

FRAY JACOPONE DE TODI Y SU «PIANTO DE LA MADONNA»

POR

RODRIGO ARTIME Y JOAQUIN ARCE

Durante los siglos XII y XIII, se produjo un movimiento espiritual de indudable transcendencia en los órganos social, político, religioso y artístico de la Edad Media. No hubiera bastado para ello la reforma acometida por algunos papas, de no producirse paralelamente una favorable reacción popular. Se habían enunciado de nuevo las verdades evangélicas, liberadas incluso de toda tradición monástica. La reforma de los papas trataba de restablecer la disciplina eclesiástica, pero hacía falta un nuevo entusiasmo que hiciera llegar al pueblo las verdades de la fe, expuestas con sencillez y eficacia. Esta renovación se llevó a cabo por las llamadas órdenes mendicantes—franciscanos y dominicos—que ponían en práctica las virtudes del Evangelio.

Es a fines del siglo XII, cuando S. Francisco de Asís predica por los apacibles caminos de la Umbría que su esposa predilecta es *Madonna Povertá*, virtud que, según él, por desligarnos de toda servidumbre terrena, nos da la verdadera libertad del espíritu. Y él precisamente, el *Poverello* o Pobrecito de Asís, despreciado por su

padre, es el que se presenta desnudo en la plaza pública para proclamar que, en lo sucesivo, sería su único padre, «el Padre nuestro que está en los cielos».

Y nadie podía decir esto con mayor justicia que él, que se nombraba hermano de toda lo creado—sol, luna, estrellas, viento, agua, fuego, tierra—por provenir todo de la mano de Dios. Concepción que le inspira su excelso «Cántico de las Criaturas».

Este ambiente de exaltación cristiana explica la aparición de los laudantes o *laudesi*, hermandades laicas que recorrían las ciudades entonando himnos religiosos. Era la formación espiritual del pueblo lo que fundamentalmente se proponían, más que la creación de un arte consciente. Acaso por esto mismo son en su casi totalidad anónimas las innumerables «laudas» que se conocen.

Pero si hay algún poeta que sobresale entre esa anónima multitud, aunque, según parece, no ha pertenecido a dichas hermandades, es precisamente Fray Jacopone de Todi, franciscano de las primeras generaciones, que revele, como el Santo de Asís, una extraordinaria sensibilidad lírica.

FRAY JACOPONE

Como los de tantas otras figuras medievales, los datos biográficos de Fray Jacopone de Todi se nos esfuman al mezclarse con la leyenda. Muy difícil nos es hoy precisar lo que haya de real y de legendario en las escasas noticias que acerca de él reunió el franciscano Iacopo Oddi, en una crónica del siglo XV llamada «La Franceschina».

Por ella sabemos que Fray Jacopone nació, de la noble familia de los Benedetti, en la ciudad de Todi, pequeña población de la Umbría. Estudió Leyes en Bolonia y ejerció la abogacía hasta los cuarenta años. Poco antes había contraído matrimonio con una agraciada dama, también noble, a la que la tradición ha dado el nombre de Vanna. La vida del poeta, transcurrida hasta entonces en inconsciente despreocupación y consagrada casi de lleno a los

placeres, experimentó pronto un cambio radical, con motivo de la muerte de su esposa, acaecida en circunstancias trágicas.

Se cuenta que celebrándose cierto día un baile, al que Vanna había asistido contra su voluntad y sólo por complacer a su marido, se hundió inesperadamente el piso de la sala donde se celebraba la fastuosa fiesta. Con horror comprobó Jacopone que entre los muertos figuraba su esposa. Al despojarla de sus vestidos, se vió que sobre la carne, llagada por rigurosa penitencia, llevaba Vanna un cilicio. Y este suceso motivó la conversión de Jacopone, que durante diez años se entregó a severísimas mortificaciones.

Recordemos que, casi por el mismo tiempo, un disoluto caballero mallorquín, Raimundo Lulio, sufrió una conversión análoga al entrar a caballo en una iglesia en seguimiento de una joven, quien, para apartarle de sí, se vió obligada a mostrarle su pecho carcomido por un cáncer.

