POÉTICA Y REALIDAD EN EL CANCIONERO PENINSULAR DE LA EDAD MEDIA

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

EUGENIO ASENSIO

POETICA Y REALIDAD EN EL CANCIONERO PENINSULAR DE LA EDAD MEDIA

SEGUNDA EDICIÓN AUMENTADA

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

© EUGENIO ASENSIO, 1970.

EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 4116 - 1970.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1970. — 3373.

ÍNDICE GENERAL

	Págs.
Poética y realidad en las cantigas de amigo	7
I. Los temas en las cantigas de amigo	20
Las "jaryas" mozárabes	22
Las cantigas de romería	28
Las canciones de mayo	35
Las cantigas marineras...	40
II. El influjo de la lírica provenzal	56
Arcaísmo y renovación	64
La cantiga se aleja de la "cansó"	67
III. La poética del paralelismo	69
Difusión del paralelismo ¿Exotismo o arcaísmo ...	70
Paralelismo y repetición	72
Origen mágico o sagrado	74
¿La inmovilidad, esencia del paralelismo?	76
El paralelismo verbal. Sus tipos	78
La ampliación del dístico. La responsión multiplicada	83
El estribillo inserto en la estrofa	86
Las bailadas con leixapren	90
El problema del paralelismo semántico	92

Págs.

Distinción entre paralelismo imperfecto y paralelismo semántico 95
Distinción entre paralelismo semántico y literal o verbal 99
Retórica y lenguaje de las cantigas de amigo 105
La retórica del paralelismo. Figuras y tropos ... 112
Digresión. Posibilidad de una poesía no metafórica 116
Decadencia del paralelismo 118

IV. Doce años (1957-1969) de pesquisas sobre los cancioneros gallego-portugués 120

Gil Vicente y las cantigas paralelísticas "restauradas". ¿Folklore o poesía original? 134

Las restauraciones y los restauradores 137
Reconstrucciones inadmisibles y reconstrucciones hipotéticas 141
Teorías implícitas en las restauraciones 151
La mística y la poesía en la edad de Gil Vicente ... 153
Encina y Reinosa frente a la canción popular ... 158
Popularidad de tono y tradicionalidad. Deslinde ... 162
La mística y el teatro vicentino 164
El problema de las reminiscencias folclóricas ... 167
El caso de las cantigas paralelísticas 169
Del paralelismo a otros sistemas 172
Corolarios provisionales 175

Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad 177

El cosaute, canción de danza y danza cortesana ... 182
Afinidad temática de las jaryas y la cantiga de amigo 186

Págs.

¿Tuvo Castilla lirismo paralelístico antes de 1400? 190
Originalidad de los cantares paralelísticos castellanos 198
Decadencia literaria y supervivencia folclórica ... 208

El cosaute y las cantigas paralelísticas 216

Etimología y semántica de "cosaute" 220
"Andar en cosaute" 226

"Fonte frida" o encuentro del romance con la canción de mayo 230
Los motivos: A) la tortóla 235
B) El ruiseñor 237
C) La fonte frida 239
Sentido y estructura 248
El proceso estilizador 249
Canción coral y romance. Formas y ritos comunes 253
"Fonte frida" después de 1550 257

"¡*Ay, Iherusalem!*", *planto narrativo del siglo XIII* 263

Texto del poema 263

Estudio del poema 266
El momento histórico. Dos cartas 268
Cotejo del poema con la historia 274
El testimonio lingüístico y la fecha 279
El género literario y la métrica 281
Rasgos juglarescos y clericales 284
Situación y problemas 288

Nota a la segunda edición 293

Índice de nombres propios 295

POÉTICA Y REALIDAD EN LAS CANTIGAS DE AMIGO

Angelo Colocci, el humanista y abreviador papal de la corte de León X, ha salvado para la posteridad los cancioneros de la Vaticana y Colocci-Brancuti. Para disipar la espesa niebla que velaba el nacimiento de la poesía italiana los mandó copiar, los apostilló, los incorporó a su biblioteca, milagrosamente escapada al saco de Roma y a los riesgos del tiempo. Sin sus desvelos, la poesía profana de los siglos XIII y XIV en lengua gallego-portuguesa se reduciría a las trescientas y pico de cantigas cortesanas que en anónima riada nos ha legado el *Cancioneiro da Ajuda* [1]. El lirismo temprano de la Hispania occidental es, en cierto modo, un regalo del Renacimiento. Ernesto Monaci y Enrico Molteni estamparon en ediciones depuradamente científicas —cerradas por su misma fidelidad al lector vulgar— el texto de los apógrafos italianos cuyos originales han perecido o se han soterrado [2].

---

[1] La edición de Carolina Michaëlis, donde cada poema está devuelto a su dueño, interpretado y redondeado por otros del mismo autor, da una falsa impresión del anonimato desolador en que nos ha llegado este florilegio. Quien desee apreciar lo que sería la tradición sin las aportaciones de Colocci, repase la reciente impresión hecha en América, *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition by Henry Carter*, New York, 1941.

[2] No hay que abandonar la esperanza de que un día salgan a luz. De un manuscrito español cuya mención ha escapado a los investigadores, nos da noticia el *Catálogo de manuscritos especiales de España, anteriores al año de 1600, que logró juntar en la mayor parte un curioso andaluz*, Madrid, s. a. (1804). En la página 16, bajo la rúbrica *Poesías antiguas*, trae, entre

Los códices de Colocci, copiados por amanuenses que estragaron involuntariamente una lengua para ellos incomprensible, permitieron restituir a sus dueños los versos trovadorescos del *Cancioneiro da Ajuda*. Sobre todo, revelaron un tesoro de poemas en los cuales la calidad estética realzaba la mayor originalidad y la adhesión íntima a la sensibilidad, usos e historia de los reinos peninsulares, en especial de Galicia y Portugal: las cantigas de amigo y las de escarnio y maldecir. Carolina Michaëlis, en la *Geschichte der portugiesischen Literatur*, con que en 1897 contribuyó al *Grundriss* de G. Groeber, hizo el primer inventario de este cuantioso legado: unas 600 cantigas de amor, 471 cantigas de amigo, cerca de 400 de escarnio y maldecir, y un resto misceláneo de 100 que abarca quejas sobre la decadencia del mundo, plantos de muertos ilustres, albas, pastorelas, *descorts*, *lais* de tema bretón y otras singularidades [3].

Este corpus de poesía profana ha sido sometido a los variados gustos y perspectivas que han gobernado la historia literaria y el medievalismo de los últimos ochenta años. Los investigadores, do-

---

otras, dos piezas importantes: "Poesías en lengua gallega antigua, del tiempo del Rey Don Alonso el Sabio. Obras poéticas del Archipreste de Ita (sic) Juan Ruiz en el siglo XIV". Antonio Rodríguez-Moñino ha fijado para mí la fecha del *Catálogo*.

[3] *Obra citada*, págs. 191-193. La autora cuenta, por errata tipográfica, 571 cantigas de amigo. Sus cifras no aspiran a un rigor matemático, ya que la pertenencia a uno u otro grupo es a veces discutible. J. J. Nunes, en su edición completa de las *Cantigas d'amigo*, t. II (texto), Coimbra, 1926, incluyó 510, advirtiendo que había usado de laxitud e insertado una docena de pastorelas, cantigas de amor y satíricas. Silvio Pellegrini, en su reseña del *Archivum Romanicum*, t. XIV, núm. 2 (1930), págs. 277-279, enumeró las piezas que no encajan en la definición del género dada por la poética mutilada que precede al *Cancioneiro Colocci-Brancuti*: el que la entrada de la composición se ponga en boca de mujer. La colección aludida (que citaremos simplemente por *Nunes*) nos servirá de base, a pesar de sus criterios oscilantes y de sus textos insatisfactorios y provisionales. El libro de Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, se cita por la 3.ª edición, París, 1925. Otras siglas:

CA.—Cancioneiro da Ajuda, ed. de C. Michaëlis.

CV.—Cancioneiro da Vaticana, ed. Monaci.

CB.—Cancioneiro Colocci-Brancuti (hoy Canc. da Biblioteca Nacional).

minados alternativamente por la mitología romántica y por la pasión documental del positivismo, han fluctuado entre la caza a las esencias del alma nacional o la poesía popular y la utilización de los versos como material para la historia, la sociología, la política o la mera biografía de los autores. Los avances del provenzalismo, el creciente aprecio de la poesía latina clerical, han puesto de relieve contactos e influencias. Con todo, el nacimiento, el despliegue interno, las contiendas y tensiones dentro del sistema, los perfiles de los poetas que lo crearon, estilizaron y renovaron quedan —acaso quedarán para siempre— en una borrosa penumbra, desafiando nuestra sensibilidad inadecuada, esquivando nuestra técnica imperfecta.

El común consenso rebaja el interés de las cantigas de amor, saturadas de tópicos provenzales, y destaca la calidad estética de las de amigo, el valor lingüístico e histórico de las de burlas.

Las obras de burlas —nombre que evita la inútil distinción entre cantigas de escarnio y maldecir— atraen por su rico botín para los diccionarios, alejan por su oscuridad alusiva y su texto incurablemente deturpado. El pretexto de la obscenidad y grosería no amedrentó a Carolina Michaëlis, la cual les consagró una serie de *Randglossen,* donde en consonancia con su agudeza para el documento y su escasa vocación estética, las encuadra, más que dentro del Parnaso, dentro de los usos y costumbres de la época; piezas de archivo más que poemas. Sin embargo, están pidiendo a voces que se examine su parentesco con la técnica y preceptos del *vituperium* [4] y con la forma peninsular de sátira y juego de pullas. M. Rodrigues Lapa ha iniciado monografías que esperamos desemboquen en una edición e interpretación de lo que podríamos llamar *Cancionero de burlas.* No entra en mis cálculos exponer, ni sucintamente, la fecunda actividad desplegada por un enjambre de romanistas en torno a estas flores del lirismo temprano. Quien se interese por el tema podrá leer las cien primeras páginas del segundo tomo del *Cancioneiro da Ajuda,* en que Carolina Michaëlis lo persigue hasta fines del siglo XIX. Desde

[4] Mario Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante,* Pisa, 1953, ha sacado buen partido de este cotejo para los *giocosi* italianos.

allí no le será difícil avanzar gracias a la bibliografía de Pellegrini y a los lúcidos análisis de M. Rodrigues Lapa [5]. Para mi propósito, los tres episodios centrales son: la polémica en derredor de la *popularidad* de las cantigas de amigo; el ingenioso intento de Jeanroy para derivar de antecedentes franceses la canción de mujer europea; el forcejeo de ciertos eruditos criados en el provenzalismo, como Silvio Pellegrini, para ver en la lírica gallego-portuguesa un reflejo nacionalizado de la lírica trovadoresca.

Los que ven en las cantigas de amigo poesía popular levemente retocada —mozas campesinas ataviadas con algunos aderezos urbanos— arrancan de una radical oposición entre cantares de amor y de amigo. El humano instinto dramático, latente en el erudito más amojamado, lleva, en los momentos retóricos, a exagerar las hostilidades entre dos géneros menos distanciados de lo que suele suponerse: cantares de amigo, populares, espontáneos, cercanos a la vida, originales; cantares de amor, cortesanos, artificiales, afectados, remedados de Provenza. Antítesis cómoda, pedagógica, con raíces en una metafísica romántica que halaga lo mismo los sentimientos democráticos que los nacionalistas. Matizada con largas salvedades, fue amparada y difundida en términos mesurados por Menéndez Pelayo. Nuestro máximo crítico, al prologar el tomo correspondiente de la *Antología de poetas líricos castellanos,* recogía decantándolas con su vasta cultura y su elocuencia, las caóticas elucubraciones de Braga, exaltaba las cantigas de amigo y las que, con nombre mal justificado, llama *villanescas*:

"Ésta es la vena legítima del lirismo gallego, lo único verdaderamente poético que los Cancioneros ofrecen. No hay rastro de tales poesías en el de Ajuda, compuesto en general de trovadores muy an-

---

[5] Silvio Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese,* Modena, 1939. M. Rodrigues Lapa que en su *Das origens da poesia lírica em Portugal,* Lisboa, 1929, había analizado en los cuatro primeros capítulos las aportaciones de sus predecesores, expone las investigaciones más tardías en sus *Lições de literatura portuguesa.* Época medieval, Coimbra, 1966, 6a edição.

tiguos; por lo cual debemos creer que la irrupción de la poesía popular en el arte culto ha de referirse principalmente al reinado de D. Diniz, en que por gala y bizarría se dieron a remedar príncipes y magnates los candorosos acentos de las canciones de romeros, pescadores y aldeanas, adaptando sin duda nuevas palabras a una música antigua" [6].

Las más crudas fórmulas de esta dicotomía —popular-cortesano— resisten con pertinacia en el subsuelo de la divulgación. La naturaleza conserva formas bizarras y órganos inservibles; la historia mantiene, metamorfoseadas en sentimiento, ideas mil veces combatidas y vencidas. Ni los investigadores bien enterados resisten a su fascinación. Baste aludir a Agostinho de Campos, que califica a las cantigas de amigo de "primitivas, populares e nacionalíssimas"; a J. J. Nunes, que divide las cantigas en "literarias, semiliterarias y populares". No es fácil saber las características del tercer grupo, cuando a continuación añade que los tres tipos fueron cultivados por D. Denis y otros contemporáneos, los cuales compusieron poesías "rigorosamente nacionais, isto é, feitas sobre modelos populares" [7]. A fuerza de estirarlo quienes lo usan como sinónimo de sencillo, espontáneo, vernáculo; a fuerza de encogerlo quienes arbitrariamente lo oponen a artístico, culto, etc., el vocablo *popular* ha quedado poco menos que inservible, y nos fuerza a precisar en qué sentido lo empleamos: si hablamos de poesía anónima o de poesía tradicional;

---

6 *Obra citada*, edición nacional, Madrid, 1944, t. I, pág. 223. Es buena política señalar los yerros de D. Marcelino, pues la pereza disfrazada de veneración canoniza lo mismo los fallos que los aciertos. A ello se debe en parte lo atrasado de muchas informaciones sobre los cancioneros. Ya, gracias a Dios, van desapareciendo de nuestros manuales los *cantos de ledino*. Quien quiera estar al día en ese campo, consulte el valioso estudio de J. Filgueira, "Lírica medieval gallega y portuguesa", contenido en el t. I. páginas 545-642, de la *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por G. Díaz-Plaja, Barcelona, 1949.

7 A. de Campos, "Sobre o valor literário do C. da Ajuda" en *Miscelânea... em honra de D. Carolina Michaëlis*, Coimbra, 1933, pág. 875; J. J. Nunes en *História da Literatura portuguesa ilustrada*, dir. por A. Forjaz de Sampaio, Lisboa, 1929, t. I, pág. 95.

si designamos los cantares de la plebe urbana, de los campesinos o de toda la colectividad [8].

Insensiblemente se ha ido desplazando el énfasis del concepto de popularidad al concepto de nacionalidad e indigenismo.

Rodrigues Lapa ha reservado el término *popular* para la poesía perdida que precedió a las actuales cantigas de amigo. No es fácil seguir los matices de su pensamiento, cuando afirma que "toda a poesia anterior ao período trovadoresco, em romance, era infalívelmente popular, porque essas formas, imitação, por vezes paródia das formas litúrgicas, tendo embora quase sempre uma autoria literária ou semiliterária, eram do domínio comum e não pertenciam a esta ou àquela classe" (*Das origens*, pág. 189). No tenemos pruebas de que la sensibilidad y el gusto artístico fuese tan unitario e indiferenciado en una sociedad separada por tales abismos de clases y jerarquías. Más satisfactoria parece su aserción de que "a poesia popular é um material artístico de carácter tradicional propriedade de todos" (*ibidem*, pág. 201), si bien ignoramos si se refiere sólo a las obras que han entrado en el repertorio comunal o al estilo que las distingue. De cualquier modo, las cantigas de amigo guardadas en los manuscritos son "na sua essência um lirismo burguês, conservador, no qual se refletem temas e tendências antigas" (*ibidem*, pág. 245). Rodrigues Lapa cree que los trovadores aprovechaban a menudo para sus cantigas un tema inicial popular, situado en la cabeza o refugiado en el estribillo, y ha apoyado su teoría en muchos indicios: divergencia métrica entre la cabeza y el resto, pulular de arcaísmos, saltos de sentido del dístico inicial a los que lo siguen, existencia de cantigas tristróficas en que el paralelismo está limitado a las dos primeras (*Das origens*, págs. 327 y sigs.). Con el carácter popular de muchos estribillos o del tema inicial contrasta, a menudo, la elaboración artística que puede seguir caminos personales.

---

[8] Claro que el término *artístico* opuesto a *popular* es igualmente fácil de desinflar: poesía artística es una rotunda tautología.

Frente a los que ponen de resalte los rasgos nativos están los que admitiendo una cierta nota peculiar, consideran fundamentalmente la poesía de los cancioneros como una poesía derivativa: Jeanroy, que la hace nacer de las canciones francesas; De Lollis y sus secuaces que la estiman una hijuela de la provenzal, más o menos nutrida luego de savia indígena.

A. Jeanroy publicó en 1889 una obra memorable, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Âge,* rica de noticias, sugestiva como especulación, útil a pesar de los años. Menéndez Pelayo, que escribía dos años más tarde, no la conoció o no la supo apreciar. Jeanroy se afanó en demostrar que Francia había sido la cuna del lirismo europeo. Lirismo primitivo que en Francia se había soterrado, cediendo el paso a la poesía culta de los trovadores y que, por un misterio, había seguido vivo en las imitaciones de los países vecinos: Italia, Alemania, Galicia. Francia había guardado, además de sabias metamórfosis de los géneros originarios, una cierta cantidad de reliquias conservadas en el frasco de alcohol de los *refrains,* que se podían completar e interpretar con ayuda de la literatura oral registrada tardíamente. Lo posterior es lo primitivo, extraña paradoja erudita. Las tardías canciones folklóricas francesas son más antiguas de alma, más cercanas al desaparecido tronco que las tempranas gallego-portuguesas. Tal postura se basaba en una analogía —el país que exportó por todo Occidente la épica, debió exportar el lirismo— y presuponía un acto de fe en la exclusiva potencia creadora del hombre francés, que todo lo inventó. Lástima que gastase los filos de su ingenio y su riqueza de lecturas en insinuar, en sugerir, esa tesis que no osaba propugnar abiertamente. Desde el prólogo se cura en salud, oscilando entre afirmaciones irreconciliables: que la identidad de asuntos, personajes y expresiones en Alemania, Italia y Portugal fuerza a concluir que nos hallamos en presencia de copias del mismo modelo francés (pág. XXII) y que el éxito supuesto de la lírica francesa se debía a que encontraba en los demás países terreno preparado, asuntos análogos a los suyos (pág. XXIV). Y estas salvedades en insolubles contradicciones a veces, asoman a cada paso en los rincones más inespe-

rados del libro, v. g., págs. 126, 230-231, como segunda trinchera de una argumentación endeble. En los repliegues se encuentra junto a la tesis la refutación en forma de explicaciones alternativas: las analogías pueden explicarse por la común tradición de la Romania o por la estructura uniforme de la sensibilidad humana. El libro es un error, pero error fecundo, que de un lado pone en claro muchos casos de fecundación de la poesía occidental por los influjos franceses, de otro la hermandad en un nivel primitivo de la voz de los pueblos que repite con tesón las mismas situaciones, los mismos sentimientos. Jeanroy ha resaltado la posición dominante de la canción de mujer a la que se subordinan la pastorela, la albada y otros tipos afines.

La influencia occitánica salta a la vista en la cantiga de amor y hasta en la de amigo. Queda en tela de juicio su fechación y virtualidad. Silvio Pellegrini, tras las pisadas de C. de Lollis, proclama la intensidad y antigüedad del influjo provenzal que, según él, determina el cultivo literario de la cantiga de amigo, más tardía que la cantiga de amor trovadoresca.

El peculio nativo de temas en los cancioneros mengua a medida que progresa nuestra exploración del mundo poético de los trovadores. La boga de la cantiga a la manera provenzal fue tan intensa que provocó, a modo de reacción, el florecimiento de la canción de mujer, adobada a la usanza trovadoresca. Maestro y discípulo retrasan todo lo posible la fecha de los primeros poemas datables: C. de Lollis retrae a 1211 la cantiga de Pay Soarez de Taveirós sobre la *guarvaya*, a la que Carolina Michaëlis asignaba el año 1189; Pellegrini atribuye a Alfonso X el Sabio, más moderno, el poema "Ai eu coitada como vivo", supuesta obra de Sancho I de Portugal y muestra primogénita de las cantigas de amigo [9]. Ambos coinciden en exaltar la poderosa

[9] C. de Lollis, "Dalle cantigas de amor a quelle de amigo", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, t. I, págs. 58-71 (estudio incluido en la reciente selección de sus ensayos *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, Florencia, 1947). S. Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Turín, 1937, págs. 59-71. Valeria Bertolucci Pizzorus-

originalidad de Alfonso X, y en rebajar a D. Denis, cuyos cantares áulicos son pobres centones y cuyas pastorelas o bailadas exhiben, según Pellegrini, un arte hecho de "galantería y madrigales felices", no de hondas palpitaciones del alma [10].

De Lollis, por una contradicción que le censura Carla Cremonesi [11], admite todavía que la poesía literaria florecía sobre un fondo de "poesía popular anterior a la cortesana y después contemporánea y posterior", mientras su discípulo, extremando la duda sobre lo que no aparece en papeles, parece negar la existencia de esta base y se limita a aceptar la existencia de una escuela poética en una lengua peninsular, probablemente gallego-portuguesa, documentada a fines del siglo XII o principios del XIII [12].

Hecha esta salvedad, reafirma con De Lollis que las cantigas de amigo han seguido a las de amor "por desengaño más que por hastío" del amaneramiento áulico: realismo familiar en que desembocan comúnmente las épocas contagiadas de pretensiones culturales [13].

---

so, *Le poesie di Martin Soares* (Bolonia, 1963) ha demostrado que la asendereada cantiga *da guarvaya* no la escribió Pay Soarez de Taveirós, trovador muy antiguo, sino Martin Soares, documentado a partir de 1220 y que vivió acaso hasta 1270. La cantiga aún defiende sus secretos, aunque ha sido comentada a porfía por numerosos filólogos de la talla de M. Rodrigues Lapa, Joseph M. Piel, Celso F. da Cunha y Jules Horrent. Vide los comentarios de la Bertolucci, *obra cit.* págs. 59-64.

10 S. Pellegrini, *obra citada*, pág. 107.

11 Carla Cremonesi, "Problemi della lirica romanza", en *Preistoria e storia degli studi romanzi*, volumen colectivo dirigido por A. Viscardi, Milán, 1955, pág. 245.

12 S. Pellegrini, *obra citada*, pág. 35. Vide Rodrigues Lapa, *Origens*, página 58, "Se a cantiga de amor precedeu a de amigo, como explicar a existência do paralelismo nas mais antigas produções à moda provençal?".

13 Pellegrini, en la 2.ª edición de sus *Studi* (Bari, 1959) reimprime su viejo ensayo "Intorno alle *cantigas d'amigo*" seguido de una "Postilla (1958)", páginas 54-63, donde entre las recién descubiertas *jaryas* y las cantigas de amigo ve solo una "vaga, tenue somiglianza" (pág. 60). Posición antagónica, paradógica a primera vista, es la de Jole Scudieri Ruggieri, que en *Cultura neolatina*, XXII, 1962, págs, 5-39: "Riflessioni su 'kharge' e cantigas d'amigo" explica tales semejanzas postulando la influencia de las cantigas sobre las *jaryas*.

Entre las dos posiciones cerradamente hostiles de los "provenzalistas" y de los "indigenistas" hay más puentes de los que saltan a primera vista. Los que en la fermentación poética arrancan de una vigorosa solera nacional no niegan la eficacia del elemento provenzal, que actúa sobre la misma forma nativa de la canción de mujer. Los que rejuvenecen la cantiga de amigo y abultan el peso de la herencia europea son intransigentes sólo en añadir el epíteto "popular" a la poesía preexistente (lo hacen imposible *in terminis* al considerar contradictorios los vocablos *popular* de un lado, *artístico* o culto de otro), meramente escépticos en materia de "ipotetici canti tramandati da età più o meno remote" (Pellegrini). Piden *una base segura, una sólida justificación* que les autorice a aceptar la seductora teoría [14]. Dejemos a un lado el enojoso, casi insoluble problema de graduar la intervención colectiva en las creaciones artísticas de aquel tiempo. El aparente milagro que pedíamos al cielo ha venido a nuestras manos. La prueba documental contundente de la remota antigüedad de la lírica romance en la Península nos la han dado las *jaryas,* más numerosas cada día, que modifican sensiblemente nuestra perspectiva de los viejos cancioneros. Mientras los provenzalistas tratan de envejecer sus linajes, los hispanistas acampan en el terreno conquistado e intentan trazar sendas que llevan de las recién exhumadas reliquias a los vergeles poéticos más tardíos. Unos fragmentos menudos han mudado todo el paisaje: la canción hispánica de mujer florece desde tiempos anteriores a la siembra provenzal y mantiene pertinazmente ciertos rasgos temáticos. Si antigüedad es nobleza, nada tiene que envidiar al resto de la Romania.

Creo llegado el momento de recapitular, a la nueva luz la historia del primitivo lirismo occidental. Su originalidad será más evidente si no ponemos tanto énfasis en el problema de las fuentes o en la procedencia de ciertos motivos o asuntos comunes a la poesía romance. Dentro de una comunidad tan ligada como la sociedad latina, cristiana, feudal, los temas van y vienen a merced del viento; su aparición

---

14 *Obra citada,* pág. 34.

escrita, temprana aquí, tardía allí, no afianza la primogenitura. Sin contar con esta compenetración histórica, el estudio de los arquetipos sugiere que idénticas asociaciones y racimos de imágenes brotan sin visible conexión genealógica en el dominio del arte, o por nacimiento espontáneo o por oscura reminiscencia. Conviene concentrar la mirada no en la materia, sino en la forma poética.

En el proceso invocaremos dos testimonios, sin duda marginales, pero oportunos: el testimonio del folklore o semifolklore posterior, al que después de la alentadora experiencia de Menéndez Pidal, damos mayor crédito; el de las obras de burlas de los cancioneros, en las cuales la caricatura permite adivinar la cara, y la obra parodiada se trasluce a través de la parodia. La coordinación de dos series de datos tan divergentes impone por de pronto el descuento de dos exageraciones que mutuamente se compensan: la de quienes a base de analogía y contactos superficiales consideran el lirismo gallego-portugués como un pariente pobre o un brote desmedrado del provenzal; y la de quienes ven en poemas estilizados, casi rituales, la revelación inmediata y concreta del alma individual o nacional, la transposición realista de circunstancias biográficas o de momentos históricos y sociales.

Las cantigas de amigo —y acaso, en parte, las de amor— son supervivientes modernizados de una más arcaica escuela lírica. No ofrecen un crecimiento regular ni se pueden fechar fácilmente por razones internas. En cuanto a los subsidios históricos escasean, particularmente en lo que toca a los juglares o cantores más adictos al arte castizo, como Joan Zorro, Meendinho, Pero Meogo, Martin Codax. Lo que podemos afirmar con seguridad es que ninguno de los poetas conocidos ha creado el refinado, a la par que primitivo, sistema paralelístico, ni iniciado el repertorio temático. Las monografías que sirvan de padrón o punto de orientación escasean; alabemos, entre las modernas, las de Celso Ferreira da Cunha [15]. Aún para la urgente

[15] C. Ferreira da Cunha, *O cancioneiro de Joan Zorro*, Río de Janeiro, 1949; *A margem da poética trovadoresca*, Río de Janeiro, 1950; *O cancioneiro*

indagación monográfica hay que guiarse por juicios o prejuicios; pormenor y conjunto se ligan estrechamente, la visión panorámica sostiene y sitúa el estudio segregado. Intentaré trazar, más para mi claridad personal que para imponerlo al lector, en mapa sucinto, algunos accidentes de esa tierra incógnita que es en gran parte el *corpus* de los cancioneros. Ordenaré mi estudio bajo tres rúbricas: los temas; la invasión provenzal; el sistema paralelístico.

En el capítulo de los temas indicaré cómo el gran elemento unificador ha sido la canción de mujer que ha hecho entrar en su órbita otros géneros líricos y narrativos. La anexión no ha sido tan completa que no queden rastros de la primitiva variedad. La afinidad y contactos con la canción francesa y románica en general dejan a salvo la personalidad original que resalta unas veces en los mismos temas, otras veces en el colorido arcaico. En el capítulo de la influencia provenzal, más que dar una lista de los casos, procuraré dar algunas reglas para reconocer o sospechar su modo de penetración y el sesgo que ha de seguir al adaptarse al clima y esquemas de la cantiga.

En el último capítulo expondré cómo el paralelismo es la cualidad dominante que estructura los cancioneros. El sistema paralelístico condiciona no sólo el esquema de versificación y de rimas, sino también la retórica, el estilo, la sintaxis y el vocabulario. Es la gala y miseria de la poesía encerrada dentro de un estrecho recinto de situaciones y sentimientos, empobrecida por un angosto casticismo. La invasión provenzal establece una permanente tensión entre tradición y renovación, entre el gusto por el rito y el apremio de renovarse, de abrirse a nuevos pensamientos, nueva retórica, nuevos esquemas. Esta tensión da origen a un desarrollo frondoso del paralelismo de pensamiento o paralelismo semántico.

En caminos tan trillados, el investigador ha de pisar sobre muchas huellas y repetir, sin mencionar la fuente, cosas sabidas. La revisión

---

de Martin Codax, Río de Janeiro, 1956. No he logrado ver *O cancioneiro de Paay Gómez Charinho*, Río de Janeiro, 1945, del que promete segunda edición.

se convierte en un imaginario coloquio con los precursores: en los temas, con Jeanroy; en la influencia provenzal, con Pellegrini. La deuda con Rodrigues Lapa aparecerá clara sin que la subraye a pie de página.

I. *LOS TEMAS DE LAS CANTIGAS DE AMIGO*

El estudio de los temas resbala fácilmente hacia la etnografía y, olvidando las condiciones peculiares de la creación estética, propende a subrayar con exceso alusiones, verdaderas o supuestas, a las instituciones y vida nacional. Nada rinde menos que el intento de exprimir del fruto lírico una especie de zumo de realidad concreta y táctil. La orientación íntima de las cantigas se esquiva a tales usos de orden práctico. Jeanroy, en sus *Origines,* esgrimía repetidas veces, como una prueba de que la cantiga de amigo no era original, la imprecisión de tiempo y lugar, la falta de pormenores minuciosos. ¡Qué diferencia con la canción francesa! Ésta nos revelaba los hechos que provocaban el lamento de la mujer: el haber quedado encinta, el que su novio la dejaba por otra más adinerada, el que sus padres la cerrasen en el convento para ahorrarse la dote (*Origines,* págs. 321-322). Tal confusión del poema con la gacetilla del periódico o el relato judicial revela una identificación del arte con el documento humano, frecuente en los días de la novela naturalista, pero muy dañina para un exégeta de la Edad Media. Por ello, su gran obra sobre *La Lyrique des troubadours,* insuperable en la esfera de los hechos, contribuye tan poco a nuestra apreciación estética del mundo poético provenzal.

Éste sería un argumento más en contra de la influencia de la canción francesa, más propensa a la narración y descripción detallada. La cantiga de amigo, en el otro polo, se inclina a un subjetivismo, lirismo concentrado, casi emancipado de las cosas exteriores. La

poesía épica y dramática esclarecen el *cuándo*, el *cómo* y el *quién*. La lírica no necesita dibujar estos cuadros minuciosos, aunque a veces el conocimiento de la ocasión en que surgió, aumente nuestro goce. El grado en que la canción se acerca o se aleja de la realidad social varía con las épocas, los estilos y las individualidades. La cantiga portuguesa, si algunas veces apunta al principio una situación o un lugar, prefiere, de ordinario, moverse en la geografía del sentimiento. Sentimiento que puede ser un mero producto de la imaginación creadora, mera experiencia imaginativa. Las estampas biográficas que Nunes y otros críticos se afanan en pintar a base de las cantigas de amigo son poco dignas de crédito.

Aún en los casos más favorables, la adaptación del hecho crudo a las exigencias internas del género poético exigía una previa destilación en la que se perdían las impurezas de la vida. El sentido de contemporaneidad, salvo raras y oscuras referencias a viajes y guerras, falta de tal modo que no podemos utilizar las cantigas de amigo como fuente de información biográfica, a menos que sean reforzadas y corroboradas por documentos. Imaginemos una biografía sentimental de D. Denis a base de sus poemas. En uno de ellos nos encontraremos a la amiga (*Nunes*, 5) lamentándose:

Amiga, muit'a gran sazon
que se foi d'aqui con el rei
meu amigo, mais ja cuidei
mil vezes no meu coraçon
que algur morreu con pesar
pois non tornou migo falar.

D. Denis sería, según el averiguado sistema, un soldado de la hueste real, del que faltaban noticias y a quien se daba por muerto.

Si nos faltasen las rúbricas de las "dos cantigas satíricas de Gonçalo Eanez do Vinhal contra la reina Doña Juana" (*Nunes*, 145-146) ¿qué interpretación daríamos a las sentimentales y patéticas quejas puestas en boca de la anónima amiga de Don Anrique?

La cantiga de amigo está imantada no hacia la anécdota sino hacia sentimientos tópicos y situaciones permanentes. Este rumbo se

debe, en mi opinión, a la anexión de otros géneros más particularizados por la canción de mujer o, mejor, de doncella.

LAS "JARYAS" MOZÁRABES

Las *jaryas* han venido a dar la razón a los historiadores abiertos frente a los confinados en la ciudad de papel de los manuscritos literarios hasta hoy aparecidos, cerrados a toda prueba que no sea el documento archivístico. En una época de monjes copistas, la literatura con el doble estigma de la profanidad y el bajo nivel cultural tiene escasas probabilidades de pasar a la posteridad. Gracias a los poetas árabes y judíos que las engastaban en sus refinadas poesías, han salvado milagrosamente los riesgos del tiempo esas preciosas reliquias de la antigua canción hispánica. Los primeros fragmentos arrancados a *muwaschahas* hebreas fueron ya glosados en brillantes estudios en que la crítica aguda se une a la emoción de la aventura y del hallazgo, primero por Dámaso Alonso, luego por don Ramón Menéndez Pidal. A sus dos trabajos ha de volver los ojos el estudioso, aún después de los copiosos comentarios surgidos en el mundo entero, entre los que merece destacarse el de Leo Spitzer en *Comparative Literature*, IV (1952), hoy incluido en la colección de ensayos *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955. Un apretado haz de coincidencias enlaza las *jaryas* con las cantigas de amigo y villancicos: situaciones, personajes, fraseología. Dámaso Alonso, sondeando los cancioneros portugueses y la poesía vulgar castellana, fijó los jalones esenciales de la continuidad; Menéndez Pidal sistematizó la comparación, amplió las semejanzas y las extendió a la versificación. Veinte fragmentos brevísimos bastaron para revelar el temario esencial de la canción peninsular de mujer: el dolor de la ausencia, el temor cuando el amado falta al plazo, la enfermedad de amor, el júbilo de la llegada, el pudor que se rehusa a las caricias, todo vertido en el monólogo de la doncella o en el diálogo con la madre y amigas confidentes. La segunda hornada de *jaryas*, insertas en poemas arábigos, la publicó

poco después Emilio García Gómez en *Al-Andalus* [1] encuadrada en su contexto árabe y acompañada de discusión y comentarios que avanzan notablemente la interpretación de textos tan erizados de dificultades. S. M. Stern, el hebraísta benemérito de la literatura española, reunió en un volumen la colección entera de *jaryas*, las ajenas y las por él descubiertas, numerándolas de 1 a 50 [2], en forma adecuada para futuras referencias.

Las *jaryas* árabes, además de insistir en los temas de ausencia, ofrecen una serie de temas nuevos, parte ligados a la canción románica, parte afines al amor sensual que estimamos característico de la sensibilidad árabe.

Dos canciones evocan (Stern, núms. 25, 28) el *alba*, esa alba que aparece cantada en latín en los himnos visigóticos sacros y que reaparece en el hasta hoy más viejo fragmento de lírica romance, intercalado en un poema latino conservado en un manuscrito del siglo X [3]. Algunas de las *jaryas* invocan al amor físico: besos (Stern, núms. 31, 39, 47), la belleza del amado (Stern, núms. 33, 37), caricias osadas (29, 30) y otros temas que jamás encontraremos en las cantigas de amigo. Confiamos en que las ya descubiertas y no publicadas nos den más eslabones con la canción románica primitiva: v. g., cantares de mayo. Las *jaryas* judías, con una sensibilidad más afín a la cristiana, muestran una actitud más recatada hacia el amor; las musulmanas se imantan fácilmente hacia la confusión de amor con sensualidad.

---

[1] E. García Gómez, "Veinticuatro jaryas romances en muwassahas árabes", *Al-Andalus*, XVII (1952), págs. 57-128.

[2] S. M. Stern, *Les chansons mozarabes*, U. Manfredi, Palermo, 1953. Esta edición marca un momento de cautela tal vez excesiva en la reconstrucción de los trozos romances. Véanse las observaciones de E. García Gómez, "La muwassaha de Ibn-Baqi de Córdoba", *Al-Andalus*, XIX (1954), págs. 43-44: "La interpretación de las jaryas requiere una cierta dosis de audacia y de adelanto de hipótesis..." Véase ahora el hermoso libro de nuestro gran arabista *Las jarchas de la serie árabe en su marco*. Edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas (Madrid, 1965).

[3] Véase en Jeanroy, *obra citada*, pág. 73, el oscuro, casi latino estribillo: L'alba par umet mar atra sol / poy pas abigil miraclar tenebras.

Cada pueblo ha seleccionado del caudal poético mozárabe lo que estaba más a tono con su posición vital y religiosa. Queda sin resolver la cuestión de si muchas de las *jaryas* no son obra de poetas cultos; aún en el peor de los casos han sido compuestas a imitación de las canciones vulgares de los cristianos. La presencia de motivos totalmente ausentes de las cantigas de amigo prueba, si alguna prueba hiciese falta, que la lírica gallega ha explotado un dominio voluntariamente limitado, con fronteras de sentimientos y limitaciones intencionadas, con una emancipación del gesto erótico la cual corresponde a una ética y una poética que interiorizan el amor. Lo mismo las *jaryas* que las cantigas se subordinan al género poético de la canción de mujer o, más particularmente, la canción de muchacha enamorada.

La canción de mujer enamorada florece bajo todos los cielos y se canta en todas las lenguas desde tiempos remotos. A quien la oye en el papel, con esa existencia simultánea que ciertos críticos postulan para la literatura de todos los tiempos y pueblos, la voz de Safo se conjuga con la de los poetas chinos y se prolonga armoniosamente en los *Minnesinger* o en los cantores de la Hispania occidental. Tal es la unanimidad de ciertos temas, como el insomnio de amor o la nostalgia del ausente y aún de ciertas imágenes en que trasluce la pasión. Por todas partes los momentos dolorosos son más insistentes que los gozosos y la expresión propende a cierta sencillez primaria, cierta elementaridad humana, más saliente si se le compara con los refinamientos de la canción de hombre. Nada afecta al caso el que más tarde sean hombres los poetas que traducen el dolor femenino. Esta difusión universal ha sido ya notada por Jeanroy, quien con su sesgo de siempre se inclinaba a buscar en Francia la tierra materna de todos los rasgos posibles e imposibles. Frings, en un estudio breve y denso, ha ahondado el asunto y mostrado las líneas permanentes y las divergencias; los sentimientos eternos y el desarrollo variable que tiende a encuadrarlos en un marco de paisaje o escenario humano: pastorela, alba, malmaridada, etc. Evitando la unilateralidad de su predecesor ha sabido desenredar la tupida red de hilos que convergen

en la lírica medieval: tradición clerical, francesa, elementos individuales, nacionales y humanos [4].

Pues si miramos más atentamente, la perennidad y parentesco de la canción de mujer no excluye el que en cada época y pueblo encarne en tipos netamente diferenciados. La diferencia de la cantiga de amigo frente a la canción francesa de mujer hiere los ojos apenas rebasemos la corteza superficial y examinemos la intimidad de la madre o de la amada, las modalidades de los afectos, el tono y timbre lírico. Una y otra son monólogos dramáticos, con una presencia muda, tal vez imaginaria, de la madre o el amado: en una y otra el mudo interlocutor puede romper a hablar y establecer un vaivén de diálogo. En la canción francesa el sentimiento se convierte en acción exterior, en relato; en la cantiga, la acción o se limita al preámbulo o se adivina oblicuamente en el espejo de las emociones. Esta predilección por la redondez narrativa, por las particularidades sociales del cuadro se nota cada vez que cotejamos una *chanson* con una cantiga: por ejemplo las *chansons de toile* incluidas en la colección de Bartsch [5] con las más parecidas de la colección Nunes. Las de Bartsch tienen perfiles acusados —principio, medio y fin—, mientras las de Nunes desembocan en la mera vibración de una emoción, en el despliegue de un sentimiento. La situación en la *chanson* se dibuja en un cuadro pormenorizado, en la cantiga la situación, o conocida o adivinada, sólo existe como un soporte del vuelo lírico. Guido Errante, al cotejar la canción italiana con la francesa, en su crítica de las teorías de Jeanroy hacía notar que el amor en las canciones francesas alegadas por Jeanroy, era una fuerza únicamente física, que "la mujer se contenta con fingir resistencia; si el amigo está, por desgracia suya, ausente, ella se halla siempre dispuesta a tomar placer con quien esté al lado

---

4 Theodor Frings, *Minnesinger und Troubadours*, Berlín, 1949. Complétese con el ensayo "Erforschung des Minnesangs" en *Forschungen und Fortschritte* 26. Jahrgang, Heft 1/2, 1950, págs. 9-16; Heft 3/4, págs. 39-43.

5 K. Bartsch, *Altfranzoesische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870. Las más características se hallan al comienzo o entre las obras de Audefroi la Bâtard, núms. 56-61. Pueden compararse con *Nunes*, 155, "Sedia la fremosa seu sirgo torcendo", de Estevan Coelho.

y puede dárselo"[6]. ¿Qué abismo no separa este rastrero escalón del amor con las cimas de la cantiga, en que la complacencia amorosa se llama "fazer bem" y la pasión parece acallar los sentidos?

La madre de la canción francesa es una madre de farsa cómica; según Jeanroy (*Origines*, págs. 193-4), "casi no tiene otro argumento para persuadir a su hija que el bastón, el cual ordinariamente es poco eficaz". La madre portuguesa va acompañada de sus epítetos inseparables que le otorgan carta de nobleza: "velida", "loada"[7]. Sólo le falta la lozanía para rivalizar con la niña. A veces maltrata a la hija, casi siempre la guarda y aconseja, algunas veces le allana los obstáculos y la empuja hacia el amigo. El hombre de la *chanson* francesa, con psicología heredada de las gestas, se deja amar (*Origines*, páginas 225-6), acepta la esclavitud amorosa de la mujer como una deuda a su valor y hermosura. El amigo de la cantiga, a veces perjuro y olvidadizo, ama casi siempre tiernamente y se estima feliz cuando es pagado en la misma moneda. Ciertos rasgos secundarios acentúan la peculiaridad de la cantiga: el arbitrio del "mandado" que va y viene en una continua trashumancia; la intervención de las hermanas. El segundo rasgo lo comparte con el villancico castellano de muchacha y con las *jaryas* mozárabes[8].

La innegable monotonía de las cantigas de amigo viene de haber cultivado con obsesión un reducido número de escenas que, en compensación, se interiorizan y desatan todos los poderes de la emoción. Se especializa en la queja de la doncella desdichada en amor: timidez, oposición de los padres, ausencia, infidelidad. Reclamar un derecho de propiedad nacional sobre estos motivos cósmicos sería locura. Tal vez cabría considerar originales ciertas situaciones que más o menos de soslayo se asocian al paisaje natural y la vida histórica del Occiden-

---

[6] Guido Errante, *Sulla lirica romanza delle origini*, New York, 1943, páginas 110-111.

[7] Es *loada*, aun cuando golpea, con esa conmovedora fidelidad que los epítetos guardan en los momentos más inoportunos.

[8] Celso Ferreira da Cunha, *O cancioneiro de Martin Codax*, Río de Janeiro, 1956, págs. 129-133, ha mostrado que *irmana* o *hermana* se usa frecuentemente como sinónimo de *amiga, compañera*.

te peninsular: la cantiga de romería y la de mar. En cambio, en las bailadas de mayo, albadas, o en las pastorelas la relación con la canción europea parece más plausible. Un caso aparte, complejo y enmarañado, es la mayor o menor originalidad de las cantigas de cazador debidas a Pero Meogo.

En mi opinión, la poesía vulgar que precede y acompaña a las cantigas de amigo ofrecía una variedad argumental de canciones narrativas y líricas que ha sido anexionada por imperiosa y dominante boga. En la lírica de nivel refinado, junto a la canción de hombre provenzalizada, la cantiga de mujer penetra en los géneros narrativos, reduce el escenario o el relato a un mero preámbulo o lo suprime en redondo. De la multiplicidad de motivos que no han salvado el puente de la literatura culta, dan fe, además de los cantares de los cancioneros españoles del XV y XVI, las poesías de Gil Vicente, las parodias de las obras de burla y la tradición judía apegada entrañablemente, con tenacidad ritual, a viejos usos poéticos. Ciertos tipos han resistido mejor a la impregnación lírica y han guardado a lo menos un marco, un esbozo de escenario en el que se ha engastado el lamento de muchacha. Este escenario da un cierto colorido local a la emoción. En la mayoría de los poemas el juego interior de los sentimientos se desliga de todo espacio o tiempo, y ha llegado a la meta en su evolución hacia una pureza y esencialidad. En otras tierras el canto de mujer se asoció a las canciones de mayo y la bailada sin ahogarlas, dándoles un lugar importante en su estructura. En los cancioneros las atrajo a su órbita y las absorbió. Sólo géneros vigorosos o frescamente importados resistieron a esta supresión de los elementos descriptivos y narrativos. Pasemos revista a estos tipos empezando por los casi absorbidos y subiendo gradualmente a los que guardan más reliquias de su pasado épico. Dejo a un lado las canciones sobre encuentro o despedida de los amantes al amanecer, las cuales mezclan el sentimiento lírico con elementos narrativos y dramáticos. Acerca de este género, en la obra colectiva de Arthur T. Hatto, *EOS. An inquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings* (La Haya, Mouton, 1965), Edward M. Wilson nos presenta, en el capítulo "Ibe-

rian", un sugestivo estudio de las albas y alboradas mozárabes, gallego-portuguesas y castellanas. Su más interesante hallazgo es que el *alba* al modo provenzal —dormida, despertar y adioses matinales de los amantes— no aparece en la Península hasta 1499, con la despedida de Calixto y Melibea. Porque la forma típicamente ibérica es la *alborada* o saludo mañanero del amante yendo a ver a su amada al amanecer. Recordaré una sola excepción, que Wilson no menciona, tal vez por la abundancia de elementos narrativos: la despedida de Troilo y Briseida en la *Historia Troyana en prosa y verso,* compuesta en el siglo XIII. Es una bellísima *alba* a lo provenzal con los adioses matinales de los amantes tras una noche de amor, que puede leerse en *Crestomatía del español medieval* por R. Menéndez Pidal, acabada y revisada por Rafael Lapesa y María Soledad de Andrés (Madrid 1965), t. I, págs. 283-285. Claro que, como escribe Francisco Rico, "El origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*", *Anuario de estudios medievales,* 4, 1967, pág. 324, nota 39, las amplificaciones de la *Historia Troyana* "suponen larga familiaridad con el *roman courtois*".

LAS CANTIGAS DE ROMERÍA

La cantiga de romería está enraizada en dos sentimientos dominantes de la sociedad medieval: devoción y heroísmo. La amiga ruega en el santuario por el amigo que está en la hueste peleando contra el moro o aguarda su vuelta en la fiesta anual. Confluencia del espíritu guerrero y religioso con la pena y el júbilo de amor. A primera vista todo promete una planta indígena, una creación de sello nacional.

Desde antaño se ha querido ver en Santiago el hogar del lirismo occidental. Teófilo Braga quiso llevarlo, al parecer, a un santuario de Guimarães apropiándolo para las quinas. Rodrigues Lapa, enamorado de la teoría litúrgica, ha llamado a las ermitas "fecunda oficina de poesía popular" [9]. La cercanía al pueblo va corroborada por muchas

[9] Rodrigues Lapa, *Das origens,* págs. 169 y 173.

circunstancias. Los cantores de ermitas suelen ser juglares y tratan a los santos con una desenvuelta familiaridad; escogen estrofas con estribillo, a veces dísticos, cultivan un paralelismo verbal y un tono sencillo y castizo. ¿Habremos dado con la matriz del lirismo gallego-portugués? Esta opinión se desvanece o se matiza proyectándose en un remoto pasado cuando examinamos de cerca las cantigas y sus alusiones a la guerra o al santuario.

Carolina Michaëlis ha hecho el inventario de los poemas y recogido todas las referencias a ermitas y peregrinaciones [10], y las ha enmarcado en una pintoresca descripción de la romería viva y de sus resonancias poéticas en los cantares orales. Su capítulo sobre Santiago, en que su erudición laboriosa se caldea elevándose a la altura de la historia, ha probado la trascendencia sentimental y cultural de la ciudad del Apóstol. Los textos históricos prometen mucho, pero los textos poéticos de los *Cancioneiros* no cumplen la promesa. Los poemas de Santiago —a quien se consagran tres de las ochenta cantigas de romería— son obra de Paio Gomez Charinho, Airas Corpancho y Airas Nunez [11]. A las ermitas de San Salvador de Valongo o de Santa Cecilia (¿quién que no sea erudito gallego sabe dónde están?) hay en la colección de *Nunes* (núms. 452-7, 483-89) dos veces más cantares. No hagamos brotar en el templo la lírica, como brotó el teatro, ni nos dejemos encandilar por el señuelo de la simetría.

El preámbulo "Fui eu a San Servando..."; "Fui eu madre en romaria...", parece arcaico. Coincide con los de pastorelas y serranillas —de ahí se parte al especificar el objeto, romería u oración— y se mantiene hasta entrado el siglo XVI, como vemos en la égloga

---

10 Véase *Revista Lusitana*, t. III. págs. 357-358; *Cancioneiro da Ajuda*, t. II. págs. 881-885, reúne pasajes alusivos de 53 y señala someras menciones de 19 cantigas. El capítulo sobre Santiago, II, págs. 769-835, ha dado parte de su material al discutido y extraordinario libro de Américo Castro, *La realidad histórica de España*, México, 1954 (refundición de *España en su historia*), que traducido ya a las lenguas europeas, lleva por el mundo los problemas españoles.

11 *Cancioneiro da Ajuda*, II, 828.

Crisfal, de Cristóbal Falcão, donde la serrana canta: "Yo me yua la mi madre/a sancta Maria del Pino" [12].

Muchos indicios apuntan que nos hallamos muy lejos del manantial y en pleno paisaje literario. Ninguno de los santos está especializado en una misión, todos son patrones de amor, galantes abogados de niñas enamoradas. Meras oportunidades, a menudo, para variar el tema del encuentro, la soledad del corazón. No faltan poemas que mantienen una atmósfera de religiosidad aldeana: hacer oración, quemar cirios o candelas, negociar con el patrón en sistema de trueque "do ut des" (*Nunes*, 429) o pedir venganza del perjuro (*Nunes*, 428). A veces el fervor, más amoroso que religioso, se traduce en movimientos de emoción y adivinamos lo que pudo ser —y acaso fue— el poema de romería original. Tal ocurre con este poema de Martin de Ginzo, con su concreta evocación del combate (*Nunes*, 483):

Como vivo coitada, madre, por meu amigo
ca m'enviou mandado que se vai no ferido
e por el vivo coitada!
Como vivo coitada, madre, por meu amado
ca m'enviou mandado que se vai no fossado
e por el vivo coitada!

La cantiga de romería se opone, por su situación, a la cantiga de soledad. Su escenario se prestaba para especializarla en los raros escapes de júbilo, por el encuentro imaginado, y para renovar el viejo y siempre explotado asunto de la niña guardada y rebelde. No creamos que la hueste entera se entrevistaba con la amada exactamente ante la ermita del patrono. Estamos no ante una pintura realista de costumbres sino ante una motivación de temas tradicionales. El llevar a la romería el tema de la coquetería, del traje o el baile de la moza que mata de amor al que la ve es una peculiar convención literaria. Airas Nunez —lo que está más en consonancia con el uso

[12] B. Ribeiro e C. Falcão, *Obras*, Coimbra, 1932, II, fol. 136 v. C. Michaëlis, *Revista Lusitana*, III, 347 y sig., trató de este *incipit* que procede de Barbieri, núm. 380.

europeo— le hace matar de amor bajo lor árboles floridos (*Nunes,* 259). Pero Viviaez la manda a San Simón de Val de Prados a bailar con sus amigas "fremosas, en cos" ante sus amigos, mientras las madres queman candelas dentro de la ermita (*Nunes,* 169). Martín de Padrozelos la pinta imaginándose reina de belleza en San Salvador de Valongo, en una graciosa cascada de estrofas, con enumeración descendente, lo que es muy socorrido en los cantos folclóricos, pero en los cancioneros no se vuelve a encontrar (*Nunes,* 456):

Por Deus que vos non pês,
mia madr'e mia senhor,
d'ir a Sam Salvador,
ca se oj'i van tres
fremosas, eu serei
a ũa, ben o sei.

Por fazer oraçon
quer'oj'eu alá ir,
e, por vos non mentir,
se oj'i duas son
fremosas, eu serei
a ũa, ben o sei.

I é meu amig', ai
madr', e i-lo-ei ver
por lhi fazer prazer;
se oj'i ũa vai
fremosa, eu serei
a ũa, ben o sei.

Estos raros alardes de belleza, puestos en boca de la heroína, cobran su particular encanto de la forma oblicua del elogio. En la canción francesa el pregón de belleza suele estar en boca del hombre y tiende a desarrollarse en una descripción minuciosa de la anatomía convencional de la amada, con abuso de diminutivos. La cantiga de amigo evita casi en absoluto el diminutivo, a excepción del estereotipado *fremosinha,* lo que en un habla, tan rica en ellos hoy y tal vez

siempre, como la de Galicia y Portugal, denuncia una aspiración de nobleza y dignidad.

Esta utilización de la ermita como escenario para entrevistas amorosas, exhibiciones de belleza y rebeldías de niña mal guardada nos hace dudar de que semejantes poemas hayan tenido ninguna función devota en la fiesta. Los juglares y segreles que nos han dejado lo que podríamos llamar el ciclo de las romerías, suelen componer verdaderas series de tres hasta siete cantares, presentando diversos momentos y situaciones sentimentales en torno de la misma ermita. Son secuencias imaginativas, no ligadas con la vida del autor o la historia del lugar; ficciones en que la mezcla de lo sagrado sirve, como en tantos otros poemas medievales, para dar un cierto regusto al amor. La escasa trascendencia de lo religioso aparece cuando las confrontamos con las cantigas de Santa María del Rey Sabio, en las que se siente la cercanía de lo sobrenatural, la complejidad de las tareas de los hombres, la alternativa de la gracia y el pecado.

La confrontación con documentos históricos nos da otro argumento para no exagerar su valor como reflejo de costumbres. Entre las fiestas, danzas y veladas que nos descubren los moralistas y las evocadas por el ciclo de la romería hay una distancia parecida a la que separa los pastores de Garcilaso de los pastores de la mesta castellana. Por no repetir los mismos conocidos testimonios, resbalemos sobre el pasaje en que D. Juan Manuel condena los cantares y profanas juergas de las vigilias sagradas adonde se llevaban para divertirse juglares moros y judíos [13]. Aún después de que la Iglesia había frenado muchas inmoralidades, el ambiente de las ermitas estaba encapotado de desazón erótica. Mientras los novelistas, como Juan de Segura, juntaban a los enamorados en las noches de vela en las iglesias [14], moralistas y sinodales truenan contra la lujuria y riesgos de semejantes reuniones. Escogeré dos testimonios del siglo XVI, y sea el primero el de Alonso

---

[13] Véase R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, páginas 103-4.

[14] Juan de Segura, *Processo de cartas de amores*, ed. de E. B. Place, Evanston, 1950, págs. 58-61.

Manrique, futuro inquisidor y erasmista, obispo entonces de Badajoz [15]:

"Mandamos... que daquí en adelante en vigilias e festividades de algún sancto o sancta no permitan que se hagan los tales ajuntamientos ni vigilias ni veladas prophanas; e por evitar las tales vigilias mandamos a los clérigos de las yglesias... a do se acostumbran fazer... que no resciban dentro de las yglesias a los que assí vinieren para que en ellas velen ni estén de noche ni para que se hagan bayles ni danças ni cantares dentro de ellas... En los tales días hagan cerrar las puertas luego en anocheciendo y no se abran hasta otro día por la mañana. E si la yglesia fuere hermita, la cierre al tiempo como dicho es. E queremos e permitimos que en los otros días feriales, que non sean bísperas de las advocaciones e fiestas... que puedan velar e tener novenas en ellas para complir su devoción e voto, si huvieren prometido, con tal que no se hagan las dichas danças ni bayles ni cantares ni otros juegos prophanos e deshonestos... e que no se acuesten desnudos a dormir en ellas, salvo que estén vestidos assí hombres como mujeres, e que no se ayunten las mujeres con los maridos en las tales yglesias".

