e tostemps dol qu'enaïssi lor es pres;
e sarrazi, turc, payan e persan
que-us duptavon mais qu'ome nat de maire,
creïsseran tan d'erguelh e lur affaire
que plus tart n'er lo sepulcres conques;
mas Dieus o vol, que, s'il non o volgues
e vos, senher, visquessetz, ses falhir
de Suria los avengr'a fugir.

21. Vid. M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, 1975, págs. 1541-1544.

22. Vid. E. Asensio, *op. cit.*, p. 292.

23. E. Asensio, *op. cit.*, p. 284.

24. En las canciones de cruzada francesas se dan interferencias no sólo con los distintos géneros, sino también entre los dos registros socio-poéticos; en las provenzales se dan interferencias de la canción de cruzada con otros géneros, pero apenas puede hablarse de rasgos popularizantes (vid. P. Bec, *op. cit.*, págs. 33-35).

25. Vid. E. Asensio, *op. cit.*, p. 285.

26. *Senhor per los nostres peccatz*; aceptamos en líneas generales la lectura de Frank («La chanson de croisade du troubadour Gavaudan», en *Neophilologische Mitteilungen* XLVII, 1946, págs. 145-171) y Riquer (*op. cit.*, págs. 1049-10550). Con respecto al término *goitz* del verso 11, vid. M.C. Tato García, «¿Goitz?» una voz oscura en Gavaudan», en *Verba* 12 (1985), págs. 383-391.

27. Vid. las *coblas* II y III de este poema.

28. Vid. la *cobla* II de la canción occitana.

29. Vid. E. Asensio, *op. cit.*, p. 287.

30. Vid. E. Asensio, *op. cit.*, p. 285.

31. A. Deyermond, *op. cit.*, p. 289, n. 22. Este investigador indica en esa misma página que la pérdida de la Ciudad Santa en el siglo XIII «refleja la caída de Jerusalén del Antiguo Testamento por tipología retrospectiva».

32. Estos fragmentos encuentran su eco en distintas partes de nuestro poema. Hemos contrastado las traducciones de la *Sagrada Biblia*, versión de E. Nacar y A. Colunga (Madrid, 1964) y *La Santa Biblia*, versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera y otros (Nueva York, 1960).

33. Cfr. *Lamentaciones* II, 4 y III, 10.

34. E. Asensio, *op. cit.*, p. 282.

35. A este respecto, vid. K. Lewent, *op. cit.*, p. 414.

36. Hay además otra canción de cruzada francesa, *Chanterai por mon corage*, que también posee un estribillo que se repite tras cada estrofa.

37. Vid. E. Asensio, *op. cit.*, págs. 282-284 y 288.

38. Vid. H. de Vries, *op. cit.*

39. Quizá se haga referencia a algún intento real de cruzada. Si situamos la composición en 1272 podría evocar el de Jaime I y el de Teobaldo de Navarra; si la fechamos en 1245 únicamente podría hacer referencia a los avatares de la expedición de éste último. En cualquier caso, lo cierto es que la alusión a la travesía es un motivo frecuente en la canción de cruzada, especialmente en las que hacen referencia a Oriente; puede servir como muestra significativa la canción de Raimon Gaucelm *Qui vol aver cumplida amïstansa*, pues ocho veces aparece el verbo *passar* y una el

¡AY IHERUSALEM! Y LA LITERATURA GALORROMÁNICA

sustantivo *passatge*, que nos remiten a la idea del viaje por mar. Incluso Folquet de Marselha, en una composición que anima a la participación en la reconquista española, dice que para venir aquí no hay que temer mar ni viento. Tampoco es escasamente significativo el canto de Sordel *Lai al comte mon segnor voill pregar*, contrapunto o contratexto de la canción de cruzada, donde el poeta expresa su deseo de no ir a Oriente y se justifica en lo poco que le gusta el mar y los peligros que éste entraña.

40. El hecho de que en la mayor parte de las estrofas del poema castellano no aparezcan más sujetos que moros y cristianos, y aún en muchos casos elididos, es característico de muchas canciones de cruzada, donde a menudo los sujetos son *los que van, los que no van y los musulmanes*.

Esta despersonalización se rompe, en la canción que nos ocupa, cuando el poeta se suma a su auditorio y canta «*Ora es venida, por nuestros pecados, / de tan negro día moros esforçados*»; este determinante posesivo nos lleva a la primera persona. El hecho de que el poeta se integre con su auditorio es rasgo típico de las canciones de cruzada; por no señalar más que dos ejemplos en los que se recoge idéntica expresión, mencionaremos la canción de Gavaudan ya citada, y la anónima francesa *Parti de mal e a bien aturné*, en las cuales se da incluso el mismo giro «Señor, por nuestros pecados».

41. Vid. a este respecto C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal* (Barcelona, 1977) y *Textos trovadorescos sobre España y Portugal* (Barcelona, 1978). Recordemos que se suele incluir dentro del género «canción de cruzada» a una serie de poemas provenzales que exaltan la reconquista española.