El monte Randa fué testigo de la penitencia ejemplar a que Raimundo Lulio se sometió, aunque sin llegar en esto a los excesos del poeta de Todi, ni a aquellas extravagancias que le valieron el sobrenombre de «Loco de Dios» (*Pazzo di Dio*). En esta obsesión por humillarse y alcanzar el perdón divino, se le ocurrió un día salir por las calles de su ciudad, caminando a cuatro patas y aparejado como un asno. Y en otra ocasión se presentó en una fiesta llevando todo su cuerpo cubierto de plumas, pegadas a la carne, y cacareando como una gallina. Más sin llegar a lo extraño de estas ocurrencias, en prueba de su amor a Dios y en su ansia de cruel mortificación, implora de El que le haga sufrir toda suerte de calamidades y dolores, como puede comprobarse en una de sus más conocidas «laudas»:

*O Signor, por cortesía
Mandami la malsanía,
A me la febrè quartana,
La continua e la terzana,
A me venga mal de dente,
Mal de capo e mal de ventre,
Mal de occhi e doglia de fianoo,
La postema al lato manco.*



Como franciscano de corazón, no hacía con ello sino llevar rigurosamente a la práctica la sublime doctrina del *Poverallo*, que en su «Cántico de las Criaturas» había dicho:

*Laudatu si', mi Signore—per quilli che perdonano por lo tuo amore
 E sostengo infirmitate e tribulazione,
 Beati quilli che le sosterrano in pace,
 Ca da Te, Altissimu, sirano incoronati!*

Hacia el año 1279, profesó Fray Jacopone en la orden franciscana, y elige, naturalmente, la rama más rigurosa, la de los «espirituales», que defendía la primitiva regla de S. Francisco, frente a la más transigente de los «conventuales», que gozaba de la aquiescencia de la Iglesia. No obstante, el papa Celestino V, en el año 1294, recibió una embajada de los «espirituales»—de la que Fray Jacopone formaba parte—y les concedió ciertos privilegios, que poco tiempo después fueron derogados por Bonifacio VIII. Esto ocasionó una rebelión de los cardenales Iacopo y Pietro Colonna, quienes firmaron contra el Papa un manifiesto en el que también intervino Fray Jacopone. Ocupada Palestina, fortaleza de los Colonna, por las milicias papales, tuvo nuestro fraile que sufrir prisión en Castel San Pietro hasta la muerte de Bonifacio VIII (1303), quien le había impuesto además la pena de excomunión. De nada le valieron al apasionado franciscano durante su encierro, las peticiones de clemencia que dirigió al Papa, de las que es muestra aquella epístola que comienza

*O Papa Bonifacio,—io porto el tuo prefazio
 E la maledizione—e scomunicazione.*

Por fin, Benedicto XI le concedió la libertad, y Fray Jacopone pasó sus últimos años en Pantanelli y luego en Colazzone, entre Perugia y Todi.

El día de Navidad del año 1306, en el convento de San Lorenzo, regido por Clarisas, entregó su alma a Dios este exaltado penitente, que no logró, a pesar de su constante humillación; dejar de ser un excelso poeta místico.

Esta complejidad espiritual que se transparenta a lo largo de toda su vida—sumisión y rebeldía, delicadeza y apasionamiento, sublimidad y extravagancia—, nos dá ya la tónica de su poesía: si en ocasiones cae en un estilo confuso, inmerso en la tradición latino eclesiástica, admite en otras, ritmos y formas populares llenas de encantadora sencillez. Se eleva en algunos pasajes con líricos arrebatos de piedad, sin que esto sea obstáculo para que en otros, descienda hasta la expresión tosca y realista. Y extraña cómo la candorosa actitud beatífica que informa muchas de sus composiciones, se convierte de pronto, en otras, en sátira violenta y mordaz.

Este hombre tan exaltado en el pecado como en la penitencia, no sabe, por lo general, dominarse en sus creaciones poéticas; y el ardor místico que le inflama—con un ansia casi voluptuosa de humillación—se excede a veces, forjando imágenes desmesuradas y giros chocantes. Sin embargo, en algunos momentos de sosiego espiritual—embebido en mística contemplación—logra crear obras serenas, de gran firmeza estructural y henchidas de puro lirismo. Tal es el caso del *Pianto de la Madona de la Passione del figliolo Jesú Christo*, considerada como su «lauda» maestra entre las muchas que escribió y de las que se conocen más de un centenar.