El anónimo religioso que versificó un pliego suelto para doncellas casaderas, les aconseja [16]:

Cortaréys las estaciones
aunque hos digan ser benditas;
cortad las visitaciones
y el dormir por las hermitas,
porque cierto son malditas
y por dios muy reprovadas
y vemos ser infinitas
las donzellas engañadas.

---

15 *Constituciones de Badajoz*, s. l., 1501, Título onze, capítulo II: "Que en las yglesias no se hagan danças ni vigilias ni deshonestidades, ni se junten a comer, ni jueguen, ni vendan, ni apregonen cosas prophanas en ellas." (Ejemplar de A. Rodríguez-Moñino.)

16 *Documento e instrucción prouechosa para las dõzellas desposadas e recién casadas*. M. D. L. II., signatura A3 v., col. 2. Ejemplar en la Staatsbibliothek de Munich.

Razón porque se deve evitar el velar
en las yglesias y hermitas.

Quántos estupros se pruevan
en semejantes veladas;
con tales fiestas se cevan
las donzellas encerradas,
por se ver desocupadas
con sus nuevos requebrados
y entonces son desfloradas,
en fornicios concertados.

Estos documentos del siglo XVI —a los que podríamos añadir otros irónicos, como las escenas finales de *Inês Pereira*— repiten a modo de eco tardío los ininterrumpidos anatemas de concilios y predicadores a partir del siglo VII [17]. No es arriesgado suponer que también en Galicia y Portugal los santuarios de aldea habrían adolecido de abusos similares y amalgamado con la devoción el jolgorio y la lujuria.

Las cantigas de romería han eliminado o sublimado estos turbios regodeos que, tocados por la varita mágica de la literatura, se transfiguran en exquisiteces del corazón, en idilios dignos de Arcadia. Dudo que el investigador pueda asociar estos cantares a ningún suceso o fecha. J. Filgueira Valverde, dando a la palabra *sagraçon* el valor de consagración primera ha intentado fechar la cantiga "Diss'a fremosa en Bonaval assi" (*Nunes*, 361) y las otras siete temáticamente ligadas en 1230 [18]. Carolina Michaëlis —a cuya opinión me inclino— considera el vocablo, en este y otros casos, como sinónimo de romería o santuario [19].

---

17 Pueden verse en *Cancioneiro da Ajuda*, II, 895-6. También en el libro de Armand Machabey, *Genèse de la tonalité classique. Des origines au XVIe. siècle*, París, 1955, págs. 46-48.

18 *Historia general de las literaturas hispánicas*, I, págs. 591-2.

19 *Cancioneiro da Ajuda*, II, pág. 886.

LAS CANCIONES DE MAYO

Si las cantigas de romería están vinculadas a la Península, la canción de mayo —o de primavera o de pascua florida— forma parte de lo que podríamos llamar la liturgia poética universal, y perpetúa, más o menos veladamente, ritos mágicos encaminados a glorificar y atraer la fecundidad.

La iglesia unas veces los abomina, otras los cristianiza. Las reliquias del culto pagano asoman en los resquicios más inesperados. Cuando el Rey Sabio (*Cantigas,* ed. Academia, página 599) canta a María, la nueva y celeste Maya, la asocia a la fecundidad y a la guerra con los moros:

Ben vennas, Mayo, con uacas et touros
e nós roguemos á que nos tesouros
de Ieso-Cristo é, que aos mouros
cedo confonda, et brancos e louros.

El *mayo* congregaba de los mojones del reino a la hueste que salía en servicio de *fossado* para guerrear al moro y ensanchar las fronteras del sur. Lo mismo en España que en Italia, la lucha y el amor, el elemento erótico y el agonístico se entremezclaban [20]. A quien recapacite sobre la resonancia de estas fiestas, reflejada en la obra del Rey Sabio, tanto en los poemas marianos como en las cantigas de escarnio a los cobardes que no vinieron a la nómina de mayo, le sorprenderá que la cantiga de amigo haya renunciado a utilizar estos dos registros. Los eruditos deseosos de dar ambiente a los poemas suelen entresacar en ellos dispersas alusiones a la guerra y acentuar la presencia de la reconquista. De hecho, en las 500 cantigas de la colección *Nunes* el nombre *mouros* asoma una única vez, en que Roy Martinz do Casal pone en boca de la amiga una invocación a

[20] Sobre el mayo en Italia, véase el sugestivo, aunque unilateral libro de Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano,* Milano, 1955, págs. 452 y siguientes.

Amor para que con ella se quede mientras va a "lidar con mouros e muitos matar/a Granada meu amigo". Los poemas de Roy Martinz, salpicados de términos corteses y reminiscencias de la escuela, poco aire castizo tienen. La cantiga de amigo (todos los estudiosos lo han notado) se separa de la canción francesa y la provenzal dando de lado al preludio primaveral; debe de haber para ello una razón honda que es, si no me engaño, la radical oposición de espíritu. La canción de mayo se nutre del júbilo de los sentidos, espoleado por el reverdecer y los pájaros, mientras la de amigo vive de la cuita y la soledad. Hasta en las que tienen asunto gozoso se escurre y penetra el dolor.

Cuando la doncella de Vasco Praga de Sandin rebosa con la alegría del encuentro en "Sabedes quanto a'migo", recalca, más que el placer presente, el dolor pasado. Ni una vez aparecen en ellas los vocablos mayo, primavera, verano. Cuatro —dos bailadas de D. Denis, una de Joan Zorro y otra de Airas Nunez— (*Nunes*, 19, 21, 258, 390) conjuran expresamente un escenario primaveral; en unas pocas más, albada de Nuno Fernández Torneol, canciones de Pero Meogo, cantiga de Pero Gonçalvez Portocarreiro, la mención del reverdecer y del canto de pájaros es más incidental. Vale la pena de detenerse en esas cuatro piezas para tocar con el dedo la imposibilidad de sentenciar sobre si es o no nativa su inspiración y determinar la medida de originalidad personal de sus autores.

Don Denis, *hombre de invenciones sotiles*, según el marqués de Santillana en su famosa *Carta*, dando un artístico esguince a la tópica asociación del reverdecer con el *joi* o gozo, asocia la primavera a la ausencia o la partida del amigo: a la ausencia en "Ai flores, ai flores do verde pino", a la partida inminente en "Amad' e meu amigo/ valha Deus!/vede la frol do pinho/e guisade de andar". Sobre el sentido de esta segunda canción disienten Entwistle y Carolina Michaëlis. Entwistle cree en el aire que se trata de una alborada tras noche de amor; Carolina —a mi ver, con razón— la interpreta como una invitación a la partida de primavera (*C. da Ajuda*, II, 861). En el uso del diminutivo —raro, único— puede haber como una

intención irónica hacia el caballero rezagado, a quien invita a montar en el *baiozinho*. ¿Será que D. Denis ha renovado por cuenta personal el sobado tema de mayo? Los provenzalistas alegarán que Marcabru refrescó el manido paralelismo *primavera-amor*, asociando el enamoro al invierno en "Lanquan fuelhon li boscatge"; que Bernart de Ventadorn cultivó asiduamente la oposición entre las estaciones y el corazón alegre en invierno, triste en primavera [21]. Por otro lado quizá nos encontramos ante una antítesis tradicional, muy anterior al rey D. Denis, que hallamos en los *Carmina Burana* "Floret silva nobilis"; lo sospechamos al encontrar, citado por Arias Montano, un comienzo "Ay pino, pino, pino florido" [22], como prueba de la eficacia que la repetición tiene para recalcar la tristeza; el verso, nos dice, viene de una antigua canción española.

Los otros dos poemas de Joan Zorro y de Airas Nunez pintan una escena favorita de la poesía francesa: las muchachas bailando bajo los árboles floridos y llamando a su corro a todas las enamoradas con un grito parecido al que sonaba bajo los olivos y en las praderas de allende el Pirineo. La obra de Joan Zorro tiene una contextura muy parecida a la de un rondel, con las primicias del estribillo ingeridas dentro de la estrofa.

Es inevitable citar esta pieza (*Nunes*, 390):

Bailemos agora, por Deus, ai velidas,
so aquestas avelaneiras frolidas
e quem fôr velida como nós, velidas,
se amigo amar,

---

[21] Las poesías de B. de Ventadorn pueden verse en la antología de Martín de Riquer, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, págs. 242 y 287; las de Marcabru en F. Piccolo, *Primavera e fiore della lirica provenzale*, Città di Castello, 1948, pág. 19.

[22] Vide el *Panegírico por la poesía*, de D. Francisco Luis de Vera Mendoza, ed. de M. Cardenal Iracheta en *Revista de Bibliografía nacional*, t. II (1941), página 322. La misma asociación del verde pino al amor infeliz se halla en la sentida cantiga de Pero Gonçalvez Portocarreiro (*Nunes*, 262), también en uno de los estribillos de la pastorela de Airas Nunez (*Nunes*, 256).

so aquestas avelaneiras frolidas [23]
verrá bailar.
Bailemos agora, por Deus, ai loadas,
so aquestas avelaneiras granadas
e quem fôr loada como nós, loadas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras granadas
verrá bailar.

Airas Nunez repitió, con levísimas variaciones de palabras rimantes dentro del repertorio canónico, las dos primeras estrofas, y añadió una tercera. ¿Quién imitó a quién? Es posible que se trate de un núcleo folclórico desarrollado por los dos poetas, pero cuesta trabajo admitir que el segundo no conoció la obra del primero. Y aunque la cronología de Joan Zorro sea incierta, el imitador sería probablemente el que amplió el poema, es decir, el compostelano. La estampa pintoresca de las mozas danzando bajo el follaje sedujo a los críticos, no sólo por su lindeza, sino porque ofrecía un contenido fácilmente parafraseable en florida oratoria. Y como el máximo elogio que de un viejo poema se podía hacer era el calificarlo de popular, escribía Menéndez Pelayo: "¿Quién ha de negar el carácter popular y tradicional de estas composiciones?" A esta pregunta había contestado negativamente dos años antes Jeanroy [24], alegando que se inspiraban en estrofas de danza francesas como el sabido refrain: "Tuit cil qui sun enamorat/vignent dançar, li autre non". Las citas de pasajes similares a la estrofa o al estribillo podrían multiplicarse. Aduciré una estrofa de danza con esquema y contenido semejantes [25]:

---

[23] El *Cancioneiro da Vaticana* (edición Monaci, pág. 263, núm. 761) dice "auelaneyras *granadas*". Desde Teófilo Braga los editores han enmendado en *frolidas*. Menéndez Pidal defendió la lectura del manuscrito e intentó explicarla mediante la técnica zejelesca (*Bulletin Hispanique*, t. XL, 1938, página 383, de su célebre artículo "Poesía árabe y poesía europea").

El Manuscrito del *Cancioneiro Colocci* da la razón a los enmendadores y escribe *frolidas*.

[24] Menéndez Pelayo, *Antología*, t. I, págs. 229-30; Jeanroy, *Origines*, página 320.

[25] *Guillaume de Dole*, ed. SATF, t. II, versos 2.360-65.

La jus desouz l'olive
—ne vos repentez mie—
fontaine i sourt serie,
puceles, carolez:
ne vos repentez mie
de loyaument aimer.

Que sustituyendo a los franceses los manierismos españoles, diría, poco más o menos:

Allá bajo la oliva
—no os pese, mis amigas—
mana la fuente fría,
vayamos a bailar:
no os pese, mis amigas,
de amar con lealtad.

Paisaje, estribillo, diseño estrófico, hallan sus análogos —tal vez modelos— en poemas transpirenaicos de fecha anterior. No excluyamos la posibilidad de que continúen remotos usos románicos; con un grito parecido invita la doncella de Martin Codax al baño de amor:

Quantas sabedes amar amigo
treides comig'a lo mar de Vigo
e banhar-nos emos nas ondas.

Pero será igualmente plausible admitir un trasiego de motivos venidos de Francia a la canción peninsular. La semilla exótica, si la hubo, se aclimató: lenguaje, entonación, diseño del más castizo paralelismo dan a estas canciones un sello indígena.

LAS CANTIGAS MARINERAS

Si las canciones de mayo son pocas y quizá fecundadas por el ejemplo francés, las cantigas de mar son más copiosas y sin paradigma en la Romania. El monólogo de doncella no ha conseguido sofocar y suplantar los viejos tipos. Hay toques de paisaje, visiones de barcos que se alejan, juegos de amor en la orilla. Están localizadas con frecuencia: ría de Vigo, riberas de Lisboa, ermita costera. A veces mencionan circunstancias precisas de guerra y servicio militar, a veces pintan la escena, tan española, del amor junto al agua, a veces convidan al baño común, en el que recelamos un residuo mágico de ritos paganos.

Las cantigas militares suelen mirar al mar con los ojos hostiles de los poetas antiguos: símbolo de fuerzas indómitas, camino de ausencias y de vanamente esperados retornos. Meendinho, Nuno Fernandez Torneol y Martin Codax (*Nunes*, 252, 79, 491) presentan a la moza interrogando a las olas, aguardando al amado o desesperada porque los barcos vuelven sin él. Paio Gomez Charinho ha variado de actitud. En dos de sus cantigas de amigo da la nota del heroísmo marinero que corre al combate o la visión jubilosa del retorno. La primera es seguramente la canción más dinámica, la de movimiento más arrebatado de todo el repertorio.

El paralelismo pausado, ceremonial se ha plegado a un ritmo ligero que traduce felizmente el vuelo de las naves y se prolonga sin violencia en el estribillo nostálgico. He aquí la composición [26]:

As frores do meu amigo
briosas van no navio.
E van-se as frores
d'aqui ben con meus amores:
idas son as frores
d'aqui ben con meus amores:

[26] *Nunes*, 220; *Cancionero de Payo Gómez Chariño*, ed. de A. Cotarelo, Madrid, 1934, pág. 215.

As frores do meu amado
briosas van eno barco.
E van-se as frores
d'aqui ben con meus amores:
idas son as frores
d'aqui ben con meus amores:

Briosas van no navio
para chegar ao ferido.
E van-se as frores...

Briosas van eno barco
para chegar ao fossado.
E van-se as frores...

Para chegar ao ferido
servir mi, corpo velido.
E van-se as frores...

Para chegar ao fossado
servir mi, corpo loado.
E van-se as frores...

La imagen de las flores alude tanto a las cinco flores de lis [27] que adornaban el escudo heráldico y probablemente los pendones y estandartes de la nao del almirante pontevedrés, como al uso poético de llamar "flores" al amigo y aún al amor que se le tiene: acaso a los ramos que los soldados llevaban de la fiesta de mayo. El mismo símbolo retorna en la secuencia con que se festeja la vuelta de la guerra [28]:

Ai Sant'Iago, padron sabido,
vós mi adugades o meu amigo.

Sobre mar ven quen frores d'amor ten:
mirarei, madre, as torres de Geen.

---

[27] Véase A. Cotarelo, *obra citada*, pág. 104. También su mujer tenía en el escudo las flores de lis, aunque ignoramos si la amiga es ella o una imaginaria doncella.

[28] *Nunes*, 225; *Cancionero*, ed. Cotarelo, pág. 218.

Ai Sant'Iago, padron probado,
vós mi adugades o meu amado.

Sobre mar ven quen frores d'amor ten:
mirarei, madre, as torres de Geen.

Poema sincopado, en que tras la plegaria de la estrofa saltamos bruscamente a la visión gloriosa del estribillo. El segundo verso del estribillo alusivo a Jaén puede derivar de alguna vieja canción, pues no consigo imaginar que aluda a una emigración de doncellas hacia la ciudad andaluza, conquistada muchos años antes. No hay explicación biográfica posible.

Charinho ha mezclado con las fórmulas populares —*corpo velido,* la invocación inicial con *ai*— algo de espíritu caballeresco, v. g., el considerar la guerra como un servicio de amor con que merecer a la dama. Las formas estróficas, aptas para la bailada o la ejecución por coros alternantes, denotan la intención de moverse en la esfera de la tradición [29]. En otra cantiga de amigo que explanaremos más tarde, ha llevado el tema marinero —dicha de la doncella al saber su amigo a salvo lejos del mar— al plano expresivo y estrófico del paralelismo semántico.

Joan Zorro sólo ha escrito cantigas marineras del más puro deje tradicional. La única excepción es un poema simbólico en que la don-

---

[29] La entrada con *ai* seguido de una invocación a las ondas en Codax (*Nunes,* 497), a las ciervas del monte en Pero Meogo (*Nunes,* 414), a las flores de pino en D. Denis (*Nunes,* 19), corresponde al modo de sensibilidad popular y se ha vuelto lugar común. Son numerosas las entradas "ai amigo", "ai madre", que por una circulación subterránea dejan eco en los cantares modernos; para no hablar del petrificado e interjeccional "ai deus". Paio Gomez Chariño en sus cantigas más cultas ha echado mano del mar para sabias alegorías. En una (CA, 241; *Cancionero,* ed. Cotarelo, pág. 197) ha comparado la cuita del mar con la cuita de amar, tema salido de un juego de palabras *mare-amare* usual en latín. En otra —que se suele incluir sin razón suficiente entre las cantigas de escarnio— ha parangonado al rey Alfonso X con el mar: Lang ha encontrado este *topos* en la segunda *Partida*: "Pusieron los sabios antiguos semejanza de la mar a la Corte del Rey." Vide H. R. Lang, "Old portuguese sea lyrics", *Revue Hispanique,* t. 77 (1929), págs. 196-99.

cella consulta a la madre si dará al rey su cabellera, símbolo de la doncellez: "Cabelos, los meus cabelos" (*Nunes,* 385). Los poetas del mar parecen nutrirse de una temática rica en símbolos. Había tradiciones marginales que resistían vigorosas a la cuita ritual y a la convención de que siempre hablase la mujer. Claro es que en sus versos suena la partida de los soldados, la angustia de la leva marinera [30]. Pero suena también el gusto por la contemplación de las olas o de las naves y los placeres del río o ría, escenario favorito de juegos y amores desde Joan Zorro a *La casada infiel,* de Federico García Lorca: el primero cantó los gozos del río y los gozos de la orilla, la tentación de irse con el marinero y el placer de quedarse (*Nunes,* 382, 386, 389) en bellos versos que traen a la memoria poemas modernos como el de Juan Ramón Jiménez: "¿Mar desde el huerto?/ ¿Huerto desde el mar?/¿Ir con el que pasa cantando?/¿Oírlo desde lejos cantar?". El de Joan Zorro (*Nunes,* 386; *Cancioneiro de Joan Zorro,* ed. de Celso Ferreira da Cunha, Río de Janeiro, 1949, págs. 57-8) dice así:

Pela ribeira do rio
cantando ia la dona virgo
d'amor:
"Venhan nas barcas polo rio
a sabor."

La armonía entre el encanto de las barcas y la niña embelesada en la margen se traduce en canto. En otra cantiga el ritual vocablo *sabor* se aplica al atractivo de la ribera que contrasta y parece dominar la tentación de irse con el amigo (*Nunes,* 382):

Per ribeira do rio
vi remar o navio
e sabor ei da ribeira.

---

30 Jeanroy, deslumbrado por su extraña obsesión (*Origines,* 207), vacila entre suponer que el tema esté tomado de la realidad o de la literatura francesa: la agravante es que en Francia sólo aparece en canciones tardías.

En una tercera cantiga, sugiriendo mediante el verbo *trebelhar* equívocos retozos en la orilla, siente la moza un tardío arrepentimiento (*Nunes*, 389):

Pela ribeira do rio salido
trebelhei, madre, con meu amigo:
amor ei migo que non ouvesse
fiz por amigo que non fezesse [31].

Sospechamos que Zorro ha llevado a la perfección motivos que moldeaba hacía tiempo la poesía popular. Motivos en que junto a segmentos duraderos hay otros cambiantes, que se ajustan a gustos mudables, a estéticas diferentes. Si tomamos como piedra de toque el primer verso, veremos que "Pela ribeira do rio" es un cómodo principio tradicional; Pedro Gonçalez de Mendoza, según su nieto el marqués de Santillana en la famosa *Carta*, compone para las monjas de Zaidía unos versos de los que el marqués da el primero: "A las riberas dum rio"; Gil Vicente pone en boca de la Primavera (o Veram) en el *Auto dos Quatro Tempos* "Por las riberas del río/limones coge la virgo" [32].

El motivo de los juegos en la orilla tiene factores mudables como las plantas protectoras del secreto. En Zorro, de acuerdo con la escasa atención de las cantigas de amigo a los objetos precisos, no se mencionan; en los poetas posteriores aparecerán a veces en el estribillo, con un vocativo que las acerca y les da una personalidad. Gil Vicente en el *Auto de Inês Pereira* [33] invoca el cañaveral: "Canas de amor, canas,/ canas de amor". Y Lope de Rueda, en un auto sacro,

---

[31] Celso Ferreira da Cunha en su edición del *Cancioneiro*, de Joan Zorro, Río de Janeiro, 1949, pág. 51, parte el estribillo en cuatro versos: "amor ey migo / que non ouvessel / fiz por amigo / que non fezesse".

[32] Gil Vicente, *Copilaçam* de 1561, fol. XVII, col. III: Dámaso Alonso, *Poesía de la Edad Media y poesía tradicional*, Buenos Aires, 1942, 2.ª edición, pág. 346; F. Sá de Miranda nos lo hace notar en el comienzo de la égloga *Basto*: "Pelas ribeiras duns rios / (como dizen os cantares)", *Obras*, ed. Rodrigues Lapa, t. I, pág. 148.

[33] I. S. Révah: *Auto de Inês Pereira*, Lisboa, 1955, pág. 153, versos 647 y sigs.

cobijará a los amantes bajo los mimbres: "Mimbrera, amigo,/so la mimbrereta" [34].

Si los asuntos y tono de las cantigas marineras de Zorro destacan como cosa aparte, hay dos que ni siquiera han dado el primer paso en el camino de la asimilación: no han pasado a boca de mujer. La 383 y la 384, aunque incluidas por *Nunes*, salen de labios de hombre; el rey, un almirante o armador, ¿quién sabe? ¿Qué cantaban los marineros? Bernardim Ribeiro pone en boca de los remeros, en el romance de Avalor, un diálogo lírico de banco a banco. Y no sería absurdo pensar que los dos versillos que rematan el *Triunfo do inverno*, de Gil Vicente (*Copilaçam*, 1561, fol. 183, col. 4), vienen de un canto marinero: "Vento bueno nos ha de levar,/garrido he o vendabal". Nos gustaría saber más y adivinar menos. Martin Codax, cuyos versos tienen menos color y más delicadeza que los de Zorro, ha rozado el tema del baño de amor, tema siempre envuelto en un halo mágico que sugiere rito, no deporte [35]. La cantiga, ya citada, en que convida a las amigas a ir con ella y su amado a bañarse en las ondas (*Nunes*, 495; Celso Ferreira da Cunha, pág. 67) se relaciona temáticamente con la de Estevan Coelho (*Nunes*, 156):

Se oj'o meu amigo
soubess', iria migo,
eu al rio me vou banhar,
al mar [36].

---

[34] D. Alonso y J. M. Blecua: *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Madrid, 1956, núm. 400.

[35] El texto más interesante sobre el baño mágico nos lo da un viejo homiliario hispánico, el manuscrito Add. 30.853 del British Museum, que en el sermón de San Juan dice: "Nec ullus in festivitate sancti Johannis in fontibus aut in paludibus vel in fluminibus nocturnis vel matutinis horis labere se presumat, quia ista infelix consuetudo adhuc de paganorum observatione remansit." (Citado por Jole Scudieri Ruggieri: "Alle fonti della cultura ispano-visigotica", *Studi medievali*, t. 16 (1950), pág. 14.)

[36] El estribillo ha sido mutilado por Nunes, que truncó inexplicablemente el último verso. La repetición "al río, al mar", tiene su analogía en Zorro (*Nunes*, 388): "Jus'a la mar e o rio", tambien mal interpretada por Nunes

Siguiendo el hilo recordamos el estribillo de Rodrigo de Reinosa: "Si te vas bañar Juanica/dime a quales baños vas" [37] cuyas estrofas siguientes mencionan el baño de San Juan y describen los festejos de alborada que siguen a la purificación del solsticio. En el folclore judío, tan arcaizante, recogido por Manuel Alvar en Marruecos, volvemos a tropezar el baño de los amantes, despojado al parecer de su paganía, desenvuelto en coplas paralelísticas [38]:

Fuérame a bañar
a orillas del río;
allí encontré, madre,
a mi lindo amigo...

Fuérame a bañar
a orilla del claro;
allí encontré, madre,
a mi lindo amado...

Un breve sondeo de las veintitantas cantigas marineras nos descubre un enjambre de motivos no documentados en la canción francesa y algunos afines a otros europeos. La cantiga de amigo ejerció sus poderes de captación sobre un repertorio variado, al parecer de tendencia más épica y exterior, con abundancia de objetos simbólicos y un concepto menos elegíaco del amor. Sus obras más logradas —las de Zorro, Codax, Gomez Charinho, Meendinho, Pero Meogo— establecen un cierto equilibrio entre el escenario y los sentimientos, entre la pintoresca sustancia narrativa, a menudo guardada en el comienzo, y los deliquios interiores a los que ponen el rumbo. La yedra trepadora de la queja femenina ha ido derrumbando la estructura narrativa,

---

que de la conjunción e hace una forma de *ser*. Véase la edición de Monaci: *Cancioneiro da Vaticana*, Halle, 1875, pág. 128.

[37] "Si te vas bañar" es el texto del pliego suelto de Porto reseñado por J. M. Hill: "An Additional note for the Bibliography of R. de R.", *Hispanic Review*, t. 17 (1949), pág. 243. Otros corrigen en "Si te vas a bañar".

[38] Manuel Alvar: "Cantos de boda judeo-españoles de Marruecos", *Clavileño*, VI (1955), núm. 36, pág. 21. M. Alvar ha compuesto para el *Anuario de letras*, México, IV, 1964, "El paralelismo en los cantos de boda judeo-españoles", 109-159, estudio sólido y bien meditado.

reducida en ciertos casos a un solo verso de *incipit*. Tal sucede en Alfonso Sanchez, "Dizia la fremosinha" (*Nunes*, 200); en la de Pero Anez Solaz, "Dizia la ben talhada" (*Nunes*, 235), o en la de Bernal de Bonaval, "Diss'a fremosa en Bonaval assi" (*Nunes*, 361). Las reliquias del gusto épico ofrecen más puntos de contacto con la tradición francesa. Estos contactos han empujado a Jeanroy a buscar el modelo de las cantigas de Pero Meogo —singularizadas por el encuentro en la fuente y el tema del ciervo que revuelve las aguas— en perdidas poesías francesas, de las que serían herederas algunas recogidas por músicos o folcloristas a partir del siglo XVI. C. S. Lewis, adelgazando la exploración hasta que los hilos se quiebran, se ha remontado a los evangelios apócrifos, cuyo relato presenta a María yendo a la fuente y encontrándose con el ángel de la Anunciación [39].

Los poemas de Meogo más abundantes en materia narrativa son escenas mañaneras que pintan el aseo matinal de la doncella en la fuente, la llegada del amigo, las riñas y sospechas de la madre por el tardío regreso de la fuente o el brial rasgado en el baile y, alguna vez, por contraste, los fingidos regaños de la enamorada o las angustias del galán maltratado. El galán parece ser un cazador, no sólo porque una vez menciona el *monteiro* del rey sino porque la figura venatoria y erótica del ciervo, recargado de tantas significaciones como una imagen bíblica, asoma en todas ellas; ya de entrada, creando un marco de amor, ya en el estribillo a modo de contrapunto irónico a las sospechas de la madre por el brial rasgado, ya al final enturbiando las aguas y sugiriendo misteriosamente una intimidad amorosa de los sexos.

La cantiga "Levou-s'a louçana" no adopta la forma del monólogo dramático, sino que se atiene a la narración objetiva. Dentro de su innegable originalidad ofrece puntos de contacto con la celebérrima canción, tan usada en la *carole* como censurada en los púlpitos, de la *Belle Aaliz*. Será mejor copiarla aquí (*Nunes*, 415):

---

[39] C. S. Lewis: "The Origin of the Weaving Songs and the Theme of the Girl at the Fountain", PMLA, t. 37 (1922).

Levou-s'a louçana,
levou-s'a velida,
vai lavar cabelos
na fontana fria,
leda dos amores,
dos amores leda.

Levou-s'a velida,
levou-s'a loçana,
vai lavar cabelos
na fria fontana,
leda dos amores,
dos amores leda.

Vai lavar cabelos
na fontana fria,
passa seu amigo
que lhi ben queria,
leda dos amores,
dos amores leda.

Vai lavar cabelos
na fria fontana,
passa seu amigo
que a muito ama,
leda dos amores,
dos amores leda.

Passa seu amigo
que lhi ben queria;
o cervo do monte
a augua volvia,
leda dos amores,
dos amores leda.

Passa seu amigo
que a muito ama;
o cervo do monte
volvia a augua,
leda dos amores,
dos amores leda.

La canción truncada o jamás rematada en acción amorosa de la bella Aaliz levantándose y acicalándose, ya en su jardín o vergel, ya en la aliseda, ya simplemente en mayo preludiaba inmemorialmente la *carole*. La medida de los versos cortos o largos variaba, la serie monorrima podía ofrecer diversas rimas asonantes, propicias a la alternancia paralelística en que tal vez se recitaron más de una vez. Patrice Coirault construye así las series paralelas octosilábicas, siguiendo a Gaston Paris [40]:

Bele Aaliz main se leva
bel se vesti, mieuz se para,
lava ses ueuz, son vis lava
en un jardin si s'en entra...

---

[40] Patrice Coirault: *Formations de nos chansons folkloriques*, París, 1953, página 152.

Main se leva bele Aaliz
bel se para, mieuz se vesti,
lava ses ueuz, lava son vis
si s'en entra en un jardin...

Nadie logró averiguar qué hacía la bella Aaliz una vez aseada. Un predicador resolvió la cuestión haciendo que el diablo se la llevase [41]. La cantiga de Meogo le hace encontrar a su amado que pasa y de una forma imaginativa insinúa mediante la viñeta del ciervo que turba las aguas Dios sabe qué éxtasis de amor. El primer verso, el momento matinal y la ablución les son comunes; en Meogo el escenario parece más primitivo y el énfasis sobre los cabellos corresponde a otra tradición simbólica.

La cantiga que Jeanroy ha pretendido resueltamente entroncar con modelos franceses es el diálogo dramático siguiente (*Nunes*, 419):

Digades, filha, mia filha velida:
porque tardastes na fontana fria?
os amores ei;
digades, filha, mia filha louçana:
porque tardastes na fria fontana?
os amores ei;

Tardei, mia madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volvian:
os amores ei;
tardei, mia madre, na fria fontana:
cervos do monte volvian a augua:
os amores ei;

Mentir, mia filha, mentir por amigo;
nunca vi cervo que volvess'o rio:
os amores ei;
mentir, mia filha, mentir por amado;
nunca vi cervo que volvess'o alto:
os amores ei;

41 Gaston Paris: *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, París, 1912, pág. 624.

No es difícil hallar superficiales semejanzas en otros pueblos, ya que los amores del cazador con la doncella y el encuentro en la fuente son tema frecuente de baladas y pastorelas[42]. Pero cuando Jeanroy intenta mostrar conexiones específicas con un grupo de canciones francesas, la más antigua del siglo XVI, que supone derivadas de obras perdidas, se descubre la extravagancia paradójica de su método y la futilidad de ciertas comparaciones. He aquí la canción del siglo XVI[43].

Par un matin la belle s'est levée
A prin son seau, du lin du lé, du long de l'eau,
A prins son seau, à l'eau s'en est allée.
Là son amy si luy a rencontrée,
Deux ou trois fois sur l'herbe l'a jetée.
Pucelle estoit, grosse l'a relevée:
—"*Hélas, mon Dieu, que dira ma mère?*"
—"*Vous lui direz: La fontaine est troublée,*
Le rossignol a sa queue mouillée."
—"*Maudit soit-il qui m'a tant abusée,*
N'eust esté lui, je fusse mariée!"

Arriesgado y arbitrario parece usar una canción impresa en 1597 en un pleito sobre la originalidad de cantigas del siglo XIII, a no ser para probar que la del siglo XVI se inspira en la más antigua. Después de todo, el camino de Santiago era de ida y vuelta. El riesgo sube de punto cuando la semejanza se limita a un material mostrenco, a ciertos motivos folclóricos elementales. Jeanroy pretende que el asunto de ambas piezas es idéntico, sin más cambio que el del ruiseñor por el ciervo. Ignoramos si Meogo conoció algún poema narrativo en

---

42 W. J. Entwistle: "Dos *cossantes* às cantigas de amor" (artículo incluido en *Da poesia medieval portuguesa,* Lisboa, 1947), pág. 77, interpreta de la más cruda manera autobiográfica las alusiones de Pero Meogo y otros. Meogo se convierte en cantor de una cacería real. Asombra en tan docto autor criterio tan endeble. Con esta lógica los cuentos en que salen a relucir reyes y palacios serían obra de cortesanos. Sabido es que la fantasía popular prodiga el oro y las realezas.

43 Jeanroy, *obra citada,* págs. 200-202.

que con lujo de minucias se pintaba la brutal escena de seducción. Lo que podemos afirmar es que no sólo no pretendió hacernos un relato semejante, sino que en la lengua y ambiente de la cantiga de amigo sería absolutamente imposible referir la escena. Que la más calenturienta imaginación ensaye la cosa. Jeanroy piensa que la canción más clara, más realista y completa precedió a la de pormenores esfumados. Método que permitiría demostrar que la pintura de Giotto precedió a la de sus antecesores bizantinos o que las prosificaciones de novelas caballerescas son anteriores a los poemas. También cree que la literatura oral francesa conservó inexplicablemente durante muchos siglos el supuesto realismo pormenorizado de las primitivas canciones, lo que sería difícil de admitir a quien haya estudiado los problemas de la transmisión de romances y baladas. Quizá debemos cambiar el plano de nuestro cotejo y buscar no una asequible cadena literaria de un poema francés a otro portugués o viceversa, sino un material folclórico estructurado por cada autor siguiendo diferentes líneas. En el poema de Meogo el diálogo de madre e hija está formado por tres elementos: a) madre que pregunta el motivo de la tardanza de su hija en la fuente; b) hija que alega una excusa ambigua con un sentido literal y otro simbólico; c) réplica de la madre, que no acepta la semántica literal y pone al desnudo el referente del objeto simbólico. Este diseño ha sido seguido con fidelidad en una serie de canciones recogidas en el siglo pasado por folcloristas franceses, en las cuales unas veces aparece el erótico ruiseñor, otras, con prosaica racionalización, el pato.

La presencia del ciervo no es una mera variación caprichosa de Meogo. De su importancia se percató A. F. G. Bell [44] quien de ella

---

[44] A. F. G. Bell: "The Hill Songs of Pero Moogo", *Modern Language Review*, vol. 17 (1922), pág. 258. Arthur T. Hatto —editor de *EOS. An inquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings* (La Haya, Mouton, 1965), donde una constelación de especialistas explica y antologiza las albas y alboradas de muchos pueblos— en el apéndice I titulado "Imagery and symbolism" estudia los ciervos y ciervas de Meogo y Vidal, opinando que los de Meogo derivan de un rito popular, quizá de una mascarada en que doncellas y mancebos danzaban el tema de las canciones. Ritual difun-

dedujo que su autor "era un judío o, al menos, estaba familiarizado con el lenguaje e imaginería oriental del Antiguo Testamento" y lo relacionó con su condición de monje, denunciada por el apellido *Meogo*. Livianas bases para tan pesado edificio. El ciervo, símbolo fálico, pertenece a la más típica herencia del paganismo hispánico. El obispo de Barcelona, Paciano, a fines del siglo IV menciona la costumbre de "cervulum facere" "hacer el ciervito"; según San Jerónimo, Paciano había escrito un libro entero, *Cervus*, deplorando la costumbre de revestirse de pieles de ciervo para entregarse a prácticas inmorales [45]. El antiguo homiliario hispánico (British Museum, manuscrito Add. 30845) en el *sermo in caput anni* censura *turpissimam consuetudinem de anniculam vel cervulum exercere* y pregunta retóricamente: "Quis enim sapiens credere poterit inveniri aliquos sapientes qui cervulum facientes in ferarum se velint habitus commutari? Alii vestientur pellibus pecudum, alii adsumunt capita vestiarum..." [46]. Tentador es el relacionarlo con el ciervo que, figurando al amigo, aparece en los versos hebreos que preceden a una *jarya* mozárabe: "Le cerf est venu frapper à sa porte, de sa chambre elle élève la voix et dit à sa mère: Que faray mama meu lhabib estad yana" [47].

---

dido en el Norte de Europa. En Inglaterra, en las kalendas de enero, corría las calles un cortejo "dressed in skins, beast-masks or women's clothes, carrying with them the *cervulus*, akind of hobby-horse, which was probably a survival of the sacrificial victim". Enid Welsford, *The Court Masque*, New York, 2.ª edición, págs. 9 y 23.

[45] Stephen Mckenna: *Paganism and pagan survivals in Spain to the Fall of Visigotic Kingdom*, Washington, 1938, pág. 47.

[46] Citado por Jole Scudieri Ruggieri: "Alle fonti della cultura ispano-visigotica", pág. 16.

[47] Stern, núm. 12. Si en la poesía arcaica el ciervo era una figuración decorosa del amante, hacia 1500 había sucumbido a las grotescas asociaciones con el marido engañado. Braun y Hogenberg nos han conservado en las viñetas de las *Civitates orbis terrarum* la escena del esposo consentido que, pomposamente coronado de la cornamenta del ciervo, camina entre las vayas y abucheos de sus convecinos con arreglo a la pena consuetudinaria. Para sobrevivir con plenitud poética fue ordinariamente transformado en cierva. Tal ocurre en un zéjel paralelístico puesto en boca de una lavandera del Manzanares por un poeta de hacia 1600, e intercalado en un romance. Ha sido publicado últimamente por Damáso Alonso y J. M. Blecua: *Antología*

Las cantigas de Meogo revelan, a mi ver, un proceso por el que seguramente pasaron otros motivos: fases y estados intermedios de un relato poético en vía de asimilación a la cantiga de amigo.

El laberinto de incertidumbres en que nos perdemos al confrontar motivos de aparición mal fechada y de conservación o pérdida debida a un mero azar, se palpa cuando queremos trazar el árbol genealógico de ciertos tópicos marineros, como el de la maldición al mar o la interrogación a las olas. Ya en el cancionero de D. Denis apuntó Lang la coincidencia entre un fragmento de canción italiana mencionada por Boccaccio en la jornada quinta del *Decamerone*, "L'onda del mare mi fa gran male" y el estribillo de la preciosa cantiga de amor de Roy Fernandiz el santiagués: "Maldito sea 'l mare/que mi faz tanto male" [48]. ¿Estaremos frente a una inmemorial imprecación al mar?

---

de la poesía española. Poesía de tipo tradicional, Madrid, 1956, núm. 77, y merece copiarse como muestra de los avatares de un simbolismo. El fálico ciervo, desmitologizado, se trueca en linda cierva de acuarela decorativa:

Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.

Cervatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la camisa
de aquel a quien di mi fe.
Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.

Cervatica tan galana,
no enturbies el agua clara,
que he de lavar la delgada
para quien yo me lavé.
Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.

[48] H. R. Lang: *Liederbuch des Königs Denis*, pág. XXXIV. Lo amplió posteriormente en "Old Portuguese Sea Lyrics"; *Rev. Hisp.*, t. 77, páginas 192-3. La poesía de Roy Fernandiz en CV, ed. Monaci, 488; y en "Old Portuguese Sea Lyrics", pág. 192.

Rimbaut de Vaqueiras, muerto en 1207 (según otros un anónimo catalán del siglo XIV), puso en boca de una mujer la siguiente estrofa que extrañamente se asemeja a diversas cantigas marineras, especialmente a dos de Martin Codax:

Altas undaz que venez suz la mar
que fai lo vent çay e lay demenar,
¿de mun amic say-me novas contar?
¿Qui lay passet, no lo vey retornar?
Et oy, déu d'amor.
Ad hora'm dona joi et ad hora dolor [49].

No vale la pena de reiterar la lista de pasajes paralelos aducidos por Pellegrini. Contentémonos con el famoso de Codax:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo!
Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo! [50]

El erudito italiano, sin eliminar la posibilidad de que Vaqueiras haya tomado la invocación de poemas gallegos, prefiere suponer que el diálogo de la muchacha con las olas "representa una deuda personal de Martin Codax con Rimbaut de Vaqueiras". Se trataría en ese caso de un tema importado que se nacionaliza. No comparto la opinión de Pellegrini, pero no hay modo de ahuyentarla a menos que la filología logre fijar fecha tardía al poema provenzal. Ni siquiera es imposible una tercera solución: que ambos poemas recojan un tópico difundido en la Romania.

---

[49] Sobre los problemas de atribución véase S. Pellegrini: *Studi...*, páginas 37-9, que propende a atribuirla a Vaqueiras, a quien se la arrebató De Bartholomaeis. Sigo el texto de J. Romeu Figueras en "El cantar paralelístico en Cataluña", *Anuario Musical*, vol. X (1954), pág. 13. Romeu se inclina a dársela al anónimo catalán, pero no alega nuevos argumentos

[50] *Nunes*, 491; Celso Ferreira da Cunha, pág. 40.

Por mi parte, cada vez desconfío más de los buscadores de fuentes o zahoríes. C. S. Lewis, en su estudio tan notable por su erudición como por sus caprichosas deducciones, vio en la Anunciación de los evangelios apócrifos, donde el ángel encuentra a María junto al agua, el origen de todas las citas y encuentros que en el mismo lugar sitúan las *Chansons de toile* francesas y las cantigas de los cancioneros. No se para en barras para derivar de ahí temas desemejantes, por el procedimiento de la sustitución y adición. La paloma —que ni siquiera aparece en los apócrifos— es sustituida por el ruiseñor, las excusas de la hija son una adición posterior. Si faltan eslabones, se suponen. Si sobra un motivo, se le tacha de accesorio o tardío.

La escuela de Jung, recapacitando sobre la universalidad de ciertas figuras e imágenes que llama arquetípicas, afirma que "pueden brotar espontáneamente en todo tiempo y lugar, y que por tanto están de más las atrevidas hipótesis sobre la emigración de los cuentos" [51]. Aunque rechacemos la teoría de una memoria racial y rehusemos dar de lado a los problemas de fuentes y transportarlos de la esfera de la historia a la del mito, hemos de convenir en que los temas básicos se repiten porque es constante la configuración imaginativa del hombre, y porque la memoria colectiva tiene muchos cauces. Donde la genealogía sea oscura, no fabriquemos ejecutorias. Y sobre todo, no perdamos de vista el genuino problema literario: el de la función de los materiales ajenos en el conjunto estético. Los motivos acaso no sean originarios, pero la poesía en que se integran es original.

---

[51] H. von Beit: *Symbolik des Märchens,* Bern, 1952, pág. 14.

II. EL INFLUJO DE LA LÍRICA PROVENZAL

Antes de 1300, la huella transpirenaica es pujante en todos los dominios de la vida espiritual, en el arte, la legislación y el lenguaje. Si en los días siguientes a la caída del reino visigodo la emigración hispánica llevó a Francia la cultura denominada isidoriana (y quizá la misma noción de cruzada); si Cluny destruyó una parte del patrimonio cultural de la Península [1], los franceses pagaron con abrumadora generosidad estas deudas. La invasión pacífica de España y Portugal por monjes, soldados, menestrales y agricultores infundió nueva vitalidad en los despoblados yermos y ciudades, y fue fecundo fermento de la cultura nacional. Las gestas francesas y la lírica provenzal se injertaron en la poesía peninsular [2].

---

[1] Masdeu se percató de las graves consecuencias de la sustitución de la letra visigoda por la francesa. Los manuscritos dejaron de ser legibles para muchos. Toledo mantuvo una herencia de buenas letras y antigüedad hasta el siglo XI: así hace pensar la *Garcineida*, de García de Toledo, sobre la cual véase María Rosa Lida de Malkiel: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. VII (1953), págs. 246-58; y una nota del P. R. García Villoslada en la colectiva *Historia de la Iglesia Católica*, de la BAC, t. II, *La Edad Media*, Madrid, 1953, pág. 496

[2] M. Desfourneaux: *Les Français en Espagne aux XIe. et XIIe. siècles*, París, 1953. En la esfera lingüística traen novedades los estudios de R. Lapesa: *Asturiano y provenzal en el Fuero de Avilés*, Salamanca, 1948; y "La apócope vocálica en el castellano antiguo": *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. II, Madrid, 1951, págs. 185-226, donde se correlaciona agudamente un fenómeno lingüístico con la historia política y cultural.

En este terreno lírico la influencia provenzal resalta con entera evidencia. Los estudios de Lang, de Lollis y otros han mostrado la impregnación occitánica, tanto en las cantigas de amor como en las de amigo, impregnación que culmina en D. Denis. Porque hasta el género más nacional, la canción de mujer, en el momento que los manuscritos la cosechan para nosotros está ya saturada de conceptos y ademanes trovadorescos. La *cuita* y el *cuidar* como fijación del amor, la insistencia en el valor de la *mesura*, la actitud feudal que a veces adopta la amiga, y tantos otros pormenores, demuestran que la *cansó* ha desteñido ya sobre la cantiga [3].

Nos gustaría hallar una piedra de toque para reconocer los préstamos. La lírica occitánica tuvo también su base popular: se apoyó en lo que István Frank llama "los usos flotantes de la denominada poesía popular o folclórica, que sin duda le había precedido, que le era indudablemente contemporánea y que le ha sobrevivido, como ha precedido, acompañado y seguido a todas las escuelas poéticas sucesivas, sin asumir un papel decisivo en la evolución literaria" [4]. En la lírica del occidente peninsular, el sustrato popular tuvo más eficacia. La canción de mujer avasalló los géneros colindantes y dio el tono a la expresión poética. Parece razonable admitir que los asuntos y actitudes comunes al monólogo femenino desde China al Finisterre pertenecen al viejo repertorio, salen del fondo del arca. La pasión dolorida más

---

[3] Sobre *cuita* y su etimología véase J. Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, t. I, Madrid, 1955, pág. 977. Acerca de *cuida* y *cuidar*, términos aplicados a la pasión de amor por los trovadores, Eduard Wechsler: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle, 1909, pág. 190 siguientes. Joan de Guilhade masca esta palabra siete veces gracias al recurso de la *adnominatio* en "Amigas, tamanha coita" (*Nunes*, 182). Me imagino ironiza, como tantas veces, un lugar común. Sobre *mesura*, Rodrigues Lapa: *Uma cantiga de D. Denis. Interpretação e fontes literárias*, Paris, 1930, páginas 17 y sigs.; A. J. da Costa Pimpão: *História da Lit. Portuguesa*, t. I, páginas. 100-102.

[4] István Frank: *Répertoire métrique de la poésie des troubadours. Tome I, Introduction et répertoire*, París, 1953, págs. IX-X. El mismo Frank publicó en *Mélanges... à M. G. Le Gentil*, 1949, "Les troubadours et le Portugal", págs. 199-221, resumiendo, más que renovando, el estado de la cuestión.

que gozosa, la sumisión resignada al amor y al hombre, la resistencia de la familia personificada en la madre.

Comparemos este elenco al de la *cansó*. Un poeta inglés, impaciente con la excesiva importancia dada a los asuntos y el olvido de la técnica, la definía así: "Decir en seis estrofas estrictamente rimadas que cierta muchacha, matrona o viuda, se parece a cierto grupo de cosas, y que las virtudes del trovador se parecen a otro grupo, y que todo esto es doloroso o lo contrario, y que el único remedio es obvio" [5]. Los temas centrales son el panegírico de la dama, el elogio del poeta, la alegría más que la pena de amor, y la petición de un goce sólido que poco a poco se va refinando y espiritualizando.

La muchacha enamorada de la cantiga contrasta con la dama endiosada de la *cansó*. Si la primera se pasa al campo de la segunda, si hace ademanes feudales y gestos de dominio, si se plantea sutiles casos de conducta, sospecharemos una infiltración provenzal. Nuestra sospecha se afianzará cuando el motivo pertenece al ambiente cortesano o escolástico, cuando aparece tratado, bien en la canción provenzal, bien en la cantiga de amor portuguesa. Poetas habituados a la canción de hombre traspasan a la boca de la ingenua y apasionada muchacha las ufanías y frialdades que los trovadores atribuían a su dama. La doncella que sufre y se resigna se muda en mujer altiva y dominante. No hay que ver signo de provenzalismo o de arabismo en el título *senhor* aplicado a la amiga; *senhor,* como hizo notar Menéndez Pidal, equivale a *midons,* ni a las expresiones paralelas árabes; es a la vez masculino y femenino. Ni es fácil apuntar plagios textuales precisos, ya que no se conoce una sola cantiga que sea traducción o imitación servil de una *cansó,* lo que hace sospechar que la época en que, al calor de la poesía provenzal, había surgido la *cantiga d'amor* estaba distante. Podemos, con todo, apuntar coincidencias difícilmente explicables por un azar. Daré como ejemplo algunos pasajes relacionados con el casuismo amoroso, los efectos de la timidez o la recompensa

---

[5] Ezra Pound: *Literary Essays,* "Troubadours: their sorts and conditions", Londres, 1954, pág. 102.

del amor[6]. Mis ejemplos, espigados en someras lecturas, podrían ser multiplicados por el más novato provenzalista.

Joan Airas, burgués de Santiago muy versado en trovadores, dirá en una cantiga de amor[7]:

Desej'eu ben aver de mha senhor
mays non desej'aver ben d'ela tal
por ser meu ben que seja seu mal...

La amiga aprende la lección y en el estribillo de una cantiga propone:

que vos faça eu ben en guisa tal
que seja vosso ben e non meu mal

(*Nunes*, 327)

Y la muchacha de Roy Martinz d'Ulveira ensalzará la mesura de su amigo, también en el *rifão*, proclamando de él:

Non querria meu dano por saber
que podia per i meu ben aver

(*Nunes*, 297)

Este tipo de desinterés, casi de platonismo, está en el ambiente del amor trovadoresco tardío, aunque no sea fácil de hallar una fórmula literalmente parecida.

La elemental antítesis *fazer bem-fazer mal, aver bem-mal* enraiza en una fórmula jurídica usual en la península[8], aunque expresa un

---

[6] Un resumido proceso por deudas hacia la poesía provenzal, puede verse en el ensayo de C. De Lollis: *Dalle cantigas de amor a quelle de amigo*. Para D. Denis, Lang: *Liederbuch...*, págs. XLVII-LXI.

[7] CV, 541. Editado por Arnim Gassner: "Zwanzig Lieder des Joan Ayras de Santiago", *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos*, Coimbra, 1933, pág. 404; D. Denis trató idéntico motivo en: "Pero muito amo, muito non desejo", CV, 208. Lang: *Liederbuch...*, páginas XLV-XLVI, la confronta con pasajes de Montagnagol y Joan Airas.

[8] La fórmula *bem fazer, bien fazer* cristalizó en la behetría o bemfeitoria. En Portugal se mantuvo el contrato de servicio "a bem fazer" hasta las *Ordenações Manuelinas* y circulaba el proverbio "por bem fazer mal aver".

concepto trillado en la poesía occitánica del siglo XIII. Entresaquemos alguna muestra del copioso ramillete que nos brinda Wechsler[9]. Dice Sordello:

E sim fai ren desirar
Amors, que non dejatz faire
Per merce vos voill pregar
Que no·m faisatz pauc ni gaire.
Quar mais am viure ab turmens
Que vostre prez vailla menz
Domna per rem quem fassatz.

(XXXIV, 21)

Matfre Ermengau, en su enciclopedia escrita hacia 1292, *Breviari*, 31.851, pinta al buen amador:

Gardan l'onor de sa mia
Aitant o plus que la sia;
E non deman ni vuelh'aver
De sa dona negun plazer
De mal fach o desavinen
Per complir son avol talen...

Las reminiscencias de los trovadores son más nítidas en un motivo que Menéndez Pidal juzgaba original en la península, el de la "turbación del amante absorto al hallarse en presencia de la amada, sin acertar a decirla nada de lo que pensado tenía, tema inventado o al menos tratado muchas veces por Pero García Burgalés, imitado por el rey Dionis y en el siglo XV por el poeta catalán Luis de Vilarasa"[10]. En realidad, el tema había sido iniciado por Jaufre Rudel, "Quan lo rossinhols el folhos":

---

[9] Ed. Wechsler: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle, 1909, t. I, págs. 168-71. Los textos provenzales piden a veces recompensa "salvo el honor". La idea de honor es ajena, o casi, a la cantiga de amigo. Más tarde la frase provenzal se vulgarizó *ad nauseam* y nació el uso de llamar a la rabadilla *salvonor* (Gil Vicente).

[10] R. Menéndez Pidal: "Poesía árabe y poesía europea", *Bulletin Hispanique*, t. 40, pág. 412.

De tal dompna sui cobeitos
a cui non aus dir mon talen,
anz qan remire sas faissos,
totz lo cors m'en vai esperden...

y por Cercamon en "Quant l'aura doussa s'amarzis":

Quan suy ab lieys si m'esbahis
Qu'ieu no·ill sai dire mon talan...

tratado por Arnaut de Maruelh:

Mas tan sui d'amor entrepreis
Can remir la vostra beutat
Tot m'oblida cant m'ai pensat [11]

y no ignorado por Rigaut de Berbezilh:

M'oblit qun vos remir
e us cug pregar e no fauc mas consir [12].

Pero García Burgalés en una cantiga de amor (CA, 99):

Ca po'-la vejo coido sempr'enton
no seu fremoso parecer, e non
me nembra nada: ca todo me fal
quanto lhe coid'a dizer e dig'al.

Aleccionada por tantos poetas no sorprende que la doncella de Martin de Caldas, en una cantiga monóstrofa, imagine así el encuentro:

---

11 Para J. Rudel, vide *Les chansons*, ed. Jeanroy, CFMA, París, 1924, página 23; para Cercamon: *Les poésies*, ed. Jeanroy, París, 1922, pág. 2; para Arnaut de Maruelh, véase M. de Riquer: *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, pág. 471.

12 F. Piccolo: *Primavera e fiore della lirica provenzale*, Città di Castello, 1948, pág. 272.

Per quaes novas oj'eu aprendi
cras me verrá meu amigo veer
e oje cuida quanto mi á dizer
mais do que cuida non será assi
ca lhi cuid'eu a parecer tam ben
que lhe non nembre do que cuida ren

(*Nunes*, 420)

Los trovadores, cuando entraban en aquella especie de *cursus amorum* en que se ascendía a entendedor y drudo, solían ser modestos. A veces se contentaban con que *midons* les admitiese por vasallos o amigos:

Mas s'ieu un jorn fos amics apelhatz...
anc tant Amors no·m destreis malamens
que en eis lo jorn no·m agues fach esmenda.

Así Perdigon. Su contemporáneo Guilhem de Cabestanh aspira a lo mismo:

Ai! si er ja, donna, l'ora qu'ieu veya
que per merce me vulhatz tant honrar
que sol amic me denhetz apelhar! [13]

Otros poetas más viejos se habían contentado con el nombre de *servidor:*

Bona domna, re no·us demans
mas que·m prendatz per servidor

(B. de Ventadorn)

Domna, mas jointas vos soplei
prendes m'al vostre servidor.

(A. de Maruelh) [14]

---

[13] *Les chansons de Perdigon*, ed. de H. J. Chaytor, París, 1929, pág. 4; *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, ed. Langförs, París, 1924, pág. 20.

[14] Los versos de B. de Ventadorn en *La lírica de los trovadores*, pág. 299; los de Maruelh, *ibidem*, págs. 477-78.

Familiarizada con esta humildad, no extraña que la doncella de Vasco Perez Pardal amenazase al amante quejoso de que ella no le quería *fazer bem:*

Non me tenhades por senhor,
des i poderedes saber
ca ben é de vos sofrer eu
de dizerdes ca sodes meu.

(*Nunes,* 230)

Y la moza de Estevan de Guarda, igualmente adoctrinada, contestaba a una amiga que le reprochaba su crueldad:

—A voss'amig', amiga, que prol tem
servir-vos sempre mui de coraçom
sem bem que aja de vós, se mal non?

—E com', amiga? non ten el por bem
entender de mim que lhi consent'eu
de me servir e se chamar por meu?

(*Nunes,* 197)

Fácil sería aumentar los ejemplos de infiltración trovadoresca. Pondríamos entre los préstamos tomados a Provenza temas como el de la amiga que se envanece de que puede más que el rey o de que tiene en su mano la vida y muerte del amado; en otro no sabríamos dilucidar si se trataba de convergencia o influencia, como en el de los cizañeros [15]. Nos inclinaríamos a inscribir en el peculio nativo los motivos de la niña sañosa o guardada en balde. Pero la linde de lo propio y lo ajeno es dura de trazar. Los filones se entrecruzan, y cada investigador puede reclamarlos para Provenza o Portugal, mientras no dispongamos de una cronología más segura y de unos datos menos ambiguos. Para aumentar nuestra perplejidad, los caminos son de ida y vuelta, y tras la provenzalización de la canción de mujer viene,

[15] No abundan como en otros países. Citemos *Nunes,* 315, 321, 322, 331.

como ha mostrado Entwistle, la adaptación de la canción de hombre a los gustos nativos. El mestizaje era inevitable; la lectura de los poemas de Joan de Guilhade, Joan Airas, Pero García Burgalés y otros que escriben a la vera de 1250 nos muestra a la cantiga de amigo en urgente necesidad de rejuvenecimiento, buscando vías de renovación.