Fr. Jacopone—recordemos su formación intelectual—se esfuerza de continuo en prescindir de ella, para que su poesía sea asimilada más fácilmente por el pueblo. Su verdadera finalidad es el perfeccionamiento moral de las gentes, dando al mismo tiempo desahogo a los sentimientos de su alma profundamente religiosa.

Concretamente, podemos afirmar con De Sanctis, que las características esenciales del arte de Fr Jacopone, son la grandeza del gótico y la discordancia del grotesco. He aquí lo que dice el gran crítico en su *Storia della Letteratura Italiana*: «En esta mezcla universal, obra de una imaginación primitiva y aún ruda, no existe igualdad de luz ni fusión de tintas: domina un fondo oscuro, el sentimiento de un más allá de la vida, de un infinito no representable, superior a la forma, que llena el espacio de grandes

sombras, y esas mezclas de lo divino y de lo terreno, de lo antiguo y de lo moderno, de lo serio y de lo cómico, no están bien fundidas, sino unidas crudamente, y en vez de armonizar producen una impresión irresistible de contraste, de cosas que se repelen. Aquella falta de luz es lo gótico, y esta falta de armonía es lo grotesco; sin embargo, gótico y grotesco son las primeras formas artísticas de ese mundo, tal y como es en su primera ingenuidad, como aún no ha sido vencido y dominado por el arte».

Dentro de la Literatura española, la más clara influencia del poeta italiano, se observa en Fr. Ambrosio Montesino. Menéndez Pelayo, en su *Antología de poetas líricos*, la hace resaltar en las *Coplas de la Visitación de Nuestra Señora*, y sobre todo, en los pequeños Diálogos de Navidad del franciscano español.

LA «LAUDA»

Se conoce con el nombre de «lauda», una composición poética propia de la literatura italiana, de carácter vario (lírico, narrativo o dramático), de asunto religioso e inspiración popular, que se cantaba en loor de Dios, de la Virgen o de los Santos. Aunque en la primera mitad del siglo XIII se encuentran ya algunas muestras de este género, es propiamente en la segunda mitad de dicho siglo cuando logra su verdadero desarrollo.

Primitivamente, estaban las «laudas» escritas en latín y alternaban, acaso con otras de lengua vulgar. De éstas, la más antigua que ha llegado a nosotros, es la conocida con el nombre de *Cántico di frate sole* o *Laudes creaturarum*, de S. Francisco de Asís. En colecciones posteriores—se conocen hoy más de doscientos *laudari* o libros de «laudas»—figuran otras muchas, pero tal vez la mayor parte pertenezcan también a esta época.

El centro del movimiento religioso en este tiempo era la Umbría—concretamente Perugia—y en esta región, aunque bien pronto se extendió por toda la Italia septentrional y meridional, tuvo su origen la «lauda». Es preciso relacionar la aparición de este gé-

nero, con las hermandades de disciplinantes, asociaciones de laicos que practicaban la flagelación, y que en determinadas solemnidades religiosas entonaban «laudas» en sus oratorios. Téngase presente que estas composiciones iban acompañadas de música—lo mismo que las cantigas de Alfonso X—, compuesta a menudo por el mismo autor de la letra. Tal es, al parecer, el caso de Fray Jacopone.

Considerada en su aspecto literario y musical, posiblemente no sea la «lauda»—origen a su vez de la «sacra rappresentazione»—sino una derivación de la «ballata» en todas sus variedades, forma antiquísima de lírica popular, que solía acompañarse con una danza (1). Constaba la «ballata» de una estrofa inicial o «ripresa», que casi nunca excedía de cuatro versos, seguida de otras estrofas con variaciones o mudanzas y de una vuelta (*volta*) que repite la rima de la «ripresa». No obstante, la «lauda» modificó sustancialmente esta forma, cambiando o prescindiendo de algunos de estos elementos. Conservó, en cambio, el mismo espíritu de la «ballata», transportándolo únicamente al terreno religioso; y así como ésta fué en sus orígenes una poesía popular que sólo trataba de representar, con eficacia de lenguaje y de imágenes, las costumbres y sentimientos del pueblo, así, la «lauda» sólo pretendía expresar, con paralelo acierto, la fe humilde y sincera que la inspiraba.

Fijándonos concretamente en el «Pianto de la Madonna», observamos que la primera estrofa, compuesta por tres versos de rima *a, a, B*, es distinta a todas las demás, constituyendo la «ripresa». Las restantes estrofas son todas de cuatro versos, formadas por un trístico monórrimo y un cuarto verso que rima con el último de la «ripresa». Como se verá, esta forma métrica es la caracterís-

(1) En este estricto sentido, la exacta traducción española de la voz «ballata». sería *balata* o sea, «composición poética que se hacía para cantarla al son de la música de los bailes», ya que el término *balada* originaría confusión con sus otras acepciones más habitualmente usadas.

tica del zéjel y aparece en más de la mitad de las composiciones que integran el *Laudario* de Fray Jacopone.

El zéjel, inventado por el poeta árabe andaluz Mocadem de Cabra el Ciego, se extendió muy pronto por los países islámicos. Menéndez Pidal (1) llega a la conclusión de que esta estrofa «se propagó también por Europa, y que el primer caso de imitación que podemos señalar es precisamente en las obras del primer poeta lírico que conocemos en una lengua neolatina: Guillermo IX, duque de Aquitania».

Nada tiene, pues, de extraño que, si según esta teoría, la poesía provenzal se asimiló el zéjel, ella misma lo propagara por los países de la Romania. Y que en Italia, recogido por la lírica popular, inspirara a Fray Jacopone que, como todos los laudantes, preferiría verter a lo divino los ritmos más usados por el pueblo de Umbría.

POESIA Y ESTILO DEL «PIANTO DE LA MADONNA»

El «Pianto de la Madonna» es una obra breve—sólo consta de 135 versos—más, a pesar de su brevedad, no es el llanto de María su único motivo. A través de este intenso poema, se desborda unas veces lo lírico, como expresión del dolor de la Virgen; en ocasiones surge un diálogo de hondo dramatismo entre la Madre y el Hijo crucificado; y aparece, en otras, lo narrativo, al relatar los detalles de la Pasión. Pero todo, siempre, en forma dialogada.

Tres personajes intervienen en esta composición: Cristo, María y un «Nunzio». Hay dos momentos en que se oye también, una voz más —voz múltiple, brutal—, la voz del pueblo que clama contra Cristo. El primer verso en que se deja oír es el único verso libre, como si ese clamor insistente y cruel

Crucifige, crucifige!

no pudiera sujetarse a ninguna ley humana.

(1) Ramón Menéndez Pidal: Poesía árabe y poesía europea. «Colección Austral», Madrid, 1941.

De los tres personajes que dialogan, debemos advertir que el «Nunzio» es considerado por algunos como un enviado de Juan, que va contando a la Virgen el prendimiento de Cristo y su crucifixión. Pero nosotros preferimos suponer que este personaje es el propio Juan, según más adelante razonaremos.

Por otra parte, la Pasión ha sido generalmente tratada, de acuerdo con el texto bíblico, con la intervención del apóstol predilecto de Jesús, como uno de los personajes indispensables; lo cual ha dado lugar, en algún autor, a ingenuas confusiones. Así, Gómez Manrique, en sus «Lamentaciones fechas para la Semana Santa» identifica a los dos Juanes, S. Juan Bautista, primo y precursor de Cristo, y S. Juan Evangelista, el discípulo amado, fundiéndolos en una sola figura:

*¡Ay dolor, dolor,
Por mi primo y mi Señor!...
Yo soy Juan, aquel privado
De mi Señor y mi primo...
Yo soy el primo hermano
Del facedor de la luz...*

Comienza la acción del *Pianto* con la noticia que el «Nunzio» le da a María del prendimiento de Jesús. Dos estrofas breves, concentradas, en que lo narrativo se sobrepone. Las primeras palabras de María son de incredulidad; no concibe por qué han prendido a su inocente hijo. El «Nunzio» le explica entonces la traición de Judas, y María, incapaz de soportar tan cruel dolor, llama a Magdalena para que la ayude a compartirlo:

*Succurri, Magdalena,
Gionta m' è adosso piena...*

En las ya citadas «Lamentaciones» de Gómez Manrique se encuentra este mismo motivo, pero en boca de Juan:

*¡Oh hermana Magdalena
amada del Redentor!
¿Quién podrá con tal dolor
remediar tan grave pena?*

Continúa la «Lauda» de Fray Jacopone con las palabras que la Virgen dirige angustiada a Pilato, invocando la inocencia de Jesús, y que no llegan a oídos del Gobernador, porque las sofoca el inhumano clamor del populacho:

Crucifige, crucifige!