ARCAÍSMO Y RENOVACIÓN

Los signos de envejecimiento se amontonan; surgen cantigas de cantigas (o sea poemas que versan sobre el destino, composición y valor de otro poema, o intercalan a modo de estribillo mosaicos ajenos); poemas de tono irónico y hasta paródico que denotan el cansancio y agotamiento del repertorio. Signos elocuentes, aunque de interpretación menos clara, son la discordancia de la estrofa con el estribillo, el cual funciona a modo de contrapunto, y la atomización de los elementos narrativos, que propenden a desplegarse en una especie de folletón con un *se continuará* al término de cada entrega [16].

Las cantigas son un par de docenas (*Nunes*, 3, 12, 73, 110, 155, 186, 193, 195, 199, 231, 257, 284, 292, 293, 300, 336, 338, 340, 402, 438, 448, 473, 474, 475). Unas veces ponen de relieve el artificio literario al engarzar estribillos de moda, otras veces intentan identificar el yo literario con el yo personal, al relacionar la invención poética con circunstancias autobiográficas, probablemente fingidas. La ironía es un modo sutil de no romper con el pasado y de atacarlo al mismo tiempo. Este desdoblamiento sentimental frente a la canción de mujer, cuyos tópicos empezaban a enranciarse y a cuyo encanto no se sabe o no se quiere escapar, predomina en la obra de Joan de Guilhade que llega hasta la parodia en su afán de refrescar las mustias flores. En vez de cantar la belleza o el secreto, la "ben talhada" se lamenta de que "bon talho nen bon parecer" nada valen para encadenar a su

[16] Martin de Ginzo llega a tejer seis cantigas en torno al encuentro en la ermita (*Nunes*, 483 a 488).

amigo (*Nunes,* 196), o nos cuenta que éste, a quien en vez de llamar "meu lume e meu ben" apoda "cabeza de can", es incapaz de guardar el más leve secreto (*Nunes,* 177), o analizando el casto vocabulario a la luz de la experiencia pregunta qué piden a sus amigas los que las incitan a "fazer ben" (*Nunes,* 191), o entona una especie de cántico no espiritual a los placeres del amor en que olvidado de la perenne tragedia, ve un primero y satisfactorio paraíso: "Aqueste mundo x'est a melhor ren/das que Deus fez a quen el i faz ben" (*Nunes,* 178). La amiga se mofa a boca llena de la convención según la cual el amor no correspondido provoca la muerte o la *sandice* (*Nunes,* 185, 186, 189). Los libros escolares brindaban materiales de variación: el estribillo —núcleo temático a la vez— de una cantiga de Joan Airas (*Nunes,* 306) deriva de un *exemplum* de Valerio Máximo (libro V, cap. I), difundido por florilegios, repetido por Dante en la *Divina Comedia* y pasado al *Cancionero de Baena.* Preguntado Pisístrato por qué no mataba a un mancebo que había besado a su hija, replicó: "Si a los que nos aman matamos, ¿qué haremos a los que nos quieren mal?" Joan Airas pone en boca de la doncella:

Pois ei mal querer a quem mi quer ben
¿se querrei ben a quen mi quiser mal? [17].

Y la agudeza ingeniosa rebotó hasta Rodrigo Eanez de Vasconcelos, el cual la remozó volviéndola al revés:

Pois m'el ben quer enque lh'eu faça mal
¿que faria se lh'eu fezesse ben?
(*Nunes,* 163)

Me inclino a creer anterior el poema del santiagués, a pesar de que los dos sean contemporáneos, atendiendo a la mayor inventiva de Joan Airas y al rebuscamiento, más lejano del original, de los versos de Rodrigo Eanez de Vasconcelos.

---

[17] "Si eos, qui nos amant, interficimus, quid his faciemus quibus odio sumus?", Valerio Máximo: *Factorum et dictorum memorabilium libri novem,* t. V, cap. I.

Alfonso Sanchez, el bastardo real de D. Denis, utiliza para una cantiga monóstrofa una señal del amor que rodaba por tratados de medicina [18]:

Quand', amiga, meu amigo veer,
enquanto lh'eu preguntar u tardou,
falade vós nas donzelas enton
e no semblant', amiga, que fezer,
veeremos ben se ten no coraçom
a donzela por que sempre trobou.

Podría muy bien servir de comentario poético a aquel capítulo de *El collar de la paloma* en que se describen los signos del amor [19]:

"Otra señal es... el azoramiento que se apodera de él cuando ve a alguien que se parece a su amado o cuando oye nombrar a éste de repente", pág. 85.

"Otra señal de amor es que tú has de ver cómo el amante está siempre anhelando oír el nombre del amado y se deleita en toda conversación que de él trata", pág. 88.

Ignoro si hay que recurrir a fuentes helenísticas o árabes. Tal vez los tratados de amor y los poemas eróticos de cristianos y moros se comunicaban por senderos hoy borrados.

El rey D. Denis y otros de su generación, como Estevan Coelho, quisieron renovar la canción de mujer por el medio más obvio: retornando a la bailada y los símbolos vivos en el pueblo. Pero la inocencia poética es tan imposible de recobrar como la virginidad perdida. En esa teatral excursión a los prados y fuentes de Arcadia se mezclaba una refinada actitud de gran señor que no toma en serio el ceremonial. La lozana que lava camisas —rito que simboliza una mágica intimidad con el amado— (*Nunes*, 20) pierde su misterio y se amohina sañuda por nada, por el viento; la amiga que despide al amado, en vez de

---

[18] Del origen y fortuna del tema traté en el *Boletim de Filologia Portuguesa*, "Sobre el *Rey Seleuco* de Camões", t. 11 (1950), pág. 304-19.

[19] Ibn Hazm de Córdoba: *El collar de la paloma* (trad. de E. García Gómez), Madrid, 1953. Según el traductor este capítulo fue el que logró mayor difusión.

desgarrarse con la partida para la guerra, le anima a tomar su caballo, al que subrayando la intención de juego llama en diminutivo *baiozinho* [20].

La cantiga de amigo había agotado su ciclo. Venida del pueblo, elevada al nivel de la literatura, adoptada y regularizada por poetas doctos, necesitaba sumirse en la tierra para volver a renacer en Gil Vicente y los cancioneros musicales de 1500. Las criaturas de arte suben y bajan entre el suelo popular y las cimas del arte, en una permanente escala de Jacob. Al igual que en ciertos cuadros tenebrarios del siglo XVII, sólo son visibles claramente los que están en los más altos peldaños.

LA CANTIGA SE ALEJA DE LA "CANSÓ"

La deuda de la lírica gallega hacia la provenzal no se limita a simples materiales o esquemas estróficos, sino que se extiende a una esfera más interior: al vocabulario y fraseología que llevan consigo un matiz de sentimiento. Con todo, conviene asentar que, dentro de su angosto dominio, la cantiga de amigo tiene personalidad inconfundible. Rechazó las más vistosas galas de la poesía occitánica. No adoptó la imaginería, pródiga en flores y colores, astros y gemas. Dejó en paz a los *bestiarios* y no empleó ni una sola de las alegorías del *Physiologus,* puestas de moda por Rigaut de Berbezilh [21]. Se abstuvo de la mitología [22]. No recurrió al cómodo arbitrio de escribir con mayúscula los abstractos haciéndoles hablar y obrar. No imitó el preludio primaveral ni sus variaciones otoñales o invernales. La

---

20 *Nunes,* 21.

21 Rigaut de Berbezilh en "Atresi com l'olifanz" se comparó con el ciervo herido, lo que parece acercarnos a Pero Meogo. Pero en éste la significación figural es diferente.

22 Una excepción en dos cantigas (*Nunes,* 392, 393) en que Roy Martinz invoca al Amor, para que guarde a la amiga, mientras el amado va a Granada, "lidar con mouros e muitos matar". Ante alusión tan trivial como ésta no necesitamos pensar en Ovidio.

cantiga refleja la pasión con una desnudez escueta, sin atavíos. La canción provenzal arranca del mundo exterior —preludio naturalista— y después de moverse hacia la interioridad tendiendo una red de comparaciones y alusiones entre la pasión y el mundo, retorna afuera y remata en un envío apenas justificado por la costumbre y el mecenazgo. La cantiga de amigo vaciló entre el apego a una tradición limitada, exhausta ya, y la tentación de ponerse a tono con los signos del tiempo y seguir a las sirenas de Provenza; no supo ser francamente moderna, volver la espalda al pasado y tomar una posición agresiva frente al casticismo. Intentó conciliar las concesiones a los gustos de la época con la adhesión esencial al vocabulario y sistema expresivo del paralelismo.

III. LA POÉTICA DEL PARALELISMO

La cantiga de amigo tiende a encerrarse en un angosto ámbito de cosas y emociones, a limitar los vuelos al mundo exterior y las evasiones a lo concreto. Esta prisión temática, impuesta por un casticismo exigente, corresponde a las normas y el espíritu del sistema paralelístico. El paralelismo es el artificio que recibe su carácter y estructura de los demás elementos formales. A su tiranía se pliegan los demás factores de la versificación: las pausas, el ritmo, la rima. A su juego de simetrías obedece la especial calidad del lenguaje, la estrategia retórica individualizada por ausencias y presencias; ausencia o rareza de la metáfora y la antítesis, presencia de adjetivos decorativos y giros estereotipados. Una vez creado un tipo de fraseología, unos hábitos semánticos, un repertorio poético, la escuela se lo transmite intacto como bienes de mayorazgo. Mantiene, sin embargo, vitalidad bastante para impregnar con sus maneras y modismos de estilo y estrofa la misma cantiga de amor o canción de hombre provenzalizada.

Algunos rasgos del paralelismo han sido objeto reciente de trabajos aislados, prueba de que el interés se va desplazando de las investigaciones sociales e históricas, tan boyantes en el siglo pasado, hacia los aspectos literarios. Rodrigues Lapa, en unas páginas actuales a pesar de los veintiocho años transcurridos desde su publicación, ha estudiado el modo como se despliega el núcleo originario —un dístico más o menos tradicional— en las estrofas sucesivas. Entwistle procuró explicar el paso de las formas versificatorias más sencillas a las más

complicadas y ejemplificó las deudas de la cantiga cortesana de amor a la canción de mujer [1]. El filo de la atención se ha dirigido, por explicable preferencia, al tipo de bailada en que el paralelismo verbal —que yo llamaría literal— se asocia al leixapren para moldear las más bellas y exóticas poesías de los cancioneros. Usando de vez en cuando estas previas pesquisas, trataré primero de ensanchar y luego de ahondar el campo de exploración; ensancharlo mostrando la vasta difusión, las variadas especies y las implicaciones generales del sistema; ahondarlo hasta descubrir el vigor con que penetra y estructura los poemas en todos sus niveles y se metamorfosea inesperadamente.

DIFUSIÓN DEL PARALELISMO. ¿EXOTISMO O ARCAÍSMO?

Las copiosas muestras que hemos ido transcribiendo ofrecen un anticipo de los tipos frecuentados en la sección más original y valiosa de los cancioneros. Hora es de generalizar y abarcar horizontes más amplios. El paralelismo constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores-poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia. Si fuese posible —como soñó Alejandro Veselovski— escribir una poética universal, la historia y variedades del sistema paralelístico figuraría en los comienzos. Sería urgente ir esclareciendo la geografía y la cronología, la semilla psicológica y social sublimada a recurso estético, la función en los ritos religiosos, en el juego y el trabajo; y sobre todo, la monótona riqueza de sus variedades. Y entonces se vería claro que la canción gallego-portuguesa es apenas una tenue voz en un concierto cósmico. Voz con matices y registros peculiares. La rama hispánica se nos aparecía como un esqueje del árbol corpulento cuyas quimas vigorosas han cobijado buena parte de la tierra.

---

[1] M. Rodrigues Lapa: *Origens,* págs. 337 y sigs.; Entwistle: "Dos *cossantes* ás cantigas de amor", pág. 98.

La lectura de las canciones paralelísticas nos deja un regusto de extrañeza y familiaridad, de artificio y espontaneidad, de tierra lejana en la que hemos estado antes. Nos ponemos a considerarlas como flores exóticas y de pronto nos percatamos de que en nuestra niñez hemos canturreado y hemos escuchado sonsonetes parecidos. La tradición ha salvado en diversas encarnaciones, esquemas similares: coplas y cuentos, continas y juegos infantiles [2]. Bien saben los especialistas que el folclore, arca de Noé del pasado, perpetúa, a título de maravilla, lo que antaño era cotidianidad, pan y sal de cultura. La memoria de las madres y el gusto peculiar de los niños conserva disminuidas formas expresivas que han ido desapareciendo de las retóricas y de los archivos.

Tomando el rumbo hacia una definición del sistema, podremos, con Dámaso Alonso, reconocer en el paralelismo popular una clase de los conjuntos semejantes, caracterizada por la ordenación hipotáctica. El poema paralelístico contrasta, pues, con el poema correlativo caracterizado como "ordenación paratáctica de varios conjuntos semejantes" [3]. Esta rigurosa definición contentará a los que buscan la osamenta lógica y la vertebración gramatical de los fenómenos retóricos. El autor, a propósito del teatro calderoniano, nos ha dado un punto de referencia biológico que hace más a nuestro propósito: "Quien dijo que la vida humana era lucha, dijo que era bimembración: toda la vida es emparejamiento" [4]. De esta formulación que no separa el combate y la copulación, nos quedamos con el simple emparejamiento. Ya hizo notar un comentador de la poesía bíblica que a partir del Génesis y el arca de Noé "les objets, les végétaux, les animaux, les concepts se presentent en couples solennels" [5]. La dualidad unas

---

[2] Baste al lector un repaso de canciones de nana, como las incluidas por Federico García Lorca (*Obras*, ed. Aguilar, 1954, págs. 62-65) en su conferencia "Las nanas infantiles". Una de ellas, "Este galapaguito", la armonizó y puede oírse en disco.

[3] D. Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951, páginas 64 y sigs.

[4] *Ibidem*, pág. 176.

[5] Cit. por Schwab, obra referida más tarde, pág. 147.

veces es oposición y antítesis, otras veces plenitud complementaria. La antítesis asoma rara vez en el paralelismo de los cancioneros; el segundo elemento propende a ser mero desdoblamiento o sombra del primero. En vez del contraste dialéctico habitual en la correlación binaria, tenemos simetrías que se refuerzan, ecos que se multiplican subrayando la primera expresión.

PARALELISMO Y REPETICIÓN

El paralelismo presenta matices difíciles de graduar y reducir a tabla. Normativamente puede ser recurso ocasional o principio artístico dominante. Genéticamente, paralelismo precoz o maduro. Cuantitativamente, integral —que se extiende a todas las estrofas— o parcial, en que se alternan las estrofas exentas con las estrictas. Estilísticamente (y es lo que aquí nos interesa), paralelismo literal o de palabra, paralelismo estructural y paralelismo mental o de pensamiento. Entre estos tipos teóricamente diferenciados hay una zona indecisa en que la nomenclatura depende del arbitrio.

El sistema estrictamente paralelístico se sirve de la repetición como principio que domina y organiza la materia poética. Elementos repetitivos hay en todo poema, desde el isosilabismo y la rima, hasta la aliteración, el acento, las pausas. La poesía cantable se sirve del estribillo, apto para el uso coral. De todos ellos echa mano nuestro sistema que además emplea orgánicamente la repetición para establecer simetrías fijas, esqueleto y alma del poema.

La repetición puede afectar a las palabras (paralelismo verbal), a la estructura sintáctica y rítmica (paralelismo estructural), a la significación o concepto (paralelismo mental o semántico o de pensamiento).

La reiteración verbal suele confinarse, en los cancioneros, a la primera parte del verso y arrastra de ordinario la correspondencia estructural. Pero en las canciones de otros pueblos, verbigracia las rusas, se practican otras clases de reiteración: como el uso de la misma palabra o giro en dos versos contiguos, de modo que la palabra

final del precedente sea la inicial del siguiente. Un ejemplo, sin relieve poético ni más intención que la de aclarar el procedimiento: "De aquella marta ultramarina / ultramarina marta aterciopelada / aterciopelada marta como pluma" [6]. En los *versus transformati* se reitera con ritmo e hipérbaton diferente, la línea entera.

La repetición estructural campea en los salmos de David, y, según nos confirman con textos nuevos los orientalistas, en la poesía oriental de Babilonia, China, Arabia y Egipto. La disposición simétrica puede relevar lo mismo el contraste que la semejanza semántica. La copla española y la *quadra* portuguesa, que reproducen en escala enana las vastas floraciones de otras épocas, nos brindan un profuso muestrario de ambos tipos.

De contraste:

Tu querer es como el toro
que donde le llaman, va:
el mío es como la piedra,
donde le ponen, se está.

De semejanza (en la copla ofrece a menudo esta morfología: los dos primeros versos trazan una imagen, una cifra poética, mientras los dos últimos descifran el mensaje):

El puente voy a pasar,
no sé si lo pasaré:
palabrita tengo dada,
no sé si la cumpliré.

A los árboles altos
los lleva el viento:
a los enamorados
el pensamiento.

---

[6] Lo tomo de Víctor Shklovski: *O teorii prosy* (*La teoría de la prosa*), Moscú, 1929, págs. 33-34. En el ensayo titulado "Relación entre los artificios argumentales y los demás artificios de estilo", donde compara e identifica la construcción "escalonada" del paralelismo en la balada y la canción callejera con procesos semejantes en la novela y el cantar de gesta, hay bastantes más casos y procedimientos (págs. 35-39).

Inda que o lume se apague,
na cinza fica o calor:
inda que o amor se ausente,
no coração fica a dor.

El paralelismo conceptual es la repetición del mismo pensamiento, contrapesada por la variación de forma. Hay un paralelismo conceptual debido a simple torpeza del cantor o resistencia del material que impiden lograr una plena simetría. A mí sólo me interesa el que es intencional, donde el artista, de propósito rehuye la completa simetría, mientras con alguna limitada repetición nos muestra que continúa y rechaza a un tiempo los cánones del paralelismo popular.

Los usos prácticos del poema —la danza, la magia, el trabajo, la contienda de cantores— tienden a fijar un paralelismo literal, con fórmulas estabilizadas y variaciones reducidas. Es la meta hacia la que se orienta la canción popular y que tal vez no logra por la indocilidad del lenguaje que no se deja moldear. Los usos literarios, en cambio, reclaman un grado mayor de originalidad personal, una fuga visible de la rutina y los caminos trillados; estas exigencias empujan al paralelismo conceptual donde la reincidencia mental se complace en esquivar la reincidencia verbal, y la técnica reflexiva, modificando el movimiento rítmico y la distribución de los miembros, enmascara tras un caprichoso arabesco la escondida simetría y el arcaico artificio.

ORIGEN MÁGICO O SAGRADO

Raymond Schwab, en un sugestivo trabajo [7], intenta derivar la reiteración y el desdoblamiento —los dos procedimientos favoritos en la estilización simétrica— del ritual religioso. Los textos laicos de

[7] "Domaine oriental" incluido en el tomo I de la *Histoire des littératures*, sous la direction de R. Queneau, París, 1956, págs. 134-6. El autor, que trata del paralelismo asiático y alude al finlandés, no menciona el gallego-portugués.

Racine, Baudelaire y Paul Valéry dejarían entrever una retórica calcada sobre los gestos y las palabras del sacerdote. Este remoto peldaño sacro se guardaría, como en un involuntario archivo, en los textos del paralelismo. Halagüeña es semejante hipótesis, imposible de confirmar en los poemas de los cancioneros, que no revelan residuos de esta etapa sagrada. En el momento en que los amanuenses los fijan sobre el pergamino, su retórica tiene una raíz profana y se apoya en el triple suelo de la danza, la música y la poesía. Es posible que, como suelen sostener los anticuarios alemanes y como asegura Schwab, exista una afinidad hereditaria entre las formas paralelísticas y los formularios mágicos. En el occidente peninsular no sobrevive, a lo que creo, ningún eslabón de la verosímil cadena.

Rodrigues Lapa, aun reconociendo que el paralelismo es un carácter de la poesía primitiva, ha visto en su conservación y en sus modalidades un vigoroso influjo de la liturgia. La boga se debería a la familiaridad con el *paralelismus membrorum* de los salmos, y sobre todo a la imitación de las *secuencias,* que se cantan en Saint Gall a partir del año 860 y en San Marcial de Limoges pocos años después [8]. El parentesco, examinado de cerca, parece colateral y no directo. W. von Steinen, que ha consagrado un hondo estudio y edición a Notker, el creador de la secuencia, observa cómo los salmos de David y la salmodia primitiva no pueden reducirse a una regla precisa o *rationale* en materia de simetría. Por lo que toca a las secuencias de Notker, destinadas ya al canto responsorio (de solista y coro), ya al antifónico (de coro y contracoro), se asemejan a las cantigas de amigo en la correspondencia de estrofa y anti-estrofa, pero poseen un diseño complicadísimo y una variedad refinada desconocidas en las bailadas.

---

[8] J. Chailley, autor de una tesis en prensa sobre *La escuela musical de San Marcial de Limoges hasta fines del siglo XI,* anticipa en un artículo de la *Romania* "Les premiers troubadours et les versus de l'École d'Aquitaine", tomo 76 (1955), págs. 212 y sigs., algunas pruebas de la profunda y duradera relación de los primeros trovadores con las formas musicales y versificatorias de los *versus* aquitanos. En los libros de S. Marcial se halla, para citar un caso, la estrofa usada por Zorro-Airas Nunez en las dos bailadas de las avellanas.

Si, como afirma Von den Steinen, las leyes de las secuencias han crecido gracias a una lógica interna [9], el desarrollo del paralelismo cancioneril, desde las simplicísimas formas germinales hasta las más elaboradas, admite —o más bien exige— un proceso orgánico: factores externos lo habrán favorecido, pero no creado. Y si la secuencia hubiese dado su sangre a la cantiga, mal podría faltar la incitación al gozo y el clima pascual.

¿LA INMOVILIDAD, ESENCIA DEL PARALELISMO?

Aubrey F. G. Bell, queriendo captar el alma del sistema, la creyó descubrir en la supuesta *inmovilidad* [10] que, por ligarla a influjo de la salmodia, llamaba *inmovilidad oriental*. "O segundo dístico", añadía, "nada acrescenta ao primeiro: intensifica-o apenas pela repetição". W. J. Entwistle, asegurando haber llegado personalmente a la misma delimitación, afirma por cuenta propia y por confianza en la finura de espíritu de su precursor que "O primeiro princípio é o da imobilidade", y que *inmovilidad* es el único vocablo adecuado [11]. Desafortunada parece tal formulación que sólo atiende a un aspecto del fenómeno y, en lo que esconde de exacto, se reduce a un mero sinónimo de repetición o reiteración. Paradójico se nos antoja el que una poesía

---

[9] W. von den Steinen: *Notker der Dichter, Darstellungsband,* Bern, 1948, pág. 118. En el tomo segundo, que encierra las obras, no consigo descubrir nada que se acerque a la elementaridad de las bailadas.

[10] Cito por la versión portuguesa de A. F. G. Bell: *A literatura portuguesa,* Coimbra, 1931, pág. 17. (El texto inglés salió en 1922.) En 1932, "The origin of the *cossantes*", *Modern Language Review,* vol. 27, pág. 184, se inclina a derivar el paralelismo del ritmo del trabajo.

[11] *Artículo citado,* pág. 78. J. Romeu, aceptando la inmovilidad, la explica como emanación de una mentalidad especial, peculiar del *pueblo* gallego-portugués y de su fondo céltico: esta forma mental, asegura, no se halla en Europa: "Las restantes líricas hispánicas y cualquiera de las románicas y europeas, no ofrecen muestras de dichas formas mentales, ni mucho menos, de las estróficas", *art. cit.,* págs. 24 y passim. Este neokantismo racista aplicado al fenómeno poético convierte la niebla en noche.

funcional asociada a los movimientos de la danza, del trabajo y del juego tenga como nota privativa la inmovilidad.

Poco apropiado es el definir un principio positivo por sus rasgos negativos, por sus ausencias, en vez de concentrarse sobre la experiencia íntima a que corresponde, y ahondar en el modo de presentación, en la morfología poética. La pauta paralelística refleja a maravilla una exasperación emocional que se desborda en sucesivas ondas expresivas, una moción interior que al renovarse renueva el grito poético. La simple repetición daría el poema-estribillo, la monótona frase que el niño y el primitivo canturrean incansables sin alterarla. El paralelismo que estudiamos practica la progresión, aunque retardada: los escasos versos de la serie básica del poema adelantan una acción, a través de encadenamientos y responsiones. La serie responsoria combina igualdad y mudanza, persistencia y variación. Por ello sería más justo decir que el paralelismo es un sistema expresivo que pone al descubierto los dos polos del arte —repetición y variación—, y en que domina la repetición, elevada a principio estructurador. Si quisiésemos traducir el procedimiento en imágenes, pensaríamos en el martillo que da una y otra vez en el mismo clavo, en el barco que gira alrededor del mismo vórtice, en todo caso en algo dinámico e insistente a la vez. Una vez descubierta la eficacia del proceso se aplicó a temas en que la única justificación del desdoblamiento era práctica, como la alternancia coral, o se convirtió en el simple hábito retórico de decir dos veces la misma cosa. De la poesía saltó a la prosa y, en unión de otros elementos, caracterizó el estilo isidoriano, al que daba un ritmo y balanceo musical [12]. El paralelismo, suscitado por el retorno de una situación o por un trance imaginativo de obsesión, se derrama y prolifera merced al placer estético que el hombre siente ante la simetría. Y tanto por sus empleos funcionales como por la ingenua satisfacción que el poeta primitivo experimenta al relevar el artificio, da nacimiento a un sistema expresivo y un género poético.

---

12 Alfredo Schiaffini: *Momenti di storia della lingua italiana*, 2.ª ed., Roma, 1953, págs. 86-87.

EL PARALELISMO VERBAL. SUS TIPOS

La poesía de cuño popular maneja preferentemente formas de paralelismo abierto. El núcleo simplicísimo o estrofa de cabeza engendra nuevas estrofas empalmadas mediante la anáfora de la frase inicial y caracterizadas por la reiteración de los giros emocionalmente cargados. La repetición pura y simple no satisface a una estética cada vez más refinada. La eficacia del poema aumenta cuando la repetición sirve de marco a la variación o cuando al lado del concepto positivo se coloca, a modo de claroscuro, el concepto negativo, o cuando manteniendo idéntica la frase, se altera el orden y el ritmo.

He aquí los tres recursos que asoman en las canciones de bastantes pueblos: *a)* reiteración del verso y del movimiento rítmico, variando sólo el final, en que la palabra rimante es sustituida por un sinónimo; *b)* redoblamiento del concepto mediante la expresión negativa del pensamiento opuesto; *c)* reiteración del verso entero con sintaxis, hipérbaton y ritmo mudado. De los artificios *b)* y *c)*, menos usados en las cantigas occidentales, trataré de paso.

La intensificación negativa figura como proceso frecuente en los salmos de David o en las canciones rusas. En los cancioneros pertenece al repertorio del paralelismo semántico: "non fezera ende al" (*Nunes*, 87), "u al non a" (*Nunes*, 104), "Por vos veer, amigu', e por al non" (*Nunes*, 109), "por baralhar con el e por al non" (*Nunes*, 116), "Que seu erades, ca non meu" (*Nunes*, 164), etc. No faltan casos en que el paralelismo verbal lo adopta, como en la bailada de Fernand Esquio sobre el cazador de pájaros: "A las que cantavam leixalas guarir/ ... A las que cantavam non nas quer matar" (*Nunes*, 506). La simple inversión verbal que junto con el hipérbaton altera el ritmo es uno de los primeros y comunes rasgos retóricos de la canción popular, pero no ha prosperado en los cancioneros. Pero Meogo y otros la usan de vez en cuando; Airas Paez construye un poema entero a base de ella:

Dizen pela terra, senhor, ca vos amei
e de toda-las coitas a vossa maior ei...
Dizen pela terra ca vos amei, senhor,
e de toda-las coitas a vossa ei maior...

(*Nunes*, 341; CV, 691) [13]

Un paralelismo fluctuante y arbitrario bastaba a las exigencias imaginativas del cantor aislado. En el canto colectivo las conveniencias funcionales de la danza, el recitado alternativo y los coros sucesivos regularizaron las reglas del juego. El dístico de base emparejó con otro de responsión y fue completado por un estribillo, que era probablemente entonado por todas las voces. Este modesto artificio fue suficiente para las más sugestivas bailadas de Joan Zorro, Martin Codax (*Nunes*, 385, 387, 389, 414, 497) y para la súplica a Santiago de Paio Gomez Charinho. Sea dechado una de Joan Zorro:

Met' el-rey barcas no rio forte;
quem amig' á que Deus lh' o amostre:
alá vay, madr', ond' ey suidade!

Met' el-rey barcas na Estremadura;
quem amig' á que Deus lh' o aduga
alá vay, madr', ond' ey suidade!

(Celso Ferreira da Cunha,
O cancioneiro de J. Z., pág. 55)

Cada verso va recortado y escueto con una maravillosa sobriedad, sin engarce sintáctico con el siguiente, ligado apenas por sentido y sentimiento. Las rimas asonantes nada comunes son tal vez del peculio del poeta, aunque alguna frase ("que Deus lh' o aduga") nos recuerde el poema a Santiago del almirante pontevedrés. Tal originalidad en la asonancia quizá dimane de los azares de las antologías que sólo han conservado en sus arcas de Noé un par de poemas de este tipo.

---

[13] Se trata en realidad de una cantiga de amor, donde mudando en el estribillo *namorado* / *coitado* por *namorada* / *coitada* obtendríamos una cantiga de amigo.

Ordinariamente el dístico de base remata en palabras castizas, rituales, que traen de la mano la rima alternamente. El más distraído lector sabría completar otro dístico de Zorro que antes copiamos:

Pela ribeyra do rio salido
trebelhey, madre, con meu amigo...

y lo casaría con el casi inevitable:

Pela ribeyra do rio levado
trebelhey, madre, con meu amado...
(Celso Ferreira da Cunha,
ibidem, pág. 51)

El segundo dístico reproduce el primero, sin más modificación que el relevo de la palabra rimante por un sinónimo consagrado: *salido / levado, amigo / amado.* En las canciones de aire antiguo predominan las asonancias alternantes *io-ao,* condicionadas por los finales favoritos: *amigo / amado, rio / alto, navio / barco, pino / ramo.* Siguen de cerca las asonancias *ia-aa,* acarreadas por los remates *amiga / amada, velida / louçana, fremosinha / ben talhada* [14]. Las parejas sinonímicas ocupando su sitio estratégico al cabo de los versos desempeñan doble misión: la de facilitar la alternancia y la de recordarnos que nos hallamos en los dominios de la cantiga de amigo, dentro de un cerco poético convencional. (No de otro modo que el *ay* prolongado y vocablos como *serrana, quereres, gitano* nos sitúan en la canción andaluza). El colorido se convierte en pátina cuando las palabras rimantes conservan una fonética arcaica ya superada por la evolución de la lengua: *louçana, vado, fontana, pino, salido* [15]. Ciertos adjetivos rimantes ejemplifican la tendencia decorativa de las rimas: son epítetos ornantes que realzan, como un coturno, la talla

[14] Quien busque una enumeración de las rimas y sus clases, acuda a la documentación allegada por Dorothy Atkinson: "Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric", *Modern Language Review,* vol. 50, 1955, págs. 281-87.

[15] Consúltese sobre estas palabras Rodrigues Lapa: "O texto das cantigas d'amigo", *A língua portuguesa,* t. I, 1929, págs. 15 y sigs.

del nombre. Tales me parecen "rio salido", "rio levado", que lo mismo se aplican al río en marea alta que en marea baja. La madre no deja de ser *velida* o *loada* hasta en los casos en que con mano dura corrige o reprende a la moza, por ejemplo en Airas Corpancho (*Nunes,* 96), no de otro modo que los romances españoles pueden llamar al monarca *buen rey* cuando comete una injusticia o que los relatos épicos rusos califican de blancas las manos aunque pertenezcan a un etíope. La asonancia y el gusto por las rimas atávicas, heredadas, singulariza las bailadas gallego-portuguesas y las sitúa en el polo opuesto al *trobar clus* y a las rimas ricas de los trovadores provenzales. Son el tributo gustosamente pagado a una poética osificada.

Víctor Shklovski lanzó un día la ingeniosa paradoja de que "la forma se crea un contenido". Así, la epopeya finlandesa, la cual practica el paralelismo sinonímico, cuando necesita repetir una cifra, como no halla el perfecto sinónimo lo sustituye por el número siguiente. En el *Kalevala* hay pareados como éste: "En la sétima noche finó, / en la octava murió" [16]. Una canción judeo-española incluida en la *Antología* de D. Alonso y J. M. Blecua, núm. 498, y parcialmente publicada primero por M. Alvar, "Cantos de boda judeo-españoles de Marruecos", *Clavileño,* VI, 1955, núm. 36, pág. 15, recurre a idéntica solución:

...él me dio un abrazo
yo le di cinco.
...él me dio un abrazo
yo le di cuatro.

Las cantigas de amigo, sin llegar a la misma licencia, aplican con la mayor laxitud el concepto de sinónimo alternante. Pero Meogo, y otros con él, emparejan como equivalentes presente e imperfecto, perfecto y pluscuamperfecto: *queria / ama, lavei / lavara, liei / liara* (*Nunes,* 415, 416), usanza por otra parte, muy difundida en el Romancero. A veces hay que hermanar los sinónimos en una especie de género común de que ambos son rama; el amor se desdobla con-

[16] V. Shklovski: *La teoría de la prosa,* págs. 36-7.

tinuamente en *ver / falar*; la belleza, en *corpo velido / corpo delgado* (Codax, *Nunes*, 496). La metonimia o la relación de parte a todo justifica relevos como los del río con sus cualidades (*rio / alto*), sus accidentes (*rio / vado*) o los lugares donde corre (*rio / Estremadura*). Los de la palabra *amigo* se explican por una identificación mental: *amigo / perjurado / o que vos ben queria / que vos amades / o que por vos era coitado*, etc. La sinonimia, como vemos, ensancha su radio hasta contentarse con una mera contigüidad física o moral. Estas equivalencias contribuyen a prestar a los versos paralelísticos una vaguedad imprecisa, poblándolos de objetos esfumados, de términos sugeridores más que descriptivos.

Cuando la sustancia lírica se desbordaba de los dos dísticos originarios —el de base y el de responsión—, el versificador tenía abiertos tres caminos para desarrollar las posibilidades del sistema.

1. Complicar la estrofa básica aumentando el número de versos y cruzando las rimas, pero contentándose con una sola antiestrofa.

2. Añadir a la obligada estrofa responsoria una segunda, una tercera, etc., creando así un paralelismo doble, triple, cuádruple, con otras tantas variaciones de rimas.

3. Tras el dístico inicial y su antiestrofa insertar nuevas estrofas básicas, ya con rimas nuevas, ya con la misma asonancia, cada una con su correspondiente antiestrofa. Cuando las asonancias permanecen idénticas, la cantiga se distribuye en dos series alternantes: par e impar. Este reparto en dos series asonantadas triunfó, como ya sabemos, en cerca de cincuenta bailadas, donde el paralelismo se combinó, más o menos rigurosamente, con el leixapren o encadenamiento. El encadenamiento, más que una modalidad de composición, es una modalidad de recitación o presentación. Las dos voces se sucedían y alternaban, entonando la una las estrofas básicas, la otra las estrofas responsorias, y uniéndose —parece— en los estribillos. Tras el dístico liminar cada voz formaba los sucesivos repitiendo el último verso del pareado precedente seguido de un verso nuevo. Este eslabonamiento retardaba la ejecución y socorría la memoria. De este modo, una simple serie de cuatro versos, unida a las correlativas, se desplegaba en

un total de seis pareados. La música, los movimientos de danza, el destino popular y la tradición de arcaísmo debieron contribuir a la boga del simple pareado. El encadenamiento, al ligar cada verso con el anterior y el sucesivo, los presentaba en diferentes perspectivas.

LA AMPLIACIÓN DEL DÍSTICO. LA RESPONSIÓN MULTIPLICADA

Había modos divergentes de ensanchar el breve círculo de los dísticos parejos: ampliar el número de versos de la estrofa única o multiplicar las coplas de responsión. Y una vez descubierto el poder de cada recurso aislado, cabía utilizarlos mancomunadamente en una especie de superación de las galas ingenuas del paralelismo.

La poesía castellana se contentó ordinariamente con la doble estrofa, pero ensayó combinaciones más complicadas que el pareado. Probó los zéjeles paralelísticos de tres y cuatro versos, cruzó las rimas, entretejió estrofa y estribillo mediante el encadenado, en que el verso puente empieza, como un eco, repitiendo la palabra última del anterior.

La poesía galaica profana apenas exploró estos caminos. Intentó, como en la bailada de las avellanas, de Zorro, la cuarteta monorrima, en la cual, para evitar el sonsonete, incrustó entre tercero y cuarto un verso de estribillo, "se amigo amar", con rima diferente. (Este avance del estribillo es uno de los primores cultivados en los cancioneros.) Pero ya Airas Nunez (*Nunes,* 258), al renovar el motivo de la danza bajo los árboles, no se contentó con la mera amplificación de los versos y acrecentó una nueva estrofa paralela, totalizando tres. Airas Nunez es un versificador refinado que en la cantiga dialogada "Bailad' oj', ai filha, que prazer vejades" (*Nunes,* 259) empleó nuevamente, en cuádruple variación, la cuarteta monorrima, cruzando otra vez entre el tercero y el cuarto verso uno de estribillo. Cuatro veces la madre incita a la hija a danzar ante su amigo, cuatro veces la hija se somete, aunque temerosa de que el amigo muera pasmado de su gracia. Artífice ducho, templa el hastío de la repetición pura y simple

remodelando el verso de entrada: "Rogo vós, ai filha, por Deus que bailedes", "por Deus, ai mia filha, fazede a bailada". Fernand Esquio (*Nunes*, 507) hace dialogar al amigo y la amiga en tres dieciseisílabos con primeros hemistiquios fijos y segundos variables (o, si se quiere, en seis octonarios con impares fijos y pares variables), totalizando tres estrofas rematadas por un estribillo dístico o trístico, según el estilo de contaje. La primera suena:

—Que adubastes, amigo,
alá en Lug' u andastes,
ou qual é essa fremosa
de que vós vos namorastes?
—Direi-vo-lo eu, senhora,
pois me tan ben preguntastes:
o amor que eu levei
de Santiago a Lugo
esse m'aduss'e esse mi-adugo.

El duplo paralelismo con impares fijos y pares mudables campea igualmente en una cantiga de Estevan Reimondo que consta de tres cuartetas:

Anda triste meu amigo,
mia madr' e á de mi gram despeito,
porque non pode falar comigo
e non por al, e faz gram dereito
d'andar triste o meu amigo
porque non pode falar migo.

(CV, 295; CB, ed. Paxeco-Machado, 657; Nunes, 126)

Esta cantiga plantea el problema de las relaciones de la cantiga de amigo con el *refrão*, que en la mayoría de ellas complementa la copla ya condensando el tema, ya sirviéndole de contrapunto, ya señalando la explosión afectiva. Pero aquí la estrofa está bordada sobre el cañamazo de un estribillo previamente fabricado, que por seguir los usos galaicos ha sido eliminado de la cabeza y retraído, con retoques, al remate. Como si después de levantar el edificio se eliminase el anda-

mio. Nos haría presumir la existencia de canciones en que el dístico liminar se insertaba a modo de esqueleto en la estrofa cuyos versos impares formaba, si no tuviésemos la certeza documental suministrada por los poemas de Alfonso X y por la tradición castellana de los siglos XV y XVI. De ello más tarde.

La ampliación de la estrofa básica dilatada por varias de responsión es practicada en la poesía galesa y en los plantos de los judíos españoles de Marruecos. Los poemas galeses en *englynion,* cuya antigüedad se remonta a los siglos IX, X y XI, emplean coplas de tres versos, en que la base es paralelizada en las de responsión de un modo parecido al de las bailadas portuguesas: principio inmutable, rima variable. El paralelismo puede abarcar los tres versos, limitarse a dos y aún reducirse al primero. He aquí las dos primeras estrofas de una cadena formada por cuatro paralelas:

Boed emendiceid ir guit guenn
a ttinvis y ligad oe penn
guallauc ab lleinnauc unben.

Boed emendiceid ir guit glas
a ttinvis y ligad in guas
guallauc ab lleinnauc vrtas [17].

La repetición paralelística es particularmente adecuada para la expresión del lamento con sus retornos de un dolor encauzado y regularizado por los usos funerales. Manuel Alvar nos ha recogido un

---

[17] Tomo estos datos de Kenneth Jackson: "Incremental repetition in the early welsh *englyn*", *Speculum,* t. XVI, 1941, págs. 304-321. Debo el conocimiento de este artículo al profesor de Cambridge Edward M. Wilson, mi amigo. Jackson desarrolla la teoría del paralelismo —que siguiendo a Gunmere incluye en las variedades de repetición incremental— y analiza las semejanzas del *englyn* con poemas chinos, armenios, turcos y especialmente gallego-portugueses. El fragmento aquí inserto parece traducirse así:

Maldito sea el ganso *blanco* / que arrancó su ojo *de su cabeza* / Gwallawg hijo de Lleinnawg *el caudillo.*

Maldito sea el ganso *gris* / que arrancó su ojo *cuando joven* / Gwallawg hijo de Lleinnawg *el preciado.*

planto marroquí en que la estrofa inicial es dilatada por tres de responsión que combinan un elemento fijo —los versos impares— con otro variable, es decir, los versos pares.

Es un canto de malogrado o muerto temprano, del que recojo las dos primeras estrofas:

Malogrado muere,
malogrado ya se moría
maique a todos duele
cuando se guardan de la luz del día.

Malogrado muere
de hermosa frente
maique a todos duele
cuando no aljadra nadie de su gente [18].

Estas dos coplas y las dos siguientes gravitan en torno a un estribillo, no recogido, acaso olvidado, pero que con sus dos versos estructura las endechas. Son los versos: "Malogrado muere / maique a todos duele". Estamos enfrente de un antiquísimo artificio hispánico, ya empleado por Alfonso X en cantigas religiosas y profanas.

EL ESTRIBILLO INSERTO EN LA ESTROFA

El Rey Sabio se complace en usar una métrica de colorido hispánico, sin limitarse a los esquemas acotados por los cancioneros, y no rehuye el empleo de formas casi vitandas para la poesía cortesana de Galicia, tales como el estribillo liminar, el zéjel, la responsión paralelística multiplicada. El uso del estribillo liminar —que anotamos en el C. Ajuda, 198; C. Vaticana, 240— es interpretado por la Michaëlis como rastro arcaico o juglaresco. La riqueza de formas zejeles-

[18] Manuel Alvar: *Endechas judeo-españolas*, Granada, 1953, páginas 55-60. Merece también destacarse, entre los otros, el planto "Háganle, le hagan" con su cuádruple paralelismo de movimiento menos regular,

cas ha sido ya glosada por Menéndez Pidal[19]: nadie parece haber reparado en su maestría paralelística, en el virtuosismo con que cultiva la múltiple responsión, pautada por la inserción del estribillo en los versos impares de la estrofa. Por estos rasgos, Alfonso X el versificador se nos aparece como fundador y dechado de la tradición castellana, en la que vivieron estos usos una vida más lozana que en la de Portugal.

Alfonso X empieza una cantiga de escarnio (CB, ed. Paxeco-Machado, 421; ed. Molteni, 369) con un dístico:

Non quer' eu donzela fea
que a mia porta pea

que injerido en los versos impares de las cuatro cuartetas sucesivas forma el esqueleto de la composición. Dos cantigas de Santa María (las 90 y 320 de la edición de la Academia) ofrecen el más dilatado e incansable empleo de la represión paralelística registrado en su época. De la 90 copiaré el *refrão* y la primera estrofa:

Sola fusti senlleira
Virgen sen companneira.

Sola fuste senlleira
ú Gabriel creviste
et ar sen companneira
ú a Deus concebiste;
et por esta maneira
o demo destroiste.
Sola fusti senlleira
Uirgen sen companneira.

Las estrofas, en número de cinco, entretejen en el primer y tercer verso el *refrão* inicial y desbordando la cuarteta habitual se amplían con dos versos a modo de estrambote.

---

[19] Menéndez Pidal: *Poesía árabe y poesía europea*, 2.ª ed., Buenos Aires, 1943, pág. 63; D. C. Clarke: "Versification in Cantigas", *Hispanic Review*, t. XXIII, 1955, págs. 93-4.

El encabezamiento de la 320, "Santa Maria leua / o ben que perdeu Eua", es deliberadamente modificado en "O ben que perdeu Eua / cobrou Santa Maria", para ser injerido en las siete cuartetas que desgranan los loores de la Virgen. Este poema es, si no la más refinada, la más multiplicada variación paralelística de que tengo noticia y revela el peculiar modo de utilizar las formas de estirpe popular, ni desdeñadas ni copiadas servilmente por nuestro más requintado, complejo e inventivo versificador [20].

La responsión con estribillo injerido, si no por invención, puede ser considerada castellana por adopción. Los vates galaicos, cuando adoptan este artificio, tratan de disimularlo de un modo vergonzante, acaso para no ser confundidos con los juglares de las plazuelas. Pero da Ponte, en su cantar de befas a Pedro Agudo, poeta de Burgos y cornudo mayor del reino, nos birla el estribillo inicial que le ha servido de cañamazo para bordar sus variaciones y lo esconde en el final, de acuerdo con la técnica occidental. Su poema me deja la vehemente sospecha de que está parodiando usanzas comunales. Doy el texto por la ed. Monaci, C. Vaticana, 1.173, y rechazo la disparatada conjetura de T. Braga que enmendaba *gabo* (palabra tan lusitana de que la *Comedia Eufrosina* todavía usa el aumentativo *gabões)* en *rabo*:

Dadem' alvysara, Pedr' Agudo,
e oy mays sodes guarido:
vossa molher á bon drudo
baroncinho mui velido.
Dadem' alvysara, Pedr' Agudo,
vossa molher á bon drudo.

---

[20] A su lado tan sólo puede ponerse la cantiga vicentina del *Templo de Apolo* (*Copilaçam* de 1562, folio 164, col. 3), donde el dístico "Par deos bẽandou Castela / poys tem Raynha tam bela" es injerido en los impares de seis estrofas sucesivas con levísimas mudanzas del verso primero. Ignoro si hay influjo directo, o más bien tradición viva, del Rey Sabio al poeta del siglo XVI. Ciertas semejanzas nos hacen plantearnos la pregunta, por ejemplo, la del estribillo de la chacota final en el *Auto pastoril portugués* (*Copilaçam*, fol. 30), con la Cantiga de Santa María, 330; el tema común acentúa el análogo esquema en preguntas y respuestas.

Dadem' alvysara, Pedr' Agudo,
crescavos ende gabo:
vossa molher á bon drudo
que fode ja en seu cabo.
Dadem' alvysara, Pedr' Agudo,
vossa molher á bon drudo.

Dadem' alvysara, Pedr' Agudo,
esto seja mui festinho:
vossa molher á bon drudo
e ja nõ sodes maninho.
Dadem' alvysara, Pedr' Agudo,
vossa molher á bon drudo.

Dadem' alvysara, Pedr' Agudo,
e gran dereito faredes:
vossa molher á bon drudo
que erda en quant' averedes.
Dadem' alvysara, Pedr' Agudo,
vossa molher á bon drudo.

Hágase una curiosa experiencia. Sustitúyase en cada una de las coplas *drudo* por *filho,* suplántese en la segunda el grosero verbo erótico por *mama* y tendremos a mano una cantiga de felicitación por el nacimiento de un hijo heredero. La parodia de cantares serios es un recurso corriente para el escarnio. Pero da Ponte se limitó, sospecho, a caricaturizar un tipo de cantares que aún perdura, o perduraba, entre los judíos españoles. Lo entonan durante la *viola* o velada que antecede y los festejos que siguen a la circuncisión, que socialmente corresponde al bautismo de los cristianos [21]. El manso marido Pedro Agudo comparece de nuevo, en CV, 1.007, asociado a cantares de Cornoalha.

---

21 Michael Molho: *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica,* Madrid, 1950. Los cantares de viola a págs. 62-3, los que siguen a la circuncisión a págs. 77-79. En los últimos, dos estrofas acarrean un rastro de la *reverdida* primaveral, simbolizadora de la fecundidad humana: "Oh qué pino, pino, pino revedrido... Oh qué parra, parra, parra revedrida." Véase también Arcadio Larrea Palacín: *Canciones rituales hispano-judías,* Madrid, 1954, pág. 124.

Y en CV, 1.180, el mismo Pero da Ponte nombra por sucesor de Agudo en la corona de cuernos —que confunde maliciosamente con la de rey— a Pero Bodinho, acaso predestinado por el nombre. No tomemos muy en serio estas groseras chanzas, hermanas del juego de pullas. La Edad Media poseía una técnica del *vituperium* codificada por las artes poéticas del tiempo [22].

LAS BAILADAS CON LEIXAPREN

Más que la proliferación del dístico inicial ramificado en ampliaciones sucesivas prosperó la ordenación del poema en dos series asonantadas de versos correspondientes: cada serie propendía a subdividirse en dísticos eslabonados entre sí por el artificio del leixapren. El pareado inicial, en los dos planos paralelos, condensaba la situación o el sentimiento, pero como no bastaba a abarcarlos, iba seguido de uno o más versos que dilataban las resonancias emotivas o redondeaban el tema [23]. Por conveniencias musicales de la ejecución, los dísticos sucesivos se formaban reiterando el último miembro del precedente acompañado de otro nuevo. Semejante engarzamiento era facilitado por la cabal correspondencia entre el segmento sintáctico y el seg-

---

[22] Consúltese Mario Marti: *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, 1953, págs. 9-12. Pero da Ponte sigue el consejo de Godofredo de Vinsauf que recomienda alabar ridículamente al que se quiere satirizar:

Contra ridiculos si vis surgere plene
Surge sub hac specie: lauda, sed ridiculose.

Juan Alfonso de Baena desafía a sus cofrades a verdaderos torneos de injurias que con palpable regodeo recoge en su *Cancionero*. Son meros deportes poéticos.

[23] Algunas estrofas que *Nunes* reparte en cuartetas, deben ser escritas en pareados, con o sin rima interior; por ejemplo, el número 413: "Tal vai o meu amigo"; el 415: "Levou-se a louçana." Poetas inventores amplían el dístico en trístico, como el "Fremosas a Deus grado", de Bernal de Bonaval, y el "Que adubastes amigo", de Fernand Esquio, que Nunes distribuye en seis versos (*Nunes*, 356 y 507).

mento rítmico; cada verso encerraba una apreciable autonomía de sentido y de cadencia [24]. El leixapren, un remache más en un estilo obsesionado por destacar la unidad y continuidad del poema, servía a exigencias poéticas y prácticas; asociando cada miembro primeramente al anterior y después al siguiente variaba las perspectivas, multiplicaba los registros, facilitaba el recuerdo, retardaba el desenlace. Tales ventajas explican su abundante empleo en la lírica medieval de otros países [25]. La gallego-portuguesa tan sólo lo empleó sin paralelismo en dos cantigas del CV: los números 227 y 249 (*Nunes,* 60 y 82). La conjunción de paralelismo y leixapren marca con un sello personal las más bellas cantigas de amigo de los cancioneros, destinadas evidentemente a la danza coral. Me imagino que aquella cuarentena de cantigas de este tipo preservadas por las antologías constituye la flor y nata de un vasto repertorio, tanto por la escasez de piezas triviales, como por la presencia en algunas de escenarios y motivos únicos que incitarían a la imitación y crearían ciclos temáticos. Son obritas que arrancando de un núcleo ya narrativo, ya localizador, ya dramático, se mueven a saltos, cual corresponde a la técnica del verso a verso. Pueden evocar un simplicísimo escenario mentado fugitivamente —*ribeiras do rio, enos verdes prados*— o invocar a la naturaleza circundante, animada y atenta a nuestras súplicas y dolores, o contentarse con sugerir la presencia de un interlocutor: amigo o amiga, madre. La articulación semántica se logra mediante el ritmo y la rima. La sintaxis, más aparente que real, une sin atar mediante la simple yuxtaposición o mediante la copulativa *e,* o el relativo *que* o algún aparente nexo causal. En realidad, la copulativa se usa, sobre todo, para marcar el fluir nuevo tras la pausa rítmica, y las restantes conjunciones son flexibles, insinúan más que establecen una relación entre los fragmen-

---

24 Cuando el verso largo da nacimiento a dos cortos, como en Pero Meogo: "Enas verdes ervas" (*Nunes,* 416), el período sintáctico tiende a abrazar el dístico entero. Pero entonces el leixapren puede volverse esporádico, amoldándose a las conveniencias de la sintaxis.

25 Por ejemplo, en el tomo de la Bibliotheca Romanica *Chansons populaires des XVe et XVIe siècles,* Strasbourg, s. a., editado por T. Gerold, lo emplean los números 7, 10, 11, 13, 22, 23, 25, 43.

tos. La mera repetición, en sus variadas metamórfosis, impide que el poema se desgrane y atomice, forma el verdadero esqueleto.

La alianza de paralelismo y leixapren fue sólo pasajeramente adoptada en la poesía culta, única que perdura, de los demás pueblos de la península. La hallamos en dos poesías catalanas, tal vez de hacia 1400, interpoladas en la versión del *Decamerone*, de Boccaccio, por un anónimo [26] y en alguna que otra castellana del siglo XV. La diferencia de temas y espíritu nos hace ser reacios a admitir la posible influencia gallega. Y la más vieja bailada de este tipo en catalán, compuesta en la segunda mitad del siglo XIII por Cerverí, nada hace para disipar nuestras dudas. Es una canción de malmaridada puesta en boca del galán, cuya expresión descarada de anhelos eróticos contrasta con el pudor de las cantigas de amigo. Hasta Juian Bolseiro, juglar del tiempo de Alfonso X, que cantó las noches insomnes de amor, breves en compañía, largas en soledad, puede darle lecciones de recato.

EL PROBLEMA DEL PARALELISMO SEMÁNTICO

Cesare de Lollis y sus seguidores se inclinan a ver en la boga de las cantigas con leixapren y paralelismo una reacción contra el provenzalismo encauzada por D. Denis, el rey trovador. Semejante afirmación no carece de argumentos, si bien el concebir los movimientos de sensibilidad como simples negaciones u oposiciones al pasado no hace justicia a la complejidad de las actitudes colectivas, y menos a la genialidad individual. Es evidente que D. Alfonso X, lejos de remedar las simples armonías lugareñas de la bailada, unas veces las repudió, otras las complicó trenzando complicados arabescos de paralelismo. El repudio se manifiesta en las parodias de estribillos y motivos, por ejemplo en Colocci-Brancuti (núms. 366, 367 de la ed. Molteni;

[26] Fueron publicadas por C. Bourland: *Revue Hispanique*, t. XII, 1905, apéndice F a su estudio "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature". Pueden verse en J. Romeu Figueras: "El cantar paralelístico en Cataluña", *Anuario Musical*, t. IX, 1954, págs. 46-8.

números 417, 418 de la ed. Paxeco-Machado, vol. II, págs. 330-332). El primer poema, que parece una respuesta al de Joan Airas de Santiago "Meu senhor rei de Castela" (CV, 553), remeda un estribillo ya empleado por Fernan Froiaz (*Nunes*, 216) en una canción de mujer que empieza:

Juravades-mi, amigo,
que mi queriades mui gran ben,
mais eu non o creo per ren
porque morastes, vos digo,
mui longi de min
e mui sen meu grado.

El Rey Sabio, en tres estrofas, aconseja al santiagués que se vaya lejos de la corte; la última dice así:

Consselho vos dou d'amigo,
e ssey se o vos fezerdes,
e me d'aquesto creerdes,
moraredes hu vos digo,
muy longe de mi
e mui con meu grado.

El número 367 remeda a lo burlesco frases y motivos de las cantigas de amigo:

Don Meendo, vos veestes
falar migo noutro dia,
e na fala que fezestes
perdi eu do que tragia:
ar queredes falar migo,
e non querrey eu, amigo.

Contrasta con esta actitud la de su nieto D. Denis que cultiva, junto al paralelismo semántico, las más castizas formas de bailada. No me contenta la explicación de un mero hastío del lirismo occitánico, al que rinde culto en buena parte de su obra, ni de un divertimiento campestre de gran señor que danza con los palurdos en el ejido al-

deano. En la sublimación artística de la bailada le precedieron —sin certeza documental, pues las vidas de los cantores populares no encuadran en una cronología segura— poetas como Joan Zorro, Martin Codax, Pero Meogo y otros. Éstos canonizaron y bajo una engañosa ingenuidad levantaron a *mester* perfecto el tosco género primitivo, cuyas simples armonías y símbolos inconscientes se transmitían desde eras lejanas, moviendo en determinados retornos y ritos el alma colectiva. Únicamente el hábito de reservar a los reyes honores epónimos, nombrando con ellos ciudades y períodos, excusa el atribuir a D. Denis lo que en su tiempo se consumó pero no se inició. La admisión de la bailada en la poética culta se debió a autores y factores imprecisos. ¿Al empuje creador de cualquier juglar ignoto? ¿A un cambio de sensibilidad que provocó una *vuelta a la naturaleza*? ¿A una nostalgia romántica que idealizaba un género en plena retirada hacia los campos y ambientes remotos? Fenómenos parecidos hemos presenciado en tiempos recientes, cuando Bécquer entronizaba los versos de abanico y álbum o cuando Federico García Lorca daba una subida calidad estética a géneros humildes como la nana infantil y la tonadilla de café.

Ignoramos cómo era la bailada poco después de 1200, cuando componían sus cortesanas cantigas los más viejos poetas del *Cancioneiro da Ajuda:* Pay Soarez de Taveirós, Joan Soairez Somesso, etcétera. Ignoramos sobre qué fondo de poesía indígena destaca el relativo provenzalismo de sus trovas. Lo que podemos presumir es que practicaron un cierto eclecticismo y que intentaron injertar en el aún lozano tronco del tradicional paralelismo la nueva retórica y temática de los trovadores. Surgieron extraños mestizajes de la *cansó* occitánica con la cantiga del terruño, en que desde nuestro punto de vista actual ambas salieron disminuidas y dieron nacimiento a una especie de Minotauro: el paralelismo semántico o conceptual o de pensamiento. La sorpresa que nos produce el ver a los literatos preferir un estilo que se nos antoja exangüe y prosaico a la tosca ingenuidad y la emoción directa del producto indígena, debe ceder el puesto a la reflexión histórica. La virtualidad de una forma poética ha de ser

juzgada con arreglo a la situación y los gustos del tiempo. La amalgama de elementos importados y tópicos indígenas daba a la nueva criatura de arte la necesaria frescura. Ni acertaban los poetas a desprenderse de una estrategia retórica radicada en la educación común, ni querían confinarse al angosto mundo de símbolos primarios y emociones estereotipadas que la tradición ponía a su alcance. Deseaban ensanchar el molde sin romperlo, de modo que cupiese en él un análisis más fino de la pasión, una mayor lucidez intelectual. Vacilando entre lo moderno y lo aprendido, se parecían a la mujer de Lot, que al abandonar su casa volvía la cabeza atrás y quedó convertida en estatua de sal. Pero nuestras apetencias y las de los poetas cultos del tiempo no coinciden. Nos gusta conjurar la visión romántica de un pueblo danzando bajo los pinos floridos o en las riberas risueñas. Nuestra sensibilidad se complace en la yuxtaposición, en los latentes engarces, en las pausas y vuelos misteriosos de las bailadas, mientras la trabazón lógica y la insistencia en los nexos sintácticos del paralelismo conceptual le enfada como impropia del lirismo. Los últimos trovadores occitánicos y los primeros de Italia se afanan por racionalizar los impulsos íntimos e inventan una especie de escolástica del sentimiento. Una necesidad semejante, sin pretensiones intelectuales y en un nivel rudimentario, sienten estos viejos poetas de los cancioneros. La creación del paralelismo conceptual responde, me figuro, a este anhelo de clarificar el turbio sentimiento tendiendo puentes de relaciones gramaticales. Las interjecciones de la pasión, la afectividad desbocada ceden el paso a la expresión analítica y la evidencia mental.

DISTINCIÓN ENTRE PARALELISMO IMPERFECTO Y PARALELISMO SEMÁNTICO

El paralelismo conceptual recibe a veces el nombre de imperfecto, con un matiz de menosvalía estética, en contraposición con el perfecto o estricto. Conviene, sin embargo, delimitar dos tipos: el fluctuante y laxo del canto popular que aspira a la regularidad y no la logra por

la esquivez del lenguaje y el deficiente dominio técnico; el propiamente conceptual, cultivado con plena conciencia por diestros artífices a quienes no satisface la alternancia automática de sinónimos y la machacona reiteración de la bailada.

Lo que debió ser el primero lo adivinamos a través de algunas poesías, como la de Estevan Coelho, en que la amiga se va a bañar, o la festiva parodia de Roy Paez de Ribela, CV, 1.045, en que suspira porque la desdeñosa "doncella de Vizcaya" le otorgue una cita nocturna [27]:

A donzela de Bizcaia
ainda mh'a preito saia
de noite ou lunar.

Pois m'agora assi desdenha
ainda mh'a preito venha
de noit'ou lũar.

Pois dela soõ mal treito
ainda mi venha a preito
de noit'ou lũar.

Ninguna cantiga de amigo menciona la luna y su luz o *lunar*, pero la visible rechifla de una canción de mujer y la reaparición de "ao lũar" en los versos de escarnio contra un homosexual de Pero da Ponte [28] sugieren la preexistencia del estribillo "de noit' ou lũar"

---

[27] Sobre este autor véase C. Michaëlis: CA, t. II, págs. 388-91. La autora una vez más confunde el yo poético con el yo biográfico, pecado que invalida buena parte de sus sabias investigaciones. No sabe cómo acoplar en la misma persona las alquitaradas cantigas de amor y las bufonadas de las obras satíricas en que jovialmente se complace en su deshonra y pide al comendador le devuelva su mujer prestada, pues la necesita para hacer hijos. ¡A qué callejón sin salida llevan falsos prejuicios artísticos! No olvidemos que el poeta lleva una máscara del género literario que cultiva: ennoblecedora en la canción trovadoresca, cínica y desenfadada en las obras de burlas.

[28] He aquí los versos aludidos (CV, 1191): "Ca non dormho de noite con pavor / ca me trebelha sempre ao lũar." En el admirable *Diccionario crítico etimológico*, de J. Corominas, III, s. v. *luna*, se da como fecha pri-

como un arcaico giro de la canción hispánica; quizá nos encontramos ante un *topos* del folclore románico, ya que la poesía popular francesa emplea frecuentemente como *incipit* la frase "au beau clair de lune" [29].

La técnica de la amplificación es bastante tosca. Tres dísticos de rimas independientes, aislamiento del verso inicial que carece de correspondencia paralelística, machacona variación del verso segundo con idéntica acentuación y estructuración, estribillo brevísimo, al parecer castizo.

Rasgos muy semejantes nos brinda la cantiga del juglar Lourenço, contemporáneo de Joan de Guilhade (*Nunes*, 476):

Amiga, des que meu amigo vi
el por mi morr'e eu ando des i
namorada.

Des que o vi, primeiro lhi falei,
el por mi morre e eu d'el fiquei
namorada.

Des que nos vimos assi nos aven:
el por mi morr'e eu ando por en
namorada.

Des que nos vimos, vede-lo que faz:
el por mi morr'e eu ando assaz
namorada.

El simple enunciado emocional "apenas nos vimos, nos amamos", está desenvuelto con arreglo a una artesanía tradicional, en la que ya se han infiltrado dos mañas nuevas: el montar la estrofa sobre el estribillo sin pausa intermedia, y el cargar la rima sobre partículas. Los

---

mera de *lunar* en Portugal, 1620, y se considera el vocablo como latinismo o castellanismo. Creo que Gil Vicente, al usar por dos veces en *D. Duardos* (ed. Dámaso Alonso, Madrid, 1942, vv. 894 y 1.784) el giro *sin lunar* no hacía más que continuar un empleo patrimonial.

[29] P. Coirault: *Notre chanson folklorique*, París, 1941, pág. 111, nota, lo encuentra por vez primera en un villancico del siglo XVII.

recursos para variar la presentación son modestos. Dos "des que o vi" relevados por dos "des que nos vimos" constituyen el eje fijo del paralelismo en el primer miembro de los pareados, mientras la parte mudable echa mano de triviales rellenos: la dicotomía *ver - falar,* los dos expletivos "assi nos aven", "vede-lo que faz". En el segundo verso martilleado, la muerte —o pasión intensa— del amigo contrasta tenuemente con la recatada confesión de la amiga. No se puede negar, en el terreno de la comunicación, el poder de estos módulos artísticos sucintos y densos. Lourenço, el juglar a quien Joan de Guilhade moteja de no conocer ninguno de los menesteres de trovador y citolador, no ha vivido en vano a la sombra de su acusador, poeta original. Su cantiga pone al desnudo las virtudes y limitaciones del estilo viejo, bueno para la efusión pasional, angosto para una sensibilidad compleja y educada. Ni el pelado dístico, con o sin parada al cabo, ni el léxico restringido, ni el repertorio pobre de situaciones, ni los sentimientos extremados y sin matices, ni el ritmo subrayado, ni la franca repetición bastan a los requisitos mínimos de una cultura diferenciada, de un erotismo más reflexivo. Si sentimos esta insuficiencia frente a poemas de mediados del siglo XIII ya contaminados por la técnica reciente, imaginemos cuál sería la actitud de los poetas familiarizados con el lirismo provenzal hacia los esbozos, por fuerza más rudos, del paralelismo indígena. El paralelismo conceptual o semántico intentó remozar el rancio sistema castizo mediante un riego de savia trovadoresca. Esta crisis de renovación salta a la vista en la versificación y sus artificios, v. g., la boga de las rimas agudas que en parte arrastran la importación de términos provenzales, los cuales o aparecen rara vez en el interior del verso —como *sen, solaz*— o no aparecen nunca —como *greu, lheu*—. Estas infiltraciones, más estudiadas y más teatrales, no son las decisivas. Lo importante es que gracias al contacto con los trovadores, la poesía descubre otros rumbos y camina hacia la inevitable separación en poemas para la mayoría y poemas para la minoría refinada. Quizá no están aún maduros los tiempos y la misma cantiga de amor palaciana no osa aventurarse lejos de los rieles del paralelismo, se aparta tímidamente para regresar, o

con nostalgia de la rutina reiterativa o con falta de brío y genialidad para inventar un sistema divergente en que la repetición sea tan sólo uno de los elementos estructurales, no el predominante. La repetición encerraba la poesía dentro de un encogido ámbito de experiencias, no facilitaba su vuelo hacia lo personal: facilitaba la expresión y la aprisionaba. El paralelismo semántico amplió el juego de correspondencias, liberó y dio flexibilidad al ritmo, ensanchó el período, amplió los temas, matizó la monotonía con disimetrías y arabescos sintácticos.

DISTINCIÓN ENTRE PARALELISMO SEMÁNTICO Y LITERAL O VERBAL

La separación entre la reiteración semántica y la literal no es brusca sino gradual. Si recorremos las 500 canciones de mujer reunidas por Nunes, no sabremos a veces en qué dominio estamos. Pero en momentos dados tenemos la impresión de cruzar una frontera de estilo señoreada por una retórica divergente. Trataré de definir la concentración máxima de artificios en los poemas que voluntariamente se alejan de la bailada, no por falta de rigor sino por sobra de conciencia técnica.

Los artificios forman un haz estrecho en que mutuamente se condicionan y entrelazan. Pero quizá valga la pena de numerar los más salientes, aislándolos mentalmente.

1. La sinonimia de meras palabras es sustituida por la equivalencia de conjuntos que se corresponden estrofa con estrofa, oración con oración, sintagma con sintagma, esquivando la igualdad estructural completa y continuada.

2. El período se enreda mediante incisos, precisiones adverbiales y oraciones subordinadas, cubriendo ordinariamente la estrofa íntegra, en una especie de meandros y caracoleos sintácticos que se dilatan hasta el estribillo.

3. La lengua tiende a las expresiones y el tono de la conversación, eliminando los arcaísmos rituales o confinándolos en el estribillo;

abundan, en cambio, los bordoncillos, frases que, so color de encarecer lo que sigue, brindan un descanso a la atención, y otros recursos coloquiales. El ritmo fluido busca los encabalgamientos de un verso sobre otro, oponiendo la melodía sintáctica a la métrica.

4. La técnica del paralelismo verbal condiciona el estilo, bien como expectación frustrada y que no se realiza plenamente, bien como artificio soterraño que aflora de vez en cuando a la superficie. La proximidad del estribillo es el sitio preferido para ponerla de resalte, en una transición gradual de la equivalencia semántica a la correspondencia verbal y, por fin, a la mera y simple repetición del *refrão*.

Sospechamos que la fusión del provenzalismo y el casticismo y, por tanto, la creación del paralelismo semántico se cumplió primero en la cantiga de amor palaciana. A este tipo pertenecen las más antiguas del estilo, cultivado ya por los primeros poetas conocidos: Pay Soarez de Taveirós, Vasco Praga de Sandin, Joan Soairez Somesso. De allí se propagó, por sus pasos contados, hasta las mismas cantigas de romería, ciudadela última del casticismo. Una poesía de Pay Soarez de Taveirós ejemplificará el contacto de los dos lirismos y la aparición del paralelismo semántico (CA, I, pág. 76):

Como morreu quen nunca ben
ouve da ren que mais amou,
e quen viu quanto receou
d'ela, e foi morto por en:
Ay mia senhor, assi moir'eu.

Como morreu quen foi amar
quen nunca lhe quis ben fazer
e de quen lhe fez Deus veer
de que foi morto con pesar:
Ay mia senhor, assi moir'eu.

Com'ome que ensandeceu,
senhor, con gran pesar que viu,
e non foi ledo nen dormiu
depois, mia senhor, e morreu:
Ay mia senhor, assi moir'eu.

Como morreu quen amou tal
dona que lhe nunca fez ben,
e quen a viu levar a quen
a non valia nen a val:
Ay mia senhor, assi moir'eu.

El poema, pese a su monotonía, posee una energía expresiva que responde a la pasión sostenida, al dolorido sentir. Sospechamos que una auténtica pasión le sostiene, por la velada mención del amante preferido en la copla final, mención que no corresponde a las convenciones de la cantiga de amor.

El provenzalismo se trasluce probablemente en la frase "da ren que mais amou" y seguramente en la continuación de rimas agudas a través de las cuatro coplas. Es, a lo que creo, una tentativa de separarse de la poesía popular en la que dominan las rimas llanas, no sólo por la mayor abundancia de términos acentuados en la penúltima, sino porque las mismas palabras agudas en rima se pronuncian como graves en la prosodia vulgar, arrastrando tras sí una *e* final de origen rítmico [30]. Los imitadores exageraron la tendencia de los trovadores, los cuales aunque a veces empleen exclusivamente rimas agudas, otras veces buscan la alternancia de finales yámbicos y trocaicos. Si empezamos a leer el *Cancioneiro da Ajuda* descubrimos que las nueve primeras cantigas, obra de Vasco Praga de Sandin, contienen exclusivamente rimas agudas. La palabra rimante, situada en el puesto estratégico, suele ser el más claro exponente de intenciones estéticas. Cuando llega la hora del italianismo, los poetas españoles —y en medida menor los portugueses— llegan a proscribir en el endecasílabo las rimas agudas [31]; fenómeno inverso que obedece a una intención de toscanismo, igual que el uso sistemático de los finales agudos sugiere imitación de trovadores y huida de lo vulgar.

---

[30] Vide Celso Ferreira da Cunha: *O cancioneiro de Joan Zorro*, pág. 29.

[31] Esta norma, ausente en los "Sonetos fechos al itálico modo", del Marqués de Santillana, respetada con frecuentes excepciones por Boscán, se generaliza con Garcilaso. Véanse sobre el tema las páginas CXXIV-CXXV del prólogo de Carolina Michaëlis a las *Poesias de Francisco Sâ de Miranda*, Halle, 1885.

Los rasgos del paralelismo conceptual son bien visibles. El inicial como *morreu* en las coplas todas (menos en la tercera, donde la presencia de *morreu* en el cuarto verso impone una leve mudanza) crea, con el esqueleto, la expectación de correspondencias. Las cuatro estrofas hacen desfilar la misma historia sentimental, barajando con diferente presentación los mismos hechos: 1. Muero. 2. Amé sin correspondencia. 3. Un rival fue preferido.

El morir, además de asomar en el estribillo, encuadra las dos primeras coplas repetido en los versos 1 y 4, mientras la tercera y la cuarta, con relativa sobriedad, tan sólo lo mencionan una vez. Las acumulaciones de la misma palabra, en idéntica o levemente variada forma, entusiasmaban a los versificadores de los cancioneros, que de este elemental modo indicaban el motivo dominante. Tal rumiar de la emoción —que las preceptivas llamaban *annominatio* o *adnominatio*— continúa hasta el *Cancionero General,* se propaga a la prosa pseudopoética de Feliciano de Silva y es ridiculizado por Cervantes. Las cantigas practican la *annominatio* a distancia, sin perseguir la aliteración ni la figura etimológica. La de *morrer* y *morte* fue tan sobada que Joan de Guilhade, malsufridor de clichés, la satiriza en cuatro poemas (*Nunes,* 176, 185, 186, 189): en el segundo la recalca una vez en el estribillo, seis en las tres cuartetas, venciendo en este torneo. El *ensandecer,* en la jerga amorosa de las cantigas, es sinónimo aproximativo de *morrer,* indicando la desatada pasión: el ufanarse de *ensandecer* constituye una escasamente envidiable originalidad del lirismo occidental, no conocida en Provenza ni en Francia.

La triple variación formal para indicar el amor sin correspondencia "nunca ben / ouve da ren que mais amou", "foi amar / quen nunca lhe quis ben fazer", "amou tal / dona que lhe nunca fez ben" puede servir de paradigma de un artificio típico del paralelismo que propende a las mudanzas musicales con levísimas divergencias de sentido. Es, como la *annominatio,* una muestra de la obsesión repetitiva, aquí más disimulada.

La preferencia por el rival, primero oscuramente insinuada como un gran pesar y al fin, en una especie de *climax,* claramente revelada,

"a viu levar a quen / a non valia nen a val", exhibe un tímido escalonamiento, escapando al mero redoblar.

El poeta, huyendo del golpe monótono, tamborileado, de la canción vulgar, modula delicadamente sus ritmos, encabalgando un verso sobre otro, escondiendo las rimas entre palabras estrechamente ligadas por el sentido: "tal / dona", "ben / ouve", "receou / d'ela". La historia del encabalgamiento, mal estudiada, constituiría uno de los más instructivos capítulos de la evolución poética. Los trovadores palacianos de los siglos XIII y XIV lo amaban tanto como lo desdeñaban los románticos [32].

El período fluye sin interrupción ni pausa importante desde el *como* inicial hasta el fin del cuarto verso, en un crescendo o prótasis, a través de conjunciones y relativos, para descender rápidamente en el sucinto estribillo.

Hemos destacado en corto espacio las marcas esenciales del paralelismo conceptual, a excepción de unas pocas, como la transición gradual al paralelismo verbal en las inmediaciones del estribillo, y el derroche de bordoncillos e incisos conversacionales. Citemos algunos de los bordoncillos más frecuentes: "ben vo-lo digo", "cuido eu", "a meu cuidar", "se Deus me perdon", "eu o sei", "non farei ende al", "u non jaz al", etc. Cualquiera puede multiplicar esta lista con formulillas parecidas [33].

Las posibilidades artísticas del paralelismo semántico y el enriquecimiento que trajo a la cantiga de amigo las podríamos ilustrar con poemas de Joan de Guilhade, Gonçalo Eanez de Vinhal, Joan Airas. Baste, por ejemplo, uno de Paio Gomez Charinho (*Nunes,* 221):

---

[32] En 1884, en plena boga del prosaísmo y la poesía hablada, un crítico tan inteligente como Clarín criticaba en *La regenta* (ed. de 1900, t. II, pág. 380) a un poeta provinciano en esta forma: "Al pobre Trifón le salían los versos montados unos sobre otros: igual defecto tenía en los dedos de los pies."

[33] Quien quiera ver el gradual paso de la correspondencia semántica a la verbal, puede ver, por ejemplo, en *Nunes* las cantigas 28, 29, 30 de D. Denis. En este paso escalonado a veces, en un estribillo de dos versos, el primero se adelanta y se intercala entre el penúltimo y último de la estrofa. Ejemplos del mismo D. Denis, *Nunes,* 46, 50, 55.

Disseronm'oj, ai amiga, que non
é meu amig'almirante do mar
e meu coraçon já pode folgar
e dormir já e por esta razon
o que do mar meu amigo sacou,
saque-o Deus de coitas que afogou.

Mui ben é a mi, ca já non andarei
triste por vento que veja fazer,
nen por tormenta non ei de perder
o sono, amiga, mais se foi el-rei
o que do mar meu amigo sacou,
saque-o Deus de coitas que afogou.

Mui ben é a mi, ca já cada que vir
algun ome de fronteira chegar,
non ei medo que me diga pesar,
mais, porque m'el fez ben sen lho pedir,
o que do mar meu amigo sacou,
saque-o Deus de coitas que afogou.

Aquí el paralelismo está a punto de desembocar en una forma más suelta y dinámica. Frecuentemente el hecho enunciado en el *incipit* no retorna en las estrofas siguientes que despliegan incidentes o consecuencias embebidas en él. Aquí no retorna la cesación del amigo en el cargo de almirante, cuyos efectos correlativos son: en la segunda copla el alejamiento de los riesgos del mar, en la tercera el alejamiento de los riesgos de la guerra fronteriza. Cada estrofa suele encerrar una ronda mental alrededor de los mismos objetos, contemplándolos en orden barajado o a la luz de una nueva circunstancia. En nuestro poema, el enunciado central "meu coraçon já pode folgar e dormir" vuelve a proyectarse en dos variantes, las cuales, aunque equivalentes al motivo esencial, lo remozan y refrescan en nuevos cuadros: "non andarei / triste por vento que veja fazer, / nen por tormenta non ei de perder / o sono"; "cada que vir / algun ome de fronteira chegar, / non ei medo que me diga pesar". La regeneración del sistema pudo muy bien seguir esta pauta: recrear imaginativamente situaciones,

cuadros, sentimientos diferentes que correspondiesen al tema básico. El estancamiento se debió a que la mayoría prefirió para el replanteo un simple cambio de fraseología o la adición de un pormenor opaco, insignificante.

RETÓRICA Y LENGUAJE DE LAS CANTIGAS DE AMIGO

Trataré de fijar algunos de los caracteres salientes de estos poemas, primero en el nivel de la metáfora y el uso de las figuras y artificios retóricos. La pauta geométrica del paralelismo literal se resolvía en un juego de sinónimos verbales; la simetría velada del paralelismo semántico en un juego de paridades conceptuales y de ecos disimulados. Pero la continuidad y el apego a la tradición mantuvieron un repertorio común de vocablos y ardides expresivos que permite estudiarlos conjuntamente y deslindarlos de la restante lírica medieval.

Un lenguaje poético se destaca por una parte del habla de las clases cultas; por otra, de los géneros en prosa o verso que le preceden o le son contemporáneos. En Galicia y Portugal conocemos mal nuestros puntos de referencia; contamos para el contraste en la poesía, sobre todo, con las obras de burlas insertas en los mismos cancioneros, y, claro está, con las *Cantigas de Santa María,* de Alfonso X, pues la simbiosis de cantigas de amor y de amigo fue borrando paulatinamente la raya divisoria entre estos dos tipos. Mientras no poseíamos una buena edición y glosario de las cantigas de escarnio y de los poemas marianos del Rey Sabio era difícil llevar a cabo pesquisas lingüísticas serias. Ahora disponemos de la de Walter Mettmann (Coimbra, 1959-1964) cuyo 4.° tomo que contendrá el glosario no se ha publicado aún. El glosario de Carolina Michaëlis[34] al *Cancioneiro da Ajuda* presta buenos servicios. El parvo vocabulario

[34] Publicado en *Revista Lusitana,* tomo 23, 1920, págs. 1-95. Desde 1965 el glosario más rico es el de Rodrigues Lapa, puesto al final de las *Cantigas d'escarnho e de maldizer,* editadas por la Ed. Galaxia de Vigo.

de las cantigas palacianas de amor coincide, en gran parte, con las de amigo; acaso por eso mismo las divergencias son más significativas oponiendo el arcaísmo y vulgarismo peculiar de la canción de mujer al rumbo modernista y culto de la canción de hombre.

Por mi parte me contentaré con observaciones descabaladas, con sondajes aislados en lugares típicos del vocabulario; las designaciones del amigo y la amiga, el motivo de la *coita,* el uso de los abstractos. Rara vez será necesario marcar las diferencias entre paralelismo literal y semántico. Porque la homogeneidad de lenguaje en poesías escritas a lo largo de dos siglos causa asombro. Arraiga en el prestigio de una convención, cuya fecha de fundación no columbramos, y que presencia el fabuloso enriquecimiento del vocabulario filosófico, jurídico y científico, el crecimiento del arte novelesco e histórico sin molestarse en tomar más que lo indispensable para vivir y no momificarse. La tiranía de la convención se revela en las capas sucesivas: léxico, figuras e imágenes.

El *amigo* comparece obligadamente en la primera estrofa, con raras excepciones; si está en rima, alterna con *amado,* su universal sinónimo, o con *namorado.* La bailada y el paralelismo estricto inventan sustituciones simplicísimas de adjetivos: "o falso", "o desleal", "o traedor", "o desmentido", "o perjurado", o quizá con la adición de "meu", "o meu perjurado", "o meu traedor". El paralelismo conceptual prefiere alusiones más oblicuas y favorece el relevo mediante oraciones relativas: *Nunes,* 254 "aquel que me milhor que a si quer", "o que me sabe mais que si amar"; 213 (en boca de la madre) "o que vós ben queria", "o que por vós coitado andava", "o que por vós era coitado". También la bailada, pues en estas paridades coinciden, echa mano alguna vez de estos relativos: 200 "o que ben queria", "o que muito amaba". El ímpetu de la pasión inventó, o mejor tomó de la lengua vulgar, sinónimos metafóricos ya lexicalizados o por lo menos gastados: *Nunes,* 129 "o meu amigo e o meu coraçon", "o lume dos olhos meus"; 381 "os meus olhos e o meu coraçon e o meu lume". Ya tenemos la retahila completa o poco menos. Faltan a la cita algunas metáforas, hoy vulgares, que quizá se hallaron o se

gramaticalizaron más tarde: *mi vida, alma, tesoro,* etc. Dos cosas me sorprenden en estos campos verbales: la preferencia por las perífrasis con verbos y la escasez de adjetivos; estos mismos, si bien se mira, son en el fondo símbolos de verbos que definen la conducta amorosa del amigo y equivalen a "el que faltó a su palabra", "el que perjuró", etcétera. Podríamos decir que el amigo carece de atributos y es simple sujeto de un predicado uniforme; ama o es amado de esta o de la otra manera. Asombra el olvido de las cualidades del amado, de los primores físicos, de los valores morales, de los prestigios sociales. La actitud es más extraña si se compara con el elogio del amado propio de la canción provenzal. Basta repasar la antología de Riquer. Cuando Marcabru encuentra "A la fontana del vergier" la doncella llorando por su amigo que ha tomado la cruz, ella lo recuerda con el más cálido encomio (Riquer, 46): "Ab Vos s'en vai lo meus amicx / lo belhs e·l gens e·l pros e·l rics". Cuando la condesa de Dia habla de su amado sabe que ha escogido el que más vale (Riquer, 47-48): "Aquel que tanto deseo que me posea es el que más vale", "Yo he escogido a uno noble y gentil"; Riquer, 171: "Hermoso amigo, amable y bueno"; Riquer, 173-4: "Mi hermoso y gentil amigo, por qué sois tan cruel y tan esquivo". Este amigo, aureolado por todas las gracias físicas y morales, con todos los encantos sociales, contrasta con el enamorado de la lírica gallego-portuguesa, el cual sólo existe en función del amor. El que la viguesa de Martin Codax (*Nunes,* 492) se congratule de que su amado regresa "amigo y privado del rey", es la excepción que confirma el reglamentario desdén hacia el lucimiento social del amante. Y cuando Gonçalo Eanez de Vinhal pinta a la doncella recordando las diversiones señoriles del ausente (*Nunes,* 140), o cuando Joan Guilhade pone en boca de la bella (*Nunes,* 187) la ufanía porque en la boda fue su amigo el que mejor bohordó, sólo se prueba el gusto de estos poetas por dar una nota personal y escapar a la rutina.

La amada, en cambio, es dueña de abundantes adjetivos alusivos a su garbo físico. Se los aplica a sí propia descaradamente, porque son como padrones del género, como realces descontados y obvios.

Es "fremosa", "velida", "louçana", "ben talhada" [35]. Tal derecho tiene a estas prerrogativas que cuando D. Denis, por una vez y en una pastorela afrancesada, llama al amigo "loução", nos sorprende como si le afeminase. (Sólo la madre comparte este calificativo.) D. Denis le llamará, en casos no repetidos, "jurada", a estilo francés, y "garrida", a usanza castellana (*Nunes*, 43). Algunos de los sinónimos saben a antigüedad: "dona virgo", "dona d'algo", "corpo velido", "corpo delgado"; también al Cid llamaban "barba velida". Cuando el poeta precisa de más sílabas, dirá (*Nunes*, 18): "a do corpo louçano", "a do corpo velido" o (*Nunes*, 490) "a do mui bon parecer", "a do mui bon semelhar". Notemos los dos diminutivos que se le aplican: "fremosinha" en *Nunes*, 200, 380, 474; "manselinha", calificativo de su voz en *Nunes*, 155, 473, sobriedad que contrasta con el derroche de la canción medieval francesa y con el abuso moderno en Galicia y Portugal [36]. Si examinamos los vocablos que forman la solera de la cantiga de amigo, les hallamos una evidente originalidad, con sospecha leve de algún préstamo francés.

Si el centro de la canción provenzal es el *joi*, el alma de la cantiga de amigo gallego-portuguesa es la *coita* (que en antiguos poetas palacianos, como Vasco Praga de Sandin, se llama indiferentemente *cuita*). La *coita*, palabra clave, tiene una corte de servidores lingüísticos: adjetivos que la gradúan, sinónimos que la matizan y refuerzan, contrarios que la sirven de claroscuro. La cuita cubre todo el calvario de la pasión o *paixão*, palabra que aún no se aplica al amor. Es *forte, grande, mortal, descomunal*, etc. El dolor y sus modalidades cuentan con una turba de palabras: *afan, cuidar, cuidado, doo, marteiro, pesar, soidade* o *suidade, morte*. En este juego a lo Herá-

---

[35] Me pregunto si *ben talhada* no deriva de la canción francesa o es común a la doncella románica. Aparece el epíteto en G. Raynaud: *Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles*, París, 1881, t. I, pág. 13; "Ma très douce ami(e) / tant est bele et bien taillie." También, t. I, pág. 113, "bien faite et bien taillie", etc.

[36] D. Denis, en final, llama al caballo "baiozinho" (*Nunes*, 21), y Airas Nunez, en una pastoral, hace a la pastora irse "manselinho".

clito, propio del lenguaje artístico, en que cada cosa engendra y necesita su *opósito* —como antiguamente los llamaban—, surgen las inevitables expresiones para nombrar la alegría: *gasalhado, prazer, sabor, solaz, lezer.* Nótese que nunca aparece la palabra *alegría,* que dos de los vocablos —*solaz* y *lezer*— son transpirenaicos y sólo se emplean en la rima. La pobreza e imprecisión de sinónimos para designar el *gozo* no se debe a que careciese de ellos la lengua literaria, sino a las oscuras tradiciones de la canción de mujer. En la cantiga de amor, el rey D. Denis (ed. Lang, v. 1.304), usa *alegria,* el clérigo Airas Nunez *alegria* (CV, 456) y *alegrança* (CV, 457). Uno de los lais bretones (CB, 5) menciona en la rúbrica la *Insoa da lidiça. A demanda do Gral* dispone de un trío de formas: *lediça, ledice, lidiça* [37]. Y en la famosa pintura de la batalla del Salado que nos dan los *Livros de linhagens* (*Portugaliae monumenta historica, Scriptores* I, 187) salta la pareja "em toda lidice e em todo goivo", que parece una variante del litúrgico "dabis gaudium et laetitiam" rezado diariamente en los salmos penitenciales.

La saturación de la cantiga de amigo por la *coita* puede medirse de muchos modos. Uno de ellos sería examinar los plurales de los nombres *abstractos.* Bien sé que la noción de *abstracto* agrada cada día menos a los gramáticos científicos por su fluidez e imprecisión [38]. A mí me es cómodo el poner esta etiqueta a un conglomerado de nombres verbales de acción, designaciones de sentimientos, cualidades, entes y realidades complejas. Quien estudie el desarrollo del vocabulario en las obras literarias hallará más ventajas que inconvenientes en este común denominador.

Con la excepción de *amores,* heredado del latín, los plurales abstractos no sólo no compiten en frecuencia con *coitas,* sino que varios

---

[37] Véase la edición de Augusto Magne: *A demanda do Santo Gral,* Río de Janeiro, 1944, vol. III, *Glossário.* Rodrigues Lapa sitúa la *Demanda* portuguesa "a más tardar en el último cuarto del siglo XIII" (*Lições,* 4.ª ed., 1956, página 229).

[38] Salvador Fernández: *Gramática española. Los sonidos, el nombre y el pronombre,* Madrid, 1951, págs. 172-3.

se mueven en su esfera [39]. *Coitas* salta muy a menudo, significando la cuita continuada. Lo hallamos al lado de *amores* en *Nunes*, 141: "vossos amores tantas coitas lhi dan" y en otros contextos en las cantigas 329, 341, 377, 504, 505. La cantiga 348 nos dará *pesares*: "Per uno soilo prazer / pesares vi já mais de mil". La 239, *penas*: "penas e cuidado" [40]. La 380, *queixumes*: "queixumes d'amor d'amigo". El fenómeno cobra significación cuando se advierte que ni una de las palabras que designan el *gozo* aparece en plural.

Las funciones de los plurales abstractos son diversas: desviarse del uso trivial, lograr la simetría con un vocablo cercano, crear un plano intermedio entre lo sensible y lo genérico, reforzar la noción mediante una apariencia cuantitativa y númerica. Cuando D. Denis, en una pastorela (*Nunes*, 1), escribe "Coitas lhi davan amores", logra la igualdad gramatical de los dos sustantivos. Cuando los escritores del siglo XVI convierten el antiguo *desengaño* en *desengaños*, se mueven en un peldaño intermedio entre lo concreto y lo abstracto, insinuando las múltiples experiencias condensadas en la unicidad del género: esa oscilación entre lo sensible y lo intelectual caracteriza el estilo de la época. Las cantigas de amigo pluralizan la *coita* para con esa gradación numérica dar a entender la intensidad del sentimiento [41]. Empleo muy arraigado en los hábitos del vulgo.

La pesquisa de los abstractos nos brinda un argumento muy fuerte en favor de la antigüedad, casi diríamos de la autoctonía del

---

39 Dos *pluralia tantum*, *novas*, *juras* (éste una vez en singular, *Nunes*, 471, "jurar jura"). *Perdas*, *mentiras* vienen visiblemente de la lengua hablada: *vertudes* con valor de *poderes milagrosos* parece clerical en *Nunes*, 487: "Vertudes de Santa Cecilia".

40 *Cuidados*, tan favorecido en los siglos siguientes, no aparece.

41 La cantiga de amor, más refinada y artificiosa, giró igualmente en torno a la *coita*. Véase, por ejemplo, cómo Vasco Rodriguez de Calvelo la manosea en nueve poemas seguidos, CV, 579 a 587. Campea mayor agilidad de oficio: basten para prueba el bello poema de Paio Gomez Charinho, en que compara la *coita d'amor* con la *coita do mar* (CV, 251), o el de Fernan Fernandez Cogominho (CB, 308; CBN, 304; CA, I, 834) que asegura hay "coita de coita" usando una especie de superlativo absoluto de cuño bíblico semejante al *dios de dioses* o al *cantar de los cantares*.

núcleo lingüístico de la canción de mujer. Las infiltraciones provenzales y francesas son tan visibles como superficiales y limitadas. La cantiga de amigo no conoce ni los abstractos en *-mento* ni los abstractos en *-ança, -ença,* ni mucho menos los en *-eza.* Admite una cuota muy corta en *-age* o *-agen.* Esta actitud conservadora en un momento en que la Iglesia, la ley, la poesía cortesana y la fábula novelesca les abrían las puertas, no procede de simple azar y sugiere un apego empecinado al habla del vulgo y las usanzas de antaño. Es tan significante en el campo lingüístico como en el campo moral la ausencia de la palabra *onra,* empleada una sola vez por Gonçalo Eanez de Vinhal en una cantiga satírica de súplica al rey Alfonso X (*Nunes,* 146).

El antiguo francés y provenzal enriquecieron el portugués con una abrumadora cantidad de términos en *-ança, -ença*[42]. La boga europea de la lírica occitánica los desparramó por la poesía amorosa de los pueblos románicos. En Italia no sólo introdujo numerosos provenzalismos en los poetas sicilianos, sino que éstos, para dar a sus versos una pátina, inventaron copiosos neologismos en *-anza*[43], por ejemplo, un doble de *amore*: *amoranza.* En los cancioneros, los poemas cortesanos echan mano de estos sufijos que dan un colorido trovadoresco y facilitan la rima. Joan Lobeira (CV, 998) aconsonanta *entendença* con *sabença, sofrença, conhocença, aveença, sciença, doença, femença*; Joan Airas (CV, 469) aconsonanta *asperança, andança, antolhança, duldança.* Las cantigas de amigo ni siquiera conocen la palabra *esperanza,* cuanto menos las otras. *Asperança,* que

---

[42] Yakov Malkiel: *Development of the Latin Suffixes -antia,* Berkeley, 1945, págs. 65-86.

[43] W. T. Elwert: "Per una valutazione stilistica dell'elemento provenzale nel linguaggio della scuola poetica siciliana", en *Homenaje a Fritz Krüger,* t. II, Mendoza, 1954, págs. 91-94. Elwert ha aplicado el mismo método de examinar, entre otros pormenores, las palabras y sufijos rimantes, para mostrar el reflejo provenzal en la lírica francesa, con buen resultado, en *Studia Romanica. Gedenkschrift für Eugen Lerch,* Stuttgart, 1955, "Die Reimtechnik in der Höfischen Lyrik Nordfrankreichs und ihr Verhältnis zur provenzalischen Vorbild", págs. 147 a 186.

parece ser el vocablo más importante poéticamente, rima en D. Denis (ed. Lang, versos 389, 391) con *viltança*. *A demanda do Santo Gral* muestra doce vocablos pertinentes: *andança, aveença, conhocença, estença, mao-andança, nigromancia* (sic), *relembrança, renembrança, sofrença, usança, viltança* y *vingança*. Evidencia de que la abstención de la cantiga de amigo se debe a una voluntad de estilo.

El sufijo *-mento*, más abundante en *A demanda do Santo Gral*, que ofrece dieciséis vocablos terminados en él, abunda menos en las cantigas cortesanas. El *Cancioneiro da Vaticana*, si repasamos el glosario de palabras desusadas, en T. Braga, nos brinda *cousimento, emparamento, guarnimento, partimento, falimento*. *Falimento* es usado por Picandon (CV, 1.021), en concurrencia con *falimen*. *Cousimento*, tecnicismo provenzal, aparece nada menos que seis veces, según el glosario de Carolina Michaëlis, en el *Cancioneiro da Ajuda*, el cual ignora otras formas con este sufijo. Si me es lícito aventurar una conjetura, creo que la canción esquiva las palabras así sufijadas no sólo porque tienen un regusto pedante o extranjero, sino porque son vocablos largos, a menudo con cuatro o cinco sílabas. Sospecho que por instinto y tradición preferían los vocablos breves, más propios para su tipo de verso denso y apretado. En los sustantivos el trisílabo suele ser su límite, raras veces rebasado.

Podríamos continuar estas pruebas oblicuas de la existencia de un vocabulario patrimonial y de una intención expresiva muy peculiar reseñando los sufijos en *-eza* y *-agen*. Lo dicho basta como indicio y puede señalar un camino.

LA RETÓRICA DEL PARALELISMO. FIGURAS Y TROPOS

La escasez de metáforas y la frecuencia de las que podríamos llamar figuras acumulativas y de simetría en la cantiga de amigo, es seguramente un resultado del sistema paralelístico. La obsesión repetitiva y la distribución del discurso poético en segmentos paralelos constituyen artificios de por sí tan relevantes y tan eficaces para el

alma primitiva que hacen inútiles otros adornos y artificios. Sumemos otros factores: la orientación hacia el sentir íntimo y el escaso aprecio por el contorno material y concreto. Quien lea numerosas críticas de las cantigas de amigo basadas en escogidos ejemplos de bailadas, se las imaginará, tal vez, desbordantes de alusiones a danzas, flores y pájaros, a navegación y guerra; los críticos han ido a la caza de los elementos pintorescos perdidos en vastas extensiones de tópicos del alma sin referencias externas. El mundo material y palpable atrae apenas a los cultivadores del paralelismo, que lo abandonan a toda prisa para ensimismarse.

Si al estudiar el paralelismo imaginamos una perfecta correspondencia entre la retórica y la actitud sentimental, caemos en evidente error. No hay un alma paralelística, como algunos insinúan. La medida en que las variaciones retóricas responden a realidades íntimas sólo puede calibrarse en casos excepcionales [44]. Las figuras que la modalidad paralelística consiente y fomenta son, como ya anticipamos, las de simetría y amontonamiento, las que tienden a la armonía geométrica del discurso y las que multiplican, bajo ilusiones de diversidad, el mismo enunciado. Ambas casan perfectamente con los principios del paralelismo: repetición verbal y similaridad arquitectónica. Figuras de amontonamiento: la *adnominatio* en sus ramificaciones, la anáfora, la geminación de sinónimos, el redoblar la misma noción en forma positiva y negativa. Figuras de simetría: la similaridad estructural o la contraposición. La presencia de estos modos de presentación se trasluce de tal modo en los ejemplos ya alegados, que huelga añadir pasajes. En cambio, me parece oportuno detenerme un instante en el uso de la antítesis.

La antítesis, frecuente sobre todo en los estribillos, explota oposiciones poco refinadas. La canción de mujer no conoce ni las procesiones de contrastes, ni la imagen que condensa una situación

[44] Un dechado de investigación en este campo es el estudio de Dámaso Alonso, "La simetría bilateral" (en el volumen *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955), que revela una sorprendente relación entre vida y bimembración, entre el comportamiento vital y el artificio estilístico.

contradictoria. Imposible hallar en ella nada semejante a los conocidos versos de Peire Vidal en "Pos tornatz sui en Proense" [45]:

Ses peccat pris penedensa
E ses tort fait quis perdo,
E trais de nien gen do
Et ai d'ira benvolensa
E gaug entier de plorar...

con su desfile inacabable de oposiciones. Imposible hallar la transposición en clave metafórica de una tensión sentimental, como cuando Perdigon en "Trop ai estat mon Bon Esper no vo" se imagina, nuevo Tántalo, "qu'ieu soi com selh qu'en mieg de l'aigua·s banha / e mor de set" [46]. Adrede he escogido muestras de dos trovadores que anduvieron por tierras de España, conforme nos cuenta Menéndez Pidal en su *Poesía juglaresca y juglares*. La cantiga de amigo se contenta con antítesis primarias, con enfrentar antónimos de los que saltan en la fraseología vulgar, por ejemplo, *prazer-pesar* (*Nunes*, 155, 167, 348, 426), *dano-ben* (*Nunes*, 327, 447), *coita-lezer* (*Nunes*, 212), *folia-cordura* y *sen-loucura* (*Nunes*. 190), *triste-leda* (*Nunes*, 478), *fazer ben-fazer mal* (*Nunes*, 143, 163, 297), *querer ben-fazer mal* (*Nunes*, 208), *chorar-cantar* (*Nunes*, 355), *falar-calar* (*Nunes*, 170), *trebelhar-chorar* (*Nunes*, 233). A veces dan a los estribillos, en que acostumbran a abreviarse, una especie de tirantez, como en Joan Airas (*Nunes*, 306): "Pois quen mi quer ben ei mal a fazer / se querrei ben a quen mi quiser mal?". Pero casi siempre el antagonismo está diluido y suavizado, como hace el mismo Joan Airas (*Nunes*, 314): "E-mi mui grave de vos ben fazer / e mui grave de vos leixar morrer".

Las metáforas, ya lo notó Lang [47] a propósito de D. Denis, derivan de la lengua común y apuntan más al afecto que a la visualidad. Son vagas e imprecisas. *Matar* designa el afecto de la belleza, *morrer*

---

45 *Les poésies de Peire Vidal*, ed. Anglade, París, 1923, pág. 89.
46 *Les chansons de Perdigon*, ed. Chaytor, París, 1926, pág. 9.
47 H. R. Lang, *obr. cit.*, pág. LXII.

la pena de amor. *Ver* y *falar* traducen con flagrante ambigüedad la muchedumbre de contactos, hostiles o cariñosos, de los enamorados: las relaciones, como dice el pueblo. La bailada echa mano, con parsimonia excesiva para nuestro deseo, de un escenario y situación reales y simbólicas a la vez. La respuesta del oyente era inmediata, porque en su mente primitiva la experiencia encerraba indisolublemente un sentido, era un sentido. La pérdida de un anillo bajo el verde pino (*Nunes,* 262) en la bailada de Pero Gonçalvez Portocarreiro representa la ruina de un amor, era la ruina de un amor. Quizá el verde pino presentaba también, era también, la sensualidad de la primavera. La fusión de objeto externo y significación en términos de interioridad culmina en dos poemas donde la primera parte presenta el mundo exterior con su correspondencia interna; la segunda parte, en brusca transición, para reflejar un proceso interior, trastorna el escenario exterior de una forma lógicamente inexplicable. Me refiero a la bailada de Meendinho, en que la doncella que espera en una isla junto al altar de San Simón, como reflejo de su creciente angustia íntima, presagia que las olas de la pleamar le ahogarán; y a la alborada de Nuno Fernandez Torneol (*Nunes,* 75), en que el escenario de amor —aves que cantan en los ramos—, al alejarse el amado, igual que en una pesadilla, se convierte en un mudo espacio sin aves, frondas, ni fuentes. Paisaje simbólico que yo no sé explicar más que como equivalencia de una mudanza íntima.

Las cantigas de amigo, en especial las semánticas, recurren a veces a otro tipo de simbolismo: un gesto real, más o menos expresivo del afecto, que, reiterado en distintas perspectivas y estrofas, cobra una significación profunda. Este mimetismo de la intimidad pasional utiliza preferentemente los ojos; ellos interpretan y transmiten los mensajes de amor y dolor, de pena y pudor. Los ojos revelan el secreto que el amado, en una poesía de D. Denis (*Nunes,* 22), no consigue celar. El amigo culpable no osará resistir la mirada de la amiga (*Nunes,* 23): "...como s'atreverá / de m'ousar sol dos seus olhos catar / se os meus olhos vir un pouc' alçar?" Y así repetida,

interminablemente. El corazón ocupa en la simbología amorosa un lugar secundario, no comparable con el que le está reservado en la lírica provenzal.

DIGRESIÓN. POSIBILIDAD DE UNA POESÍA NO METAFÓRICA

La ausencia de comparaciones, la ascética sobriedad en el empleo de la metáfora y otras galas tropológicas, nos invita a preguntarnos hasta qué punto la imagen es requisito esencial del poema. Son legión los que propugnan que la imagen forma la sustancia de la poesía, y que el valor de un poema ha de aquilatarse por la fuerza y originalidad de sus metáforas [48].

Roman Jakobson, el estructuralista ruso, combatió hace tiempo este prejuicio, sosteniendo que la poesía puede a veces prescindir de las imágenes. Puso como ejemplo una breve composición de Pushkin, "Ia vas liubil", donde el poeta utilizando hábilmente las oposiciones gramaticales y la melodía de la frase logró plasmar y comunicar un estado de ánimo complejo en que tras la melancólica resignación se sienten los rescoldos de la pasión. La frase "ia vas liubil" (yo os amé), repetida en tres tonos y perspectivas diferentes, la colocación en posiciones estratégicas de construcciones adverbiales y otros elementos complementarios, habían bastado al poeta para articular un hermoso poema [49].

---

[48] Puede verse discutido el tema en C. Day Lewis: *The poetic Image*, 6.ª edición, Londres, 1951. C. D. Lewis va tan lejos en su aprecio de la imagen que se siente obligado a justificar la posibilidad de un poema que no sea puras imágenes.

[49] Victor Erlich: *Russian Formalism*, La Haya, 1955, págs. 149, 201. A título de curiosidad traduzco la letra del poema, sin acertar a reproducir ni la melodía, ni los matices de correspondencias (*to... to, tak... tak*):

Yo te amé y el amor aún, quién sabe,
no se extinguió en mi alma por entero.
Pero no dejes que te turbe más,
yo darte pena con mi amor no quiero.

En la lírica gallego-portuguesa abundan las cantigas que desnudas de ornato tropológico producen el deseado efecto artístico mediante el simple juego de repeticiones y mudanzas, de simetrías y divergencias que desembocan en un estribillo de trama algo más apretada. Por olvidado y porque ilustra el tópico de los ojos, copiaré un poema de Joan Lopez de Ulhoa (*Nunes*, 133):

Que mi queredes, ai madr'e senhor?
ca non ei eu no mundo outro sabor
se non catar ali per u á viir
meu amigo, por que moiro d'amor
e non poss'end'eu os olhos partir.

Já me feristes cen vezes: por en
eu, mia madre, non ei oj'outro ben
se non catar ali per u á viir
meu amigo, por que perç o sen,
e non poss'end'eu os olhos partir.

Por aquele Deus que vos fez nacer
leixade-me que non poss'al fazer
se non catar ali per u á viir
meu amigo, por que quero morrer,
e non poss'end'eu os olhos partir.

El monólogo de la hija, denso y apretado, traduce enérgicamente las actitudes íntimas y los gestos exteriores de una pasión contrariada por la madre. Es flexible dentro del rígido esquema: entrecortado por interjecciones y apóstrofes en los arranques de las estrofas, más fluido en los versos finales. El estribillo se adelanta ocupando el tercer verso de la estrofa y dejando el cuarto sometido a la mutación paralelística. La divergencia mayor, como si la poesía quisiese reorientarse después de cada estribillo, se halla en los primeros versos

---

Yo te amé sin palabras ni esperanzas,
torturado de celos y temor;
yo te amé verdadera y tiernamente.
Quiera Dios que otros te amen como yo.

de la copla; el regreso inevitable al asunto central presta a las cantigas de amigo ese movimiento circular que las singulariza. El gesto de los ojos clavados en el camino adquiere una intensidad de símbolo.

La desnudez ornamental compensada por la geometría repetitiva conviene a maravilla al tono de sentimiento dominante en la canción de mujer. El cronista Froissart ha compuesto una que con leves retoques podría incluirse en el corpus de Nunes; con lo que no quiero sugerir que Froissart se inspirase en la lírica del occidente peninsular. He aquí el rondel a que aludo[50]:

Reviens, ami; trop longue est ta demeure:
Elle me fait avoir peine et doulour.
Mon esperit te demande à toute heure.
Reviens, ami; trop longue est ta demeure.

Car il n'est nul, fors toi, qui me sequerre,
Ne secourra, jusques à ton retour.
Reviens, ami; trop longue est ta demeure:
Elle me fait avoir peine et doulour.

Las coincidencias temáticas, la ausencia de imágenes compensada por la configuración simétrica y las repeticiones, la expresión preñada en que cada verso rebosa sustancia emocional, recuerda las cantigas de amigo. Se eleva a una perfección modesta que consiste en encerrar en pocos y escuetos versos una fuerza concentrada.

DECADENCIA DEL PARALELISMO

El paralelismo era una técnica adecuada para la breve lírica destinada al canto. En cambio, no ofrecía cauce a los nuevos tipos dominantes en la poesía europea: el poema alegórico, el decir, el soneto. La poesía gustaba de mezclar al sentimiento elementos des-

50 Tomo este ejemplo de *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. by T. S. Eliot, Londes, s. a., pág. 113.

criptivos y narrativos y se complacía, por una parte, en la progresión lógica; por otra, en las palabras concretas, densas, evocadoras de la actividad de los sentidos. La imagen y la agudeza se asociaban en la antítesis metafórica, tan querida por el petrarquismo. La simetría, la configuración geométrica del discurso, que siempre da placer al sentido estético, buscaba nuevos ordenamientos: empezaba a dominar el sistema correlativo estudiado por Dámaso Alonso.

El paralelismo no moría del todo. Se perpetuaba el tipo literal en los poemas de danza, trabajo y desafío. El villancico, con el retorno del estribillo, mantenía la técnica de replantear el mismo tema en cada estrofa, pero procuraba variar los términos, la distribución, las imágenes, con una libertad más amplia que el sentido semántico, para que la fórmula no ahogase la forma.

En la literatura portuguesa el apego al paralelismo retardó la adhesión a la nuevas técnicas. Los historiadores no saben cómo interpretar el siglo y pico de vacío lírico entre los cancioneros del siglo XIV y el de Resende. Este silencio se vuelve más extraño si pensamos que, entre tanto, la historiografía produce la maravillosa crónica de Fernão Lopes y que el alma nacional vibra con entusiasmos y sueños inauditos. Quizá un factor importante en esta infecundidad de la poesía culta fuese la obstinada resistencia a abandonar el sistema paralelístico, el cual tiene una maravillosa otoñada en la cosecha lírica de Gil Vicente.

DOCE AÑOS (1957-1969) DE PESQUISAS SOBRE LOS CANCIONEROS GALLEGO-PORTUGUESES

(APOSTILLA BIBLIOGRÁFICA)

Los doce años transcurridos entre la primera y la segunda impresión de estos ensayos han sido fecundos en ediciones y estudios de los tres cancioneros (Ajuda, Vaticana, Colocci-Brancuti) que encierran la cosecha lírica profana del siglo XIII y primera mitad del XIV. El interés por las viejas cantigas, antes limitado a breve minoría de especialistas, invade las revistas y departamentos universitarios, y se propaga a empresas editoriales que, con poco o ningún apoyo del Estado, lanzan al mercado libros consagrados a temas que hasta ayer parecían recónditos. Prueba palpable de una participación colectiva que crece de año en año.

Cambian las perspectivas. Aunque nunca faltaron estudiosos que apreciaban como poesía la obra de algunos trovadores descollantes, dominaba el enfoque filológico, la estima de los cancioneros como reliquia de museo, ilustración histórica o mina de lenguaje. Ahora estamos lentamente pasando de la época cultural a la fase estética, del análisis genérico al estudio de los individuos. En este progreso se interpone, me parece, un obstáculo difícil de franquear: la carencia de una teoría literaria aplicable a las intenciones y técnica de la poesía paralelística. Ni la estética del romanticismo que aprecia el poema como biografía, ni la del realismo que lo valora por su fidelidad a un modelo casi objetivamente reflejado, ni la del simbolismo que

desea reducir el mundo a metáforas, nos sirven para el caso. ¿Cómo racionalizar el temblor poético, la palpitación del espíritu que suscitaban las fórmulas del paralelismo? En la poesía popular de muchos pueblos han perdurado prácticas emparentadas. Y quizá la poesía china culta donde se desarrollan simetrías y correspondencias infinitamente más complejas que en los cancioneros nuestros podría ofrecer sugestiones valiosas. Pues es ya bien sabido que en el siglo VII, en tiempos de la emperatriz Wu Chao, se implantó para los aspirantes a grados y empleos la obligatoriedad de componer como parte de los exámenes un poema paralelístico "reglado" [1]. Pero aún no ha surgido el intermediario que sepa descifrar nuestro sistema estético a la luz de los que le precedieron o siguieron. Hemos de contentarnos con lo que tenemos a la mano.

Imposible para mí —me falta información y paciencia— examinar la copiosa bibliografía que se ha amontonado desde 1958. Se impone una continuación del *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese* (Modena, 1939) de Silvio Pellegrini para guiar los pasos del estudiante. Yo me limitaré a examinar algunos libros aparecidos en Portugal e Italia que, o por la novedad de su aporte o la perfección de su técnica, marcan un sensible avance. Al lado de los libros destacaré, sin el menor sistema y al azar de mis lecturas, algunos artículos especialmente atinados o incitadores a la reflexión. A estilo salomónico, partiendo en dos una criatura única, omitiré la poesía sacra del Rey Sabio confinándome a los tres cancioneros ya mentados. Pero no dejaré de lamentar la ausencia de los medievalistas españoles en los estudios sobre el cancionero mariano. El Marqués de Valmar —que por cuenta de la Real Academia Española lo sacó a luz en 1889, en dos tomos lujosos— no ha tenido herederos, a pesar de que tres de los cuatro manuscritos que lo contienen, radican en bibliotecas públicas de España. Ha sido un alemán, el Prof. Mettmann, quien, usando además de los tres códices utilizados por Valmar el de Florencia, ha

---

[1] Witter Byner y Kiang Kang-Hu, *The Jade Mountain.* A Chinese anthology (Londres, 7.ª impresión, 1951) pág. XXIII.

realizado a expensas de una universidad portuguesa la reciente edición [2]. Provoca a melancolía esta abstención de los eruditos españoles, particularmente los gallegos cuyo intenso amor a la lengua y la poesía de la tierra muy raramente cristaliza en estudios o ediciones de nivel internacional [3].

Inglaterra, Alemania, Estados Unidos y Bélgica han contribuido con breves artículos monográficos —aguardamos la impresión total de C. P. Bagley, *The influence of the Provençal Troubadours on the Gallego-Portugueses Trovadores,* disertación inglesa de la que únicamente se han publicado fragmentos— a la discusión de problemas particulares. Pero, en el permanente certamen internacional, Portugal e Italia han ganado la palma. En Brasil ha salvado el honor Celso [Ferreira da] Cunha, que ha reunido en colectánea sus trabajos, dispersos en revistas y homenajes, sobre cuestiones de versificación y ecdótica [4]: Sus trabajos sobre prosodia y rima han sido aprovechados y asimilados por los editores, si bien no todos aceptan por entero sus conclusiones.