Siguen, alternándose, el relato del «Nunzio», las vanas súplicas de la Virgen y la rugiente voz de la plebe ansiosa de sangre. A su propio hijo tiene que dirigirse la Dolorosa. Véase el contraste entre el cargado ambiente en que toda la acción se desarrolla, y la inefable ternura maternal que brota espontánea de labios de la Virgen.

Popolo

*De spine se coroni,
Che' rege s' é chiamato.*

María

*O figlio, figlio, figlio,
Figlio, amoroso giglio,
Figlio, chi do consiglio
Al cor mio angustiato?..*

Al aparecer la cruz, María, enajenada por el dolor, se dirige a ella:

*O cruce, que farai?
El figlio mio torrai?*

Despojan a Cristo y, a continuación, el «Nunzio», en tres estrofas desnudas, impresionantes por su excesiva objetividad, relata escuetamente la crucifixión: primero una mano, luego la otra, los pies después, y, en fin, el total descoyuntamiento; machacona descripción que recuerda el monótono y encarnizado martilleo sobre los miembros divinos del Redentor (1).

(1) El crudo realismo de esta escena nos recuerda otra análoga descrita por Lope de Vega. La comparación de ambas nos pone de relieve el eficaz poder de síntesis de Fray Jacopone, frente a la lentitud descriptiva de Lope. Véase cómo el poeta español se detiene en detalles explicativos, que no existen en la composición del franciscano:

Fray Jacobone

Donna, la man l' è presa
E ne la croce è stesa,
Con un bollón l' è fesa
Tanto ce l' òn ficeato.

Donna, li pie se prenno,
E chiavéllanse al lenno...

Coincidiendo, a veces, en alguna expresión:

Omne iuntura aprenno,
Tutto l' òn desnodato.

Lope

Con una soga doblada
atan la mano derecha
del que a desatar venía
Tantos esclavos con ella...

Ya clavan la diestra mano,
haciendo tal resistencia
el hierro, entrando el martillo,
que parece que le pesa...

Los pies divinos traspasan
y cuando el verdugo yerra
de dar en el clavo el golpe,
en la santa carne acierta...

...que todas las coyunturas
le desencajan y quiebran.

(Vid. Lope de Vega. poesías líricas, en «Clásicos Castellanos», t. II, pág. 194).

Y María comienza su llanto. A partir de este momento, el «Nunzio» ya no vuelve a hablar. Ha terminado lo narrativo. Ahora, hasta el final, ya sólo se desarrollará un diálogo entre la Madre y el Hijo, que culminará en el lamento de la Dolorosa. Se duele Cristo de verla presente, porque el sufrimiento de su madre aumenta su propio martirio; y María, con el alma desgarrada, se dirige al Crucificado, llamándole con todos los nombres que a El la unen:

Figlio, pate e marito...

palabras que, si bien son reflejo de un concepto meramente teológico—el misterio de la Santísima Trinidad—, no dejan de estar henchidas en este verso de un delicado y sublime patetismo.

La misma triple denominación se encuentra en el «Duelo de la Virgen», de Berceo:

Fijo Señor e Padre, denna a mí catar

y en el siglo XV, en la famosa «Passión», de Jeán Michel d' Anger:

O mon fils, mon Dieu et mon sire ..

Analogía también con la misma obra de Berceo, presenta el pa-

saje siguiente, en que María expresa su deseo vehemente de morir al lado de su hijo:

*Voglio teco morire,
Non me voglio partire
Fin che mo' m' esce 'l fiato.*

Idea en que insiste el poeta riojano:

*Fijo, cerca de tí querría yo finar,
Mon querría al siglo sin mi Fijo torner.*

Y más adelante:

*Fijo, por qué dessades vuestra Madre vevir,
Quando presto aviedes vos de en cruz morir?*

Habla luego Cristo pidiendo a María que adopte a Juan como hijo, y suplicando a éste que la reciba a ella como madre. Pero así como en el texto bíblico son casi iguales las palabras que les dirige a ambos («Mulier, ecce filius tuus.—Deinde dicit discípulo:—Ecce Mater tua» (1). Fray Jacopone sabe impregnar de atectuosidad, de compasión hacia la dolorida madre del Crucificado, las frases con que éste la encomienda a su discípulo:

*Joanne, esta mia mate,
Tollela eu caritate,
Aggine pietate,
Ca lo core ha forato.*

Cristo ha muerto. Es el desgarrado grito de la Virgen el que nos lo revela:

Figlio, l' alma t' é uscita...