La publicación más importante de estos doce años ha sido la del *corpus* de cantigas satíricas y de burlas, patrocinada por una editorial gallega y llevada a cabo por el mejor conocedor de la literatura medieval portuguesa [5]. Rodrigues Lapa, cuyo *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média* (1929) situó dentro del paisaje literario europeo el nacimiento, despliegue y caracteres de la lírica de los

---

2 Alfonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa María.* Editadas por Walter Mettmann (Coimbra, Por ordem da Universidade, 1959-1964), tres tomos. El texto ya está entero, falta el cuarto volumen de notas y glosario.

3 Cometería una injusticia si olvidase el juvenil y entusiasta libro de X. L. Méndez Ferrín, *O cancioneiro de Pero Meogo* (Vigo, Editorial Galaxia, 1966), sin novedades textuales, pero con aportaciones de datos históricos, estudio de los motivos folklóricos y orientación literaria.

4 Celso Cunha, *Estudos de poética trovadoresca* (Río de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961).

5 *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses.* Edição crítica pelo Prof. M. Rodrigues Lapa (Vigo, Editorial Galaxia, 1965).

cancioneros, da cima, 36 años más tarde desde su bucólico retiro de Anadia, a la edición, anotación y esclarecimiento del género más montaraz y erizado de dificultades: las cantigas de escarnio y maldecir en número de 428. Fue mucho tiempo el barrio condenado de la literatura. Carolina Michaëlis —como escribe Emilio García Gómez con gracioso aspaviento al frente de sus "Quince cantigas de escarnio galaico-portuguesas" [6]— "cruzó, recogiéndose las largas haldas filológicas de la época, por entre tanta basura". En realidad estos poemas se hallaban defendidos más que por sus crudezas eróticas o sus indecencias de taberna y lupanar —pecados intermitentes más que bajezas consuetudinarias— por un seto de espinas lingüísticas, por una barrera de alusiones impenetrables y vocablos oscuros, a veces únicos. Los editores de cancioneros individuales apencaron a regañadientes, casi siempre con poca fortuna, con la ingrata tarea. Pero buena parte del género, sobre todo las piezas más tenebrosas, era camino intransitado, *terra incognita*. Rodrigues Lapa, recurriendo a su incomparable familiaridad con la lengua y el espíritu de la época, poniendo en juego su dominio de la ecdótica, fija el texto, ilumina sus ángulos más nebulosos, intenta devolver a cada poema no solo su autenticidad lingüística sino su frescura ajada por siglos de lejanía y yerros de copista. Después de reconstruir con arte de zahorí el tema explícito y el fondo implícito, discute variantes y enmiendas hasta lograr un texto comprensible. Un vocabulario final, copioso y necesario, permite cotejar léxico y fraseología. Preside una intención que le avecina a los humanistas primeros, la de hacer legible y paladeable para lectores de apetito menos robusto que los filólogos una poesía lóbregamente verista, que une lo enigmático a lo vulgar. Poesía circunstancial cuyas circunstancias cuesta adivinar, transmitida con lagunas y descuidos. Arriesgando hipótesis, enmendándolo frecuentemente ha logrado dar al texto una claridad provisional. A sus enmiendas, puestas entre corchetes, llama el autor "calafetações" y añade: "Cada um faça o caso que quiser dessas interpolações, que valem como exercícios de intuição

---

[6] *Revista de Occidente*, agosto de 1967, n.º 53, pág. 181.

literária e estilística" (prólogo, pág. VIII). Sus interpretaciones y calafateos, propuestos con sabiduría y modestia, reavivan gracias muertas y conquistan para la fruición estética una zona llena de sorpresas: ellas serán un punto de partida para todo intérprete venidero. El primero en superar y mejorar el texto establecido ha sido el mismo autor que ya prepara segunda y depurada edición. Muestra de este autovencimiento es el ensayo sobre Lopo Lias, donde además de identificar al hasta entonces enigmático trovador, mejora el texto y la exégesis de varias cantigas [7].

Rodrigues Lapa afirma (prólogo pág. XXII) que la esfera de esta poesía "não é o mundo dos sonhos, mas o mundo real, palpável em que se agitam os homens". En efecto, mientras las cantigas de amigo y de amor viven en la cima del sentimiento, las de escarnio y maldecir se codean con las bajezas de los hombres y tropiezan en los obstáculos de las cosas. Un léxico abundante, una profusión de acontecimientos y objetos concretos lucha por encajarse en los esquemas paralelísticos, más adecuados para efusiones cordiales y casuística sentimental. Grotescas viñetas de coteifes cobardes y homosexuales agresivos, de magnates roñosos y juglaresas locas de su cuerpo, escenas de camino y grescas de compinches ofrecen frondosa variedad de tipos y situaciones. Esta variedad desborda, como riada de vida, la rigurosa división en cantos de escarnio y de maldecir que la poética intercalada en el Colocci-Brancuti ha legado a los eruditos. Triunfan los géneros mestizos: la burla vestida de canción de amigo, el escarnio de amor, el elogio o planto cómico, las coplas galantes que rematan en payasada. La crítica universitaria se extasiaba hasta hace poco ponderando el realismo y el valor documental de estos poemas de burlas. ¿Que Alfonso el Sabio acusaba a Pero da Ponte de haber asesinado a Afonso do Coton para robarle sus cantigas? Carolina Michaëlis tomaba este juego como denuncia verídica. Rodrigues Lapa, en cambio, se adhiere a la

---

[7] M. Rodrigues Lapa, "O trovador D. Lopo Lias. Introdução ao seu cancioneiro", en la revista de Vigo *Grial*, n.º 12, 1966.

opinión de Menéndez Pidal para quien esta cantiga era una broma alegre reveladora de la intimidad del monarca con el trovador. Pero sigue admitiendo que son "documentos valiosísimos de información", y que la faceta documental merece igual consideración que el aspecto literario (prólogo págs. XV-XVI). Yo veo difícil, casi imposible, separar ficción y testimonio. De un lado advertimos que los poemas, además de reflejar la sensibilidad de sus creadores, pueden contener materia biográfica; de otro sabemos que, a menos de estar ratificados por documentos más sustanciosos, no podemos admitirlos como fuente segura de información. Padecemos el suplicio de Tántalo. Los antiguos sostenían que la poesía era más verdadera que la historia, precisamente porque su realidad última es imaginativa, ampliamente humana y no anecdótica. Yo no sabría qué valor documental atribuir a muchas cantigas, por ejemplo: la 232 en que Joan Soarez confiesa a la quejumbrosa doña Lucía su escasa virilidad; la 286 en que Martin Soarez describe en primera persona sus malas mañas de pícaro, aún suponiendo que atacaba, como afirma la rúbrica, a Afonso do Coton y "mostrava dizendo mal de si, as manhas que o outr'avia"; la 414 en que Ruy Paez de Ribera reclama de un comendador donjuanesco la mujer que imprudentemente le había confiado. El grano de realidad, que probablemente se esconde en estas sátiras, ¿será mayor que el grano de guisante que bajo sus doce colchones no dejaba dormir a la princesa del cuento? El Pegaso de los poetas satíricos, cansado muy pronto de pacer en los prados de la realidad, propende a remontarse a las nubes de la imaginación o la convención.

José Joaquim Nunes reunió en un corpus los 2 géneros más acreditados: las cantigas de amigo (1926-1928), las cantigas de amor (1936). Rodrigues Lapa editó y comentó el género satírico menospreciado y arduo. Quedan fuera algunos poemas que desbordan la clasificación tripartita: plantos, elogios, etc., aguardando un colector animoso.

Un año antes el matrimonio Machado había dado cima a la laboriosa tarea de editar íntegra y totalmente el tercer manuscrito transmisor, el Colocci-Brancuti del que Molteni (póstumamente en 1880) únicamente había publicado los poemas no contenidos en el de la Va-

ticana [8]. Anejo a cada tomo iba la parte correspondiente del manuscrito en facsímiles que, si bien no abarcaban a veces las apostillas marginales, permitían colacionar la lectura. La obra —desparramada en 8 tomos cuya publicación por entregas se dilató 15 años— ha sido acogida por los críticos con no disimulada severidad: se ha censurado la falta de rigor y método, los errores e insuficiencias. Pero no se puede negar la oportunidad de la publicación y la utilidad de sus materiales.

Italia, la patria de Angelo Colocci, Ernesto Monaci, Enrico Molteni y Cesare de Lollis, ha dado una copiosa y brillante contribución a nuestros estudios. Con inevitable simplificación creemos ver en el grupo italiano ciertos rasgos comunes: tendencia a remontarse hasta los trovadores de Provenza; adhesión a los manuscritos y conservadurismo textual; actitud de escepticismo frente a cada hipótesis de una latente o previa poesía popular. Pero las divergencias de orientación, de gusto y técnica son mayores que las afinidades aparentes.

Tres revistas universitarias han sido un verdadero hogar y foco de nuestros estudios: *Studi mediolatini e volgari*, de Pisa, dirigida por Silvio Pellegrini; *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione Romanza* (que citaremos con la sigla *AION*), dirigida por Giuseppe Carlo Rossi; y *Cultura Neolatina* (sigla *CN*) dirigida actualmente por Aurelio Roncaglia.

Silvio Pellegrini, maestro de rigor y precisión, ha incluido trabajos recientes en la 2.ª edición de sus celebrados *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese* (Bari, Adriatica, 1959), entre ellos interpretaciones de algunos poemas profanos de Alfonso X y una "Postilla (1958)" donde toma posición frente al problema de las *jaryas* y su relación con las cantigas de amigo. El grupo que parece girar en torno a Pellegrini dedica especial atención a Alfonso el Sabio y los poetas de su corte. Valeria Bertolucci Pizzorusso —además de un estudio sobre los milagros de Santa María careados con los de Gautier

[8] Elza Pacheco e José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Fac-símile e transcrição. Leitura, comentários e glossário por... (Lisboa, 1949-1964). 8 vols.

de Coincy— ha dado a luz una buena edición del trovador Martin Soares [9]; Saverio Panunzio ha publicado la obra completa de Pero da Ponte, fecundo y variado [10].

La edición de Martin Soares, reaccionando contra el clima romántico y el biografísmo, presenta un amplio inventario de los artificios estilísticos. Anota curiosas coincidencias, no solo con los trovadores provenzales, sino con el catalán Cerverí de Girona. Subraya el singular interés de ciertos poemas híbridos en que la cantiga de amor se alía con la de escarnio, como la famosa *cantiga da guarvaya* —palenque dificultoso en el cual apenas habrá filólogo de altura que no haya roto una lanza— a la que arrebata su pretendida antigüedad mostrando que no fue compuesta por Pay Soarez de Taveirós sino por Martin Soares. Saverio Panunzio, el editor de Pero da Ponte, halla topicosos sus alabados plantos y panegíricos, pero le otorga un gusto por la originalidad manifiesto a veces en la inversión de situaciones convencionales, como cuando declara su anhelo de llevar luto por ella, no ella por él.

AION, la revista napolitana ha sido la más hospitalaria para estudiosos de cancioneros. Abierta a tirios y troyanos no sólo ha llevado las primicias de muchos estudiosos jóvenes, sino que ha acogido colaboración de veteranos como Silvio Pellegrini y M. Rodrigues Lapa. Ha publicado los cancioneros individuales de Pedro Eanes Solaz y Juyão Bolseiro por Erilde Reali [11]; de Pedro Amigo de Sevilla por Giovanna Marroni [12].

---

[9] Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie di Martin Soares* (Bolonia, Palmaverde, 1963).

[10] Pero da Ponte, *Poesie*. A cura di Saverio Panunzio (Bari, Adriatica, 1967).

[11] E. Reali, "Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz", AION, IV (1962), 167-196; "Le *cantigas* di Juyão Bolseiro", AION, VI (1966), 237-336 (hay venal la tirada aparte de Bolseiro). Acerca de estos dos cancioneritos véase M. Rodrigues Lapa, AION, VIII (1966), págs. 323-336. Lapa en su reseña encomia su rumbo literario, censura su impresionismo no siempre apoyado en datos seguros de ritmo y estilística.

[12] G. Marroni, "Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha", AION, X (1968), 189-340. Trabajo de orientación más lingüística que literaria, ilumina en el

Cultura neolatina, órgano del grupo romano, ha acogido trabajos originales y renovadores. Sus dos incansables colaboradores, Luciana Stegagno Picchio y Giuseppe Tavani, volviendo al análisis de los manuscritos —filón solo aparentemente agotado— y examinando las bases de nuestras opiniones más inseguras de lo que pensábamos, han hecho algunos interesantes descubrimientos. Luciana Stegagno, en su edición de las cantigas de Vidal el hebreo, ha levantado el problema de la influencia oriental arábiga o bíblica, a la que se deberían las imágenes insólitas del pecho blanco, las ciervas, la rosa [13]. En su artículo acerca del poema de Alvaro Afonso donde el autor cuenta cómo "acerca de Sintra ò pee d'esta sserra / vy hũa sserana que braadava guerra", elucida estos versos que obsesionaron, y acaso descarriaron, a don Ramón Menéndez Pidal. Indagando, con ayuda del *Repertorio* de Tavani (entonces no impreso todavía), la tradición manuscrita de los cancioneros, la ve formada por estratos cronológica y poéticamente pertenecientes a épocas y gustos diferentes. Entre los estratos tardíos figuran los versos de Alvaro Afonso. Identifica al autor y —contra la opinión de Pidal para quien este fragmento era como una flor primitiva milagrosamente salvada— piensa que no se trata de una reliquia de antiguas serranillas peninsulares, sino de un eco de las cantigas de serrana del Arcipreste de Hita [14]. Giuliano Macchia [15], siguiendo esta práctica de distinguir los niveles diferentes, en su estudio y edición de Roy Martinz do Casal, rechaza como espurios cuatro poemas o fragmentos compuestos hacia 1400 o después, cuando ya estaba embalsamada la tradición trovadoresca. Giuseppe Tavani, en

---

prólogo el aspecto histórico y las referencias a sucesos. Con suma independencia disiente a menudo de sus predecesores: Michaëlis, Lapa, Pidal.

[13] L. Stegagno, "Le poesie d'amor di Vidal, giudeo di Elvas" (CN, XXII, 1962, 40-61). Arthur T. Hatto, *EOS. An inquiry into the themes of lovers' meetings and partings* (The Haghe, 1965), págs. 815-817, ha discutido también el tema.

[14] L. Stegagno, "Per una storia della *serrana* peninsulare: la *serrana* di Sintra" (CN, XXVI, 1966, 106-128).

[15] G. Macchia, "Le poesie di Roy Martinz do Casal" (CN, XXVI, 1966, 130-157).

dos artículos sucesivos —revisados e incluidos más tarde para formar un tomito con las poesías completas del juglar Lourenço— editó en el primero las cantigas de amor y de amigo, en el segundo las poesías polémico-satíricas [16]. La actividad de Tavani, revelada en ensayos múltiples recogidos en un volumen que reseñaré más tarde, es una perenne incitación a revisar y acudir a las fuentes de las que siempre brotan novedades.

Pasemos a los trabajos más importantes de Tavani. En 1964, en edición corta y esmerada [17], reunió los poemas del clérigo Airas Nunez, del círculo de Alfonso el Sabio y, según algunos, colaborador de las cantigas de Santa María. El aparato de cada poema comporta: variantes, traducción, métrica, notas aclaratorias que esclarecen las opciones textuales y los pasajes oscuros. Su actitud conservadora y su aprecio del Colocci-Brancutti —que le ha censurado W. Mettmann— contrasta con las frecuentes conjeturas y mejoramientos de los filólogos lusitanos. Una extensa introducción dibuja la semblanza del poeta: su impregnación de poesía provenzal, su afán de renovación formal, su tendencia a preferir motivos ya elaborados por otros trovadores.

La actractiva miscelánea [18], donde ha juntado una decena de artículos sueltos, encierra dos que merecen destacarse: "La tradizione manuscritta" (77-179) e "Il problema della poesia lirica nel Duecento letterario ispanico". El primero que data de 1965, impreso por *CN* en 1967, contiene la más actualizada descripción y el más claro análisis de las relaciones entre los tres manuscritos básicos. Expone una teoría acerca de la formación, materiales —rollos o pergaminos sueltos, cancioneros de Alfonso X y Don Denis, florilegios formados con criterios

---

16 G. Tavani, "Il canzoniere del giullare Lourenço" (CN, XIX, 1959, 5-33, y CN, XXII, 1962, 62-103). En un tomo: Lourenço, *Poesie e tenzoni*. Edizione, introduzione e note di G. Tavani (Modena, 1964).

17 G. Tavani, *Le poesie di Ayras Nunez*. Edizione critica con introduzione, note e glosario (Milano, Ugo-Merendi, 1964).

18 G. Tavani, *Poesia del Duecento nella Peninsola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese* (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969). Officina Romanica n.º 12.

estéticos o sociales— y estratos cronológicos sucesivos. Estigmatiza como tardíos una decena de poemas interpolados, cuyo lenguaje, esquemas rítmicos y estróficos, formulario retórico, temas y géneros denuncian su composición posterior. Esta hipótesis ha sido luego confirmada en los estudios de L. Stegagno y G. Macchia. "Il problema della poesia lirica..." ataca a los que imaginan una Castilla ajena y esquiva a la creación lírica. Aunque su poesía, como la medieval francesa, se exprese en modalidades lingüísticas diferentes, la cultura literaria está unificada. La lírica es un fenómeno de dimensión peninsular en el que Castilla participa plenamente, tanto que hasta la muerte del Rey Sabio (1284) la corte castellana fue su centro máximo de creación y difusión. Son numerosos los castellanos, y no faltan aragoneses, que figuran en los cancioneros. Por un extraño capricho del destino la más antigua cantiga datable —la de escarnio contra el rey de Navarra que empieza "Ora faz ost'o senhor de Navarra"— fue compuesta por un magnate de la corona de Aragón, por Johan Soarez de Pavha (o Paiva). Ciertas afirmaciones de Tavani contienen un margen de interpretación subjetiva y no escaparán a la polémica. Pero sus hipótesis y conclusiones descansan sobre estudios sólidos.

La obra de Tavani que por su objetividad y utilidad merece un lugar como obra de consulta en las bibliotecas, es el *Repertorio metrico*[19]. Se propone dotar a los estudiosos de los cancioneros profanos de un instrumento de trabajo similar al que ofreció a los provenzalistas István Frank con su *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* (Paris, 1953-1957), 2 tomos. István Frank quería que su obra fuese tan árida e indispensable como una guía de ferrocarriles. La de Tavani será necesaria para quien viaje por las tierras de los cancioneros gallegos. El estudioso cruzará primero un desierto de símbolos y siglas. Luego experimentará placeres semejantes a los que un catador filólogo siente saltando por las páginas de un buen diccionario. Tavani, eliminando tanto las *Cantigas de Santa María* como los versos galle-

[19] G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967). Officina Romanica n.º 11.

gos del *Cancionero de Baena,* estudia en total los 1.685 textos insertos en los tres manuscritos: Ajuda, Vaticana, Colocci-Brancuti. Nos presenta un inventario completo de las estructuras poéticas y sus elementos, es decir, verso, estrofa, rima, dejando fuera los fenómenos estrictamente prosódicos: hiato y elisión, sinéresis y diéresis, censura. El *Repertorio metrico* se encuentra dividido en dos secciones: 1. Lista de estructuras métricas clasificadas atendiendo a la disposición de las rimas, número de versos de cada estrofa, sílabas contadas, con enumeración y ubicación de los poemas inscritos en cada fórmula y de las rimas usadas en cada uno; 2. Lista alfabética de trovadores, diccionario de sus poemas enumerados alfabéticamente con arreglo al *incipit,* y bibliografía. Tavani, que no calca servilmente a Frank, injiere en sus descripciones siglas indicadoras de los esquemas paralelísticos. El *Repertorio* permite averiguar rápidamente mil cosas, por ejemplo la frecuencia, difusión y cronología de las estructuras métricas. Rodrigues Lapa pondera, sin puntualizar, en su ensayo sobre don Lopo Lias, la variedad y novedad versificatoria, de este trovador. Si recurrimos al *Repertorio,* comprobaremos que en sus 20 poemas emplea 7 esquemas métricos no practicados por ningún otro travador. Sabido es, igualmente, que los provenzales y sus discípulos, para subrayar la relación amistosa u hostil con otro poema, remedaban su esquema de rimas o estrofas, o ambas cosas: el *Repertorio,* poniendo en evidencia estos fenómenos, facilitará el descubrimiento de relaciones latentes. Estos y otros empleos aconsejan su uso como obra de referencia.

El cancionero de Moya (o Moxa), recientemente editado por Luciana Stegagno [20], nos brinda una equilibrada combinación de lingüística y sentido literario, de crítica textual minuciosa y visión de los aspectos generales. La introducción, después de valorar los datos seguros o plausibles sobre la persona (nombre, nación, condición social y

---

[20] Martin Moya, *Le poesie.* Edizione critica, commento e glosario a cura di L. Stegagno Picchio (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968). Officina Romanica n.º 11.

cronología), ofrece un penetrante análisis de la obra poética en sus variadas facetas: géneros, temas, lengua, esquemas rítmicos. De los versos de Moya y de un par de poemas que le aluden, se trasluce que fue un clérigo de legendaria longevidad y que, por los años 1270-1280, se movía cerca de la corte de Alfonso X. Su poesía gira en torno a unos pocos temas que le obsesionaban: reprobación de un mundo sin ley, mundo al revés en que, invertidos los valores, triunfa el perverso y está humillado el clérigo; presagios de la venida del Anticristo. Moya, que ataca la corrupción de privados y cortesanos, querría evadirse de una sociedad y época en que "A gent'é trist'e sol non quer cantar" (XII, verso 18). Su preocupación ética campea en el serventesio de noble entonación y sin ataques personales, pero se infiltra hasta en su lírica de amor. Luciana Stegagno relaciona con un presunto origen aragonés su provenzalismo, más intenso que el de cualquier trovador, y hasta le halla conexiones con Peire Cardenal, clérigo y moralista como él. Analiza demoradamente sus preferencias de estilo: el amor a la alegoría y la personificación aprendido probablemente en la Biblia, la liturgia, los Padres de la Iglesia; los *colores retóricos* predilectos, las modalidades de amplificación, el gusto por los términos abstractos, en fin todo su arsenal de figuras que la práctica del púlpito y la frecuentación de la poesía occitánica le enseñaría. Moya, ufano de su sabiduría, cultiva una notable profusión de metros: en sus 20 poemas tropezamos con cuatro esquemas versificatorios jamás usados por ningún metrificador gallego u occitánico, conforme comprobamos consultando a Tavani y Frank. Para establecer el texto Luciana Stegagno procede a un escrupuloso examen de la tradición manuscrita y de las propuestas de editores. Las lecturas divergentes de las suyas, para más rápida comprensión, figuran en apartado propio, tras las secciones reservadas a manuscritos, grafías y ediciones precedentes. Una meditada claridad preside a la discusión de los problemas y se refleja en la presentación gráfica. Cuando surge una opción textual espinosa, la autora moviliza múltiples criterios, desde el uso lingüístico a las preferencias del poeta y el movimiento general del poema. Un ejemplo válido sería el poema XII, donde las propues-

tas textuales están legitimadas en las notas con argumentos tanto filológicos como estructurales. La agudeza interpretativa resalta, por ejemplo, en la poesía XIX, antes oscura, y ahora tras la nueva exégesis, fresca y graciosa. En ella Moya elogia a Mestre Acenço, que con sus polvos y medicamentos ha matado —cierto que sin querer— a un mal caballero enemigo del rey, y por ello merece paga mejor que los hombres de armas a sueldo del monarca.

Miremos atrás un momento para ver el camino recorrido por nuestros estudios. Cuando F. A. de Varnhagen, alentado por don Agustín Durán, imprimió en Madrid su edición del cancionero de Ajuda —donde hay poesías de muchos trovadores, entre ellos Miguel Moya— afirmaba [21] que la lectura atenta de aquel códice le había convencido de que las trovas "pertençem todas a um só, e não a diversos auctores". Percibía el bosque, no los árboles; la uniformidad monótona y no los caracteres individuales. Nuestra sensibilidad y conocimiento se han afinado de tal modo que Luciana Stegagno consigue, dentro de la estrecha zona inventiva a que aspiran los autores de cantigas, deslindar y explicar los rasgos y notas personales de un trovador, interesante sin duda, pero no de los más descollantes y singulares.

---

[21] *Trovas e cantares de um códice do XIV século: ou antes mui provavelmente "O livro das cantigas" do conde de Barcellos* (Madrid, 1849), pág. IV.

GIL VICENTE Y LAS CANTIGAS PARALELÍSTICAS "RESTAURADAS". ¿FOLCLORE O POESÍA ORIGINAL?

La historia de la literatura portuguesa ha tenido dos héroes fundadores: Teófilo Braga y Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Braga la orientó por el camino de la crítica sociológica, del empleo de las creaciones poéticas para ilustrar momentos y tendencias de la historia nacional. La Michaëlis, reaccionando contra la liviandad arquitectónica de Teófilo que sobre cimientos de arena construía castillos de conjeturas, se afanó en darle una sólida base de erudición y de crítica textual. Los que a su zaga caminamos, aceptamos, sin percatarnos, muchos de sus postulados y damos por bien fallados pleitos en que las pruebas aducidas carecían de solidez. Esto ocurre, a mi ver, con las reconstrucciones que Carolina Michaëlis hizo de las cantigas vicentinas en el tomo segundo del *Cancioneiro da Ajuda* [1].

Medio siglo ha pasado desde que lo publicó. Sus mil páginas amazacotadas, fruto de veinte años de sudores, contienen, además de un penetrante estudio de las *cantigas de amor*, que en el primero había editado, una riada de noticias que desbordan del cauce aparente. Es un Nilo erudito que cubre los campos vecinos y ha fecundado muchas investigaciones posteriores [2]. La incansable romanista, medio

---

[1] C. Michaëlis de Vasconcellos: *Cancioneiro da Ajuda...*, vol II, Halle, 1904.

[2] La erudición se convierte en historia en Américo Castro: *España en su historia*, Buenos Aires, 1948 (segunda edición rehecha con nuevo título:

arrepentida de haber consagrado tan ciclópeo esfuerzo a comentar poemas cuyo artificio e impersonalidad contrarían su estética realista, se complace en remontarse a los orígenes o perderse en los senderos laterales. También los notarios boloñeses, fatigados de los áridos formularios jurídicos, rellenaban los huecos de sus memoriales con canciones vulgares. Pero en la Michaëlis estos excursos y divagaciones contienen tal vez las páginas más jugosas de su obra; sirva de muestra la pintura de las romerías (págs. 869 y sigs.) en que el habitual mosaico de datos se combina en coloridos diseños. Injusticia parecerá, antes del disentimiento, no reconocer los méritos eminentes del libro en que todos hemos espigado. Cumplamos primero la ceremonia [3] con que los conquistadores, en señal de acatamiento, ponían primero sobre sus cabezas las ordenanzas reales que pensaban dejar en suspenso. No canonicemos los errores.

Y erradas me parecen sus reconstrucciones de las cantigas paralelísticas de los siglos XV y XVI. Tan sumisos estamos al principio de autoridad que han pasado en el mercado literario por su valor nominal, sin ser sometidas a examen. Que Nunes, fiel escudero y erudito más laborioso que sagaz, las admitiese como el evangelio, no nos debe sorprender. Que A. F. G. Bell, en su edición y traducción de las *Lyrics of Gil Vicente* (1914, 1921, 1925) las acogiese sin reparos, extraña de veras. Las flamantes *recuperaciones,* respaldadas por tan altos nombres, han penetrado en antologías escolares, por ejemplo en las *Líricas de Gil Vicente* (Lisboa, 1943), de Almeida Lucas; recientemente eran imitadas en España por J. Romeu Figueras. El único que levanta dudas, W. J. Entwistle, lo hace con inexplicable timidez [4].

La realidad histórica de España, Méjico, 1954). El estudio de Santiago debe mucho —y confiesa la deuda— al capítulo IX de la Michaëlis: "A Galiza centro da cultura peninsular de 800 a 1135", págs. 769-835.

[3] Ceremonia que como de origen oriental menciona Juan de Mandeville.

[4] Justo es anotar que ni Dámaso Alonso, *Poesías de Gil Vicente,* Madrid, 1943; ni Aurelio Roncaglia, *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolaresca,* Modena, 1953, las han dejado pasar. El silencio de otros investigadores, como Rodrigues Lapa, indica probablemente escepticismo o repulsa. El comentario de W. J. Entwistle en su artículo "Dos *cossantes* ás

Cabe preguntarse qué motivaciones escondidas empujaban a veteranos de la filología a saltarse las más elementales cautelas del oficio. ¿Una vaga adhesión al mito romántico de una poesía popular inmutable y ajena al fluir de la historia? ¿El desaforado entusiasmo por las bailadas paralelísticas y el ingenuo placer de gritar *Eureka*? Las motivaciones invocadas aparecerán sumamente endebles a quien examine la historia de la cuestión.

Será un servicio al creciente número de los que admiran la poesía de cuño tradicional y especialmente la de Gil Vicente el escardar del texto estas colaboraciones no solicitadas. Para ello pondré en juego las reglas normales de la crítica textual. Pero más importante, a juicio mío, es el salir al paso a la errónea concepción de la poética vicentina que dan por supuesta. Las reconstrucciones se basan en falsos postulados sobre la vida de la canción popularizada, sobre sus relaciones con la poesía cortesana y sobre la situación de Gil Vicente, que deforman la perspectiva histórica. Mi tarea será doble. Primeramente procuraré demoler algunas absurdas reconstrucciones y degradar otras al estado civil de simples conjeturas; y en segundo lugar, estudiaré la deuda —y la contribución— del dramaturgo hacia las cantigas cortesanas y callejeras de su tiempo; la falta de testimonios contundentes me forzará, siguiendo una línea oblicua, a compilar datos sobre las prácticas musicales y poéticas de sus coetáneos, prácticas que explican y condicionan los hábitos de nuestro autor. La convicción a que espero llevar al lector es la de que Gil Vicente, manejando con señorío y libertad igual la cantiga áulica y la callejera de su tiempo, obraba no como folclorista meticuloso sino como poeta innovador que moldea y utiliza los más diversos materiales para sus fines estéticos.

---

cantigas de amor" (inserto en la miscelánea *Da poesia medieval portuguesa*, 2.ª ed. Lisboa, 1947), dice: "Tais adições podem estar certas mas devem aceitar-se com precaução. Até deve ter tido certo encanto deixar sem resposta alguma nova frase."

LAS RESTAURACIONES Y LOS RESTAURADORES

1. H. R. Lang fue, a lo que creo, el primero que completó un cantar paralelístico. En su compacta y bien meditada introducción al cancionero del rey D. Denis [5], prolongando observaciones de F. A. Coelho, T. Braga y Leite de Vasconcellos, subrayó la importancia de los cantares vicentinos, en que retoña la misma vieja y castiza tradición que inspiró a los poetas de los siglos XIII y XIV. En prueba de ello alegaba dos cantarcillos de la *Tragicomédia pastoril* o *Tragicomédia da serra da Estrela*. Uno de ellos, entonado por la pastora Felipa, consta de estribillo y una sola estrofa, a la que Lang complementa con una segunda responsión:

A mi seguem dous açores
hum delles moriraa damores.

Dous açores que eu avia
aqui andam nesta baylia
hum delles moriraa damores.
[Dous açores que eu amava
aqui andão nesta bailada,]
hum delles moriraa damores [6].

La rima alternante *baylia / bailada* la justifica remitiendo a la cantiga de amigo de D. Denis "Mha madre velida" (*Nunes*, 43; Lang, 116).

Ocho años más tarde, al publicar su *Cancioneiro gallego-castelhano* donde, contra los manuscritos, aportuguesa excesivamente canciones escritas en una lengua convencional, mete mano a tres canciones del *Cancionero de Palacio o de Barbieri* (los núms. 6, 50 y 437)

[5] H. R. Lang: *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894, págs. XCIII-XCIV.

[6] Corrijo el texto vicentino en que Lang siguió la poco fiel edición de Hamburgo, por la *Copilaçam* de 1562, fol. 170, col. 3. Respeto las adiciones de Lang y haré lo mismo con las de Michaëlis y Nunes.

y acentúa, sin razones apremiantes, su vocabulario gallego. Su desafuero más gordo fue el traducir a una jerga mixta la bella alborada castellana "Al alba venid, buen amigo, / al alba venid", que de sus manos pecadoras sale disfrazada así:

Al alba viide meu bon amigo
al alba viide.

Amigo, el que eu mais queria
viide al alba d'el dia.

Amigo, el que eu mais amava
viide aa luz d'el alba.

Viide aa luz d'el dia
non tragades compannia.

Viide aa luz d'el alba
non tragades gran companna [7].

Claro que semejantes enmiendas son puros retozos filológicos, propios de un carnaval literario. ¿Supondría acaso que en la lengua castellana era ignorado el paralelismo y que toda cantiga de este tipo traducía forzosamente un original gallego? Por toda justificación de sus depuraciones se contenta con afirmar que sentimos en estos cantares "something of the freshness of the brook and pine with whose murmurs love-songs similar to these still mingle in the valleys of Gallicia and Portugal" [8].

2. El ya mencionado tomo II del *Cancioneiro da Ajuda* ilumina, con un dominio absoluto del material, el clima social y las circunstancias biográficas en que surgen las cantigas de amor, únicas que contiene la citada antología. La autora, hastiada de tanto poema artificial y esencialmente derivativo, escapa al señuelo de la cantiga

---

[7] *Cancioneiro gallego-castelhano,* New York, 1902, págs. 139-40.
[8] *Ob. cit.,* pág. 237.

de amigo. Su querencia le lleva a la bailadas de romería, mar o primavera. El último capítulo, en que expone la admirable continuidad de temas y esquemas hasta los tiempos modernos, va ilustrado con un ramillete de poemas. A partir de finales del siglo XIV los ejemplos castellanos se entremezclan con los portugueses. Con el pretexto de restablecer el primitivo estado poético, manipula los trozos que supone deturpados en los manuscritos hasta reducirlos a su idea platónica. El paralelismo discontinuo se convierte en continuo, el leixapren se introduce donde aparece insinuado y hasta donde falta por entero. Bajo su férrea disciplina los textos rebeldes y caprichosos se pliegan a las más estrictas reglas. En los ejemplos comunes, unas veces se siente más purista que Lang —sustituye por *meu* un *minno* respetado por éste en el núm. VII, pág. 930—; otras se muestra más precavida devolviendo a Castilla la alborada "Al alba venid". Nuevos pecados: reforma y redondea la canción de las *Tres morillas* (pág. 935), que posteriormente será objeto de nuevas tentativas restauradoras por parte de Menéndez Pidal y de Romeu Figueras. A Gil Vicente, burla burlando y sin tomarse la molestia de incluir en corchetes cuadrados sus aditamentos, le *mejora:* de la *Tragicomédia pastoril* "E se ponerei la mano em vos, / Garrido amor" (pág. 930); del *Auto dos quatro tempos* "Por la ribera del río" (pág. 920); del *Triunfo do inverno* "Del rosal vengo, mi madre"; de la *Farsa dos Almocreves* "A serra he alta, fria e nevosa". En esta última indica entre corchetes su aportación, que no es leve, y transforma en dieciséis los seis versos originarios. Uno revuelve en balde el libro buscando la apología de semejantes libertades y da sólo con fugaces referencias. En la página 924 afirma *a unidade do tipo* y enumera los rasgos que debe reunir un poema paralelístico de estricta observancia. Como si no abundasen los de paralelismo limitado, como si en el paralelismo no hubiese esquemas abiertos y cerrados, nos explica el proceso nivelador: "Este sistema de leixa-prem... facilita o trabalho dos que trovam. E tambem o dos restauradores quando nas transcripções falta algum elo, ou mesmo quando carecemos de toda a redacção derivada —caso nada raro" (pág. 925).

3. Nunes, ufano de embarcarse en el mismo barco de su maestra y deseoso de esquilmar el filón, aplica el mismo procedimiento a nuevas canciones. Acometido de la furia restauradora regulariza y completa cuanto en el corpus vicentino ofrece algún asomo de paralelismo. En un artículo publicado en 1909 (*Revista Lusitana,* t. 12, págs. 241-267) rotulado "As cantigas paralelísticas de Gil Vicente", no se contenta con admitir por buenas las reconstrucciones de Lang y la Michaëlis, sino que empleando a rajatabla la nivelación, totaliza para la doble observancia de paralelismo y leixapren veinte cantigas vicentinas. Bien es verdad que en cinco casos (los núms. 6, 7, 18, 19, 20) sus restauraciones no consisten en paralelizar la estrofa básica; se limitan a poner en práctica su teoría de que al final de cada estrofa se debe repetir la cabeza entera y no meramente el verso o versos finales que forman el estribillo. Presta a la filología un valioso servicio: el de exagerar los procesos de su maestra, poniendo de relieve su flaqueza y reduciéndolos al absurdo.

4. El folclorista catalán J. Romeu Figueras, en un interesante trabajo, trasplantó a las canciones castellanas este recurso [9]. Uniformó, en diversos poemas de los cancioneros de Barbieri y la Colombina, el leixapren y el paralelismo que utilizaban de un modo esporádico y desgranó en inacabables dísticos encadenados los trísticos de las *Tres morillas,* que en lugar de tres estrofas pasaron a diluirse en ocho. Semejante reconstrucción no tiene en cuenta ni la tradición ni la evolución normal de la métrica con sus fecundos intercambios y sus graduales transiciones. Lo mismo los manuscritos que los impresos confirman que el paralelismo se aplicaba a estrofas de más de dos versos, incluso a las de tipo zejelesco, y que las estrofas encadenadas podían alternar con la exentas; las paralelas con las sueltas.

El peso de la prueba correspondía naturalmente a los que modifican los textos transmitidos. No todas las reconstrucciones son resueltamente desatinadas, pero confío en probar que la mayoría de

[9] "El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI", *Anuario Musical,* vol. V (1950), Barcelona, páginas 15-61.

los casos se basan implícitamente en falsas nociones de la tradición, la ciencia literaria y la técnica vicentina. Separemos primero las hipótesis francamente absurdas.

RECONSTRUCCIONES INADMISIBLES Y RECONSTRUCCIONES HIPOTÉTICAS

1. *Invención de la serie paralela.* La Michaëlis llegó al extremo de fabricar la serie alternante entera donde la tradición textual ofrecía el simple leixapren. Pero Vaz, el arriero, en la *Farsa dos Almocreves* camina cantando esta serranilla (*Copilaçam* de 1562, ff. 230-31):

A serra he alta fria e nevosa
vi venir serrana gentil graciosa.
Vi venir serrana gentil graciosa
chegueyme para ella con gran cortesia.
Chegueime a ella de gran cortesia
disselhe: Senhora quereis companhia?
Disselhe: Senhora quereis companhia?
Dixeme: Escudeiro segui vossa via.

Tal vez arrancaba el poeta de una canción popularizada. En todo caso o siguiendo las huellas de su modelo, o con la tendencia a la irregularidad que mantiene hasta su última pieza, mudó la rima asonante (o consonante si se quiere) de *-oa* en *ia*. La Michaëlis, basándose en el ambiguo indicio de esta mudanza, recreó e ideó los supuestos dísticos de correspondencia, tanto para la serie *-oa* como para la *-ia*. La canción recreada suena así:

1. *A serra é alta fria e nevosa*
vi venir serrana gentil graciosa.
2. *A serra é alta, nevosa e fria*
vi venir serrana graciosa, garrida.
3. *Vi venir serrana gentil graciosa*
cheguei-me pera ella com voz maviosa.
4. *Vi venir serrana graciosa garrida*
cheguei-me pera ella com gran cortesia.

5. *Cheguei-me pera ella com voz maviosa*
disse-lhe:¿quereis companhia amorosa?
6. *Cheguei-me pera ella com gran cortesia*
disse-lhe: Senhora quereis companhia?
7. *Disse-lhe: quereis companhia amorosa?*
disse-me: Escudeiro, segui a via vossa.
8. *Disse-lhe: Senhora quereis companhia?*
disse-me: Escudeiro, seguide a vossa via.

Las rimas alternantes *maviosa, a via vossa* (y no sé si también *amorosa)* son enteramente desconocidas en los anales del paralelismo: la Michaëlis está creando un uso especial para provecho de restauradores. Las canciones francesas del siglo XV —esto no lo ignoraba— ofrecen múltiples pruebas de simple leixapren, los cancioneros españoles también [10]. El leixapren con cambio de rima y sin paralelismo se halla también documentado: en Fernan Rodriguez de Calheiros: "Perdud'ei madre, cuid'eu, meu amigo" (*Nunes,* 60), donde la rima pasa de *-igo* a *-ia*; y en el núm. de la Antología de T. Gerold donde en el séptimo pareado salta de *beau* a *jouer.*

Se trata, además, de una restauración desaconsejada por el contexto. La canción del arriero brinda un sentido perfecto, está inserta en el monólogo del caminante solitario, cantada por un cantor único, sin réplicas ni sistema amebeo o alternativo; contiene, en suma, todas las garantías de integridad posible. La Michaëlis ha estropeado, sin qué ni para qué, un delicioso cantar.

Tras esto mal puede asombrarnos que Nunes paralelizara a toda costa, recreando la serie derivada entera, cantares como "Quien

---

10 Sin salirnos del tomito de la Bibliotheca Romanica, editado por T. Gerold: *Chansons populaires du XVe. et XVIe. siècles,* Strassbourg, s. a., entre 50 poemas ocho usan el mero leixapren: los núms. 7, 10, 11, 13, 22, 23, 25, 45. En el volumen de la S. A. T. F., publicado por Gaston Paris amigo de la docta señora, *Chansons du XVe. siècle* (2e. tirage), París, 1925, están en el mismo caso los núms. 78, 81, 130. En el cancionero de Barbieri, núm. 423, "Por mi mal vi comadre"; el 95, "Airado va el gentilhombre"; en el *Cancionero de Medinaceli,* Barcelona, 1949, ed. Querol, el 51, "Corten espadas afiladas". Ya en el siglo XIII lo usa Alfonso X, *Cantigas de Santa María,* ed. Academia, Madrid, 1889, t. II, págs. 232-3, núm. 160.

m'aoraca mi sayo" (*Triunfo do inverno*), "Nam me firais, madre" (*Serra da Estrela*). Un residuo de sentido crítico le hace reconocer tal cual vez que no está plenamente satisfecho de sus complementos [11].

La restauración menos violenta es la que hizo la Michaëlis de la cantiga que entona el Verano en el *Auto dos quatro tempos:* "En la huerta nace la rosa". El dístico que sigue al estribillo "Por las riberas del río / limones coge la virgo" sugería, casi mecánicamente, la serie paralela "Por las riberas del alto / limones coge la d'algo", y la rima alternante no presentaba dificultades hasta llegar al verso "En un sombrero de sirgo", al que no hay modo de paralelizar por falta de antecedentes. Con todo, la intervención peca de gratuita y desfigura el sistema versificatorio: un simple leixapren en que cada estrofa está separada de la siguiente por nueve versos de monólogo, sin intersticios ni grietas donde encajar los ociosos aditamentos [12].

La restauración más desatinada corrió a cargo de Nunes —bienaventurado discípulo, tan diestro en asimilar las fallas de su maestra— al paralelizar un cantarcillo del *Auto da Fee*. El pastor Benito da su palo al compañero Bras, sin duda para bailar más suelto, y canta una tonada rústica de grotesco efecto:

Nho nho nho nho nho
nho nho nho
que nho que nho.

Que no quiero estar en casa
nho me pagan mi soldada
nho nho nho que nho que nho.

Nho me pagan mi soldada
no tengo sayo ni saya
nho nho nho que nho que nho.

---

11 Se hallan estas canciones en *Copilaçam*, folios 175v. y 173v. Las restauraciones de Nunes en el art. cit., *Revista Lusitana*, tomo 12, págs. 261-62, núms. XI, XII.

12 *Copilaçam*, fol. 17r. La restauración de Carolina en *Canc. da Ajuda*, t. II, pág. 920; la de Nunes, *art. cit.*, pág. 256, núm. III.

La intención de esta canturía con su *ñ* sayaguesa, colocada para hacer reír en la escena última, poco antes de la ensalada final, reside, a lo que creo, en la caricatura de un juego palaciego. Este juego todavía estaba vivo en la corte virreinal de Nápoles un siglo más tarde. En el cancionero compilado para Antonio Álvarez de Toledo, que fue virrey entre 1622 y 1629, figura un poema de Giambattista Basile, el celebrado autor del *Cunto de li Cunti*, extrañamente parecido [13]:

Sí, mi vida, sí, sí, sí,
Sí que sois de mí querida.

De vos sola bivo amante
No me agrada otro semblante. No, no, no.

A tu vista ardiente y pura
No se yguala otra hermosura. No, no, no.

Vos soys sola mi esperança,
No teméys de mí mudança. No, no, no.

Mi desseo mudar tan fuerte
No podrá tiempo ni muerte. No, no, no.

Las semejanzas son palpables. Ambas canciones están en pareados octosílabos a los que se contesta con triplicada (en Gil Vicente quintuplicada) negación. El de Basile, más largo y sutil, se abre a la verdad con un pareado cuya respuesta es *sí*. Hasta imaginamos

---

13 Benedetto Croce en sus días juveniles de hispanista lo describió y extractó en el vol. XXX de los *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Nápoles, 1900. La poesía de Basile se halla en la pág. 22 de la separata. El cuentista napolitano se limitó, conforme supongo, a retocar una canción más antigua. Otra, que serviría a un rito parecido, está en la página 20: tiene tres estrofas con preguntas retóricas de amor, cuyas réplicas son, respectivamente: *no más, no a fe, ay Dios*. Basile trabó relaciones con poetas nuestros como el conde de Villamediana, Lupercio Leonardo y Gabriel Leonardo de Argensola. El trabajo de Croce se titula *Illustrazione di un canzioniere Ms. italo-spagnuolo*.

la forma de ejecución de este pasatiempo en cualquier sarao palatino. Una voz recitaba los dísticos y el coro de galanes y damas respondía con *sís* o *nós* redoblados, según se tratase de propuestas de amor eterno o de alusiones a posible mudanza. El pastor Benito se mofa de esta usanza cortesana subrayando con *nós* enérgicos sus miserias, su pobreza.

El empleo del leixapren bastó a la obsesión paralelística de Nunes para justificar la fabricación de una serie alternante que suponía omitida. La copiaré como prueba de la ingenuidad crítica y la osadía poética del rapsoda [14]:

Que no quiero estar en casa.
No me pagan mi soldada:
No no no que no.

No me pagan mi soldada
no tengo sayo ni saya
no no no que no que no.

Que no quiero estar aquí
que no quiero más servir;
no no no que no que no.

Que no quiero más servir
pues no tengo que vestir:
no no no que no que no.

Ningún ejemplo previo da pie a las alternancias *casa / aquí, soldada / servir.* Son originales creaciones del completador.

2. *Repetición de la cabeza o estrofa inicial entera al fin de cada estrofa.* En los antiguos rondeles o *rotrouenges* de Francia se cantaba al fin de cada estrofa la cabeza íntegra. En las canciones españolas o portuguesas de los siglos XV y XVI el estribillo está formado

[14] Nunes, *art. cit.*, pág. 254. Mantengo las licencias que se toma con el texto al enmendar *nho* en *no*, etcétera.

por el verso o los dos versos últimos de la cabeza [15]. Tal es igualmente el uso vicentino. Y no se puede alegar que los impresos por ahorrar papel o por ser innecesaria hayan decapitado la línea primera. Si el impresor hubiese querido indicar que la estrofa inicial se repetía íntegra habría insertado la primera línea y suprimido las restantes. Al insertar las últimas ha evidenciado que sólo éstas constituían el estribillo. Norma clara que no ha tenido en cuenta Nunes al restablecer sistemáticamente, a veces con daño del sentido, la cabeza completa.

Lo inoportuno de sus añadiduras salta a la cara especialmente en el caso que el penúltimo verso pertenece la mitad a la estrofa, la mitad al estribillo. La mitad estribillo consistía en un vocativo "señora", "madre"; la mitad estrofa era un eco del remate del verso anterior. De esta artificiosa construcción hay ejemplos en el pliego suelto *Cantares de diversas sonadas...* [16] y una muestra en Gil Vicente, *Auto da Lusitânia,* que repetiré aquí para mejor comprensión, encuadrando entre corchetes los aditamentos de Nunes [17]:

Donde vindes, filha,
branca e colorida.

De laa venho, madre,
de ribas de hum rio
achey meus amores
em hum rosal florido,
florido, enha filha
[*donde vindes, filha*] *(Nunes)*
branca e colorida.

---

[15] En el *Auto dos quatro tempos,* hay una canción, "En la huerta nace la rosa", en que de los cuatro versos de la cabeza, pasan al estribillo los tres últimos.

[16] Figura en el *Cancionero de galanes,* Editorial Castalia, Valencia, 1952, publicado por Antonio Rodríguez-Moñino y comentado por Margit Frenk Alatorre: los ejemplos los anoté en la *RFE,* t. 37, 1953, pág. 156. La muestra vicentina en *Copilaçam,* fol. 240, col. 2 y 3.

[17] Nunes, *art. cit.,* 266.

De laa venho, madre,
de ribas de hum alto
achey meus amores
num rosal granado,
granado, enha filha
[*donde vindes, filha*] (*Nunes*)
branca e colorida.

La intercalación de "donde vindes, filha", ociosa y redundante, revela que Nunes no se había percatado del artificio, que Juan del Encina llamó *encadenado,* empleado por el poeta para remachar estrofa y estribillo.

La actitud de Nunes se basaba —no le hallo otra explicación— en la aplicación a la lírica portuguesa de costumbres vigentes en el rondel francés dos siglos antes. En la misma Francia había cambiado el modo de ejecución o recitación, puesto que ya Charles de Orleans (1394-1465) abreviaba el estribillo repitiendo sólo el remate de la cabeza. El rondel, volviéndose literario, se emancipaba de la ejecución musical [18]. En cuanto a Gil Vicente, lo mismo que sus contemporáneos españoles, iniciaba sus canciones con una cabeza de la que sólo repetía en el estribillo la parte final. Ocioso sería analizar los superfluos aditamentos de Nunes en cada caso; a quien modifica un texto le compete la prueba de la necesidad.

3. *Restablecer el entrecruzamiento de dísticos donde la tradición da primero una serie rimante, después otra.* Lo ensayó Nunes en una letra que canta el Invierno en el *Auto dos quatro tempos* [19]:

Mal aya quien los embuelve
los mis amores,
mal aya quien los embuelve.

1. *Los mis amores primeros*
en Sevilla quedan presos

[18] Leo Jordan: "Der Reigentanz Carole und seine Lieder", *Zeitschrift für roman. Philologie,* t. 51 (1931), págs. 351-53.

[19] Gil Vicente, *Copilaçam,* fols. 15-16; Nunes, *art. cit.,* pág. 255.

los mis amores,
mal aya quien los embuelve.

2. *En Sevilla quedan presos*
por cordón de mis cabellos
los mis amores,
mal aya quien los embuelve.

3. *Y mis amores tamaños*[20]
en Sevilla quedan ambos
los mis amores,
mal aya quien los embuelve.

4. *En Sevilla quedan ambos*
sobre ellos armavan bandos
los mis amores,
mal aya quien los embuelve.

La enmienda de Nunes consiste en entrelazar cada dístico a su paralelo, en lugar de separar las series alternantes. La canción suena en él así:

Mal haya quien los envuelve
los mis amores,
mal haya quien los envuelve.

1. *Los mis amores primeros*
en Sevilla quedan presos:
mal haya quien los envuelve
los mis amores,
mal haya quien los envuelve.

2. [*Los mis amores lozanos*]
en Sevilla quedan ambos:
Mal haya quien los envuelve
los mis amores,
mal haya quien los envuelve.

---

[20] Un yerro del tipógrafo ha suprimido de la enumeración de pájaros el verso final que sería, por ejemplo, "y grajos y papagayos", sustituyéndolo por el inicial del dístico cantado "y mis amores tamaños". Nunes, sin percatarse de ello, propone "los mis amores lozanos", aditamento cuyo único inconveniente es ser inventado.

3. *En Sevilla quedan presos*
por cordón de mis cabellos:
Mal haya quien los envuelve
los mis amores,
mal haya quien los envuelve.

4. *En Sevilla quedan ambos;*
sobre ellos armaban bandos:
Mal haya quien los envuelve
los mis amores,
mal haya quien los envuelve.

La alteración del orden en nada perjudica al sentido (claro es que la abusiva añadidura del primer verso de la cabeza al estribillo debe extirparse), pero obliga a modificar la alineación planeada por Gil Vicente y afianzada por el recitado que circula entre los cantables, ya que a una estrofa recitada sigue una cantada. Aunque no conociésemos otro ejemplo de paralelismo distribuido en dos series no entrecruzadas sino sucesivas, deberíamos admitirlo. Pero poseemos dos bailadas catalanas con que a principios del siglo XV un traductor del *Decamerone* reemplazó las italianas. En ambas, cada serie de dísticos prosigue hasta su remate y entonces empieza la serie alternante [21]. Hay que rendirse a la evidencia y aceptar la ordenación estrófica del autor, renunciando a ociosas adivinaciones.

4. *Restitución de un dístico paralelo en cantigas de una o tres estrofas.* Si la cancioncilla fugazmente evocada consta de una sola estrofa, las palabras finales pueden pertenecer al repertorio habitual de la bailada paralelística, como *amigo, rio, florido,* etc. La tentación de completar el supuesto fragmento con una estrofa derivada mediante la mera mutación de las palabras rimantes se presentará al espíritu. La reflexión nos detendrá en el camino. De un lado es posible que

[21] Fueron publicadas en la *Revue Hispanique,* t. XII (1905), por C. B. Bourland, "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature". Appendix A. Hay nueva edición reciente a vista del manuscrito por J. Romeu Figueras, *Anuario Musical,* "El cantar paralelístico en Cataluña", t. IX (1954), págs. 46-47.

nos encontremos ante un cantar con simple leixapren o con un estribillo. De otro, quedará la duda de cuál era la palabra rimante. *Río,* por ejemplo, ofrece como alternancias posibles *vado, alto, claro* —en una canción marroquí recogida por Manuel Alvar— y acaso otras que nos escapan. Los *restauradores* optan por soluciones divergentes. En la mencionada cantiga "A mi seguem os dous açores", Lang completa *avia* y *baylia* con las rimas alternantes *amava* y *bailada,* mientras A. F. G. Bell, fino amador de poesía, prefiere: "Dous açores que eu amava / aqui moram nesta casa", restauración que incorpora al texto y traduce al inglés[22]. Aunque semejantes hipótesis no carezcan de verosimilitud, lo mejor sería abstenerse o insinuarlas con dudas y timidez. ¿Qué falta hace completar cantares, que no vamos a corear ni bailar, con inseguros aditamentos?

Mayor desasosiego siento cuando veo a la Michaëlis añadir, en bailadas de tres estrofas, una cuarta paralela de la tercera. Lo hizo con "E se ponerei la mano em vos" y con "Del rosal vengo, mi madre", arrastrando en su estela a Nunes[23]. En las dos piezas prescindió de los corchetes cuadrados, dando sus elucubraciones como genuino texto vicentino. Restablezcamos en su versión los signos de conjetura:

E se ponerei la mano em vos
garrido amor.

1. *Hum amigo que eu avia*
mançanas d'ouro me envia
garrido amor.

2. *Hum amigo que eu amava*
mançanas d'ouro me manda
garrido amor.

---

[22] *Lyrics of G. V.,* 3.ª edición (s. l.), 1925, págs. 12-13.

[23] La primera en el *Auto da Serra da Estrela, Copilaçam,* fol. 164r., y su restauración en *Canc. da Ajuda,* II, 930; la segunda en *Triunfo do inverno, Copilaçam,* fol. 181r., y su restauración en *Canc. da Ajuda,* II, 931.

3. *Mançanas d'ouro me envia*
a milhor era partida
garrido amor.

4. [*Mançanas d'ouro me manda*
a melhor era quebrada,]
garrido amor.

Si de la modernización de *milhor* en *melhor* tiene la culpa la edición utilizada, en cambio la alternancia *partida* / *quebrada* (de la que no recuerdo precedentes) es invención de la Michaëlis. Por otra parte, ya Oskar Nobiling ha observado la frecuencia con que las cantigas rematan en estrofas exentas, sin pareja paralela y dado una explicación satisfactoria: "Em muitas cantigas dos Cancioneiros, sendo impar o número das estrophes, a última está isolada, formando as outras um, ou mais pares de estrophes, ligadas pelas rimas. Não me parece improvável que haja nisto imitação de cantos populares alternativos e rematados pelo canto do coro inteiro" [24].

En Gil Vicente hay que contar, además, con una irregularidad radical, producto, más que de la rapidez con que escribía, de una complacencia en la disimetría. Cultivaba la discontinuidad y el salto brusco de la fantasía como recurso estético y dramático, acaso como parte de una concepción de la vida. Los dramaturgos de la llamada escuela vicentina regularizaron la estrofa y el verso, reduciendo a un mínimo los esquemas métricos y las licencias. Pero no son fieles al espíritu del maestro los que encajan en rígidos moldes cantigas de libre fluir y flexible estructura. La ganancia para la poesía tampoco justifica estas restauraciones.

TEORÍAS IMPLÍCITAS EN LAS "RESTAURACIONES"

¿Pensaban acaso los restauradores que igual que la sibila de Delfos, por cuya boca hablaba Apolo, habían captado o heredado

[24] Cito por la separata: *Cantigas de Joan Garcia de Guilhade, trovador do século XIII, escolhidas e annotadas por O. Nobiling*, Erlangen, 1907, página 17.

el alma de Gil Vicente? En todo erudito acecha un poeta malogrado que, a falta de creaciones propias, se regodea con criticar y hasta retocar las ajenas. Pero los restauradores, veteranos de la filología, se apoyaban en una serie de hipótesis virtuales no formuladas concretamente, aunque tácitamente acatadas. La primera, la de que la doble norma del paralelismo y leixapren unidos había gozado una validez casi obsoluta y que la existencia de uno de los artificios arrastraba la del otro. No reparaban en la posibilidad del uso limitado o en el inevitable mestizaje con tipos contiguos, como el villancico. La segunda, la de que la doble norma seguía vigente en la aldea y la corte por los días de Gil Vicente. Ninguna de estas suposiciones se basa en pruebas sólidas y, por ello, las formas restauradas deberían llevar, como sambenito, un redoblado asterisco. La historia de la literatura oral, y más en la Edad Media, es en buena parte reconstrucción mental sustentada sobre datos insuficientes. Disculpemos por ello a quienes de analogías y coincidencias parciales saltaban a conclusiones totales. No cabe duda que algunas partículas de estos cantarcillos vienen del pueblo y han pasado por la criba oral. De aquí a suponer que las cantigas íntegras (o poco menos) derivaban de la comunidad y que Gil Vicente, si alguna vez las había tocado, lo había hecho dentro de un estilo cerradamente comunal, como mero órgano de una nación, no había más que un paso. Las cantigas cobraban así un inestimable valor como precioso cofre de la sensibilidad y el gusto colectivos. A la primera hipótesis hemos hecho salvedades en un ensayo anterior. La inconsistencia de la segunda se verá clara a la luz de los cambios hondos que imponía a la canción tradicional un triple tamiz: la música en boga, la actitud de los poetas y la utilización como elemento orgánico de una pieza teatral. Este camino indirecto y lleno de rodeos es el único que nos deja abierto la falta de testimonios directos y contundentes.

LA MÚSICA Y LA POESÍA EN LA EDAD DE GIL VICENTE

Una cabal inteligencia de la poesía cantable ha de tomar en cuenta el sesgo que le impone su íntima asociación con la música y la danza. Debemos suponer que a un tipo de música refinada y de danza cortesana mal puede corresponder una letra tosca, como serían las que viniesen de boca de artesanos, zagales y labrantines. Sobre las danzas portuguesas de finales de la Edad Media andamos poco informados. Ignoramos a menudo si son danzas aldeanas encaramadas a palacio o danzas aristocráticas bajadas al terrero de la plaza. Böhme, en su historia de la danza alemana [25], la más autorizada en los días de la Michaëlis, afirmaba: "La música de danza en las cortes de los reyes y los primates no era esencialmente diferente de la de los burgueses y campesinos. Se distinguía sólo en que allí era ejecutada con más pompa y por músicos más diestros que en las salas burguesas y en las plazas de aldea". A este concepto, derivado de una noción errada del folclore, se oponen terminantemente los folcloristas modernos. W. Wiora y W. Salmen replican [26]: "Aunque las demás diferencias fuesen pequeñas, las actitudes y sentimientos de la esfera de vida correspondiente que hallan expresión en la danza, imprimirían a las melodías un carácter diferente, en los unos toscamente rústico, en los otros gallardo y áulico; aquí ceremonioso y adecuado para un cortejo de aristócratas, allí alegre y ajustado al baile campechano de las mozas". Por ejemplo, suele considerarse la chacota como danza —y canción— de rústicos. Pero ya debía de tener en 1452 una versión cortesana en los movimientos y compostura, cuando Lopo d'Almeida, al describir las danzas con que se festejó la boda de Leonor, infanta de Portugal, con Federico III, el emperador alemán, compara la *alta* bailada por los alemanes con la chacota portuguesa. Su carta, fechada en Nápoles a 18 de abril de

25 *Geschichte des deutschen Tanzes*, Leipzig, 1886, I, pág. 257.

26 "Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter", *Zeitschrift für Volkskunde*, 1953, págs. 164-187. El trozo copiado en pág. 184.

1452, dice así: "Aa noute, pollo seram, dançaram a dita Senhora a baixa e El-Rey com ella pela outra mam e Lucrecia logo após elle, a qual elle levava pela outra mam e o Emperador com a irmãa de Lucrecia... e *quando veo a alta dançarom todos os ditos senhores assim como chacota* e vossa Irmãa a guiar a dança; e acabando, mandarom bailar meu sobrinho con Briatiz Lopes o bailo mourisco e depois o villam, e espantou-se El-Rei de seu bailar". Mientras el *villano* y el baile morisco causaban asombro a los extranjeros, la chacota es comparada con la *alta,* danza de estilo señorial y palaciego [27].

En materia de música, mi absoluta incompetencia me fuerza a hablar por boca ajena, espigando pasajes de especialistas. Escogeré los que hacen a mi propósito y recalcan la honda fosa que el advenimiento de un arte nuevo va cavando hacia 1400 entre la música medieval y la moderna.

Edward Lowinsky, asociando la evolución de la técnica con una nueva concepción del cosmos y del hombre, examina el abandono progresivo de la estética medieval; aún en los casos en que se prolongaban los procedimientos medievales, su naturaleza cambiaba. La música se emancipa "del *cantus firmus,* de la técnica de composición sucesiva, de los modelos anteriores de forma y ritmo" [28]. De estos rasgos, el que más afectaría a nuestras cantigas es "el abandono de la técnica sucesiva de composición, sustituida por la técnica de composición simultánea" [29]. La melodía simplicísima que postulan tanto el canto popular como la primitiva bailada paralelística cede el puesto a una refinada polifonía. Hasta los pastores de teatro aprenden a cantar a cuatro voces, en canto de órgano [30].

---

[27] Lopo d'Almeida, *Cartas de Itália* (ed. de Rodrigues Lapa), Lisboa, 1935, pág. 27.

[28] E. Lowinsky, "Music in Renaissance Culture", *Journal of the History of Ideas,* 1954, t. XV, págs. 509-553. La cita en pág. 541.

[29] *Art. cit.,* pág. 529.

[30] Pero Tafur, *Andanças e viajes,* Madrid, 1874, pág. 235, relata cómo yendo al Concilio de Basilea observó entre los suizos de Aargau que "fasta las personas comunes cantan por arte con todas tres voces como personas artistas".

Juan del Encina puso de moda la polifonía en los autos pastoriles. Gustave Reese, el reciente historiador de la música renacentista, lo hace notar: "Produjo muchos ejemplos de *quatro de empezar*, cantado como obertura o como final. Tan esencial era el canto de esas composiciones, con frecuencia a cuatro voces, que en el *Auto del repelón*, de Encina, donde casi hasta el fin sólo figuran tres personajes, se añade al remate un cuarto con el fin de redondear el cuarteto musical" [31].

En Gil Vicente ya sabemos, por los estudios de I. S. Révah, que la *Copilaçam* de 1562 ha suprimido buena parte de las acotaciones escénicas. Quedan, sin embargo, algunas harto elocuentes, por ejemplo, una del *Auto da Serra da Estrela* (*Copilaçam*, f. 174, c. 2): "Ordenaram se todos estes pastores em chacota, como la se costuma; porem a cantiga della foy cantada de canto d'orgam". Sería curioso recontar los casos en que los cantores son cuatro o múltiplo de cuatro: basta para ello repasar las páginas en que Braamcamp Freire reunió las alusiones a canto, danza y música [32]. Tomemos por ejemplo el *Auto da Sebila Casandra*:

"Entra Eruthea, Peresica e Cimeria com o pastor Salamão em chacota... Traz Salamão Esaias e Moysem e Abraham, cantando todos quatro de folia... Abrem se as cortinas onde estaa todo o aparato do nacimento. E cantão quatro anjos...".

No vale la pena de seguir. La costumbre arraiga particularmente en los finales, donde a veces se ha salvado la indicación teatral, por ejemplo, en el *Auto da Barca do Inferno*: "Vem quatro fidalgos cavaleyros da ordem de Christo... e vẽ cantando a quatro vozes".

No sabría apurar la trascendencia que el nuevo arte tuvo en la letra cantable. La polifonía sabia y complicada impulsaría a pulir los textos musicados cuando su tosquedad y rudeza no armonizasen con el nivel musical. Sin excluir el que contadas veces la intención satírica o de contraste haya mantenido una pátina de rústico arcaísmo,

---

31 Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Londres, 1954, página 583.

32 Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e obras de Gil Vicente*, Lisboa, 1944, 3.ª ed., pág. 500-516.

ordinariamente se evitaría la inarmónica oposición entre palabras toscas y melodía refinada. Y la afirmación vale aún para las composiciones en que se toma como primera piedra un cantarcillo divulgado y sobre él se levantan imponentes edificios musicales. Se trataba de un punto de referencia; sobre él podía girar una pieza profana o una misa entera, en la que de este modo penetraba el aire de la calle en esa amalgama de lo divino y lo humano, tan apreciada por aquellos días. "Peñalosa escribe una misa sobre el tema *Por la mar*, canción desconocida por nosotros [33], otra va titulada *Missa del ojo*, otra sobre *L'ome armé*, el tema tan predilecto de los compositores francoflamencos..., y otra, sobre el conocido tema *Nunca fue pena mayor*" [34]. Estos hábitos expresan, en nivel técnico, la armonía social de corte y aldea, aliando casticismo y novedad. Iguales contactos se afanan por traducir, en el plano poético, Juan del Encina y Gil Vicente, que toman y destilan para las diversiones palatinas las cantigas de menestrales y cavadores. Hacia 1500, la música colaboraba estrechamente con la poesía. Si los más altos compositores tenían a gala el inspirarse en motivos callejeros, los poetas favoritos de la aristocracia se ufanan de utilizar el cantarcillo tradicional o divulgado a modo de estribo o arranque lírico. Hemos de eliminar de nuestro examen lo que Encina y sus contemporáneos denominaban *canción*. Las tituladas *canciones* propenden al conceptismo y prolongan la línea trovadoresca. Los villancicos y las endechas tienen a menudo un núcleo lírico derivado de cantarcillos en boga, localizado en el estri-

---

33 Quizá una seguidilla antigua —las seguidillas conservan muchas antiguallas— nos ha guardado un eco de la canción: "Por la mar abajo / ban los mis ojos; / quiérome ir con ellos / no baian solos" (R. Foulché-Delbosc, "Séguedilles anciennes", *Revue Hispanique*, t. VIII, 1901, pág. 312.) Otras dos cómicas que empiezan: "Por la mar abajo", en pág. 330. Ignoro si tendrá que ver con la cantiga vicentina, *Auto de Inês Pereira* (ed. de I. S. Révah), Lisboa, 1953, versos 657-58: "Polo mar vai a vela / vela vai pelo mar."

34 Higinio Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Madrid, 1941, pág. 53. Gil Vicente insertó en sus piezas dos poemitas musicados por Peñalosa: "Nunca fue pena mayor" y "Niña erguideme los ojos". Vide A. E. Beau, *A música na obra de Gil Vicente*, Coimbra, 1939, pág. 8, notas 3-8.

billo. La cabeza condensa la esencia lírica, a la cual las estrofas de desarrollo añaden un movimiento narrativo o un ingenioso discurrir. El estribillo puede desgajarse y ser repetido aparte, lo que explica la ambigüedad semántica de *rifão* en portugués, de *estribillo* en castellano. Ya desgajado puede servir de núcleo a nuevas composiciones y aún convertirse en estribillo volandero. En las tonadillas modernas no faltan ejemplos —como *niña, del aire*— que sirven para identificar un cierto género de coplas. La emigración de estribillos, que a la vez sirven para indicar el tono con que se cantan, facilitó la vuelta a lo divino de las composiciones más triviales, amorosas y hasta procaces.

La trashumancia de ciertos estribillos, su independencia relativa del contexto había ya llamado la atención a investigadores del siglo pasado. G. Gröber opinaba que muchos eran fragmentos de canciones popularizadas que se intercalaban para sugerir emoción idéntica a la que despertaba la tonada de que derivaban [35]. La deuda del poeta hacia la canción anterior es más importante cuando el estribillo, en vez de estar laxamente ligado, constituye el asunto de la letra para cantar, la resume y cifra. Goethe, en sus *Conversaciones* con Eckermann, 10 de enero 1825, insiste en la importancia de este factor: "La verdadera fuerza y eficacia de un poema reside en la situación, en los motivos" [36]. Los motivos del estribillo, con su retorno periódico, embarcan la imaginación en un viaje limitado y lleno de seguridades; ciertas inspiraciones se mueven con mayor desenvoltura en un marco. La nitidez e intensidad de ciertos símbolos —el árbol florido junto al río, la garza esquiva que guerrea con el halcón— ha servido a Encina, Gil Vicente y otros muchos de señuelo en torno del cual giran, atraídos, enjambres de imágenes, emociones. Dentro del marco se busca la originalidad. Los simples músicos, a cuyo cargo corría la

---

[35] Rebate su opinión F. Gennrich, "Refrains-Studien", *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol 71 (1955), págs. 364-390. Para Gennrich los *refrains* fueron desde su origen *refrains*.

[36] Comenta esta afirmación Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1951, págs. 19-21.

ejecución, alteraban los textos, manteniendo las canciones en un estado de perpetua fluidez, del que se quejan a finales del siglo XVI los que compilan las *Flores* de romances. En cuanto a los poetas, muestran frente al cantar callejero una absoluta libertad de uso.

ENCINA Y REINOSA FRENTE A LA CANCIÓN POPULAR

Tomemos, a título de ilustración, la práctica de Juan del Encina y Rodrigo de Reinosa. Se puede admitir sin violencia que Reinosa, el apicarado cantor, ha usado ciertos estribillos ya moldeados por la circulación oral. Entre ellos contaría yo el "Mal encaramillo millo / mal encaramillome" y el pareado "A la china gala, / a la gala chinela" [37]. ¿Vendrá el primero del baile del villano, a cuyo son se cantan las coplas? Éstas relatan el encuentro con dos zagalejas, los rústicos presentes, el cantar, bailar y retozar juntos, sin que se adivine la relación del enigmático estribillo con el zéjel que le sigue. En "A la china gala, / a la gala chinela", el comienzo parece un cruzamiento de "A la dina dana" con los numerosos *incipit* "A la gala", mero sonsonete rítmico para fijar el tono. Lo debió tomar de la calle, pero inventó de lleno el romance que sigue en que pinta el embarque en San Lúcar de las más aguerridas cortesanas de Sevilla; en una especie de nave de las locas parten para la isla de Gomera que —a la vez que una de las Afortunadas— parece una alusión al mal francés. Reinosa ha tomado estribillos hasta de los negros de la corona de Portugal, que difundían en Sevilla los sones africanos, como el de la mangana: "Mangana, mangana, / no tener vino ni chucaracana" [38];

[37] Véase *Rodrigo de Reinosa, Selección y estudio,* de José María de Cossío, Santander, 1950, págs. 89 y 107.

[38] Hay referencias a la mangana en Jorge Ferreira de Vasconcelos y en Camões. La de Camões se halla en la Carta IV (para mí de dudosa autenticidad). La más curiosa es la de la *Comédia Eufrosina,* véase mi edición, Madrid, 1951, pág. 174: "Vos sois todo hũa mangana, mayormente se for descantada com nesparas e rouxinol de barro", en que la palabra parece de doble sentido. Me pregunto si no significa a la vez *son negro* y *treta, maña.*

las estrofas pintan en chapurreado con portuguesismos el trabajo del negro que las canta.

Reinosa era un coplero atento a la actualidad, dispuesto a mezclar lo literario con lo vivido, capaz de inventarse sus propios estribillos. Las únicas coplas suyas fechables con seguridad nos lo muestran contemporáneo de Gil Vicente [39]. Procedentes de un pliego suelto de la Biblioteca de Porto han sido editadas por J. M. Hill. En la rúbrica revelan que fueron compuestas "el año del hambre de mil y quinientos seis", lo mismo que Gil Vicente un año de poco vino compuso el *Pranto de Maria Parda*. A los requiebros de un galán, contesta insistentemente la moza famélica: "Más quería pan", frase que forma el estribillo. Una vez ha utilizado un encabezamiento popular que encontramos igualmente en Gil Vicente, pero el texto de entrambos difiere ampliamente. En Reinosa, la Canción de los ángeles a Nuestra Señora empieza [40]:

Si dormís, Señora,
queredinos oir:
venida es la hora,
que habéis de parir.

El lector la asociará inmediatamente a la cantiga que, entre ladridos de perros y maullidos de gatos, entona el transido escudero muerto de hambre Ayres Rosado en la farsa *Quem tem farelos:*

---

[39] J. M. Hill: "An Additional Note for the Bibliography of R. de R.", *Hispanic Review*, t. 17 (1949), págs. 246-48. El mismo autor nos había dado poco antes una concienzuda bibliografía de Reinosa: "Notes for the Bibliography of R. de R.", *Hispanic Review*, t. 14 (1946). J. E. Gillet y José María de Cossío opinan que las *Coplas de un ventero* fueron escritas en los primeros años de los Reyes Católicos y que Reinosa pertenece a una promoción anterior a la de Juan del Encina.

[40] *Cancionero de Nuestra Señora*, Sevilla, 1890, pág. 18. (También en la selección de Cossío, pág. 10.) En este cancionero —sospecho con Cossío— hay cosas que no son de Reinosa. A mi juicio el romance "Entre nevadas pajuelas" es de la época de Lope de Vega; de otro modo, habría que pensar que se anticipó a los llamados *romances artísticos*.

Si dormís, donzella,
despertad y abrit,
que venida es la hora,
si queréis partir.

(*Copilaçam*, f. 192, c. 4)

El resto del poema, vuelto a lo divino por Reinosa, se aparta enteramente de la cantiga vicentina. En la medida que las lagunas de nuestra información nos permiten adivinar, el poeta español se servía de fragmentos de canciones callejeras como simple arranque para volar por su cuenta, como piedra de toque en que probar el nivel o el dialecto literario —pastoril o cortesano, sayagués o de germanía— de sus composiciones.

La conexión de estribillo y desarrollo se vuelve más apretada en Juan del Encina. García de Resende le atribuyó la invención de lo pastoril. Con ello no quiso decir que el salmantino fuese un Adán, un creador sin antecedentes, sino que fijó para la literatura la música, verso y lenguaje, los motivos e imágenes adecuados para representar, idealizada, la vida de ovejeros y cabreros. Sus estribillos condensan una escena, resumen una situación sentimental. Su rastro fue tan enorme y sus canciones tan retocadas, abreviadas y frecuentadas que cuando uno de sus estribillos se ha popularizado es prudente sospechar que fue tomado de él. Ignoro si Juan del Encina inventó o heredó la cabeza de villancico que dice [41]:

Ya soy desposado,
nuestramo,
ya soy desposado.

Le ha dado la pauta para un villancico de tipo realista, en que el pastor, conversando con su amo, describe en cuarenta estrofas y con más pormenor que un inventario, el ajuar y preparativos de

[41] Juan del Encina, *Cancionero de 1496* (ed. facsímil de la Real Academia), Madrid, 1928, f. 100.

boda. Un poeta coetáneo, Carasa [42], desarrolla el mismo estribillo en idéntico metro y artificio de diálogo, ajustándose a la música, pero interpretando alegóricamente boda y regalos:

Ya soy desposado
con el sufrimiento
y con él m'an dado
ansia y pensamiento.

La mayoría de los versos pastoriles de Encina mezclan ingeniosidades de cancionero con rusticidades de cosas y lenguaje. La veta tradicional, si la hay, nunca asoma pura. A veces la personal elaboración de un viejo símbolo se revela en el uso de anagramas que sirven para velar y revelar la destinataria de la composición o el autor. Tal ocurre con el desarrollo del lindo estribillo de la garza montés [43]:

Montesina era la garza
y de muy alto volar,
no hay quien la pueda tomar.

La glosa consta de nueve estrofas, cuyas letras iniciales dicen *Montesina,* apellido probable o tal vez remoquete de la destinataria [44].

El ejemplo muestra, a la par que la autonomía del desarrollo, en qué modo es afectado un poema por la adopción de un estribillo. Un asunto normalmente remoto de otro se ve forzado a expresarse

---

[42] *Cancionero de galanes,* edición de Antonio Rodríguez-Moñino, prólogo y notas de Margit Frenk Alatorre, Valencia, 1952, págs. 44-46.

[43] *Cancionero de 1496,* f. 95. El tema de *La caza de amor* ha sido tratado en el *Boletín de la Real Academia Española* por Dámaso Alonso que lo persigue en una serie de poemas de "veta popular o semipopular" desde Encina a San Juan de la Cruz (t. 26, 1947, págs. 64-79).

[44] Encina usa y abusa de los anagramas no sólo en poesías donde el tema lo justifica, como aquella cuyo estribo pregunta: "Decidme, pues sospirastes, / cavallero que gozéys, / quién es la que más queréys" y en que las iniciales contestan *Leonor.* Se podría hacer una lista de sus amores o galanteos, en la que como gran pasión destacaría *Barbola,* la heroína de "Juan del Encina a su amiga porque se desposó" y de "Juan del Encina a su amiga en tiempo de cuaresma". Allí figurarían también *Francisca* e *Isabel.*

en metáforas y relaciones distantes. El cortejo y la esquivez se ven trasladados a una esfera vital diferente e interpretados en imágenes de caza.

Hemos dado un largo rodeo para sugerir: primero, que lo que los poetas genuinos tomaban de cantigas populares o de moda era poco en cantidad; segundo, que orientaban los nuevos cantares hacia un tono, una elocución, una esfera fijada de imágenes. Queda por examinar el problema del uso vicentino, el cual si en parte coincide con las tendencias de Reinosa y Encina, me parece singularizarse por dos rasgos: el servir a la fábula dramática y el insertarse en una tradición arcaica portuguesa. El empleo dramático es más refinado que en Encina, el cual utilizaba sus villancicos pastoriles como fin de fiesta. La singularidad nacional arraiga en el gusto poético de Gil Vicente, cuyos deberes de escritor áulico no le impiden sentirse poderosamente imantado a los bailes, tonadas y mundo imaginativo de aldeanos y menestrales. Esta atracción le mueve a intercalar en su obra cantigas en que el sistema y la temática del castizo paralelismo suenan por primera y última vez en la escena portuguesa.

POPULARIDAD DE TONO Y TRADICIONALIDAD. DESLINDE

Podemos usar la palabra *popular* en sentido estricto y en sentido lato. Con valor denotativo —perdón por el término internacional—, delimitando un tipo de poema al que es inherente la transmisión y elaboración oral; o con valor connotativo, sugiriendo una atmósfera y tonalidad, un uso amplio de temas, hablares y fórmulas asociadas al pueblo. En el primer caso, popular es la cantiga que ha rodado largo tiempo de boca en boca y ha sido adoptada y moldeada por el pueblo. En este proceso la cantiga se folcloriza, se impregna de modismos que la incorporan y encuadran en un tesoro tradicional de canciones, en una escuela y estilo popular. Pero ¿quién es el pueblo? ¿El campesino sedentario, el soldado andariego, el menestral o todas las clases sociales escalonadas en una jerarquía cuyos estratos forman la nación?

Cualquiera que sea nuestra respuesta convendría separar la canción tradicional de la simple canción de moda, circunstancial, que pasa fugazmente. No siempre son claras las fronteras. Aún más arduo sería demarcar la canción popular por destino e intención que un diestro poeta compone: mimetizando los rasgos triviales de las canciones pasadas si es un simple remedador; combinando nuevo y viejo, haciéndose un alma popular sin perder su visión y fueros de artista, si es un poeta original como Gil Vicente.

Si nos preguntasen qué cantares portugueses —o españoles— de la época vicentina podemos llamar rigurosamente populares, nos veríamos en un aprieto. Los romances nos han llegado a veces en diversas versiones en las que, dentro de un esqueleto narrativo, observamos diferentes grados de impregnación folclórica. Las canciones líricas ofrecen una fluidez mercurial: los músicos las han cortado y añadido, refundido a discreción. Y cuando el texto presenta estabilidad, es la estabilidad de la letra de imprenta o de la tradición manuscrita [45]. Nos falta un estudio de la estilización que va penetrando en la canción a medida que rueda en la órbita oral. Hemos de contentarnos con una especie de impresionismo instintivo. Y si me dejo guiar por mi impresión y mi instinto, auxiliados de cotejos insuficientes, preferiré usar, hablando de Gil Vicente, otros adjetivos contiguos a popular: semipopular, popularista, popularizado, u otros como villanesco, callejero, etc.

Gil Vicente es un minotauro de la poesía: mitad hijo de la corte, mitad de la naturaleza. Esta duplicidad imaginativa y sentimental se refleja en aquellas de sus creaciones que constituyen nuestro asunto central: las cantigas paralelísticas.

---

45 El *Cancionero General*, fijando los poemas líricos, ahorró la consulta de los MSS: el *Cancionero de romances* s. a. y la *Silva de romances* ahorraron la consulta de la tradición oral.

LA MÚSICA Y EL TEATRO VICENTINO

Las necesidades escénicas condicionan el empleo de los cantables. A. E. Beau, en un ensayo bien meditado, examinó el papel de la música en la obra vicentina y su conexión con la escena y la realidad [46]. En sus valiosos datos me he de apoyar, mirándolos desde el ángulo de la poesía y tratando de resumir las múltiples funciones de la lírica en la construcción dramática.

El teatro, emparentado con la liturgia y con los momos, ofrecía tentación y coyuntura de ligar la palabra con la danza y la melodía. Los tipos de espectáculos desembocaban insensiblemente uno en otro. Claro que la palabra constituía el principal elemento. Pero la música la sostenía en momentos de final de fiesta y le servía en todo instante de puente mágico entre el mundo real y el ficticio. Gil Vicente ha usado con singular maestría de los recursos musicales para reforzar el juego dramático. Basta compararle con Encina, que la utiliza para los telones, o con los sucesores, como Ribeiro Chiado, en quien es simplemente aditamento pintoresco.

La música en el teatro vicentino sirve a fines múltiples. Los principales, desde mi perspectiva, son: *a)* ambientación; *b)* caracterización; *c)* duplicación en plano épico o lírico, en forma directa o simbólica, de la acción.

La pintura fiel del ambiente debía incluir la constante intervención del canto en variadas situaciones. El canto acompañaba la fatiga del caminante, la tarea del artesano y del marinero; relevaba con su presencia obligatoria y convencional los tiempos festivales de la vida: saraos, bodas, ferias y fiestas religiosas. Todo se cantaba, desde las oraciones y moralidades hasta los versos más alambicados [47]. Pero

---

[46] A. E. Beau, *A música na obra de Gil Vicente,* Coimbra, 1939. Es traducción retocada de un ensayo aparecido antes en *Volkstum und Kultur der Romanen,* 1936.

[47] Los testimonios abundan en G. V. y sus sucesores. Antonio Prestes pinta a un barbero cantando versos de Montemayor, "Pasava amor su arco

no atribuyamos a mero deseo de realismo documental las inserciones musicales. En el *Auto da Feira* Marta, la labradora, se asombra de que en la feria no haya, como se acostumbra, gaita, ni tamboril, ni cantares (*Copilaçam*, f. 36, c. 2). La interpretación que flota en el espíritu es que nos hallamos en la feria del diablo y que la música corresponde únicamente a Dios y a los buenos. A este concepto ha sacrificado todo efecto realista. Un modo más sutil de ambientación es el contraste poético o cómico entre la situación inmediata y una realidad más honda evocada por la canción. El mundo trivial y cotidiano en que se representa al pastor, tiene un trasmundo de naturaleza y paisaje. Una canción de trabajo nos transporta a una esfera encantada, a la patria o querencia imaginativa de las zagalas que apacientan en la Serra da Estrela o de Inés Pereira cerrada entre cuatro paredes. Tales cantares ayudan a delinear la psicología del cantor y quizá podrían ser mejor incluidos en el segundo apartado.

La caracterización de un personaje puede ser hecha mediante las canciones que entona, preferentemente al aparecer en escena, y le van creando una atmósfera personal. La cosa da en rostro cuando una figura alegórica, como el Invierno o el Verano, canta versos alusivos a las estaciones del año y la vida del hombre en la naturaleza. También cuando Abel, emblema a la vez de la devoción y de la faena pastoral en la *História de Deos*, alza al cielo sus laudes en que yerbas y ganados se unen a su himno. Más frecuente es el caso en que la cantiga define los gustos, el nivel social o la propia raza de quien la canta: ejemplos, las canciones del matrimonio judío en el *Auto da Lusitânia*, o las del escudero Aires Rosado.

A veces el diálogo no basta a recoger o provocar una emoción querida por el poeta. Éste recurre a la música para preparar, intensificar o resolver la participación del espectador en la situación dramática. La canción acompaña una pantomima emblemática, anticipa o

---

desarmado" en el *Auto do desembargador*; Rodrigo, en el *Auto de Rodrigo e Mendo*, publicado en 1587 junto con los de Prestes y Camões (fol. 57, c.), dice haber leído unos versos en Boscán: "e cantase pela rua".

refleja la acción en plano simbólico, o la recapitula en forma narrativa con técnica diferente.

En la *Nao de amor* los herreros martillan al son de una cantiga que da nitidez a la presentación alegórica. En la *Barca segunda* los remeros dejan oír un romance que, dentro de la figuración central de la vida como navegación, revela lo que va a pasar la noche de Navidad. Y en la *Barca primera,* la letra y el embarque de los caballeros caídos en Ultramar peleando con los moros se liga directamente al asunto de la obra.

La representación, en plano diferente, puede ser hecha mediante un simbolismo más misterioso y disimulado. El tema de la garza y el halcón, inteligible a través de una larga tradición popular, preludia y presagia en la *Comédia de Rubena* el fracaso del pretendiente Felicio; en el *Auto de Inês Pereira* el triunfo amoroso de las pretensiones del escudero. En la cantiga coreada por las *lavandeiras* al entrar Felicio, hablan de los riesgos de la caza: "Halcón que se atreve / con garça guerrera / peligros espera". El cantable cumple una función escénica, preparando nuestro ánimo para la desventura del galán [48]. En el *Auto de Inês Pereira,* después de la cómica ceremonia ejecutada por los casamenteros judíos, bailan todos tres por tres y cantan una canción que figura la victoria del amor:

Mal ferida va la garça
enamorada:
sola va y gritos dava [49].

---

[48] Dámaso Alonso, "La caza de amor es de altanería", *Boletín de la Real Academia Española,* t. XXVI (1947), ha estudiado el tema de la cetrería de amor en nuestra lírica. Tras él han venido estudios recientes: Margit Frenk Alatorre, "Sobre los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* t. VI (1952), pág. 38; Michel Darbord, "Autour de la cetrería de amor de Saint Jean de la Croix", *Bulletin Hispanique,* t. 54 (1952), pág. 203; Daniel Devoto, "Sobre el estudio folklórico del romancero español", *ídem,* t. 57 (1955), pág. 288. Hay temas que cautivan.

[49] *Auto de Inês Pereira,* ed. de I. S. Révah, Lisboa, 1955, vv. 247-49, página 156. Citaremos por esta edición que, además de dar un texto más

La recapitulación en plano narrativo o lírico, usando canto, mímica y danza para condensar el proceso y el sentido de la obra, se ajusta perfectamente al final de fiesta. Tres casos que elucidan este sistema son: el de Inés Pereira, el de D. Duardos y el de la *Comédia do Viuvo*. El cantable último resume en nivel y género diferente el espíritu de la obra, como si el autor solicitase por vía nueva del espectador una emoción paralela.

EL PROBLEMA DE LAS REMINISCENCIAS FOLCLÓRICAS

Hora es de volver al meollo de la cuestión e idear un sistema atinado para conjeturar con prudencia qué versos ofrecen visos de reflejar cantares tradicionales o callejeros. Tras la revisión general del problema pararemos la atención en las cantigas paralelísticas.

Sólo para cuatro canciones de la *Copilaçam* poseemos un testimonio explícito de que son obras de Gil Vicente. Las cuatro —cosa curiosa— están en castellano: "Muy graciosa es la donzella" (*Auto da Sebila Casandra*), "El que quisiere apurarse" (*Frágoa de amor*), "En el mes era de mayo" (*Farsa dos físicos*), "Bozes davam prisioneros" (*História de Deos*)[50]. En las demás canciones podremos preguntarnos en qué medida le pertenecen.

Una respuesta sencilla sería ésta: cuando cita brevemente dos, tres o cuatro versos únicamente, hay vehemente posibilidad de que procedan de alguna canción popular o de moda. La cualidad tradicional o culta de los fragmentos ha de discutirse en cada caso tomando en cuenta la métrica, el vocabulario, el estilo. No basta que su comienzo aparezca mencionado en documentos literarios, como dicho en boga, ni que un texto, más o menos gemelo, ande inserto en cancioneros musicales.

---

depurado y auténtico que la *Copilaçam*, aclara la mayoría de los cruces y ambigüedades.

50 Véase A. E. Beau, *obr. cit.*, pág. 2.

Cuando Gil Vicente ha incluido un cantable más dilatado —estribo y una o más estrofas— podemos dar por asentado que Gil Vicente, si no ha inventado la letra entera, si ha pautado las estrofas a una melodía añeja o ha empezado repitiendo un cantarcillo antiguo, a lo menos ha transformado y adaptado ampliamente la glosa. Cuando algún cancionero o pliego suelto nos ofrece otra versión, la cabeza puede coincidir, pero las estrofas divergen. Cotejemos el *Nam me firais, madre* en que remata el *Auto da Serra da Estrela* (*Copilaçam*, f. 174, c. 3) con el texto castellano de Juan Vásquez [51]:

Nam me firais, madre,
que eu direy a verdade.

Madre, hum escudeyro
da nossa Raynha
faloume d'amores,
vereis que dezia,
eu direy a verdade.

Faloume d'amores,
vereis que dezia,
quem te me tivesse
desnuda em camisa
eu direy a verdade.

No me firáis, madre,
yo os lo diré:
mal de amores é.

Madre, un cavallero
de casa del rey,
siendo yo muy niña,
pidióme la fe:
Dísela yo, madre,
no lo negaré.
Mal de amores é.
No me firáys, madre,
yo os lo diré:
Mal de amores é.

Ambas canciones tienen idéntico comienzo de cabeza y estrofa, idéntico movimiento rítmico, lo que unido al común verso de seis sílabas, no permite dudar de su común arquetipo. Gil Vicente ha ensanchado el corto texto mediante el leixapren, Juan Vásquez amplía en un verso la breve cabeza. Sentido y rima difieren. ¿Cuál será más cercana al arquetipo? La de Vásquez, en que el tono serio se sostiene y hay perfecta armonía entre cabeza y desarrollo, parece la más próxima al manantial: la de Gil Vicente, destinada a terminar con

[51] Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y cinco*, ed. de H. Anglés, Barcelona, 1946, pág. 43. La prínceps salió en Sevilla, 1560.

risas una obra, emplea un recurso eficaz: el deformar una canción conocida, sustituyendo el esperado remate patético por un humorístico final. También el tópico "de casa del Rey" es traducido inesperadamente "da nossa Raynha". Aunque el arranque sea idéntico, los caminos de la glosa tienden a distanciarse. El gusto por desarrollar de un modo personal los motes y estribillos comunales, por ir a metas diferentes partiendo del mismo punto, predomina en la canción de los siglos XVI y XVII. José F. Montesinos, nuestro mejor conocedor del romancero artístico, nos ha acautelado contra la hipótesis que supone iguales dos romances cuando empiezan con versos idénticos.

EL CASO DE LAS CANTIGAS PARALELÍSTICAS

Tal vez algunas cantigas —de las que Gil Vicente sólo ha mencionado un breve trozo— fuesen cantigas paralelísticas que circulaban entonces en boca de la vieja generación o entre gentes camperas. Por ejemplo, la que canturrea Latam, el judío casamentero del *Auto de Inês Pereira*. Gil Vicente, al presentar tipos hebreos, los ha pintado amigos de arcaísmos. Unas veces, como en el *Auto da Lusitânia*, ha puesto en su boca romances guerreros ya trasnochados, otras ha aludido a su afición a canciones melancólicas, *guayadas*. Latam propone festejar la boda de Inés entonando:

Canas do amor, canas,
canas do amor.

Polo longo de um rio
canaval vi florido,
canas do amor.
(Versos 647-651) [52].

[52] El tema del cañaveral —una variante de la ribera del río— sirvió para canciones amorosas. El dramaturgo portugués, en otro fragmento alegado por I. S. Révah en sus notas (*Copilaçam*, f. 178, c. 2), pinta a la vieja enamorada que se aleja cantando: "Pollo canaval da neve / nam hahi amor que me leve." En España tenemos los versillos de "Corrido va el abad / por el caña-

El metro en dísticos asonantados, las palabras rimantes, el verso inicial, la pincelada primaveral, parecen apuntar a una cantiga paralelística ya conocida de los circunstantes y añeja.

También la mujer del sastre judío, en el *Auto da Lusitânia,* recita una cantiga paralelística, más oportuna, según ella, que los romances de guerra en que se complace su marido. Gil Vicente la da íntegra, lo que, a mi ver, ya es presunción en favor de su autoría. El lector puede repasarla en las páginas 146-47, despojándola previamente de los pegotes de Nunes y someterla a un cuidadoso examen.

Rasgos menudos —la artificiosidad del *encadenado* entre estrofas y estribillo, la galanura y pulimento, la integridad de la canción que es anunciada por la madre como algo especial— me inclinan a colgar la paternidad a Gil Vicente, que a base del sistema y fraseología hereditario, ha recreado una cantiga ligando los temas populares amor y primavera y haciendo dialogar madre e hija. Queda la otra opción, a mi juicio más improbable: la de que el cuerpo de la obrita sea tradicional, aún admitiendo retoques y alindamientos.

En el *Auto da Feira,* que combina dos tendencias de la espiritualidad franciscana —sátira contra la riqueza y corrupción de Roma, devoción tierna de los simples a María— quizá para sugerir memorias de pobreza bendecida y tiempo antiguo, ha puesto de colofón una cantiga mariana cuya ejecución describe por menudo la rúbrica:

Primeyro coro.
Blanca estais colorada
Virgem sagrada.

1. *Em Belem vila do amor*
da rosa naceo a flor
Virgem sagrada.

2. Segundo coro.
Em Belem vila do amor (sic)

---

veral" conservados sólo en tardía glosa del siglo XVI o XVII (Cejador, *La verdadera poesía,* t. 4, pág. 315).

naceo a rosa do rosal
Virgem sagrada.

3. Primeyro coro.
Da rosa naceo a flor
pera nosso salvador
Virgem sagrada.

4. Segundo coro.
Naceo a rosa do rosal
Deos e homem natural
Virgem sagrada.

No hace falta que las rúbricas, tan frecuentemente suprimidas en la *Copilaçam,* pregonen el autor. Pocos dudarán de que sea obra de Gil Vicente. No podemos cotejarla con otras canciones del tiempo, pues no poseemos una sola cantiga religiosa, fuera de ésta, que ofrezca el paralelismo estricto, combinado al leixapren. Cabe remontarse a las cantigas marianas de Alfonso X, pero los esquemas métricos del Rey Sabio son diferentes. Sospecho que mezcló el estilo tradicional de la poesía profana (¿cómo explicar, si no, el que Belem sea *vila do amor*?) con toques marianos, como la mención de la rosa sugerida por la letanía. El verso "Deos e homem natural" desentona y no pertenece al idioma de los cantables.

En el *Templo de Apolo* (*Copilaçam,* f. 164, c. 3-4) todos los romeros cantan en folía una composición de intrincada geometría sin leixapren, pero con quíntuple paralelismo. La cabeza es un dístico que luego se inserta formando los versos 1 y 3 de las seis estrofas siguientes y dibujando un simétrico entramado repetitivo: "Par Deos bem andou Castela / pois tem rainha tam bela." Para aliviar la monotonía ha cuidado de alternar, al comienzo de las estrofas impares, "Muito bem andou Castela" con la repetición literal de los pares "Par Deos bem andou Castela". Leve mudanza cuyo interés reside en el manifiesto propósito de variar y de temperar la estricta repetición.

En las demás cantigas paralelísticas vicentinas el texto contiene un número impar de estrofas, dejando siempre una sin responsión. *Numero impari gaudet deus.* No se trata de economía de papel, sino de economía artística, de variar un molde sin romperlo, de rescatar la monotonía que acecha en el paralelismo.

DEL PARALELISMO A OTROS SISTEMAS

El paralelismo abierto tiene tantas metamórfosis que mal se logra cuajarlas en reglas. El problema ofrece particulares espinas cuando el paralelismo se amalgama con el villancico, el romance, el zéjel. Por ejemplo, ignoramos si las *Tres morillas* (Canc. *Barbieri,* núm. 17) va al paralelismo o vuelve de él, si está encajándose en los cuadros paralelísticos o arrimándose al zéjel. Tema y métrica le dan un aire zejelesco. Dada la movilidad perenne de la poesía oral, es baldío el intento de remontarse al texto primitivo.

Gil Vicente usa con predilección los esquemas nuevos: villancico y romance. A veces nos brinda cantigas contaminadas en que la moneda corriente de villancico ostenta, a modo de gala, una aleación paralelística. Así interpretaría yo la cantiga de misteriosa vaguedad con que Venus y comparsas cierran el *Auto da Lusitânia:* "Vanse mis amores, madre". Se sitúa, a mi juicio, en el puente que va del arcaico sistema a la nueva complicación estrófica. Nunes ha corregido un par de versos para acentuar el diseño reiterativo, pero sus enmiendas están hechas con mayor discreción que de costumbre.

En cambio, ha hecho insufrible violencia a la cantiga final del *Auto de Inês Pereira.* Atacado de prurito paralelístico ha amañado el texto y engendrado una especie de monstruo que al perder su cola de villancico, ha tenido que cargar con otros miembros inútiles, supervivencias de la paleontología paralelística. Con esta *reductio ad absurdum* terminaremos nuestro estudio. He aquí el texto vicentino (ed. I. S. Révah, versos núms. 1.127-1.143):

Canta Inês. *Marido cuco me levades*
e mais duas lousas.

Pero. *Pois assi se fazem as cousas.*

Inês. *Bem sabedes vós, marido,*
quanto vos amo;
sempre fostes percebido
pera gamo.
Carregado ides, noss'amo,
com duas lousas.

Pero. *Pois assi se fazem as cousas.*

Inês. *Bem sabedes vós, marido,*
quanto vos quero;
sempre fostes percebido
pera cervo.
Agora vos tomou o demo,
com duas lousas.

Pero. *Pois assi se fazem as cousas.*

Nunes quiso retrogradar este fruto nuevo a la paleontología paralelística y elaboró este pastiche:

Marido cuco me levades
e mais duas lousas.
Pois assi se fazem as cousas.

1. *Bem sabedes, marido, quanto vos quero;*
sempre fostes percebido pera cervo:
Marido cuco me levades
e mais duas lousas,
pois assi se fazem as cousas.

2. *Bem sabedes, marido, quanto vos amo;*
sempre fostes percebido pera gamo:
Marido cuco me levades
e mais duas lousas,
pois assi se fazem as cousas.

3. *Sempre fostes percebido pera cervo.*
Agora, marido, vos tomou o demo:
Marido cuco me levades
e mais duas lousas,
pois assi se fazem as cousas.

4. *Sempre fostes percebido pera gamo.*
Assi carregado ides, nosso amo:
Marido cuco me levades
e mais duas lousas,
pois assi se fazem as cousas.

Tanto esfuerzo malgastado para cargar de plomo y peso una letra graciosa y alada. Los cuatro primeros versos, que Nunes por mero antojo convierte en dos, son paralelísticos con rima alternante: *amo / quero, gamo / cervo.* El quinto es la mudanza que enlaza la estrofa con el estribillo. Si Gil Vicente pretendiese practicar un paralelismo a rajatabla, le habría bastado escribir "Agora vos tomou o diabo / Agora vos tomou o demo" en los versos quintos: al sonante propio del paralelismo, ha preferido el consonante y la trabazón del villancico. Nunes, enmendando la plana, eliminando el diálogo Pedro-Inés, trastocando aquí, manipulando allí, ha restaurado el texto primitivo y popular de una cantiga que jamás fue primitiva ni popular. Los arcaísmos *levades, sabedes,* dan a la par un sabor antiguo y rústico, entre farsa y ritual, al dúo de los cónyuges. Este dúo recapitula la festiva lección a tono con los hábitos vicentinos. Gil Vicente había rematado la *Comédia do viuvo* con unas coplillas coreadas y danzadas que recordaban en cifra el tema del auto: el galán enamorado por igual de dos hermanas e indeciso en su elección. En *Don Duardos* había traspuesto en un romance, que por su vuelo inspirado y su pátina popular penetró rápidamente en la órbita oral, el desenlace y moraleja de la historia, tal como se sabía por el *Primaleón.* En el *Auto de Inês Pereira* coronó la festiva anécdota con una estampa plástica que traduce en términos visuales el proverbio "Más quiero asno que me lleve que caballo que me derrueque". *Inês Pereira* es quizá el primer proverbio dramático del teatro europeo,

y tiene, como el refrán en que se basa, una construcción antitética. La primera parte ha mostrado los riesgos a que se expone quien casa con marido fiero, la segunda pinta la vida gustosa de la que escoge marido manso. Pero Márquez, el complaciente y ciego esposo, no sólo acompaña a su mujer en la devota peregrinación que ella hace para visitar a un antiguo galán, ya ermitaño de amor, sino que la lleva en brazos para que no se moje al pasar el arroyo, y carga además con dos losas destinadas, según ella, a colocar los cántaros. El sentido doble de estas *lousas* ha escapado, creo, a los anotadores. *Lousa* significa[53], además de *piedra plana, trampa* o *armadilla* para cazar pájaros. Como en una charada figurativa el emblema subraya el carácter de cuco en el marido cazado por Inés. Y ésta, en un hiperbólico amontonamiento de alusiones insultantes, prorrumpe en una canción en la que le llama *cuco, gamo, ciervo*. Es una burlesca apoteosis del engaño conyugal a la que asiente el pacífico marido. Las esporádicas reiteraciones paralelísticas contribuyen a dar al cantable un aire campesino y remoto, semejante a la romería de *Yerma* en García Lorca.

COROLARIOS PROVISIONALES

El problema de reconstruir las fragmentarias canciones paralelísticas sería insoluble aunque fuesen reliquias y no recreaciones. No poseemos un corpus de poemas populares que nos sirva de dechado y nos vemos forzados a dos desatinados arbitrios: echar mano para versos portugueses de fórmulas españolas vivas hacia 1500, y remontarnos a la vez a los cancioneros medievales galaico-portugueses, postulando como vivos y actuales su vocabulario y recursos.

La actitud de Gil Vicente ante la canción popular debió de ser la del orfebre que encuentra un mineral valioso y lleno de escoria.

---

[53] Para *lousa* "armadilha", véase Bluteau, t. V, pág. 189. Moraes en su diccionario alega un paso de Agostinho da Cruz, *Obras*, Égloga VI, Coimbra, 1918, pág. 51: "A perdiz que picar vinha na lousa." Para el castellano, Corominas, t. III, págs. 135-6.

Si hasta un artista del Romanticismo como Almeida Garrett, llena la cabeza de veneración a las *voces de los pueblos,* no puede resistir a la tentación de regularizar y pulir las aristas de la tradición oral, imaginemos cuál sería la posición de un Gil Vicente, hijo de la corte y ya tocado por el Renacimiento. Los folcloristas saben cuán toscos son a menudo los textos recogidos: los que oía Gil Vicente a campesinos y artesanos no debían ser mucho más peinados que los oídos por Manuel Alvar de boca de judíos marroquíes [54].

Ante la tradición paralelística el poeta orfebre tuvo la actitud que podía esperarse de su genio creador: la continuó renovándola, pero no la remedó servilmente. En sus canciones hay que esperar todas las sorpresas menos la trivialidad. El paralelismo geométrico era una convención fatigada, que refrescó mezclando con su simétrica monotonía unos descansos de variedad y asimetría. Los meandros y circunvoluciones regulares, el acompasado movimiento de lanzadera del paralelismo, ganan relieve sobre estrofas de marcha directa.

Las canciones paralelísticas le atraían no por una piedad arqueológica, sino por una intuición de que esos esquemas respondían a ciertos movimientos elementales del espíritu. Pero sería desatinado suponer que reprodujo mecánicamente lo que oía por las plazuelas y terreros. Reducir a folclore las cantigas, sabiamente espontáneas, de sus autos es prestarle un flaco servicio.

La sobrevaloración del folclore lleva a extrañas alucinaciones. Algunos eruditos parecen considerar a Gil Vicente como un poeta en cuyas canciones, igual que la perla en la concha, hay escondidas reliquias populares. ¿No sería más atinado pensar que el mayor mérito de tales reliquias ha sido el haber inspirado y servido de material a Gil Vicente?

---

[54] Manuel Alvar, "Cantos de boda judeo-españoles", *Clavileño,* t. VI, 1955, núm. 36, págs. 12-23. Este interesante artículo es un anticipo de un futuro cancionero que aportará novedades a la historia del paralelismo, a juzgar por esta muestra o por las canciones funerales insertas por D. Alonso y J. M. Blecua, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional,* Madrid, 1956.

LOS CANTARES PARALELÍSTICOS CASTELLANOS. TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD

El villancico, el zéjel y las estrofas paralelísticas han sido los moldes preferidos por la canción lírica de Castilla durante el oscuro período de los orígenes. El villancico y el zéjel, desde que don Julián Ribera y don Ramón Menéndez Pidal levantaron la caza, han sido perseguidos por la investigación internacional a lo largo de su historia. Las estructuras paralelas, miradas como mayorazgo de Galicia y Portugal, han sido abandonadas a los estudiosos portugueses que las han vinculado en lo posible a la herencia nacional. ¿Será el paralelismo castellano un hijo segundón que malvive de los relieves de la cantiga de amigo? Este común prejuicio ha encontrado su paladín en J. Romeu Figueras, que recientemente ha consagrado un interesante estudio a la discusión de sus formas y genealogía [1].

El cosante... contiene en 45 páginas la historia del género y una colección completa —poemas íntegros y presuntos fragmentos— de los *cosantes* encerrados en los cancioneros. Muchos de ellos, los de más acendrada belleza, los conocíamos a través de la *Antología* de Dámaso Alonso que los incluyó en aquella memorable sección titulada *Poesía de tipo tradicional,* tan saqueada por los florilegios posteriores. Pero Romeu el más distinguido colaborador literario del Instituto Español de Musicología, no se ha contentado con los can-

[1] Romeu Figueras, *El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI, Anuario Musical,* t. V (1950), págs. 15-61.

cioneros conocidos, sino que ha explorado otros menos familiares como el de la Colombina, y alguno como el de la catedral de Segovia por primera vez puesto a contribución [2]. Su recopilación, por la riqueza y ordenamiento, merece aplausos sin regateo. Aunque excluye las canciones sin estribillo, abarca setenta números: *A)* dos *cosantes* gallego-portugueses perdidos en el *Cancionero* de Barbieri; *B)* doce castellanos íntegros o completados conjeturalmente; *C)* cincuenta y seis fragmentos, de ellos treinta y ocho en dísticos y doce en trísticos. No son piezas de arqueología, sino creaciones estéticas que suman a los propios primores el encanto indecible de las ruinas. En los torsos mutilados se ha concentrado la fuerza evocativa del conjunto. Son como vuelos interrumpidos que invitan a nuestra imaginación para que los acabe y redondee.

La disposición paralelística de estos poemillas, las rimas de sinónimos alternantes, la semejanza de algunas frases y motivos nos traen a la memoria las cantigas de amigo de los *Cancioneiros* portugueses. ¿Cuál será la relación entre estos cantares castellanos y las cantigas que florecen en Galicia y Portugal de 1200 a 1350? Romeu plantea y resuelve el proceso con tajante decisión. El paralelismo [3] es "forma de expresión creada por el pueblo gallego-portugués". En la segunda mitad del siglo XIV "los líricos castellanos empezarían a poetizar en su lengua según moldes gallego-portugueses, imitando los especímenes métricos galaicos y lusitanos —en especial el del cosante— y admitiendo en sus composiciones ciertos rasgos temáticos de aquella esplendorosa lírica, como las alusiones al amigo, a la madre y al agua —el agua fría, el río, el vado— y muy probable-

---

[2] Monseñor Higinio Anglés los había descrito en *La música en la corte de los Reyes Católicos,* Madrid, 1941, I, págs. 71-136. El Instituto que preside se ha ganado el agradecimiento de los aficionados a la lírica tradicional con sus ediciones de Vásquez, Narváez y otros compositores que eran a la vez finos catadores de poesía. Ya están sobre nuestra mesa tesoros casi recónditos de poesía, en el marco de la música, como en los días en que J. del Encina y Gil Vicente creaban a la vez poema y melodía, letra y *sonada.*

[3] J. Romeu, *El cosante...*, pág. 4.

mente la deliciosa *niña virgo...*"[4]. "Los cancioneros musicales ofrecen ejemplos de composiciones paralelísticas no comprendidas por los poetas castellanos ni por los colectores. Algunas de ellas, como el cosante de *Las tres morillas,* están completamente deterioradas... Encontramos rasgos de cosantes no sentidos y mal interpretados, pero que podemos interpretar como fragmentos y ejemplos degenerados de aquella forma estrófica. Estas piezas... atestiguan antiguos modelos, conceptos, rasgos y expresiones no precisamente castellanos, sino gallego-portugueses"[5].

El hallazgo de las *jaryas* y el artículo de Dámaso Alonso asignándoles su puesto a la cabeza de la lírica peninsular, no le hacen mella. En su afán por acentuar el indigenismo de las cantigas gallegas y su independencia de las cancioncillas mozárabes atenúa la sorprendente afinidad temática y la reduce a una mera analogía. Se parecen porque son canciones de mujer. Entre unos y otras no hay más parentesco ni parecido que el que pueda existir entre cantigas de amigo y *winileodes (winelieder)* germánicos.

Con el fin de negar toda luz propia al paralelismo castellano y hacerle pasar por un opaco satélite de la constelación gallego-portuguesa, afirma que ni poetas ni colectores del siglo XVI lo comprendían. J. Joaquín Nunes, apoyándose en Carolina Michaëlis, había cargado las *imperfecciones* del paralelismo sobre los sufridos hombros de los copistas, más atentos a la música que a la letra[6]. Para Romeu ni los poetas castellanos que lo cultivaban percibían sus leyes: era un vestigio de abolidos ritos poéticos cuyo sentido no intuían los oficiantes. Tanto Nunes como Romeu han intentado restablecer la primitiva pureza de una serie de *cosantes* que suponen adulterados, degenerados[7]. No nos engañe el ilustre nombre de doña Carolina. Las presun-

---

4 *Ibidem,* pág. 27.

5 *Ibidem,* pág. 29.

6 J. J. Nunes, *As cantigas paralelísticas de Gil Vicente, Revista Lusitana,* t. 12 (1909), pág. 249.

7 Este problema ha sido dilucidado en el ensayo precedente, escrito más tarde, págs. 133-180.

tas restituciones se basan en los más deleznables cimientos: dan por asentado que en las tablas del género una ley inflexible exigía el riguroso y estricto paralelismo. Jamás se guardó semejante canon, ni en los días más artificiosos del trovadorismo: ¿cuánto menos en los tiempos de Gil Vicente, tan amigo de remedar la irregularidad de la poesía popular? Mejor será suponer, salvo casos contados, que el *imperfecto* paralelismo, la disimetría, la alternancia de estrofas eslabonadas con estrofas exentas, dimanan de una intención estética, son un arbitrio querido y buscado por los poetas.

En la obra literaria confluyen tradición y creación. La tradición da la solera al vino nuevo. Si admitiésemos por un momento que la poesía paralelística de Castilla era un puro trasplante de Galicia y Portugal, tendríamos siempre que distinguir origen y desarrollo. Romeu sostiene que "los especímenes que conocemos hoy de paralelismo castellano, todos ellos tardíos, son productos de la influencia gallego-portuguesa" [8].

A primera vista se nos hace muy cuesta arriba el que un pueblo de tan agresiva personalidad como el español haya cantado durante siglos cantares ajenos, extraños a su sentir, sin dejar en ellos el cuño de su alma. Para aceptarlo serán precisos argumentos contundentes. Los que Romeu alinea pueden reducirse a tres: *A)* el cultivo del gallego por los poetas del *Cancionero de Baena* y el regalo de un *Livro das Cantigas* con que a mediados del siglo XIV el conde de Barcelos don Pedro de Portugal obsequió a Alfonso XI de Castilla, demuestran que los castellanos imitaban la lírica occidental; *B)* la frecuencia con que las crónicas del siglo XV se refieren al canto de *cosantes* documenta la boga persistente de la cantiga con encadenamiento y leixapren; *C)* los *cosantes* de los cancioneros musicales remedan a las cantigas de amigo en los temas, la versificación y el vocabulario.