Y ahora sí que se desborda el verdadero llanto de la Mater Dolorosa. La íntima tortura y el amor maternal se funden y cuajan en dulces epítetos, en expresiones sublimes.

Es de lamentar que las dos estrofas finales de la «*laudada*» desmerezcan de la riqueza lírica de las anteriores. Si acaso, cabe des-

(1) Evangelio de San Juan, XIX, 26-27.

tacar que con la proximidad de las palabras *morto, morte*, obtiene Fray Jacopone un indudable efecto expresivo:

*Che morto ha figlio e mate,
De dura morte afferrate,..*

Gómez Manrique logró a su vez, utilizando estas mismas palabras, dar un feliz remate a sus «Lamentaciones»:

De muy cruda muerte muerto.

Como final, destaquemos que el poeta franciscano supo contenerse, no alargando el llanto de la Virgen, mérito que no acertó a tener Berceo, quien al extenderse con exceso en el lamento de María, perjudicó la intensidad dramática del desenlace.



En cuanto a los recursos propiamente estilísticos, observamos que la lectura del «Pianto de la Madonna», nos produce una impresión de movimiento, dinamismo, rapidez. Esto queda justificado por la abundancia de verbos y por la escasez de adjetivos, que originan una acción continua en la que los objetos se nos ofrecen desnudos, despojados de toda cualidad accesoria que desvía nuestra atención.

Es curioso observar, en cambio, que cuando la Virgen habla a su hijo, Fray Jacopone, para lograr una concentración de la efusión lírica, emplea el procedimiento inverso; y fluyen, entonces, en perjuicio de la acción verbal, una serie de adjetivos con los que la Virgen matiza los nombres cariñosos que va dando al Crucificado.

A no ser en estos pasajes concretos, los únicos adjetivos que aparecen, han perdido, por decirlo así, su misión calificativa, resultan hoy adjetivos tópicos: *Jesu Cristo beato, vera luce, mortal... feruta, Joanne, mio eletto*. Únicamente, en estas palabras de Cristo:

Mamma, col core affetto. .

el adjetivo reviste una mayor afectuosidad.

Pero habla la Virgen; y a la palabra *hijo* en que se condensa to-

da la angustia maternal, se unen parejas de adjetivos que se funden en unidades indisolubles de una gran pureza poética y sentimental:

Figlio bianco e vermiglio...
O figlio bianco e biondo, .
Figlio, dolce e piacente.

logrando otras veces, con el enlace de adjetivo y sustantivo, expresiones calificativas de impresionante lirismo:

Figlio, amoroso giglio.
Figlio, occhi giocondi...
Figlio, volto iocondo...

Claro es que no sabemos hasta qué punto pudo Fray Jacopone haber sido original en tales aciertos, ya que en los numerosísimos libros de «laudas» que se conocen, se repiten incesantemente los mismos temas, que las compañías de *laudesi* intercambiaban entre sí. Pero, como nuestro fraile se elevó a una considerable altura sobre los cultivadores del género, más bien cabe suponer que otros hayan tomado de él no sólo asuntos, sino incluso expresiones concretas. Así, en una de las representaciones litúrgicas de las llamadas *divozioni* o *misteri*—probablemente del siglo XIV por estar en octavas (1) y acaso imitación de otras más antiguas transmitidas por la tradición—nos encontramos con versos que tienen sorprendente analogía con algunos del «Pianto de la Madonna»:

O figlio mio, tanto amoroso,
O figlio mio, due se' tu andato?
O figlio mio, tutto gracioso...
O figlio mio, assai deletoso...

(1) La octava (antes de ser un metro artístico había sido un metro popular, y sus más antiguos documentos se encuentran en la poesía religiosa de la primera mitad del siglo XIV, por ejemplo, en las famosas *Devozioni* del Jueves y Viernes Santo, ilustradas por Ancona». (Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*. Edición nacional de sus obras completas, t. X, pág. 292).