¿Quién osará negar la influencia de la lírica gallega sobre la castellana? Pero el regalo de un libro de cantigas, cuyo valor simbólico

---

[8] *El cosante...*, pág. 25, nota.

ya doña Carolina abultó, no es forzosamente una encrucijada de la historia, ni un acontecimiento que tuerza los rumbos de la poesía. A finales del siglo XIV la librería real portuguesa poseía un Arcipreste de Hita —que figura en el inventario de D. Duarte— sin rastro sensible en el parnaso posterior[9]. A juzgar por los poemas sobrevivientes no fueron las cantigas de amigo, sino las trovadorescas, las que sedujeron a nuestros poetas. Ni en el *Cancionero de Baena,* ni en las obras desperdigadas de Macías, Rodríguez del Padrón, Villasandino y comparsas, se registra un único cantar paralelístico. El género había pasado de moda en las esferas cultas. El *cosante* de Diego Hurtado de Mendoza es casi el ave fénix.

Los otros dos argumentos los hemos sometido a un examen demorado. Después de revisar sin miras polémicas el valioso material de Romeu y contrastarlo con otros testimonios, he llegado a conclusiones bastante divergentes.

1. *Cosaute* —y no *cosante*— es palabra importada de Francia que designa una danza cantada de tipo cortesano. — 2. Entre las cancioncillas mozárabes y las cantigas de amigo hay una estrecha afinidad, aunque no filiación directa comprobada hasta hoy. — 3. El paralelismo no combinado con leixapren está en los siglos XIII y XIV tan difundido por el occidente de Europa, que debemos admitir como postulado de sentido común su existencia en Castilla. — 4. Por los aledaños de 1500 se danzaba en Castilla al son de cantares paralelísticos: estos cantares, junto a influjos limitados de la cantiga de amigo, exhiben una versificación, un estilo y una temática acusadamente originales. — 5. El paralelismo elemental —raíz o simplificación, principio o término del culto y refinado— vive en el folclore peninsular de lengua castellana, no ya como simple herencia, sino como recurso artístico capaz de servir para nuevas creaciones.

---

[9] A. G. Solalinde, *RFE,* I (1914), págs. 162-72, publicó los trozos conservados en la Biblioteca de Porto.

EL COSAUTE, CANCIÓN DE DANZA Y DANZA CORTESANA

Romeu emplea la palabra *cosante* con cierta ambigüedad, ya para nombrar la cantiga con paralelismo y leixapren, ya para el simple paralelismo estrófico. Con todo, fuera de la literatura gallego-portuguesa y sus imitaciones, ambos artificios funcionan separadamente antes de 1400, como no sea en una poesía sorprendente de Cerverí, la cual nos plantea insolubles problemas. El vocablo *cosante*, siempre ofensivo para los portugueses por su malsonante sugerencia de cosquilleo, asoma primeramente en una bailada encadenada de Diego Hurtado de Mendoza, padre del marqués de Santillana, a la cual sirve de rótulo. Se trata del delicioso poema del árbol del amor, que figura en el MS 594 de la Biblioteca de Palacio [10]. Con su paralelismo y leixapren lo tomaríamos de buenas a primeras por una cantiga de amigo escrita en castellano. Pero ni el motivo, muy divulgado en Francia, del árbol del amor, ni la versificación —con su estribillo liminar cuyas dos palabras iniciales se reiteran a la entrada de las estrofas paralelas— corresponden al uso gallego. Los eruditos ingleses, mal avenidos con las palabras largas y los tecnicismos, adoptaron la voz *cosante* como sinónimo de bailada encadenada o de cantiga paralelística. Lo puso en circulación A. F. G. Bell en su *Portuguese Literature* (1922): tras él Entwistle y muchos más. No repararon en que el cancionero impreso de F. de la Torre contiene tres poemas intitulados *cosante* (y un cuarto encabezado *Otro para cosante*) que nada tienen de común con la cantiga de amigo y más bien se aproximan a la canción cortesana de Francia. Figuran al lado de rondeles, serranicas, canciones y repullones [11].

---

10 F. Vendrell, la editora de *El Cancionero de Palacio*, Barcelona, 1945, página 137, lee *gossante*.

11 *Cancionero y obras en prosa*, de F. de la Torre, Dresden, 1907, páginas 150, 151, 158. Consúltese también P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge. Deuxième partie. Les Formes*, Rennes, 1953, págs. 280-82. Le Gentil conjetura fundadamente que *para*

¿Será un derivado de *coso* o *corro*? Mis dudas empezaron a surgir cuando noté que las tres veces que la palabra aparece afianzada por la rima, las tres rima con palabras en *-aute* y suena, por tanto, *corsaute* o *cosaute*. Rodrigo de Cota, en su *Diálogo del amor y un viejo*, pinta al Amor alardeando de ser el inventor de fiestas, canciones y danzas. La estrofa consagrada a las danzas, dice [12]:

Yo bailar en lindo son,
yo las danzas y corsautes,
y aquestos son los farautes
que yo embío al coraçón.

Antón de Montoro le hace consonar con *faraute* nuevamente (en un segundo manuscrito con *flaute*) en los versos [13]:

---

cosante quiere decir *para canción de danza*. R. Mitjana en la *Encyclopédie de la Musique*, de A. Lavignac, pág. 1.946, afirma que los romances en el siglo XVI se cantaban en *cosaute*, pero no aduce textos: supongo se trata de una libre interpretación de la *Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*.

12 *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Foulché-Delbosc, II, 538 *b*.

13 *Cancionero*, de Antón de Montoro, ed. Cotarelo, Madrid, 1900, pág. 269. Cotarelo, obsesionado por la forma divulgada *cosante*, la lee en el manuscrito. A todas luces el Ropero de Córdoba habría hallado 100 rimas en *-ante* antes que una sola en *-aute*. El manuscrito 2-F-5 de Palacio le hace consonar con *flaute*, nuevo galicismo, y altera el verso final en "o tañedor de la flaute". Igualmente Balenchana, el editor del *Cancionero general*, Madrid, 1882, II, pág. 270, más creyente en A. de los Ríos que en sus propios ojos, corrige y pone *corsante*. He tenido la paciencia de consultar, gracias a la amabilidad de don Antonio Rodríguez-Moñino, fotografías de las rarísimas reimpresiones del *Cancionero* dispersas por el mundo y todas escriben justamente *corsaute* con *u*: la de 1511, fol. 230 v., col. 3, lín. 4; la de 1514, fol. 208 v., col. 3, lín. 2; la de 1517, fol. 201, col. 1, lín. 12; la de 1520, fol 201, col. 1, lín. 12; la de 1527, fol. 201, col. 1, lín. 13; el *Cancionero de Burlas*, Valencia, 1519 (facsímil de A. Pérez Gómez), sig. D3, el *Segundo Cancionero*, Zaragoza, 1552, fol. 112, etc. Me sorprendía que nadie hubiese protestado contra el imaginario *cosante*. Cuando corrijo estas pruebas llega a mí noticia que ya A. Bonilla San Martín, *Las Bacantes o el origen del teatro*, Madrid, 1921, pág. 83, nota 1, había sospechado la verdad. Pero no sacó las consecuencias de su atisbo.

A UN PORTUGUÉS QUE VIDO VESTIDO DE MUCHOS COLORES

Decid amigo ¿sois flor
u obra morisca de esparto
o lavanco o ruiseñor,
gayo o martín pescador
o mariposa o lagarto?
¿O menestril o faraute
o tamborino o trompete
o tañedor de burlete
o cantador de cosaute?

¿Habrá que leer decididamente *cosaute?* ¿Se tratará de una —entonces como hoy facilísima— confusión y trueque de *n* con *u?* A la duda gráfica se añaden motivos psicológicos: la frecuencia del final *-ante* y la rareza esquiva de *-aute,* apenas usado en galicismos como *Arnaute, araute,* etc.

Con este recelo decidí recurrir a los manuscritos y adquirí la plena convicción de que *cosante* es una invención de Amador de los Ríos, el primer editor de la poesía sobre el árbol del amor. Invención por otra parte disculpable. El manuscrito 594 dice para el ojo no prevenido *cossante:* el trazo diagonal de la *u* se eleva a la altura de la *n,* trueque tan usual que en el mismo poema el verso final reza *autoxa* en vez de *antoxa.* La misma confusión pero en sentido inverso. El manuscrito que sirvió a Paz y Melia para su edición de Fernando de la Torre repite por tres veces con paladina claridad *cosaute:* su editor ha leído lo que llevaba en la imaginación. Consultemos las crónicas. La de Pero Niño, obra de Gutierre Díaz de Games, nos pinta una fiesta en París[14]: "Allí heran traydas muchas danças e *cosaotes* e chantarelas". Aquí el vocablo está perfectamente ambientado, en su tierra francesa, en su círculo cortesano, escoltado por un segundo galicismo. El *cosaute* debió ser una diversión muy apreciada

[14] G. Díaz de Games, *El Victorial.* Crónica de don Pero Niño, ed. Carriazo, Madrid, 1940, pág. 238.

en los palacios de Juan II y Enrique IV. De la corte la llevó a su feudo de Jaén el flamante condestable Miguel Lucas de Iranzo. El cronista del Condestable —Pedro de Escavias, según la razonada opinión de su último editor J. M. Carriazo— la prodiga para designar una especie de danza cantada o de canción bailada con que el magnate festejaba los acontecimientos familiares y las fiestas mayores del calendario. Según J. M. Carriazo, las formas *cosante* y *cosaute* aparecen cada una cinco veces. He consultado los cinco pasajes con *n* y los cinco son equívocos: el ojo lee *u* en el manuscrito 2092 de la Biblioteca Nacional por él utilizado a condición de esperar *u* [15]. Unas veces se asocia al canto y leemos "cantar en cosaute" (págs. 52, 160, 532 de la ed. Carriazo), "cantar rondeles e cosautes" (155, 156, 158); otras a la danza, y hallamos "baylar e dançar e cosaute" (47), "dançar e baylar e cosautes" (135), "danças e bayles e cosautes" (40), "bayles e danças e cosautes" (260). Era una danza pausada en que tomaban parte los clérigos de la Universidad y de la Iglesia Mayor. Por dos veces nos describe su lentitud ceremoniosa con el término *andar*. "E acabando de dançar, mandaua cantar cosautes e rondeles en los que él e la señora condesa e todas las otras damas e gentiles ombres andauan por vna gran pieça". "E desque avían dançado vna ora o más, mandaua que cantasen rondeles e cosautes, en los que él y la señora condesa y las otras damas y los señores de la yglesia mayor e todos los conbidados andauan" [16].

---

[15] *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. Carriazo, Madrid, 1940. *Cosaute*, págs. 40, 47, 52, 135, 260: *cosante*, 155, 156, 158, 160, 352.

[16] *Ibidem*, págs. 155, 158 (restablezco uniformemente *cosaute*). El término *andar* para traducir el movimiento reposado, corresponde al francés *aller* tan usado en la descripción de la *carole*. Véanse M. Sahlin, *Étude sur la carole médiévale*, Uppsala, 1940, págs. 34-35: "Nous ne savons rien de précis sur la manière d'*aller dans la carole*. La seule chose qui paraisse certaine, c'est qu'on a vraiment *marché*; il fallait *aller mignotement*." Hay estribillos españoles que describen los vaivenes del baile, v. g., el del pliego suelto que más tarde describiremos: "Ansí andando - el amor se me vino a la mano: - andando ansí - se aparta el amor de mí." Estribillo que todavía en 1556 Antonio de Valençuela, *Doctrina christiana para los niños y para*

Cosaute, corsaute y *cosaote* derivan de *coursault,* que encontramos en E. Deschamps: "Je vous aprendray a danser au coursault e faire mains tours" [17]. G. Raynaud, en el glosario, lo interpreta "sorte de danse où le danseur et la danseuse devaient s'enlacer". Mis escasos libros franceses no me consienten perseguir la carrera del vocablo.

Las normas de la crítica textual no permiten vacilación: hay que aceptar como originaria y auténtica la *lectio difficilior,* afianzada además por la rima. Por tanto, los pasajes de las crónicas aluden a una danza de origen francés y no a canciones con paralelismo y leixapren.

Curioso destino el de las cantigas paralelísticas mal bautizadas en España y Portugal. En Portugal, Teófilo Braga les llamó *canto de ledino* basándose en un texto que rezaba *canto d'ele dino* (digno de él). En España un explicable error de A. de los Ríos creó la voz *cosante* y la ceguera de algunos investigadores le dio un valor errado que ha contribuido a falsear la perspectiva histórica de nuestro paralelismo.

AFINIDAD TEMÁTICA DE LAS JARYAS Y LA CANTIGA DE AMIGO

Las *jaryas* mozárabes han venido a corroborar lo que ciertos romanistas estaban en trance de olvidar: que la poesía es, en la más primitiva de las sociedades, un manantial vivo y perenne. La lírica romance no nace en las bibliotecas, ni se alimenta exclusivamente de libros. Cuando todavía ningún benedictino, perdido en cualquier monasterio del centro de Francia, se ocupaba en casar a Ovidio con la Sulamita, ya la calle cantaba.

Pocos trabajos han logrado tan alborozada acogida en el mundo de los romanistas como "Cancioncillas de amigo mozárabes" que en

---

los humildes, Salamanca, signatura N5v, ponía vuelto a lo divino en boca de la Virgen: "Assí andando - el Verbo se me vino a la mano - y andando assí - el Verbo se me vino a mí."

[17] E. Deschamps, *Oeuvres* (*SATF*), París, t. VI, pág. 112. Glossaire, t. X, pág. 31.

1949 publicó Dámaso Alonso. El gran romanista había descubierto una senda en la impenetrable selva que cerraba el paso hacia las fuentes de la lírica medieval de la Romania. Se abrían a la investigación tierras incógnitas. Tras el discípulo intervino el maestro ampliando los hallazgos, sistematizando la discusión de temas, métrica y lengua, sacando los corolarios teóricos [18]. Para Menéndez Pidal las *jaryas* venían a confirmar una vieja hipótesis que había defendido frente al escepticismo de muchos especialistas empeñados en rechazar toda afirmación histórica que no venga respaldada por el documento a tocateja, por la tinta negra sobre el pergamino fechado: la hipótesis de que "la más antigua tradición popular gallego-portuguesa y la posterior castellana se nos muestran como fragmentos de un conjunto peninsular" [19]. En 1929, Rodrigues Lapa, el mejor medievalista de Portugal, opinaba: "Lirismo castelhano em galego-português bem está; mas presumir a existência, no século XI, duma corrente castelhana, já divergente da galego-portuguesa... é uma hipótese violenta, desnecessária, e sobretudo infundada" [20]. Después del artículo de Dámaso Alonso escribe en la reciente reedición de sus *Lições:* "As *jaryas* do século XI poderiam talvez explicar o vilancete do século XV, mas não servem para explicar a cantiga paralelística de amigo, que, segundo nos parece, é uma forma mais popular e arcaica. Só podemos tirar esta conclusão: os poetas cultos judeus imitariam os temas, o ambiente das cantigas populares, mas não pròpriamente o tipo versificatório da bailada" [21]. De las formas paralelas discurriremos más tarde. Baste por de pronto anotar que el historiador portugués admite no sólo la continuidad de *jaryas* y villancicos, sino

---

18 Ramón Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusíes,* BRAE, t. 31 (1951), págs. 187-270.

19 *La primitiva poesía lírica española,* en *Estudios literarios,* Madrid, s. a. (1920), pág. 331.

20 M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal,* Lisboa, 1929, pág. 45.

21 M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa. Epoca medieval,* Coimbra, 1952, pág. 47.

también la conexión temática entre las cancioncillas mozárabes y las gallegas.

En cambio, J. Romeu rechaza todo contacto entre *jarya* y cantiga de amigo. No da importancia a la observación hecha por Dámaso Alonso de que mal pueden ser casuales tan abundantes coincidencias registradas en la misma época y en el mismo país. A juicio de Romeu el parecido, puramente genérico, se explica por tratarse de canciones femeninas. ¿Recordaremos con Menéndez Pidal que el motivo de las hermanas confidentes, ignorado al parecer en otras literaturas, revela una relación específica y particular entre la tradición mozárabe y la tradición gallego-portuguesa?

Equiparar la relación de *jaryas* y cantigas de amigo a la que ambos tipos líricos puedan tener con los *Winelieder,* suena a paradoja. De los *Winelieder* sabemos poco menos que nada. C. Michaëlis sospecha que los poemillas así llamados en una prohibición capitular del año 789 se parecerían a dos canciones, posteriores en tres siglos, que copia y traduce [22]. Los críticos modernos no dan importancia a estas conjeturas [23]. Que los guerreros que en primavera iban al fosado y bajaban con la hueste a las fronteras del Algarbe y Andalucía cruzando las ciudades mozárabes de Toledo, Mérida, Lisboa y Evora, no hayan escuchado en las retorcidas callejuelas las cancioncillas de las muchachas, parece de todo punto imposible. Entre los que nos han dejado cantigas de amigo figuran caballeros, juglares y coteifes que de vuelta de las campañas recordarían con nostalgia los cantos del Sur.

Son cantos del mismo linaje. La forma paralelística de las cantigas les da su individualidad. Esta diferencia última no le basta a Rodrigues Lapa, el cual, abrazando ahora el procedimiento de Menéndez Pidal y remontándose de reliquias líricas tardías a la hipótesis de un remoto y perdido lirismo portugués de villancicos, escribe:

---

22 *Cancioneiro da Ajuda,* II, 910-11.

23 Véase A. Moret, *Les débuts du lyrisme en Allemagne,* Lille, 1951, página 16: "L'on pense qu'il s'agissait... de pièces profanes, soit chansons populaires à fonds épique, narratif ou amoureux, chantées entre compagnons au cours de festins, soit chansons de femmes ou saluts...".

"O vilancete também aparece na tradição galego-portuguesa; o autor desconhecido da Poética trovadoresca cita a *cantiga de vilão* que supomos estar na raiz desse género. De forma que, a verificar-se a hipótese de Pidal, a existência de dois tipos de lirismo peninsular, convém reconhecer que em Portugal se cultivaram os dois sistemas poéticos" [24].

El problema de los orígenes del lirismo peninsular se simplificaría si comenzásemos admitiendo —como mera hipótesis de trabajo— un común sustrato para las formas primigenias y los temas elementales. Sobre este suelo común medraron las flores agrestes de los villancicos y las flores ajardinadas de las cantigas de amigo. Los núcleos iniciales fueron dominio indiviso, pero el desarrollo ha sido distinto. Cada pueblo ha cultivado con predilección ciertas variaciones de expresión y sensibilidad. La cultura tendía a diferenciar las formas que en su germen eran semejantes. Creo que acierta Dámaso Alonso cuando llega a esta conclusión: "El paralelismo existe lo mismo en la tradición portuguesa que en la asturiana, que en la castellana. Lo que ocurrió (podemos interpretar) es que la formación de una fuerte escuela trovadoresca en Portugal fijó un tipo paralelístico de gran complicación y matemático desenvolvimiento (que no creemos fuera el tradicional arcaico)" [25].

Las peculiaridades lingüísticas de las cantigas de amigo —formas como *louçana, irmana, salido*— apuntan igualmente a una *koiné* hispánica o lengua común no diferenciada. Estos vocablos incrustados y mantenidos de preferencia en los núcleos de la cantiga —el dístico inicial y el estribillo— son indicios flagrantes de *mester*, de escuela, de rito estético, de superstición o supervivencia. R. Menéndez Pidal las ha asociado al habla de la mozarabía portuguesa cuyos rasgos fonéticos perduran en la toponimia del sur de Portugal. Con ello parece insinuar que la cuna de las cantigas de amigo está en el mediodía de la península. También para Dámaso Alonso estas formas son "recuer-

---

[24] M. Rodrigues Lapa, *Lições...*, Lisboa, 1952, pág. 47.
[25] Dámaso Alonso, *obr. cit.*, págs. 342-3.

dos arcaizantes de la ascendencia mozárabe". Ello nos ayudaría a comprender por qué el gallego —menos alejado del mozárabe que el castellano— fue la lengua lírica de España entera, menos la Corona de Aragón. Con todo, hay algo que pesa en el platillo y nos empuja a poner en cuarentena tan encantadora conjetura. Es el ambiente lingüístico y el paisaje natural, la flora y el vocabulario de las cantigas.

Para fijar la *patria* del indoeuropeo los lingüistas han usado una curiosa indicación: los nombres de árboles que, como el abedul, eran comunes a las lenguas del grupo. En la poesía tradicional plantas y árboles cobran valor simbólico, evocando al mismo tiempo la realidad concreta y el mundo interior. Ello les ayuda de un lado a desrealizarse, de otro a perpetuarse. La cantiga de amigo conoce muy pocos árboles: el pino, el avellano, el *sovereiro* o alcornocal. Una sola vez menciona la *milgranada* o minglana. El avellano sugiere el Norte. Si la cantiga hubiese brotado en el Sur ¿cómo podían faltar el olivo y la rosa? El paisaje que conjura es una tierra de aldeas y ermitas, no las grandes ciudades del mediodía. Otros indicios se suman. De ellos el más significativo es la ausencia de arabismos en las palabras rimantes y la pobreza en el cuerpo total. La mozarabía estaba muy arabizada [26].

¿TUVO CASTILLA LIRISMO PARALELÍSTICO ANTES DE 1400?

Ninguna literatura ha hecho del paralelismo un uso estético tan fecundo, ni ha explorado tan conscientemente sus posibilidades expresivas, como la de Galicia y Portugal. Pero sólo como demasía retórica admite disculpa la fórmula de Romeu cuando afirma que es una *forma de expresión creada por el pueblo gallego-portugués*. El paralelismo —recordará Rodrigues Lapa en sus *Lições...*, pág. 115— es

[26] *Garrida* —usado una vez por el tardío rey D. Denis— parece derivar de *garrire* y significar originariamente *falada, loada*. Neuvonen no lo incluye entre los arabismos.

"la forma clásica de toda la poesía bailada, repartida en coros alternados. No es, por tanto, una invención de nuestros *segreles*".

En las cantigas de amigo los esbozos de paralelismo que pululan en el folclore universal, se complican en intrincadas ramificaciones, se escalonan en ingeniosas gradaciones que van desde la reiteración literal, sin más cambio que la inversión del orden de las palabras, hasta la sutil sugestión de correspondencias semánticas. El ápice técnico es la conjunción del paralelismo con el leixapren. Ambos artificios se combinan armoniosamente en unas cuarenta cantigas —menos del diez por ciento de la recopilación de J. J. Nunes [27]— en que el dístico inicial o el estribillo suelen tener aire tradicional: en ellas la emoción asociada a imágenes de la naturaleza, vertida en esquemas reminiscentes del juego y la liturgia, se mueve de estrofa a estrofa con gracia delicada. El encanto de estos poemas contribuyó a fijar la cantiga de amigo con sus temas hereditarios, su vocabulario limitado y su casi forzosa estructura paralelística.

La combinación de paralelismo y leixapren es un rasgo tan peculiar de las cantigas de amigo que, donde quiera que lo encontremos posteriormente, hemos de sospechar directa influencia de los *Cancioneiros*. ¿La habrán inventado los poetas de Galicia? Yo así lo creía hasta que leí un enigmático poema de Cerverí, recientemente identificado por Martín de Riquer con Guillem de Cervera. Éste, según el sabio editor, compone sus versos de 1250 a 1280. Quizá sorprenda a otros tanto como a mí me sorprendió. Voy a copiarlo omitiendo el estribillo después de las estrofas [28]:

---

[27] J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo*, 3 vol., Coimbra, 1926-1928. Las cantigas se hallan en el segundo tomo que cito simplemente como Nunes.

[28] *Obras completas* del trovador Cerverí de Girona, ed. M. Riquer, Barcelona, 1945, págs. 1-2. Véase A. Jeanroy, *Les genres liriques secondaires dans la poésie provençale du XIVe siècle* en *Studies presented to M. K. Pope*, Manchester, 1939, págs. 209-14. Irénée Cluzel, "Trois *unica* du troubadour catalan Cerveri (dit de Girona)", *Romania*, t. 77 (1956), págs. 66-71, reedita y comenta este poema que cree no de malcasada, sino de mal pretendida.

AYÇO ES VIADEYRA

No ·l prenatz lo fals marit
Jana delgada!

1. *No ·l prenatz lo fals jurat*
que pec es mal enseynat...

2. *No · l prenatz lo mal marit*
que pec es ez adormit...

3. *Que pec es mal enseynat,*
no sia per vos amat...

4. *Que pec es ez adormit,*
no jaga ab vos el lit...

5. *No sia per vos amat,*
mes val cel c'avetz privat...

6. *No jaga ab vos el lit;*
mes vos y valra l'amich...

Riquer observa: "Cerverí acompañó al infante don Pedro en su viaje a la corte del rey poeta Alfonso de Castilla. La forma diptongada *viadeyra* podría hacer suponer que Cerverí hubiese tomado el término de la lírica tradicional gallego-portuguesa." ¿Daremos por descontado que se trata de un remedo de las cantigas de amigo? A ello se oponen tres circunstancias: el vocablo *viadeyra* es desconocido en portugués; el tema de la mal maridada es ajeno al lirismo gallego-portugués donde fue introducido por el rey D. Denis (M. Rodrigues Lapa, *Das origens...*); el estribillo liminar, cuyo primer verso se repite al principio de las estrofas iniciales, es propio de la tradición castellana, no de la portuguesa.

Pero una golondrina no hace verano. Admitamos provisionalmente que la unión de ambos artificios es casi seguro indicio de influencia de las cantigas. Cuatro números de la colección hecha por Romeu

(3, 4, 10, 11 Romeu; 6, 245, 415, 434 Barbieri) entran, con algo de manga ancha, en este capítulo.

La literatura castellana se ha contentado con un paralelismo menos riguroso. Dejemos los casos en que constituye un recurso ocasional y esporádico. Conviene distinguir dos tipos: A) Una sola estrofa básica se repite con variaciones en otra —más rara vez en dos, tres y hasta cuatro— de responsión. B) Las estrofas básicas forman una serie, a la que en canto amebeo o alternativo, estrofa por estrofa, con un movimiento de vaivén, replican las de responsión. Cada una de las dos series —la básica y la responsoria— puede estar unificada por la persistencia de la rima asonante: tal ocurre con la danza prima asturiana.

El tipo A) es el preferido por el cantar lírico: en él la estrofa única de base admite, en compensación, mayor complejidad. El tipo B) es el predilecto de la canción narrativa.

En los cancioneros musicales españoles domina el tipo A), en que el paralelismo se limita a una sola estrofa de base, reiterada por una sola estrofa responsoria, con rima alternante lograda casi siempre mediante la sinonimia. El estribillo unas veces parece volandero y tradicional; otras nace con la canción y forma cuerpo con ella.

Los manuscritos medievales —fuera de Portugal, en donde la poesía culta, tras el aparente primitivismo del sistema, desplegaba refinados primores— han descartado de sus páginas obras de tan pobre retórica. El paralelismo más alambicado —una estrofa de base, variada por dos o más de responsión— ha sido mirado con mejores ojos por los colectores. De este paralelismo que podríamos denominar doble, triple o cuádruple, se han salvado bastantes muestras en manuscritos franceses, italianos, ingleses. Por lo visto era un recurso técnico ampliamente difundido en la poesía de la Europa occidental durante los siglos XIII, XIV y XV.

Renuncio a repetir lo sabido: los casos de paralelismo en la poesía francesa medieval alegados por H. Lang[29]; los del oriente por

[29] H. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis*, Halle, 1894, páginas CXLII. Los ejemplos que Lang toma de Stickney, *Romania*, tomo VIII (1879) y de

T. Braga [30]; los del mundo entero por Adolfo Coelho en su notable, y escasamente consultada, reseña de los *Cantos populares españoles*, de F. Rodríguez Marín [31]. Mencionaré apenas, del abundante arsenal disponible, una balada italiana y diversas cancioncillas inglesas.

V. de Bartholomaeis toma de un manuscrito de 1301 una *Ballata a dialogo di mal maritata* [32], que empieza así:

A la mala mors mora
le malvas mari
et a mala mors mora.
[LA DONNA:]
E sastu che m'à fato le malvas mari
che per celusia m'à parti da sì?
[Et a mala mors mora, etc.]
E sastu che m'à fato le malvas çelos
che per celusia m'à parti da l'us?
[Et a mala mors mora, etc.]
E sastu che m'à fato le malvas çurà
che per celusia m'à chaçà de cha?

Ya hemos dicho anteriormente que el tema de la mal maridada únicamente surge en una cantiga de D. Denis (*Nunes*, n.º 36): "Quisera vosco falar de grado." Si sustituimos por la esposa maltratada la amiga, y por el esposo guardián la madre, nos viene a la memoria un trozo de Airas Corpancho (*Nunes*, n.º 96), en que la enamorada se lamenta:

Trage-me mal mia madre loada,
trage-me mal e sõo guardada
por vós, amigo.

---

las *Cantilene e Ballate*, ed. Carducci, pueden verse ahora analizados y editados por R. A. Meyer, *Französische Lieder aus der Florentiner Handschrift*, Halle, 1907, págs. 48-9, 113-14.

30 *Cancioneiro da Vaticana*, Lisboa, 1878, págs. CI-II. Mucho más curiosas son las nueve canciones chinas paralelísticas que reúne T. Frings, *Minnesinger und Troubadours*, Berlín, 1949, págs. 38-40, 48-54.

31 *Revista Lusitana*, t. XV (1912), págs. 21-36, 48-70. Coelho, después de subrayar el parecido entre seguidilla *retornada* y cantiga de amigo, aporta copiosa documentación sobre el paralelismo en cantos del mundo entero.

32 V. de Bartholomaeis, *Rime giullaresche...*, Bologna, 1926, pág. 32.

Trage-me mal mia madre velida
e pouco á que fui mal ferida
por vós, amigo.
Trage-me mal e sõo guardada
e pouco á que foi mal julgada
por vós, amigo.

Por la forma, la *ballata,* con su doble paralelismo y el primer verso del estribillo reiterado como último, se asocia en nuestra mente al delicioso poema de Fernan Rodriguez de Calheiros (*Nunes,* n.º 66), "Madre, passou per aqui um cavaleiro".

Los manuscritos medievales ingleses han guardado bastantes poemas religiosos y cantilenas vulgares con paralelismo simple, doble y triple. La mayoría son del siglo XV, alguno del XIV, pero el esquema estrófico viene de tiempos más lejanos. Hojeando la colección de *carols* editada por R. L. Greene o la antología de R. H. Robbins, salen con frecuencia al paso. El más antiguo de los villancicos de Navidad, "Honnd by honnd", extraído a un sermón de hacia 1350, consta de tres estrofas, la primera libre, la segunda y tercera paralelas [33]. Más adelante tropezamos con muestras de paralelismo triple [34]. El editor da por averiguado que los autores, en un plano culto, imitan los manierismos de la canción popular [35]. Me contentaré con reproducir una encantadora poesía de vaqueros con triple paralelismo [36]:

I haue XII oxen that be fayre and brown
and they go a grasynge down by the town

---

[33] R. L. Greene, *The Early English Carols,* Oxford, 1935, núm. 12, página 9.

[34] *Ibidem,* núms. 24, 430.

[35] *Ibidem,* págs. XCV-XCVII del prólogo.

[36] El texto, con sus caprichos ortográficos, puede verse en E. K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages,* Oxford, 1947, página 113; o en R. H. Robbins, *Secular Lyrics of the XIVth and XVth Centuries,* Oxford, 1952, pág. 42. En Robbins pueden verse más casos de paralelismo en la sección de Popular Songs, núms. 45, 46, 50, 51, etc. En Chambers un bonito villancico de cinco estrofas en que la primera y última son disimétricas, mientras las tres centrales son paralelas.

with hay, with howe, with hay!
Sawyste thou not myn oxen, you litill prety boy?
I haue XII oxen that be ffayre and whigt,
and they go a grasyng down by the dyke
with hay, with howe, with hay!
Sawyste not you myn oxen, you lytyll prety boy?
I haue XII oxen that be ffayre and blak
and they go a grasyng down by the lak
with hay, with howe, with hay!
Sawyste not you myn oxen, you lytyll prety boy?
I haue XII oxen that be fayre and rede
and they go a grasyng down by ye mede
with hay, with howe, with hay!
Sawyste not you myn oxen, you litill prety boy? [37]

Aparte de los caprichos de ortografía, la variación se limita a la alternancia de rimas. El esquema versificatorio es similar al de las cantigas de amigo, aunque difieran totalmente en los temas. Recuerda un poco con su estribillo onomatopéyico el cantar paralelístico de Rodrigo Martínez y sus ánsares, que puede verse en la *Antología* de Dámaso Alonso (n.° 165) o en Romeu (n.° 6).

El empleo de la técnica versificatoria paralelística, diseminada por todo el occidente en la época en que surgían las cantigas de amigo, está ligado a usos igualmente comunes: la danza cantada y la liturgia. La danza la ha creado; la liturgia la ha robustecido y perpetuado. Tal es la fórmula que parece aceptar hoy el mismo Rodrigues Lapa, que hace veinte años, en los días de liturgismo apasionado, llegaba a sostener que la poesía profana era "simple imitación de las cantilenas litúrgicas" y la cantiga paralelística "una perfecta imitación del canto antifónico" [38]. La riada está bajando y poco a poco se vuelve, con mesura, a posiciones *románticas* sobre los orígenes de la poesía. Inquie-

---

[37] El dístico inicial podría traducirse así: "Tengo doce novillos lindos y castaños - que paciendo bajan orillas del poblado." La variación se limita a sustituir *castaño* por *blanco, negro, rojo*; *poblado* por *presa, balsa, prado*.

[38] Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal*, Lisboa, 1929, págs. 151, 152.

tante es que los oficios eclesiásticos de España y Portugal no ofrezcan textos más contundentes y probatorios. Un reciente descubrimiento hace concebir algunas esperanzas. El P. A. J. da Costa, revisando fragmentos de códices medievales, ha encontrado un oficio de difuntos de Braga, en que reminiscencias de la *Visio Sancti Pauli* han sido traspuestas a versos paralelos [39]:

Ardentes anime ardent sine fine,
Ambulant per tenebras dicuntque singule:
Ve! Ve! Ve! quante sunt tenebre!

Gaudentes anime gaudent sine fine,
Ambulant per lucernas dicuntque singule:
Ve! Ve! Ve! quante sunt lucerne!

El naufragio de nuestros textos líricos de los siglos XIII y XIV no permite documentar la razonable presunción de que Castilla practicó una técnica común a todo el occidente y particularmente floreciente en Galicia y Portugal, como lo fue el paralelismo. Ya C. Michaëlis había llamado la atención sobre los vestigios en el *Eya velar*, de Berceo [40]. Sumemos los dísticos de la *Razón de amor*. Es muy poco. Castilla y las gentes de habla castellana, tan apegadas a las formas primitivas, han debido poseer una corriente lírica de cantares paralelísticos. La colección reunida por Romeu es la prueba mejor. Aún dentro del arcaísmo que supone la limitación de las estrofas a dos, los formas de versificación y los motivos presuponen largo aprendizaje, historia prolongada. Sólo un corto número de los cantares salen de la herencia gallego-portuguesa. La mayoría son piedras de otra cantera.

---

39 A. J. da Costa, *Fragmentos preciosos de códices medievais*, Braga, 1949, pág. 29.

40 *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, págs. 873, 929. Últimamente ha hecho una reconstrucción discutible de este poema L. Spitzer, *NRFH*, tomo IV (1950), págs. 50-56.

ORIGINALIDAD DE LOS CANTARES PARALELÍSTICOS CASTELLANOS

Si tras las 500 cantigas de amigo juntadas por J. J. Nunes leemos los 63 cantares paralelísticos de la colección Romeu [41], acaso nos impresione más la diferencia que el parecido. Pasamos de un mundo a otro. Del laberinto interior de las cantigas salimos al aire libre de los cantares; de las imágenes esfumadas, del paladeo sentimental, del estilo lleno de meandros sintácticos y erizado de incisos de las unas, pasamos a la visión inmediata, al giro dramático, a la expresión directa de los otros. Tal es la impresión global: luego vendrá la matización, los distingos y salvedades.

Claro es que las cantigas de amigo han influido sobre los cantares castellanos. En esta convicción concuerdo con críticos salidos de escuelas tan antagónicas como Romeu y Silvio Pellegrini. Escribe Pellegrini: "No es creíble que un florecimiento sorprendente y duradero, como fue durante la época trovadoresca el de las cantigas de amigo, se haya apagado sin dejar alguna raíz y semilla en la tradición oral y literaria" [42]. Cuando llega la hora de precisar cuál es la herencia que debemos a Galicia empiezan las vacilaciones. ¿Acaso el motivo de la niña que va a la fuente a lavar camisas? No hay apenas, desde Ho-

[41] No tomo en cuenta siete piezas o fragmentos: dos (números 12 y 13) porque tienen leixapren pero no paralelismo; cinco más (números 1, 2, 15, 43, 68) por estar escritos en una jerga franca gallego-portuguesa. Estos últimos acaso vengan de Galicia o Portugal, acaso sean —como los villancicos de negra, vizcaíno, gallego, gitano— meros productos castellanos con falsa pátina.

[42] S. Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Torino, 1937, pág. 30. En cambio me parece desorbitada y sin base su afirmación de que los villancicos de amigo castellanos descienden de los portugueses. El tiempo ha mostrado lo deleznable de su argumentación: "*Post hoc, ergo propter hoc* es una explicación de causalidad todo lo primitiva y elemental que se quiera, pero que tiene todavía derechos innegables cuando sea deficiente el conocimiento de cómo se produjo un fenómeno" (*ibidem*, pág. 30). Aceptando su modo de argumentar, las *jaryas* son anteriores en el tiempo, luego...

mero, literatura que no lo recoja o redescubra. ¿Acaso el tipo de la *dona virgo* o niña virgo? *Virgo* es un cultismo tan exótico en portugués como en castellano. ¿Acaso las rimas alternantes *río-vado, amigo-amado* y otras de su clase? Nada se opondría a ello, si no fuese porque la fonética de *louçana, salido* y otras rimas tradicionales apuntan a una convención anterior a la fijación del portugués. El tema del *agua fría* en que Romeu cree ver un eco de la *fontana fría* de las cantigas, aparte de ser frecuente en el folclore internacional, se presenta en la canción castellana ya como *fonte frida,* ya como *agua frida,* con un arcaísmo que manifiesta su antigüedad. No hay en los cancioneros de Hernando del Castillo o de Resende una sola poesía paralelística, lo que evidencia el escaso interés de los cultos por un sistema anticuado. Son los músicos quienes, entusiasmados con las viejas tonadas, han salvado unos pocos textos. En ellos debe aflorar por alguna parte el filón de las cantigas de amigo. Un estribillo del cancionero de Uppsala

Vi los barcos, madre,
vilos y no me valen.
(Romeu, 46; Alonso, 199.)

nos evoca la cantiga de Nuno Fernandez Torneol (*Nunes* n.° 79)

Vi eu, mia madr', andar
as barcas eno mar
e moiro-me d'amor.

Pero el hallazgo es una excepción. Los asuntos, la versificación, la tonalidad —dentro de una tradición peninsular temática y de una estrategia retórica impuesta por el paralelismo— difieren marcadamente.

El arraigo y la peculiaridad de los cantares paralelísticos castellanos dejaría amplio margen a la duda y la conjetura, si, junto a los fragmentos y poemas de dudosa integridad insertos en los cancioneros musicales, no nos hubiese llegado un pliego suelto cuyos

textos cabales y autorizados no dejan resquicio al escepticismo. Este pliego fue impreso, según Salvá, hacia 1520 y se intitula *Cantares de diversas sonadas con sus deshechas muy graciosas ansí para baylar como para tañer*[43]. El pliego confirmará lo que ya entreveíamos: que en el siglo XVI se bailaba en Castilla al son de cantares paralelísticos y que éstos, sin rebasar las dos estrofas primitivas, presentaban esquemas muy diversos.

El PS contiene 19 poesías, doce netamente paralelísticas, entre ellas la deshecha final, quizá truncada e incompleta por no caber en las cuatro hojas reglamentarias; las otras siete son villancicos molientes y corrientes. Las composiciones, todas anónimas, son de diferentes manos, a juzgar por las mudanzas de tono y los contrastes de calidad. El colector, cuyos gustos aliaban el refinamiento con el arcaísmo, ha respetado las irregularidades, la morfología y la fonética ya trasnochadas en la lengua literaria. La irregularidad: fácil le habría sido pulir las aristas y regularizar, por ejemplo, la canción de la niña mal guardada, cuyos versos oscilan entre cuatro y siete sílabas[44]. La fonética y morfología anticuada: *fierro, vide, vedes* junto a *hize, vi*. Los arcaísmos pululan, como es natural, en los estribillos: *fiere, saliré, descendid, dende*[45].

Todo se danzaba en aquel tiempo, hasta el romance y el villancico. Pero algunos de nuestros cantares están expresamente compuestos para ser bailados. Tal ocurre[46] con

---

[43] Reimpreso por A. Rodríguez-Moñino, prologado y anotado por Margit Frenk Alatorre, al final del *Cancionero de galanes*, Valencia, 1952: forma parte de la serie de diez cancionerillos publicada por la Editorial Castalia. En adelante me referiré al pliego suelto con la sigla PS.

[44] PS, págs. 66-67.

[45] J. de Valdés considera *dende* envejecido: "Tampoco usaré en prosa lo que algunos usan en verso diziendo *dende* por *de aí*, como parece en un cantarcillo, que a mí me suena muy bien, que dize: La dama que no mata, ni prende, tírala dende" (*Diálogo de la lengua*, ed. Montesinos, página 105). En nuestro PS la deshecha de las págs. 73-4 tiene ese estribillo.

[46] PS, pág. 64.

Dízenme quel amor no fiere,
mas a mí muerto me tiene.

Dízenme quel amor no fiere,
ni con fierro ni con palo,
mas a mí muerto me tiene
la que traygo desta mano.

Dízenme quel amor no fiere,
ni con palo ni con fierro,
mas a mí muerto me tiene
la que traygo deste dedo.

La fórmula en que el galán confiesa su amor por la dama que lleva de la mano o de los dedos recuerda *refrains* de danza franceses: "En dance et en carole puet on sanz blasme touchier a celle que on veult amer... tu pourras chanter:

Je la tieng parmi le doy
celle que amer doy" [47].

"Ci me tiennent amoretes
ou je tien ma main" [48].

El cantar, medio popular, medio culto, brujulea entre la plaza pública y la sala. La letra puede hablar, como las cantigas de amigo, de secreto celado, de pudor que teme a par de muerte descubrirse [49]:

Dízenme que tengo amiga
y no lo sé;
por sabello moriré.

Dízenme que tengo amiga
de dentro de aquesta villa
y aun questá en esta baylía,

---

[47] F. Gennrich, *Rondeaux, virelais und Balladen*, Göttingen, 1937, página 212. Proviene de una adaptación de *Ovidio* del siglo XIV.
[48] *Ibidem*, pág. 19: hay numerosas variantes.
[49] PS, págs. 67-8.

y no lo sé;
por sabello moriré.

Dízenme que tengo amada
de dentro de aquesta plaça
y aun questá en esta bayla,
y no lo sé;
por sabello moriré.

El corro, pues, recibía el nombre de *bailía,* igual que en cantigas portuguesas, o *baila,* igual que en Castillejo [50]. Podía armarse en la plaza pública; podía subir a la sala burguesa, como en el cantar "Si los pastores han amores" [51].

El PS exhibe una versificación variada que no deja anquilosar por la mecánica del paralelismo. Un cultivo artístico había domado con agilidad la fórmula estricta hermanando folclorismo y refinamiento. El hallazgo decisivo fue el modo de ensanchar y desenvolver el estribillo insertándolo en el cuerpo de la estrofa. Estrofa y estribillo se articulan formando un organismo. La receta varía según el estribillo conste de dos, tres o cuatro versos.

Estribillo de dos versos.—El primer verso del estribillo se repite desdoblándose mediante uno de glosa; el segundo del estribillo pasa a ser tercero de la estrofa y se desdobla del mismo modo. La inserción del estribillo en la estrofa es diferente de la fórmula fundamental del rondel francés. En éste el primer verso del estribillo era el segundo de la estrofa, la cual terminaba repitiendo el estribillo íntegro: AB // aAabAB. La fórmula española, a la que podríamos llamar rondel castellano, es AA' // AbA'b [52]. La hemos visto aplicada en "Dízenme

---

50 Cristóbal de Castillejo, *Obras* (Clás. Cast.), II, 60. La canción de corro que el travieso poeta oye cantar a unas mozas campesinas en cualquier Villamayor de Castilla (no se alude a Galicia, como creía Carolina Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda,* II, 850-1) está en coplas paralelas.

51 PS, pág. 63.

52 Sobre el rondel francés puede consultarse W. Suchier, *Französische Verslehre,* Tübingen, 1952, págs. 223-26. He consultado los manuales de versificación francesa, sobre todo H. Chatelain, *Recherches sur les vers français au XVe siècle,* París, 1908, donde el autor ha inventariado todas

quel amor no fiere". La lírica de tono popular la aprovechó para algunas graciosas canciones [53]:

Alta estaba la peña
nace la malva en ella.

Alta estaba la peña
riberas del río,
nace la malva en ella
y el trébol florido.

Esta acertada y simplicísima solución se complicó añadiendo a la estrofa dos versos más. Surgieron dos tipos: uno, en que el cuarto verso se repite entero, seguido del segundo del estribillo [54]; y otro, preferido cuando el primer verso del estribillo acababa en un vocativo —*madre, señora*—, que consistía en repetir del cuarto verso sólo el final, cerrando la estrofa igualmente el verso postrero del estribillo. De este segundo tipo hay en el PS tres poesías: "Enojastes hos, señora" (pág. 60), "Poder tenéys vos, señora" (pág. 61) y "Mis ojuelos, madre" (pág. 62). El artificio del *encadenado* —según le llama J. del Encina— con el vocativo a la zaga gustó y fue utilizado en bastantes ocasiones [55]. He aquí una (Romeu, n.° 35):

No tengo cabellos, madre,
mas tengo bonico donayre.

No tengo cabellos, madre,
que me lleguen a la cinta,
mas tengo bonico donayre
con que mato a quien me mira,
mato a quien me mira, madre,
con mi bonico donayre.

---

las variedades, y no he dado con nada idéntico a lo que yo llamaría *rondel castellano.*

53 Alonso, núm. 197; Romeu, núm. 36. Viene del Cancionero de Uppsala.

54 Un ejemplo en el PS es "Si los pastores han amores", pág. 63.

55 Lo encontramos hasta en el *Romancero general* en la ensalada núm. 721, canción "Luna que reluces", donde el *encadenado* sugiere la corrección de *enamorada* en *amada.*

Estribillo de tres versos.—Hay dos soluciones para incorporar a la estrofa el estribillo: la primera la hemos visto en "Dízenme que tengo amiga", cuya fórmula sería: ABB' // AaaBB'; la segunda —cuya cifra sería ABB' // AcBcB'— se nos presenta en una linda serranilla [56]:

Encima del puerto
vide una serrana,
sin duda es galana.

Encima del puerto
allá cerca el río
vide una serrana,
del cuerpo garrido,
sin duda es galana.

Encima del puerto
allá cerca el vado
vide una serrana,
del cuerpo loçano,
sin duda es galana.

¿Será "encima del puerto" un comienzo tradicional o habrá aquí un eco del Arcipreste de Hita y su encuentro con Aldara? Esta especie se halla representada en la colección Romeu por *Agora que sé de amor,* también recogido en la *Antología* de Alonso, núm. 185.

Estribillo de cuatro versos.—Nuestro PS sólo tiene un poema de esa especie con los pares quebrados. Empieza: "Pues que no me queréys amar" [57], y su fórmula es: ABA'B' // AaaBA'B'. En la colección Romeu hay dos piezas análogas con otro orden de rimas: son los números 56 y 68, este último en seudo-portugués.

No hemos agotado, ni mucho menos, los diversos especímenes de versificación del PS. Podríamos añadir tres casos curiosos de pa-

---

[56] PS, págs. 64-5.

[57] PS, pág. 74. Otra muestra en *Cancionero llamado Flor de Enamorados,* Barcelona, 1562, folio 37: "A vna dama he de seruir..."

ralelismo: un zéjel, "Olvidar quiero mis amores" (págs. 63-4), una retahila de seis versículos asonantados seguidos: "El que amores no sirve" (págs. 65-6) y un romancillo de niña mal guardada.

Tanta riqueza y exquisitez estrófica va extrañamente asociada a rasgos elementales, casi rancios y anacrónicos. En uno de los cantares, "Mis ojuelos, madre", sale, por vez única, creo, en castellano el adjetivo de color *veros* aplicado a ojos. Otros síntomas de arcaísmo son: el empleo del eneasílabo, la *-e* paragógica, la limitación de las estrofas paralelas a dos. Si el uso del eneasílabo —verso que ya asoma en los poemas castellanos del siglo XIII— ha podido ser favorecido por el conocimiento de las cantigas gallego-portuguesas, en cambio, el contentarse con el paralelismo simple, cuando los cancioneros brindaban tan complejas variaciones de paralelismo solo o con leixapren, denota, a mi ver, un consciente apego a formas primarias y simplicísimas. Ninguno de los doce poemas paralelísticos rebasa las dos estrofas. Esta brevedad no puede atribuirse a falta de espacio, pues entre los restantes poemas hay algunos en que el estribillo está glosado en cinco, siete, hasta diez, estrofas. La única interpretación plausible es que pertenecía al canon y técnica del cantar paralelístico castellano.

Las peculiaridades temáticas y de estilo resaltan doblemente cuando cotejamos la breve y fragmentaria colección de Romeu con las 450 páginas de cantigas de amigo que reunió Nunes.

De esta colección nos cautivan las cantigas que reflejan con algún pormenor narrativo o descriptivo la vida exterior: las del mar, las de romería, las bailadas. Hay cosas y lugares: olas, barcos, ermitas, fuentes, ríos, ramos verdes y floridos. En la inmensa mayoría la pobreza de objetos es asombrosa; la vida exterior está sustituida por el casuismo amoroso. En quinientas cantigas, muchas de soledad e insomnio, ni una sola vez se nombra a la luna. En quinientas cantigas de mujer no se menciona un beso, ni la boca, ni el color de la tez o del pelo. (Salvemos entre los amadores de las cosas concretas a Pero Gonçalvez Portocarreiro, que en dos poesías —números 260 y 262

de *Nunes*— se complace en detallar atavíos y adornos femeninos.) Se habla de flores, pero no hay un solo nombre de flor determinada. La casa de la doncella parece estar vacía: en una cantiga (*Nunes,* 184) se nombra el *estrado*; en otra (*Nunes,* 155) está labrando sirgo. Por lo demás, ni la rueca, ni el hogar, ni los trabajos caseros. En un mundo tan despoblado de objetos sorprende la mención relativamente frecuente de prendas de indumentaria: brial, fustán, manto, gonela, cintas, cordones, tocas. En un mundo que ignora el trabajo nos maravilla ver la *velida* lavando camisas.

En la colección de Romeu hay infinitamente menos introspección amorosa, pero mucho más aire libre, más rumor de acción. El paisaje está poblado de más árboles: crecen el olivo, el naranjo, el álamo, el almendro, el peral. Con las frutas se puede llenar una cornucopia: hay limones, manzanas, olivas, todas ausentes de las cantigas. Se coge la rosa, se canta el trébol y la malva, flores simbólicas. Las situaciones humanas se diversifican: la malcasada y la abandonada lejos de su tierra lamentan su infortunio; la niña en cabellos se rebela contra el convento en que la quieren encerrar; los amantes caminan bajo la luna o invocan al sol para que no se ponga hasta que hallen a su amor. La mujer puede ser mora o cristiana, rubia o morena; más que su belleza trastorna su donaire. Hay cantares que aluden al trabajo: la morena siega la hierba, la panadera lleva su pan a vender a la villa. Hay cantares dramáticos de angustia y muerte: la amada llora al caballero asesinado en Ávila del Río, o da gritos por el olivar bajo cuyas ramas yace el cadáver de su amigo.

Alguien se extrañará de que no haya aprovechado en mi cotejo la lírica paralelística de Gil Vicente, más arrimada a los asuntos y la técnica de Castilla. La razón es obvia. En Gil Vicente es absolutamente imposible deslindar la tradición portuguesa de la castellana. ¿Tomaremos la lengua como línea divisoria? El paralelismo en lengua portuguesa sería, a juzgar por sus autos, un bello arcaísmo mantenido en los rincones de las montañas y los obradores de artesanos judíos. A. J. Saraiva, por ejemplo, opina que Gil Vicente "põe na

boca de personagens rústicos, como curiosidade folclórica, cantares paralelísticos" [58].

A ello le induce, probablemente, el que ni en Sá de Miranda, ni en Andrade Caminha, ni en otros poetas quinientistas, amigos de glosar coplas antiguas, ni en el arcaizante *Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Horténsia*, recientemente sacado a luz por M. Joaquim, se descubre una sola canción de esta especie. Los cantares castellanos paralelísticos —el "Muy graciosa es la doncella" del *Auto da Sibila Cassandra*, el "Malhaya quien los envuelve" del *Auto dos Quatro Tempos*, el "Del rosal vengo, mi madre" del *Triunfo do Inverno*— más primorosos, corresponderían a la escuela castellana, en aquella época muy ocupada en refinar y depurar la canción del pueblo. Pero la solución no me parece satisfactoria. El cantar castellano "Del rosal vengo, mi madre" se asemeja al portugués "Donde vindes, filha" del *Auto da Lusitânia*; el que Lopo canta en la *Tragicomédia da Serra da Estrela:*

Um amigo que eu havia
mançanas d'ouro m'envia

que ya por su estribillo "E se ponerey la mano em vos / garrido amor" nos sonaba a híbrido, tal vez importado, se mantiene en la tradición de los judíos españoles de Marruecos contaminado y malparado [59]:

Un amor que yo tenía
manzanitas de oro él me vendía,
cuatro y cinco en una espiga,
la mejorcita dellas para mi amiga.

La lírica de Gil Vicente, fecundada por la doble corriente española y portuguesa, produce creaciones muy personales. No nos engañe

[58] A. J. Saraiva, *História da cultura em Portugal*, I (1950-52), pág. 195.
[59] A. Larrea Palacín, *La canción popular en el tiempo de los Reyes Católicos*, pág. 43 (incluido en *Curso de conferencias sobre la política africana de los Reyes Católicos*, t. IV, Madrid, 1952). Ahora en *Canciones rituales hispano-judías* del mismo, Madrid, 1954, pág. 35.

la pátina folclórica. El genio del poeta, superior a las tradiciones del género, remedaba, pulía e inventaba libremente.

DECADENCIA LITERARIA Y SUPERVIVENCIA FOLCLÓRICA

En el siglo XVI el cantar paralelístico, vencido por la ruda competencia del romance y el villancico, se va retirando a sus refugios últimos: corros infantiles, danzas aldeanas, usanzas ceremoniales a las que el pueblo continúa tenazmente fiel. De los metros líricos en boga es la seguidilla la que con más brío y constancia maneja la vieja estructura repetitiva. Véase, por ejemplo, este trío de seguidillas, en que el paralelismo sin el estricto rigor de antaño, se confina a las dos últimas [60]:

Mal aya la barca
que acá me pasó,
que en casa de mi padre
vien mestava yo.

Pues que en esta tierra
no tengo nadie,
ayres de la mía,
vení a llevarme.

Pues que en esta tierra
no tengo amor,
ayres de la mía,
lleváme al albor.

Un indicio de la gradual caída del paralelismo nos lo da la comparación de la tradición judía, intensamente conservadora y apegada a las formas vigentes en los días de su expulsión, con los cantarcillos que cantaba Francisco de Yepes, hermano mayor de San Juan de la Cruz.

---

60 R. Menéndez Pidal, *Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI*, *BRAE*, t. I (1914), pág. 311.

Los judíos han conservado para fiestas y ceremonias rituales muchos cantarcillos paralelísticos. Larrea Palacín, en la segunda de sus conferencias, recoge hasta quince piececillas con rasgos paralelísticos más o menos toscos. Casi todas pertenecen a lo que podríamos llamar "el ciclo de la boda" [61], y se cantan mientras la novia se baña, se viste, deja la casa paterna, se despide de su madre. Ésta es para "el momento de vestir a la novia el martes después del baño" [62]:

Ya salió del mar la galana,
ya salió del mar.
La novia se viste de amarillo,
ya se fue con su marido.
La novia se viste de colorado,
ya se fue con su velado.
Ya salió del mar la galana,
ya salió del mar.

Alguna parece completar una letra antigua que sólo conocíamos en estado fragmentario [63]:

En los tálamos de Sevilla
anda la novia en camisa.
Anday quedo.
En los tálamos de Granada
anda la novia en delgada.
Anday quedo.

¿Será que la mera sustitución fonética —tálamo en vez de álamo— habrá hecho saltar el resorte de la imaginación y cambiado progresivamente en canción de boda nuestra letrilla vieja (Alonso, 192; Romeu, 29) "De los álamos vengo, madre"?

---

[61] Los cantares que en casi toda España van acompañando las ceremonias nupciales suelen recurrir a menudo al paralelismo. Véase, por ejemplo, M. F. Fernández Núñez, *Folklore bañezano* (separata de la *RABM*), Madrid, 1914, págs. 32-3; C. Espina, *La esfinge maragata*, cap. XXI. Parecen rastros de una costumbre general.