*O figlio mio, figlio amoroso,
 Como me lasi sconsolata!
 O figlio mio, tanto precioso...
 O dolce fiato e amoroso giglio...*

Nuestro Gonzalo de Berceo pone también en boca de María palabras afectuosas; pero, con la sola excepción de dos bellos adjetivos (*dulz e sombroso*) el resto de sus expresiones recuerdan fórmulas eclesiásticas, de letanía, carentes de espontaneidad:

*Fijo dulz e sombroso, tiemplo de caridat,
 Archa de sapiencia, fuenie de piedat...*

El adjetivo posesivo sirve, tanto en Fray Jacopone como en Berceo, para poner de relieve la íntima unión entre la Madre y el Hijo. Así, en el «Pianto».

*Figlio. la spene mia...
 Figlio mio deporio...*

y en el «Duelo de la Virgen,

*Fijo, Fijo, mi salut e mi vida,
 mí lumne, mi consejo, mi bien e mi guarida...
 Fijo el mi querido de piedat granada...*

La primera palabra que suele brotar de labios de María es el vocativo *figlio*, que en algunos momentos se repite tumultuosamente, como manifestación de un delirio obsesionante. También Berceo repite la palabra *fijo*, pero no de un modo tan insistente, porque en vez de hacerlo al principio de cada verso, como Fray Jacopone, suele emplearla tan sólo al comienzo de cada estrofa, con lo que se diluye la fuerza trágica de este grito.

Hemos hecho mención de la importancia que los verbos tienen en la «lauda» que comentamos. Fijémonos bien: no reflejan sólo el rápido fluír de la acción, sino que, a veces, se acumulan en una misma estrofa para ofrecernos una visión sintética de varios hechos que se suceden. Véase, por ejemplo cómo el «Nunzio» va relatando a María la Pasión:



*Accurre, donna, e vide
 Che la gente l' allide,
 Credo che lo s' occide,
 Tanto l' on flagellato..*

*Succurri, donna, aiuta,
 Cb' al tuo figlio se sputa
 E la gente lo muta,
 Onlo dato a Pilato.*

Procedimiento distinto exige la expresión del dolor. Este no es razonado, consciente. Por ello, en los momentos culminantes, el discurso lógico, fluyente, se interrumpe y se convierte de pronto en balbuceo, en gemido, en interrogación atropellada, que no es el afán de conocer una respuesta, sino la necesaria expansión de un alma torturada:

*Figlio, chi dá consiglio
 Al cor mio angustiato?..!*

*Figlio, co' non respondi?
 Figlio, perché t' ascondi
 Del petto o' se' lattato?*

Preguntas que se dirigen, incluso, a lo inerte:

*O cruce, que farai?
 El figlio mio torrai?*

Preguntas que, en una ocasión, logran cuajar un paralelismo de indudable fuerza emotiva:

*Figlio, chi t' ha ferito,
 Figlio, chi t' ha spogliato?*

VERSION ESPAÑOLA

Como complemento del anterior estudio, hemos creído conveniente facilitar al lector una traducción del «Pianto de la Madonna». Muévemos a ello el considerar que el lenguaje del texto

italiano, por pertenecer a la época primitiva del idioma—cuando éste aún no se había desligado por completo de sus orígenes latinos—ofrece no pocas dificultades.

Nos hemos ajustado rigurosamente al metro y rima del original, modificando tan sólo la consonancia del verso 28, único verso que Fray Jacopone deja libre.

En cuanto a los personajes, como al lado de la cruz, cuando el Redentor moría, se hallaban su madre y Juan, el discípulo amado,—que habiendo huído, igual que los demás apóstoles, acudió luego junto al Maestro—y como el mismo poeta pone al final en boca de Cristo la palabra *Joanne*, hemos preferido la sustitución del «Nunzio» por Juan, con lo que creemos ajustarnos más a los sagrados textos.

Aunque en un principio fué nuestra intención hacer simplemente una versión literal, hemos desechado esta idea, por entender que la rima un tanto monótona de esta «lauda», es indispensable para reproducir su primitivismo y su ritmo angustiado.

Por último, nos parece necesario recordar la observación cer-vantina de que una traducción es como un tapiz visto del revés, porque si bien no pretendemos que la nuestra haya conservado todas las bellezas del original, respondemos, no obstante, de su fidelidad a la escena que Fray Jacopone nos pinta.

LLANTO DE LA VIRGEN EN LA PASION DE CRISTO

Juan

Oh celestial mujer,
acaban de prender
a Cristo, tu hijo amado.

Ven, Señora, a mirarle;
no cesan de azotarle,
quiere el pueblo matarle,
!tanto le han maltratado;



María

¿Y por qué ese rigor,
si no cometió error
Cristo, todo mi amor?
¿Por qué le han apresado?

Juan

Sí, traicionado ha sido,
pues Judas le ha vendido;
dinero ha recibido
por haberle entregado.

María

Acude, Magdalena,
alivia mi gran pena,
que a Cristo se condena
como ha sido anunciado.

Juan

Ven, mujer, y repara:
le escupen en la cara,
nadie, nadie le ampara;
a Pilatos le han dado.

María

Oh Pilatos, haz cesar
su cruel atormentar,
que yo puedo probar
que en falso es acusado.

Pueblo

¡Sea crucificado;
Hombre que se hace rey,
según dice la ley
contradice al Senado.

María

Ruego que me escuchéis.
¿Mi tormento no véis?
Quizá os retractaréis
de lo que habéis pensado.

Juan

Ladrones han traído
y entre ellos le han metido

Pueblo

Sea ese rey fingido
de espinas coronado.

María

Oh hijo, hijo hermoso,
hijo, lirio amoroso,
hijo, nadie es piadoso
con mi ánimo angustiado.

Hijo. ojos dulces, dí
¿por qué callas así?
¿por qué te vas de mí
si yo te he amamantado?

Juan

Mujer, he aquí la cruz,
la trae la multitud.
La verdadera luz
en ella será alzado.

María

Oh cruz, ¿y tú qué harás?
¿Me lo arrebatarás?
¿De qué lo acusarás,
si no hay en él pecado?

Juan

Corre, con tu congoja,
que a tu hijo se despoja,
y al pueblo se le antoja
que sea en la cruz clavado.

María

Que le desnudan sienta.
Quiero verle un momento.
¡Cómo ese cruel tormento
todo le ha ensangrentado!

Juan

La mano le han cogido,
en la cruz le han tendido,
un clavo le han hundido
y se la han traspasado.

La otra mano, Señora,
le atraviesan ahora.
¡Mírale cómo llora!
Su dolor ha aumentado.

Sus pies en el madero
ya clava el pueblo fiero.
Destrozan por entero
su cuerpo maltratado.

María

Y yo comienzo el llanto:
hijo, mi dulce encanto,
¿por qué has de sufrir tanto,
mi hijo delicado?

Mejor me hubieran hecho
sacándome del pecho
mi corazón deshecho,
por no verte colgado.

Cristo

Madre ¿por qué has venido?
Mortalmente me ha herido
tu llorar afligido,
que es tan desesperado.

María

Motivo poderoso
tengo, hijo amoroso,
hijo, padre y esposo;
¿por qué te han desnudado?

Cristo

No te quejes, mujer
y sea tu deber
por siempre sostener
a éstos que he ganado.

María

Hijo, no hables así.
Quiero morirme aquí;
en tanto vida en mí
haya, estaré a tu lado.

La misma sepultura,
hijo de madre oscura,
me dará tu tortura,
hijo crucificado.

Cristo

Ya de tí me despido,
ya te dejo, afligido,
pero Juan, mi elegido,
sea tu hijo llamado.

Y tú, Juan, ten piedad,
tómala en caridad.

Mi madre es; la crueldad
su pecho ha lacerado.

María

Hijo, ya tu alma es ida,
hijo de la perdida,
hijo de la afligida,
oh hijo envenenado;
hijo, rosada flor,
hijo de albo color,
hijo !sola en mi amor,
hijo, tú me has dejado¡.

Hijo blanco y hermoso,
hijo, rostro gozoso,
hijo, el mundo envidioso,
hijo, te ha despreciado.

Hijo dulce y paciente,
hijo de la doliente,
hijo ¿por qué la gente
te habrá así maltratado?

Juan, hijo recibido
!tu hermano ya se ha ido¡
El cuchillo he sentido
que fué profetizado,
que a hijo y madre alcanzó
y cruel muerte les dió;
y en la cruz se les vió
uno al otro abrazado.