[62] A. Larrea Palacín, *ob. cit.*, pág. 36. *Canciones rituales*, pág. 59.

[63] A. Larrea Palacín, *ob. cit.*, pág. 37. *Canciones rituales*, pág. 83.

Francisco de Yepes (1530-1607) no poseía la cultura literaria de su hermano Juan, pues nunca pasó de las primeras letras. Sabía cantar, tañer y danzar, y en sus mocedades solía dar músicas nocturnas con sus amigos por las calles de Arévalo. Calmado el hervor de la sangre moza, se volvió por entero a la vida piadosa y vivió pobremente de su oficio de tejedor. Lo sobrenatural le cercaba y envolvía en forma de sueños proféticos, visiones y apariciones. Su relación con el cielo tomaba a menudo la forma de música y poesía. Jesús, María, los ángeles le cantaban versos en estilo llano, tosco, apropiado a su rudeza. Él también entonaba en horas de fervor coplas que componía, o había oído, y que reflejan el gusto de las clases humildes de Castilla. El autor de su biografía, fray Joseph de Velasco [64], le disculpa de la demasiada llaneza de las poesías, que copia tan sólo para mover a devoción. Por esta vez no son escrúpulos de un contemporáneo de Góngora. Los versos a lo divino, que saboreaba Francisco de Yepes y le servían de oración, son, en general, prosaicos y mediocres: pareados morales, cabezas de villancico de dos, tres o cuatro versos, romances con estribillo, algún villancico entero. En una composición encontramos palpable la estructura paralelística. Héla aquí con los comentarios que la preceden [65]: "Mostraua el mucho amor y deuoción que la tenía [a la Virgen] con cantarcillos y coplas de su mocedad, y los que oía a otros, los trobaua y se los cantaua... era muy enamorado sieruo de la Virgen, como se verá por estas coplillas que le cantaua:

Tú, Virgen María,
eres más hermosa que la luz del día
y mucho más linda.
Tú, Virgen sagrada,
eres más hermosa que la luz del Alua,
y mucho más galana".

---

[64] Joseph de Velasco, *Jesús María Joseph. Vida, virtudes y muerte del venerable varón Francisco de Yepes*, Valladolid, Juan Godínez de Milles, 1616.
[65] *Obra citada*, pág. 290.

El paralelismo retrocedía ante la letrilla, la glosa y el romance lírico. El paso al romance, la mezcla del asonante uniforme con reliquias de la estructura reiterativa, puede aún observarse en estos versillos, más piadosos que inspirados [66]:

O qué lindo es el zagal
el zagal y la doncella!
O qué lindo es él,
o qué linda es ella!
O qué lindo es el zagal
que es señor de cielo y tierra!
O qué linda es la doncella
que es Reyna de toda ella!

También la copla de cuatro versos, que empezaba a fijar los tipos dominantes hasta hoy, le usurpaba parte de su dominio. Entre los poemas que el bienaventurado tejedor cree escuchar en un éxtasis, figura la primera seguidilla gitana que conocemos, si no me engaño [67]:

En este mi huerto
vna flor hallé.
O bien de mi alma, o bien de mi vida,
¿si la cogeré?

En la lírica culta del siglo de oro hay contados casos de paralelismo: alguna estrofa de baile, alguna letra intercalada en medio de una pieza teatral para darle color aldeano. En la poesía narrativa, sólo recuerdo ahora los lindos versillos de Reyes Mejía de la Cerda que empiezan: "Pensóse el villano" (Alonso, *Antología,* núm. 147).

En cambio, la cadena oral seguía transmitiendo en caudal decreciente el legado poético. En Portugal el hallazgo por Leite de Vasconcellos de unas pocas cantigas paralelísticas refugiadas en el Norte,

---

66 *Ibidem,* pág. 197.

67 *Ibidem,* pág. 224. De este poeta ha tratado últimamente Emilio Orozco Díaz, "Poesía tradicional carmelitana", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* Madrid, 1956, tomo VI, págs. 421-24.

tomó proporciones de acontecimiento literario: en España apenas hay cancionero regional donde no se ofrezcan. Eduardo M. Torner nos ha dado hace poco un ramillete de poemas o fragmentos recogidos por él o por otros buscadores antes de 1936. A su trabajo[68] remito al lector. Yo me limitaré a espigar en colecciones más recientes alguna muestra breve.

Parte de ellas constituye una herencia familiar venida a menos gradualmente. Otra parte, para mí la más interesante, nace de invención reciente: el árbol centenario del paralelismo, en apariencia agotado, puede rebrotar inesperadamente.

Los estribillos, reliquia acaso de poemas olvidados, le ofrecen un último asilo. Tal ocurre con los *responderes* que acompañan en Canarias los romances y bailes cantados. Escojamos un ejemplo de los muchos que nos brinda Pérez Vidal[69]:

Vuelva a la vaina el acero
donde estaba de primero.
Vuelva el acero a la vaina
donde de primero estaba.

Aire de antigualla tiene el estribillo que algunas provincias castellanas cantan con motivo de bodas:

A la gala de la rosa bella,
a la gala del galán que la lleva.
A la gala de la bella rosa,
a la gala del galán que la goza.

Pero tras éste vienen tal vez otros cantares que no entroncan con los viejos libros y dan la impresión de modernidad:

---

[68] E. M. Torner, *Indice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna,* en la revista *Symposium,* t. IV, págs. 141-154. Es el último de una serie de artículos publicados de 1946 a 1950.

[69] J. Pérez Vidal, *De folklore canario. Romances con estribillo y bailes romancescos,* en *RDTP,* t. IV (1948), pág. 214.

Llena está la calle de lirios y rosas,
llena está la calle de mozos y mozas.
Llena está la calle de rosas y lirios,
llena está la calle de primas y primos [70].

Basta pararse en una plazoleta ante el corro de niñas para escuchar canciones de estructura repetitiva. La más abundante en variaciones paralelas, diferentes en cada provincia, es la popular canción de la niña mal monacada o monja por fuerza [71].

Poco esfuerzo costaría el reunir un ramo de canciones religiosas o cómicas de este tipo. Mucho más raro es el paralelismo en cantos de faena. Por ello, y no por sus quilates literarios, copio aquí el que entonan en Monsarraz (Salamanca) cuando después del pregón municipal barren la calle [72]:

Barre la calle
con una escoba,
que va a pasar por ella, niña,
Nuestra Señora.
Barre la calle
con un escobón,
que va a pasar por ella, niña,
Nuestro Señor.
Barre la calle
tan barridita
que va a pasar por ella, niña,
la cruz bendita.
Barre la calle
con un tomillo,
que va a pasar por ella, niña,
el tu cariño.

---

70 Aníbal Sánchez Fraile, *Nuevo cancionero salmantino,* Salamanca, 1943, página 195.

71 Sixto Córdoba, *Cancionero español infantil* (vol. I del *Cancionero popular de la Montaña,* Santander, 1948, págs. 94-5), da una de las más completas versiones.

72 A. Sánchez Fraile, *Obra citada,* pág. 209.

Asturias y el Norte de León han guardado canciones narrativas de estructura paralelística. El paralelismo impone un tempo lento a la acción y la reduce a unos raros momentos evocadores. La historia queda poco menos que ahogada por interpolaciones líricas y se mueve a saltos. La escasa trabazón lógica está más que compensada por una emoción hecha de vaguedad y misterio. Los impresionantes estribillos, venidos de remotas canciones, tienden a penetrar en la narración. Tomemos como muestra la que Torner había publicado en su *Cancionero asturiano,* y completa en su reciente trabajo [73]:

Cantan los pajarillos en la torre;
Cantan y vánse y no sé para dónde.

—¡*Ay, vida*! *Alonso, ¿dónde la llevas*?
¡*ay, vida*! *cuesta arriba y todo arena*...
—¡*Ay, vida*! *¿Dónde la llevas, Alonso*?
¡*ay, vida*! *cuesta arriba y arenoso*...
—¡*Ay, vida*! *Bien cantaba la culebra*
¡*ay, vida*! *y tiene voces de doncella*...
—¡*Ay, vida*! *La culebra bien cantaba*
¡*ay, vida*! *y tiene voces de galana*...

El emotivo estribillo es volandero, ha venido de cualquier viejo cantar cegado y mutilado. La mención de la culebra que se ha infiltrado en el cuerpo del poema —como en la danza prima— nos transporta a un mundo primitivo de leyendas, de antiguas supersticiones. Si suprimimos la interpolación lírica *ay, vida,* la versificación se convierte en pareados octosilábicos. Hay, pues, un paso del octosílabo popular al verso largo típico del paralelismo. La canción primitiva se ha desgastado de tal modo que ya se compone casi exclusivamente de fórmulas líricas.

El paralelismo ha ido menguando con la función social a que servía: la danza colectiva y el canto alternante. Pero posee un

[73] E. Torner, *ob. citada,* pág. 149. No repito el estribillo al final de las estrofas.

alto valor como recurso estético: une al instinto repetitivo, al placer de anticipar la secuencia, la necesaria novedad traída por la rima alternante. Fuera de García Lorca —el refundidor de *Los cuatro muleros* y *Las tres hojas*— ninguno de los poetas que entre 1920 y 1930 volvieron los ojos a la vieja canción popular, parece haber sentido su hechizo. No ha sonado —¿sonará alguna vez?— la hora en que podamos decir del viejo árbol del paralelismo lo que Diego Hurtado de Mendoza decía del árbol del amor:

Aquel árbol del bel mirar
face de maniera flores quiere dar:
algo se le antoxa.

COSAUTE Y CANTIGAS PARALELÍSTICAS

José Romeu Figueras publicó en el *Anuario Musical* de 1950, bajo el título "El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI", una compilación comentada de canciones paralelísticas y de presuntos fragmentos. El sucinto *corpus* de 70 poemitas que recogía el disperso material iba acompañado de una pesquisa sobre origen y originalidad. Romeu sostenía que los cantares castellanos eran planta exótica, simple rescoldo de las cantigas occidentales. La mentalidad racial peculiar de Galicia y Portugal, producto de un fondo étnico celta, había dado nacimiento a las estrofas y al sentimiento íntimo que en ellas se vertía. Ningún otro pueblo compartía las formas estróficas, reflejo de las formas mentales. Los temas y esquemas del paralelismo castellano eran prestados, derivativos.

Aplaudí la colección e impugné la interpretación desde las páginas de la *Revista de Filología Española* (1953, págs. 130-67) en un artículo, "Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad" *. Opinaba allí que los cantares dispersos por los MSS musicales o prolongados en el folclore debían poco a la poesía galaica llegada hasta nosotros. De un lado apuntaban a un paralelismo primitivo practicado por muchos pueblos; de otro desplegaban una variedad de temas y de fórmulas versificatorias que no conocían los opulentos *Cancioneiros* artísticos de Galicia y Portugal.

---

* Reproducido en el presente volumen, págs. 177 y ss.

Los materiales recién arrancados a la tenaz memoria de los hebreos españoles expulsados en 1492 corroboran mis opiniones. Manuel Alvar, en sus *Endechas judeo-españolas,* Granada, 1953, y en "Cantos de boda judeo-españoles de Marruecos", *Clavileño,* VI, 1955, núm. 36; y Arcadio Larrea Palacín en sus *Canciones rituales hispano-judías,* Madrid, 1954, han traído la prueba, no por indirecta menos convincente, de que el sistema paralelístico acompañó con sus tonadas monótonas el nacimiento, la vida y la muerte de las gentes que hablaban en romance castellano. Islotes de un continente sumergido parecen lo mismo los cantares sefardíes que los cantables incidentales intercalados en comedias o estampas aldeanas de los siglos XVI y XVII. Muestras de esta pervivencia han recogido Dámaso Alonso y José Manuel Blecua en su *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional,* Madrid, 1956. Al compás de zéjeles paralelísticos lava, hacia 1600, una fregona del Manzanares la camisa de su galán, danzan campesinos de Extremadura en *La serrana de la Vera,* de Vélez de Guevara (núms. 77, 475), mientras Tirso de Molina pinta a los villanos de la Bureba, en el riñón de Castilla y en la vela de una ermita, contendiendo en dísticos reiterativos.

También Cataluña, por lo menos hasta entrado el siglo XVII, usó los ritos poéticos del paralelismo, según ha mostrado Romeu en su reciente ensayo que encabeza el *Anuario Musical* de 1954 (pero impreso en 1956), "El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia, Portugal y el de Castilla" (págs. 1-55). Allí recoge un ramillete de 14 cantares, entre los que figura, además de bailadas conocidas —como la de Cerverí y las dos intercaladas en la traducción del *Decamerone*— un cantar de payeses inserto en una comedia de Calderón.

La gratitud por los felices hallazgos y la estima por la fecunda laboriosidad del autor me han hecho vacilar antes de escribir estas líneas. Me he resuelto a replicar porque Romeu no sólo me alude con frecuencia al impugnar puntos de vista míos, sino que mantiene, con ambiguas atenuaciones, reliquias de sus viejos errores.

Me parece más afortunado al allegar datos que al elaborarlos. Con materiales valiosos levanta construcciones que no resisten a la aplicación de una somera dialéctica. No siempre consigo captar el pensamiento del autor, que unas veces da la impresión de recoger velas, otras se lanza temerariamente a generalizaciones respaldadas por insuficiente documentación y reflexión.

En "Los cosantes" escribía: "El paralelismo verbal en todas sus modalidades —el perfecto y el imperfecto— implica el paralelismo mental, y ambos son típicos de la poesía gallego-portuguesa... el verbal o estrófico, resultado del primero y una forma de expresión creada por el pueblo gallego-portugués... Las restantes líricas hispánicas y cualquiera de las románicas y europeas no ofrecen muestras de dichas formas mentales ni mucho menos de las estróficas" (pág. 24). Que etnólogos y filósofos se las arreglen con esas formas mentales que, en nota, atribuye a una supuesta raza. ¿Será una rectificación el pasaje de "El cantar..." (pág. 12) donde un producto tan étnico y peculiar no le es ya negado a Castilla? "En Castilla la adaptación fue completa y extensísima, el género adquirió original carta de naturaleza".

En "Los cosantes..." aseguraba (pág. 25): "Todos los especímenes que conocemos hoy de paralelismo castellano, todos ellos tardíos, son productos de la influencia gallego-portuguesa". Cambiando de posición radicalmente afirma en "El cantar..." (pág. 12): "Por lo demás, la originalidad de los cantares catalanes es completa, como lo es la de los castellanos". Esta mudanza me halaga, en la corta medida que a ella he contribuido, pero me quedo perplejo cuando veo entrar por el postigo la vieja teoría del origen gallego del paralelismo y de su trasplante a Castilla, trasplante relegado ahora a una oscura época imitativa, imaginada para las conveniencias polémicas.

Afirmaciones arriesgadas deciden, sin oír los testimonios contradictorios, procesos delicados que los investigadores se afanan por matizar y graduar hace más de medio siglo. "El cantar..." sentencia en el pleito del desarrollo de las cantigas paralelísticas (pág. 38): "El

núcleo central, la fuente primera es el refrán, pero no el dístico, como ha creído Entwistle". Yo me atengo a la común opinión que asigna un papel predominante al dístico inicial, sin negar con ello la normal gravitación del poema en torno de su estribillo. Para Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española", *Estud. liter.*, Madrid, 1920, pág. 332: "En la forma gallega el movimiento lírico parte de la estrofa, respecto de la cual el estribillo no es más que una prolongación". Rodrigues Lapa, en la demorada discusión del capítulo último de los *Origens da poesia lírica em Portugal*, Lisboa, 1929, ejemplifica el mayor arcaísmo del dístico inicial y el estribillo que acarrean los temas tradicionales (vide Celso Ferreira da Cunha, *A margem da poética trovadoresca*, Río de Janeiro, 1950, pág. 70).

El gusto por soluciones tajantes resalta en afirmaciones dogmáticas en pro y en contra, que recordarían las tesis y antítesis del idealismo alemán, si no faltase la síntesis conciliadora. A distancia de una hoja se lee en "El cantar..." (pág. 38): "Los cantares paralelísticos catalanes y castellanos se ofrecen como piezas de forma más pura y tradicional que los portugueses". En la pág. 40 los cantares de dos dísticos (es decir los más primitivos y elementales) "no serían más que reliquias quebradas y fragmentarias del esquema antiguo y complicado". Que el lector arbitre.

Una parte de "El cantar..." está consagrada a rebatir opiniones mías sobre dos temas conexos: la etimología y significación de la palabra *cosaute*; la interpretación de diez lugares en la *Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo* [1] donde se menciona como una de las diversiones de la vida feudal en Jaén. La refutación propende a invalidar mi tesis de que Castilla, en un nivel más tosco y menos refinado que Galicia y Portugal, practicó desde tiempos remotos los esquemas rudimentarios del paralelismo, común herencia de la Península.

Antes de razonar mis disentimientos empezaré aceptando como

[1] Cito siempre por *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. de Juan Carriazo, Madrid, 1940. Carriazo atribuye la obra a Pedro de Escavias.

válida la corrección de Romeu a una liviana conjetura mía: la de que *viadeyra* pudiese ser forma mozárabe. La insinué porque dos eminentes provenzalistas como Jeanroy y Riquer, no reconociendo el origen occitánico, la suponían portuguesa. En vista de que ni Galicia ni Portugal poseyeron, que yo sepa, la palabra, pensé en la fonéticamente posible solución del mozarabismo. Romeu allega razones y ejemplos, al parecer, suficientes para crismarla como provenzalismo. Pero como el admitir que la palabra es arcaica no le conviene, añade: "Mejor sería tenerla por catalana con el aditamento del sufijo provenzal *-eyra*, con el que se pretendería dar al género un lustre culto que atenuara algo su origen más bien humilde" (pág. 18). Y atribuye a Cerverí la invención, basándose en dos argumentos: el que no aparece anteriormente y el que en el MS va precedida de la presentación "Ayçò és viadeyra". Dos reparos, uno psicológico, otro filológico, se ofrecen al lector. Si Cerverí hubiese querido dar al género una pátina arcaica lo habría logrado mejor designándolo con un nombre antiguo que fabricando un neologismo. Así, Rubén Darío, cuando quiso dentro de su libre estética remedar ciertos manierismos del siglo XV, llamó a sus poemas *dezires, layes y canciones*, sin acuñar términos nuevos [2]. En cuanto a la rúbrica "Ayçò és viadeyra", sospecho equivale al *Síguese* de los MSS castellanos. Giraut Riquier encabezó con rúbrica igual una epístola a Alfonso el Sabio: "Aiso es suplicatio que fe Gr. Riquier al rey de Castela per lo nom *dels* juglars", sin que ningún provenzalista infiriese de ello que Riquier introdujo un género nuevo llamado *suplicatio* [3].

ETIMOLOGÍA Y SEMÁNTICA DE "COSAUTE"

Respecto a la etimología de *cosaute* —parece haber descartado la falsa lectura *cosante* [4]— opina no puede venir de *coursault*, ya

[2] Rubén Darío, *Poesías*, ed. Méndez Plancarte, Madrid, 1954, pág. 1.331.

[3] J. Anglade, *Les poésies de G. Riquier*, París, 1905, pág. 122.

[4] Según Tomás Navarro Tomás en su indispensable *Métrica española*, Syracuse, New York, 1956, pág. 38, nota 18, "la forma cosante... merece

que este vocablo ha sido inventado por Deschamps, el cual, a base de la palabra *courante* u otra similar, ideó un equívoco obsceno. Se apoya en un paisaje de G. Raynaud, en francés moderno, que interpreta torcidamente. Copio de "El cantar...", pág. 28: "G. Raynaud para el término *coursault* interpreta 'sorte de danse où le danseur et la danseuse devaient s'enlacer; du moins, c'est ce que fait supposer le contexte' (Deschamps, *Oeuvres*, X, 31). Dicho editor no pudo hallar el vocablo en el repertorio amplio y ampliamente estudiado de la danza francesa y lo dio como invención del propio Deschamps: 'Le coursault —dice— sans doute un galop mené par couples, rappelle le nom plus connu de *danse à cours* et de *courante*: cette dernière danse, avant de devenir grave et solennelle au XVIIe siècle, méritait au XVIe siècle d'être qualifiée de dissolue par Bouchet. *Un jeu de mots grivois de Deschamps le change en court saut*' (*op. cit.*, XI, 318). De manera que un juego de palabras *grivois*... debido a la exclusiva invención de Deschamps cambió en *court saut* la voz *courante* u otra paralela, indicadoras de un baile ejecutado por parejas mediante saltos galopantes... Por lo demás mal se avendría el movimiento trotón y bullicioso del coursault o del baile que éste puede encubrir (si es que encubría alguno) con la danza pausada que se quiere ver en la supuesta interpretación coreográfica del cosaute en las fiestas de Miguel Lucas, y en la que intervenían *los señores de la yglesia* mayor de Jaén."

Raynaud no dijo que Deschamps inventó el término *coursault*, sino que para un juego de palabras osado lo supuso formado de *court saut* (que acaso sea su etimología) y separó los dos presuntos elementos. Y mal pudo decir que Deschamps, poeta del siglo XIV cambió *courante* en *court saut* porque sabía que *courante* es una danza no mencionada hasta el siglo XVI. Basta abrir un diccionario de música o una historia de la danza. El de H. Riemann la define:

---

mantenerse como afortunada equivocación". Los portugueses la repudian: Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa*, 1956, 4.ª ed., pág. 124, dice: "Ainda bem que nos vemos livres desse termo estapafúrdio."

"Alter französischer Tanz, nachweisbar seit der Mitte des 16. Jahrhunderts". La autorizada historia de Curt Sachs la encuentra documentada por vez primera en 1515: "Die Courante der Franzosen die zum ersten Male 1515 Cl. Marot in seiner Epître des dames de Paris erwähnt" [5].

En cuanto a la fácil ironía de que ese corto salto no se avendría con la gravedad de los señores de Jaén, bastaría replicar que una danza no tiene obligación de responder a su etimología y de permanecer inmutable: la *courante* llegó a bailarse despacio y la zarabanda de la época de Bach no corresponde a la danza obscena fustigada por el P. Mariana. Pero lo gracioso del caso es que en los salones del siglo XV, los palaciegos usaban esos saltos que a Romeu se le antojan inverosímiles. Martínez de Ampiés, en el poema *Los amores de María,* glosando el verso en que el verdadero amor le convida *a los saltos de la dança,* explica: "Suelen assi fazer los dançadores que ya passada la dança mayor y más principal, por no la dexar como despojada, suelen andar de mayor priessa vnos nuevos saltos que alta dança le dan por nombres: y esta passan de tan buena gana" [6].

La danza mayor y más principal es la *baxa,* la que se estilaba en los palacios españoles y portugueses del siglo XV, la que cita por vez primera, jugando del vocablo, el Rey en la *Danza de la Muerte:* "Yo non querría ir a tan baxa dança", la que ejercitaban los gentiles hombres y pajes del Condestable (por ejemplo, *Hechos,* páginas 155 y 156). Por ello, aún cuando se supiese que el cosaute,

---

[5] H. Riemann, *Musik Lexikon,* 1929, I, 350. Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes,* Berlín, 1933, pág. 243. Para textos literarios coetáneos véase E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle,* II, página 579. Que el coursault era una danza real y efectiva lo admiten, menos Romeu, los que se han ocupado de Deschamps: por ejemplo, Arnold Dickmann, *Eustace Deschamps als Schilderer der Sitten seiner Zeit,* Bochum-Langendeer, 1935.

[6] M. Martínez de Ampiés, *Triunfo de María,* Zaragoza, 1495, signatura gii (edición facsimilada en la colección *Incunables poéticos,* publicada por Antonio Pérez Gómez).

fiel a su etimología, exigiese saltos, en nada se opondrían a la etiqueta y usos palatinos.

Comprendo que no sea plenamente satisfactoria una etimología abonada con una sola mención, como *coursault*. Quizá por una especie de compensación psicológica habré tratado de reforzar la argumentación con el tono perentorio y de ello me pesa. Pero *coursault* reúne condiciones estimables para ser aceptada: no tener rival, explicar el sentido, ser fonéticamente impecable, aplicarse a las tres variantes *cosaote, corsaute, cosaute*. Y no olvide Romeu que su equiparación de *viadeira* con cantar paralelístico se apoya, si bien se analiza, en el texto único de Cerverí y su equiparación de cosaute con cantiga paralelística en un solo caso, el de Hurtado de Mendoza, elegido entre muchos divergentes.

Fonéticamente causa sorpresa que una palabra, cosaute, que, según Romeu, designa un género poético y una modalidad típicamente gallego-portuguesa, tenga un sufijo *-aute* de origen francés u occitano. A pesar de ello, Romeu, mediante un largo rodeo, intenta convencernos que significa una cantiga con paralelismo y leixapren aprendida en la lírica del occidente peninsular. Sus razonamientos están de tal modo encadenados que si falla un eslabón, falla la cadena entera.

1. *Viadeira-viandela* designa en catalán una bailada con leixapren y paralelismo importada de Portugal. Hacia 1300 abunda en textos catalanes la yuxtaposición *redondel-viadeira* ("en rondels e viandelas", "de redondels e viandelas", etc.), igual que siglo y medio más tarde se repite en los *Hechos del condestable* la asociación *rondel-cosaute*. Siendo iguales *redondels*-rondeles, han de ser por fuerza idénticos *viandela*-cosaute en sintagmas como "cantar cosautes e rondeles", etc.

Mi ignorancia de las letras catalanas y la oscuridad de las alusiones no me consienten discutir si *viandela* equivale a cantiga paralelística con leixapren o sin él. Pero el segundo eslabón, el que si dos palabras yuxtapuestas o unidas por las copulativas *y, ni,* tienen un miembro común han de tener forzosamente idéntico el segundo, me

parece un ingenuo sofisma. Es una ganzúa que no sólo abre esta puerta, sino permite demostrar las más fantásticas imaginaciones. En la literatura francesa "la yuxtaposición de *chanter-caroler* es casi tan habitual como la de *danser-caroler*" [7]; por tanto, según la flamante sofística, *chanter* se equipara a *danser*: siendo común uno de los miembros, el segundo ha de ser igual. En la española se usan tanto el sintagma *cantar-bailar* como *danzar-bailar*; la obvia consecuencia revolucionaría nuestros vocabularios. Si semejante regla falla dentro de la misma lengua y la misma época, imaginemos las mutaciones semánticas si saltamos a la lengua o siglos diferentes, del catalán de 1300 al castellano de 1460. A juzgar por las muestras en el cancionero de Fernando de la Torre, *rondel* en la Castilla del siglo XV nombraba un esquema muy diferente, con lo cual el razonamiento de Romeu se quiebra por un nuevo eslabón.

Romeu esgrime a menudo contra oportunos fantasmas creados para este uso. Tal ocurre cuando, después de admitir que mi definición de cosaute "especie de danza cantada o de canción bailada" es correcta, me reprocha el no haber añadido que puede ser "una composición simplemente cantada o mejor cantada bajo determinados procedimientos". Es decir, en canto amebeo o alternativo.

Jamás dudé de que una jota pueda cantarse sin bailar, bailarse sin cantar o bailarse cantando. Que la misma palabra denote sucesiva o simultáneamente el poema, la música y el modo de ejecución yace en la naturaleza de las cosas. Podemos versificar jotas, cantar jotas, bailar jotas. *Carole,* que primero denotó un modo de danzar y de cantar, aparece en Charles d'Orléans como nombre de poemas. *Corro* y *corrido* han significado también una serie de acciones y cosas relacionadas. Mi escaso interés por delimitar el cosaute como canto alternativo reside en que tan vaga fórmula se aplica a la *carole,* al rondel, al cosaute, al cantar portugués de *terreiro* o en *folía,* etc.

Le definición de cosaute ha de servir para cobijar las cosas o acciones así llamadas en el siglo XV. Contamos antes de 1450 con

[7] Margit Sahlin, *Étude sur la carole médiévale,* Uppsala, 1940, pág. 8.

tres menciones. La primera es de Diego Hurtado de Mendoza y encabeza una composición con esquema bastante parecido a una bailada portuguesa de paralelismo y leixapren, pero con motivo original. La segunda, la de Díaz de Games en *El Victorial* designa un festejo de "danças e cosaotes e chantarelas" a que su héroe, Pero Niño, asistió en París. La tercera salta en un relato novelesco de hacia 1400, descubierto por mi amigo Antonio Rodríguez-Moñino en la encuadernación de un viejo libro, que nos cuenta la leyenda de la sibila Casandra. En anticipo de la publicación —que un día espero hacer— reproduciré el pasaje, infelizmente con lagunas que señalan una rotura en el papel. La sibila, en su palacio suntuoso, cena con el caballero y mientras llega la hora de la colación y el lecho, le entretiene con música, canto y baile, en que con la dueña participan sus damas: "Todos lynajes de estromentos sono... en alta dança donde muchas de aquellas damas dançaban m[uy acorda]damente e no menos la señora fiço dançando con el man[o a ma]no e dende pasaron vn rato en cosaute e dende fue ven[ida vna] muy gentil colaçión."

Después de 1460 las citas se multiplican. Las diez de los *Hechos del condestable* parecen referirse a un tipo de diversión coral y coreográfica. Rodrigo de Cota, en el *Diálogo del Amor y un viejo,* incluye el *corsaute* en la lista de danzas que al amor deben su nacimiento; Antón de Montoro nos habla del "cantador de cosaute" —tal vez el primer cantor, que guía— como hombre ataviado de colorines. Fernando de la Torre intitula con este nombre tres poemas, ninguno de ellos paralelístico. En la ignorancia en que estamos sobre el sentido preciso y la evolución semántica de la palabra, se me figura lo más prudente definirla con un término genérico que abarque las múltiples menciones y permita explicar sin violencia algunos contextos peculiares. Definirla como cantiga paralelística —acompañada o no de danza— violenta y oscurece pasajes numerosos que rechazan esta equivalencia. Petición de principio sería, en los casos dudosos, plegar la semántica a nuestros caprichos.

"ANDAR EN COSAUTE"

Me ocuparé, por último, de *andar en cosaute,* giro reiterado en los *Hechos del condestable* y que plantea un problema de hermenéutica. Supuse que *andar* significaba movimiento reposado en una danza lenta basándome en ciertos estribillos españoles de danza, en la analogía con el francés *aller,* empleado igualmente en *refrains de carole,* y en el ambiente palaciano de la corte del Condestable. Un nuevo estribillo se me ofrece en la citada *Antología* de Alonso y Blecua (núm. 183), procedente de la *Silva de varios romances,* Barcelona, 1561 (ed. A. Rodrígue-Moñino, Valencia, 1953), folio 189 v:

Anda, amor, anda,
anda, amor.

La que bien quiero,
anda, amor,
de la mano me la llevo,
anda, amor.
¿Y por qué no me la beso?
anda, amor.
Porque soy mochacho y necio,
anda, amor.

En una danza en que los bailarines van cogidos de las manos, como ésta, *andar* sugiere naturalmente la idea de movimiento lento; por analogía interpreté de modo semejante el *andar en cosaute.* Romeu disiente de mí, apoyándose en una cita de Rufino Cuervo, según la cual *andar en* equivale a *ocuparse, intervenir en algún asunto.* Cuervo subrayó con razón este grito tan peculiar del castellano, pero no afirmó, como parece presumir Romeu, que *andar en* significase exclusivamente eso. Romeu atribuye a la conclusión mayor alcance que el que tiene la premisa. Pues como no alega otra razón me imagino que su fuerte argumento es la autoridad del colombiano, ampliada en el sentido de que *andar en* nunca significa mo-

verse en el espacio, sino en el tiempo. Don José Roca Pons, a quien consultó sobre el caso, dio el siguiente dictamen: "El sentido del texto [en los *Hechos del condestable*] parece excluir la posibilidad de que se refiera a la acción de danzar que se ha realizado antes" [8].

¿Ve realmente el señor Roca algún inconveniente en que un cronista de fiestas enumere por partes las sucesivas diversiones coreográficas? De otra opinión era Pedro de Escavias que continuamente enuncia por separado: primero, la danza aristocrática y el baile, ambos acompañados de música instrumental; y luego la danza coral, es decir, los cosautes, rondeles y corros. Tal en la pág. 260: "bayles e danças e cosautes e corros". ¿Opinará el señor Roca Pons que aunque previamente hayan bailado y danzado (y ya tenemos dos formas de coreografía) les está gramaticalmente prohibido moverse en el corro y el cosaute? [9].

Difícilmente logrará el señor Romeu convencer al español más inocente de que *andar en fila, andar en burro* no denota movimiento y de que el refrán "no se puede repicar y andar en la procesión" significa que el campanero no se ocupa de la procesión. El verbo *andar* seguido de participio, gerundio o de *en* pasa gradualmente de verbo de movimiento a posible auxiliar. Los que estudian el fenómeno advierten que, hasta en usos a primera vista abstractos, puede quedar la idea de traslación como matiz secundario [10]. Cada paso, cada autor, ha de ser analizado antes de resolver si la idea de movimiento es central, marginal o ha desaparecido enteramente. Consultemos el uso del autor de los *Hechos del condestable*.

He recorrido pacientemente las cien primeras páginas y he dado con tres empleos de *andar en*. Pág. 17: "Más propiamente se

---

[8] Romeu, *obra citada*, págs. 26-7.

[9] Enumeraciones sucesivas de danzas instrumentales y corales puede hallar el lector en los textos franceses de las págs. 90-92 de Fritz Aeppli, *Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen*, Halle, 1925. Es un verdadero tópico descriptivo.

[10] Véase la reseña de Ángel Rosenblat a Werner Matthies, *Die aus der intransitiven Verben der Bewegung und dem Partizip des Perfekts gebildeten Umschreibungen im Spanischen*, Jena, 1933, en *RFE, X*, 1933, págs. 406-8.

debía decir pelea peleada porque andaban en ella quarenta o çinquenta caualleros firiéndose con las espadas". Pág. 29: "E otro día andouo en la proçesión". Pág. 57: "Y andouieron en la proçesión mano a mano". Encuentro igualmente dos lugares equivalentes en los cuales *do* = *en que* precede a *andar*. Pág. 100: (Juego de cañas) "tan porfiado do andaban muchos braçeros e muy desenbueltos cavalleros". Pág. 90: "Era venido de su corte do grand tiempo con su alteza había andado".

Pido perdón para encabezar la discusión de estos pasajes con una perogrullada. La significación etimológica de una palabra, al entrar en contextos variados, se ensancha, destiñe, se vuelve metafórica, puede desaparecer. Es hacedero y usual que el sentido tenga dos vertientes, una principal y otra secundaria, sin lo cual sería de todo punto imposible el cambio semántico. Cuando una palabra como *andar* que primariamente equivale a *ir de un lugar para otro* penetra en contextos metafóricos y se aplica a ocupaciones sedentarias o movimientos del espíritu, se va borrando el valor etimológico, puede llegar a significar *ocuparse en*, y hasta pasar a mero auxiliar. Pero cuando *andar en* va seguido de sustantivos que sugieren o requieren movimientos físicos lo natural es interpretarla como palabra que designa movimiento. Yo nada tendría que oponer a Romeu si se me dijese que, como notación concomitante, *andar en cosaute* poseía también la acepción de *ocuparse en*, pues admito la ambivalencia de los vocablos y no me cierro en un concepto estrecho, primario, del lenguaje.

Volvamos a los textos de Pedro de Escavias. Según mi sentir del lenguaje, la idea de ir de un lugar a otro existe y vive en los cinco, ya como sugestión secundaria (en corte), ya como noción primaria (en procesión, en torneo, en pelea). Para expresar mera ocupación, movimiento en el tiempo, posee el autor otros giros. El favorito parece ser "ocuparse en": "En dançar y bailar... ocupauan e gastauan el tiempo" (pág. 39). "Siempre estaua ocupado en el consejo" (pág. 85). ¿Comprende ahora Romeu por qué no es ningún desatino interpretar la frase *andar en* precediendo a un complemento

de danza como movimiento en el espacio? ¿A qué otra interpretación convida el verso de la *Danza de la Muerte* en que ésta llama al Padre Santo: "Non vos enojedes, Señor Padre Santo, / de andar en mi danza que tengo ordenada"? De que *andar* a secas significaba moverse reposadamente en la danza cortesana, no permiten dudar los versos de Gracia Dei, *La criança y virtuosa doctrina* (incluidos por A. Pérez Gómez entre los opúsculos de *Primera Floresta de Incunables*, Valencia, 1957), sig. b9v:

Después desto vi andar ellectas
personas el alta con el joyoso,
y luego tras esto muy gracioso
andauan otros girona gambetas.

No me toca a mí cribar y tamizar muchas deleznables afirmaciones de Romeu que no me afectan directamente. Un investigador ha de hacerse a sí mismo más preguntas de las que puede contestar con absoluta certeza. Pero no debe consultar la bola de cristal. Establecido el hecho, cabe conjeturar la explicación. Pero no cabe imaginar primero el hecho y luego la explicación. Romeu se percata de que lo mismo las formas que los temas de muchas cantigas paralelísticas de Castilla y Cataluña no hallan equivalente en el enorme acervo archivado en los cancioneros, y para apuntalar su teoría de que el paralelismo fue trasplantado de Galicia y Portugal y atravesó primero una época imitativa, conjura y evoca, sin la menor base documental, una clase de juglares que en lengua gallega cultivarían los temas de la malmaridada, de amor monjil, de recuesta amorosa, etc. ¿Qué diría si tomándonos la misma licencia imaginásemos una pléyade de cantores castellanos que trataron cuantos temas líricos faltan en nuestra tradición? Es posible, pero el historiador no puede competir con la sibila de Delfos.

Las catorce canciones por él reunidas, tan desemejantes de las gallego-portuguesas, dan voces contra sus hipótesis genealógicas. Son catorce clavos más en el ataúd de su teoría.

FONTE FRIDA O ENCUENTRO DEL ROMANCE CON LA CANCIÓN DE MAYO

El *Romancero hispánico*[1] de Menéndez Pidal nos hace volver con nuevos fervores y claridades a la lectura de los romances viejos. Solicita nuestra admiración en planos y niveles diferentes: como estudio técnico de un molde versificatorio y examen de su mecanismo, vicisitudes, rasgos temáticos y estilísticos; como interpretación de la cultura y sensibilidad española reflejadas en el espejo de su poesía más personal; como contribución memorable a los problemas y métodos del folclore universal. Procura armonizar las exigencias de dos épocas. Obra planeada en la juventud, cuando privaba el método genético y se estilaban las reseñas ambiciosas de los géneros literarios concebidos como resultado inmanente y casi fatal de tendencias generales; acabada en el otoño de la vida, cuando la crítica se complace en concentrarse sobre la creación aislada y sus matices singulares: ha sabido unir a la documentada objetividad y la conciencia sociológica del positivismo una creciente atención a los primores estéticos que echábamos de menos en los libros primerizos de don Ramón. Sería un desaire, más que un elogio, llamarle obra exhaustiva. Ninguna historia podrá agotar o esterilizar la fecundidad de la buena poesía. Las gestas y el romancero son, en cierto modo, la cordillera central de la orografía poética española. La prueba más contundente nos la dan las sucesivas exploraciones

[1] R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid, 1953.

de don Ramón, el cual, tras el hilo de oro de los temas heroicos, ha ido ensanchando su horizonte hasta abarcar casi todas las provincias de nuestra literatura.

Las páginas que presentan al romance entroncando con las gestas, o las que pintan el estado latente de la poesía oral y el fluir soterraño de la tradición antigua están, al parecer, escritas para siempre [2]. La riqueza desperdigada de hallazgos y novedades asombra. Me contentaré con señalar la teoría de que también la poesía oral tiene escuelas divergentes. Por ejemplo, el fragmentismo de los siglos XV y XVI se opone netamente al romance-cuento dominante en nuestros días, y se debe, más que al imperativo de la sala de conciertos, a un gusto definido. Y el romance morisco brota como prolongación de los fronterizos que enfocaban desde el campo moro los sucesos de las guerras granadinas [3].

La obra de don Ramón quedará como una *Summa* que condensa, sistematiza y acrecienta fabulosamente nuestro saber acerca del romancero. Del terreno ya afianzado arrancará la investigación en busca de las regiones incógnitas. Ya conocemos el árbol genealógico de los romances heroicos que de las gestas han heredado, además de la sustancia narrativa, parte de sus artificios y modalidades estilísticas. Pero ¿de dónde han recibido la impregnación lírica, la tonalidad emotiva que los marca a todos y principalmente a los nove-

---

[2] El capítulo más prematuro es el que trata del romancero nuevo. Los recientes trabajos de A. Rodríguez-Moñino y de Montesinos insinúan ya algunas rectificaciones necesarias.

[3] Sergio Baldi, en su meritorio ensayo "Sul concetto di poesia popolare" inserto en la Revista *Leonardo*, 14 (1946), e incluido por el autor en su libro *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma, 1949, págs. 41-65, *descubrió* a su vez la nueva verdad. Estimando insuficientes el concepto crociano de tono popular y el pidaliano de reelaboración popular, añadió como tercera y última nota la de escuela popular. Ignoraba el estudioso italiano que Menéndez Pidal (*Poesía tradicional en el Romancero hispano-portugués*, Lisboa, 1943, página 11) había ya explicado que la poesía popular "no expresa movimientos del espíritu totalmente espontáneos en el fondo primario y común a todos los pueblos, sino que responde a estados particulares de cultura con alguna evolución de escuelas".

lescos? ¿Cómo ha penetrado el lirismo en la materia épica? La infiltración pudo deberse a múltiples circunstancias: mudanza de la sensibilidad colectiva, empleo del romance para la danza y la canción comunal, contacto con baladas novelescas coexistentes. Por otra parte, cuando los relatos de las gestas salen del círculo guerrero imbuido de un concepto trágico de la vida y son adoptados por burgueses y campesinos, propenden a saturarse de novelería y sentimentalismo.

El romance fue una forma imperialista. Desbordando los asuntos heroicos a que debe la solera invadió las zonas limítrofes de la poesía. Lenguaje y tonalidad se plegaron paulatinamente al avance de la emoción. Y en la lucha con temas rebeldes al tradicional idioma de la epopeya, el dieciseisílabo fue adquiriendo segura conciencia de sus enormes capacidades expresivas. Junto con los motivos líricos se apropió una serie de formas y fórmulas. Me imagino al romance en plena minoridad atraído por dos tentaciones: la de explotar la veta simbólica y moral, los recursos retóricos de la cultura clerical; y la de asimilar la simple estrategia de la lírica popular. Cedió seguramente con mesura a las dos tentaciones. Y ningún romance viejo ejemplifica, a mi ver, la confluencia de la cultura clerical y de la canción comunal con tan bella eficacia como el misterioso romance de *Fonte frida*. A trazar su biografía y poner en claro esta conjunción voy a dedicar las páginas que siguen.

Fonte frida se nos ofrece en espléndido aislamiento, sin francas referencias históricas o literarias. Se han aventurado diferentes hipótesis sobre su formación. Menéndez Pelayo sospechaba[4] que "tiene acaso un germen en aquellos romances carolingios que juntaron los recuerdos del castillo de Rocafrida con la fuente del mismo nombre".

Entwistle, acentuando la analogía con *Rosa fresca* (ya apuntada por Ezio Levi), supone[5] que ambos "serían antaño indudablemente

[4] M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1944, t. 7, pág. 411.

[5] Ezio Levi, "El romance florentino de Jaume de Olesa", *RFE*, 14 (1927),

historias triviales de adulterio", y conjetura: "The full story, did we know it, might be that of *The Lady of Weissenburg* reversed". También Menéndez Pidal da por bueno[6] que formaba parte de "una composición extensa, donde la fugaz acción y el diálogo hallase su encaje o su explicación oportuna".

Su abrupto comienzo y su final brusco invitan a suponer que Carasa y Tapia —al engastar en sus glosas las dos versiones más arcaicas— han acortado un romance más largo. Pero tal cual está, dentro de la técnica elíptica que la canción popular adquiere en el rodar del tiempo, su condensada brevedad ofrece una estructura armoniosa, una coherencia e integración de elementos que, en mi opinión, se compaginan mal con estas presunciones.

Cuatro son las versiones anteriores a 1550 que conservamos. El *Cancionero* del British Museum, editado por Rennert, nos da la glosada por Carasa (*RF*, 10, 1899, págs. 29-30); el *Cancionero general* de 1511, la glosada por Tapia; el *Cancionero musical de Palacio* y la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández (1547), presentan sendas versiones truncadas al final y de sentido desvirtuado. Helas aquí[7]:

151-152. Incluido en sus *Motivos hispánicos*, Florencia, 1933. W. J. Entwistle, *European balladry*, Oxford, 1939, págs. 180-181. En la reciente reimpresión de 1951 se ha suprimido el cotejo con la balada alemana. Justamente, pues entre ellas no hay ningún parecido. Sobre *Die Frau von Weissenburg* véase Antonin Hruby, "Die ältesten deutschen Balladen" en la revista danesa *Orbis Litterarum*, 6 (1949), 19-22. Hruby, que la considera el prototipo de la balada primitiva, ve en ella una creación de la clase media urbana que, al heredar los temas de las gestas, sustituye la proeza guerrera por el crimen de amor.

[6] Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. I, pág. 338.

[7] La 1 está en H. A. Rennert, "Der spanische *Cancionero* des British Museum", *RF*, 10 (1899), pág. 29; la 2 en *Cancionero general*, Madrid, 1882, t. I, pág. 536; la 4 en Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. 3, Madrid, 1910, pág. 48; la 3 en en el *Cancionero musical de Palacio*, ed. H. Anglés, Barcelona, 1947, núm. 142. Cejador, *La verdadera poesía*, Madrid, 1921, t. 2, añade que el romance "tuvo infinidad de variantes y es muy antiguo" (pág. 204). Ignoro si disponía de nuevas versiones que yo no he conseguido descubrir.

1

Fonte frida, fonte frida,
fonte frida y con amor,
do todas las pajarillas
van tomar consolación,
si no es la tortolica
que está bibda y con dolor,
nunca posa en ramo verde
ni en prado que tenga flor,
y el agua que ella bebía
turbia la hallaba yo.
Por ay pasó cantando
el traydor del ruyseñor;
palabras que le dezía
llenas son de trayción:
Si te pluviese, señora,
de ser yo tu servidor.
Váyaste de ay, cruel,
malo, falso, engañador;
a quien tan suia me hizo
no le haría trayción.

(Versión Carasa)

2

Fonte frida, fonte frida,
fonte frida y con amor,
do todas las auezicas
van tomar consolación,
si no es la tortolica
qu'está biuda y con dolor;
por allí fuera passar
el traydor del ruyseñor;
las palabras que le dize
llenas son de trayción:
Si tú quisiesses, señora,
yo sería tu seruidor.
Vete d'ay, enemigo,
malo, falso, engañador,
que ni poso en ramo verde,
ni en prado que tenga flor:
que si ell agua hallo clara,
turbia la beuía yo;
que no quiero auer marido,
porque hijos no haya, no;
no quiero plazer con ellos,
ni menos consolación.
Déxame, triste enemigo,
malo, falso, mal traydor,
que no quiero ser tu amiga,
ni casar contigo, no.

(Versión Tapia)

3

Fonte frida, fonte frida,
fonte frida y con amor,
do todas las avezicas
van tomar consolación,
si no es la tortolilla
qu'está sola y sin amor:
por ay fue a pasar
el traidor del rruyseñor;
las palabras que le dixo
todas eran de traición:
Si te pluguiese, señora,
sería tu siervo yo.
Vete d'aquí, enemigo,
falso malo, engañador,
que oy a syete años
que perdí mi buen amor,
que non poso en rramo verde
ni en árbol que tenga flor,
si el agua clara fallo,
turbia la bebo yo.

(Versión Canc. musical)

4

Fonte frida, fonte frida,
fonte frida e con frescor,
do todas las auezicas
tomauan recreación,
si no es la tortolica
que está sola e sin amor,
que ni posa en rama verde
ni en árbol que tenga flor.
Ansí biuo yo cuytado
por amar vn nueuo amor.

(Versión Policiana)

El poema enaltece la castidad de la viuda que, fiel a su primer marido, rehusa la tentación del segundo matrimonio. Moviliza tres motivos muy difundidos a fines de la Edad Media: *a)* la tórtola del *Physiologus; b)* el ruiseñor donjuanesco de las canciones amorosas, muy divulgado en Francia y no ignorado en España; *c)* la *fonte frida,* símbolo arraigado en la lírica popular, que sin violencia se fundía con la fuente del amor de las leyendas y la poesía culta. Estudiaré primero los motivos aislados y luego su articulación en el romance, cuyas líneas estructurales recuerdan las de la pastorela o serranilla. Analizaré las versiones anteriores a 1550, procurando relacionar las sucesivas mutaciones con tendencias generales de la poesía oral y rasgos peculiares del romancero. Basándome en la apretada convivencia del romance con la canción coral, y en la adopción por el romancero de ciertos esquemas rítmicos y fórmulas de estilo típicas de los estribillos, intentaré mostrar el influjo de la lírica musical sobre el romance naciente. Por último recogeré los ecos de *Fonte frida* en la tradición oral de nuestros días.

LOS MOTIVOS: A) LA TÓRTOLA

El romancero crea un sistema de formas capaz de moldear los más variados asuntos. No se confina a los temas heroicos y a los boletines noticiosos, sino que invade las tierras fronterizas del cuento y la canción, de la endecha lúgubre y el relato edificante. *Fonte frida* enlaza dos motivos populares con un tercero —la tórtola viuda—, oriundo de la cultura clerical. El *Physiologus* (o *Naturalista*), título con que designamos al autor y al libro de donde sale el ave

viuda, ha sido uno de los grandes manantiales del simbolismo cristiano. Ha fecundado la exégesis escrituraria, la predicación, la poesía y la iconografía, antes de degradarse a folclore y decoración. El fénix de los seguros, el unicornio de las boticas, el pelícano de los sagrarios, son residuos de lo que antaño fue símbolo religioso e interpretación auténtica de la naturaleza. El *Physiologus* fue compilado en el siglo IV por un cristiano de lengua griega en Alejandría [8]. En forma seca, a modo de cartilla, enumera las propiedades o naturas de cuarenta y ocho animales, plantas y piedras. Cada *natura,* imagen de Cristo, la Iglesia o el diablo, brinda al hombre una provechosa enseñanza. En muchos siglos de elucubración, exégetas y moralistas alambicaron hasta lo increíble las sutiles lecciones que, tras el velo transparente de la alegoría, daban al hombre las criaturas. Estas alegorías, reunidas en bestiarios, plantarios y lapidarios, eran estudiadas por la clerecía medieval y transportadas al amor humano por los poetas cortesanos.

La tórtola, mencionada en el *Cantar de los cantares,* gozó como otros animales bíblicos, de una estupenda popularidad: sus virtudes conyugales pasaban hasta a los libros de cocina, donde servían de perverso incentivo a los imaginativos paladares de gastrónomos, como Platina que en su *De honesta voluptate* (Venecia, 1475) las recuerda con emoción. Se le añadieron *naturas* que complicaban su carácter y enriquecían su valor ético. Quien quiera seguir paso a paso la lenta elaboración de la figura de la tórtola, hará bien en leer el esmerado artículo de Marcel Bataillon, publicado recientemente en una revista [9]. Los dos rasgos que más cautivaron a los

[8] El mejor resumen sobre la historia y problemas del libro está en *PWRE,* s. v. *Physiologus,* t. 20, 1.ª parte, Stuttgart, 1941, artículo de B. E. Perry, cols. 1074-1129. Véase también la concisa noticia de F. Sbordone, *Le bestiarî e le rime amorose del secolo xiii,* Napoli, 1943. Sería deseable que alguien ampliase los parvos datos sobre su influjo en la poesía española dados por F. Lauchert, *Geschichte des Physiologus,* Stuttgart, 1889. Para la literatura catalana hay un discurso de Ramón d'Alós Moner, *Els bestiaris a Catalunya,* Barcelona, 1924.

[9] M. Bataillon, "La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*", *NRFH,* 7 (1953), 291-306, y ahora introducido en su libro *Varia lección de clá-*

poetas desde Rusia hasta Inglaterra, son añadidura medieval: el que no posa en rama verde, ni bebe agua clara. Gómez Manrique, en unos versos consagrados a la reina Isabel, triste por la ausencia de Fernando, la parangona a la tórtola que evita el ramo verde, imagen del placer (*Cancionero*, ed. Paz y Melia, t. I, pág. 162):

La qual fuye las verduras
como la tórtola faze;
el deseo la desfaze,
todo plazer la desplaze,
los gozos le son tristura.

El poeta de *Fonte frida* atribuye al pájaro dos propiedades inesperadas que no he logrado rastrear en la tradición anterior y supongo son recamo de su fantasía sobre el cañamazo heredado: primero, que no se posa en prado florido; segundo, que huye del agua fría además del agua clara. Creo que ambas le han sido sugeridas por las canciones de Mayo, cuya sensualidad e incitación al nuevo amor servirán para contrastar y realzar la casta lealtad de la tórtola.

B) EL RUISEÑOR

El ruiseñor ha sido, de Persia a Inglaterra, un objeto poético. Su canto sublima y exalta los opuestos sentimientos a que la música pone alas: la tristeza para el Renacimiento, la alegría para casi toda la Edad Media. Esta bivalencia esencial la expresa ya Gómez Manrique en la citada composición a la reina Isabel:

La música que solía
ser su mayor alegría
agora le da cuidado,
que turbaçión al turbado
añade la melodía.

---

sicos españoles, Madrid, Gredos, 1964. El italiano V. Cian, *Le rime di B. Cavassico*, Bologna, 1893, t. I, págs. ccxix-ccxxv, nos confiesa que, después de acopiar muchas notas para una historia poética del tema, abandonó su proyecto, desalentado porque se trataba de mecánicas repeticiones sin línea evolutiva. Bataillon, con su primoroso ensayo, prueba lo contrario.

Nuestro ruiseñor no es la quejumbrosa Filomela de Ovidio que plañe su tragedia familiar. Ni el de los milagros monacales o el de los himnos a la creación, el cual en la escala de sus trinos nos remonta a Dios. Es el ruiseñor enamoradizo de la canción popular, voz del mundo florido y renaciente. Ya Teócrito, en uno de sus idilios (28, v. 7), le llamó "mensajero de la primavera". La poesía medieval de Francia y de Provenza le asocia a todas las fases y menesteres del amor [10]. El poeta, escribe Gaston Paris, "escucha y comprende el lenguaje de los pájaros, especialmente del ruiseñor que había tomado con ocasión de las fiestas de Mayo una significación simbólica y mística" [11]. En la célebre canción de la *Belle Aelis* el ruiseñor anima a los enamorados en su latín con promesa de paraíso [12]: "Li rousegnol nos dit en son latin: / amant, ames, joie ares a tous dis..." Otras veces baja un peldaño y de sacerdote se convierte en alcahuete y recadero. Su donjuanismo y su alabanza de los amores nuevos le valen mala fama a los ojos de ceñudos rigoristas. Brunetto Latini en su *Tesoro* —que, como es sabido, se tradujo en la corte de Alfonso el Sabio— toma al ruiseñor por prototipo de la falsa

---

10 Véase W. Hensel, "Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des M. A.", *RF*, 26 (1909), 596-613. A R. Chandler, *Larks, nightingales and poets*, Ohio, 1937, teje una antología de la alondra y el ruiseñor en doce lenguas. Por escasez de información parece pensar que en lengua española no hay más poemas memorables sobre el ruiseñor que un soneto de Góngora y *Fonte frida*, llegando a preguntarse en serio si ello será debido a que entre las convenciones de nuestra poesía, enteramente convencional, según fantasea (pág. 178), no figura el ruiseñor. Para desengañarle sería suficiente el florilegio de J. M. Blecua, *Los pájaros en la poesía española*, Madrid, 1943. Acerca de los pájaros en la lírica medieval de la Península cf. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, t. 1, Rennes, 1949, págs. 165, 207, 504. Sobre el ruiseñor renacentista, M. R. Lida, "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", *RFH*, 1 (1939), 20-63.

11 Citado por J. Bédier, "Les fêtes de Mai et le commencement de la poésie lyrique", *RDM*, 135 (1896), pág. 162.

12 Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Wien, 1870, páginas 93-94. Recuérdese el ruiseñor de Rubén que canta "en su griego antiguo".

amistad, de la "amistié par proufit" [13]. El *Cancionero de Baena* lo presenta como maestro y consejero de enamorados (Garci Fernández de Gerena, número 558; Villasandino, núm. 42). En la cantiga 11, el mismo Villasandino rechaza los falsos consuelos del ave:

D'Amor sempre ove mal
e de ty, seu menssajero:
sempre te aché parlero
mentidor descomunal [14].

Hasta Gil Vicente llega el hilo de la tradición condenatoria del voluble ruiseñor. En el *juego de suertes* del *Auto das fadas (Copilaçam,* 1562, f. 213 r.° A) recuerda que "Esta aue tem seus amores / com as flores / dous meses no mais no anno".

c) LA FONTE FRIDA

La fonte frida asociada al agua clara no asoma en la transmisión europea del *Physiologus*. Nuestro poeta la injerta en la rama española tomándola de la canción popular. Así enlaza el simbolismo de la tórtola con la constelación de imágenes ligadas a las fiestas y ritos de Mayo. En la mitología popular representaba el amor y la fecundidad, mientras que en la exégesis bíblica difundida por la clerecía significaba el consuelo. Jerónimo Lloret (latinizado en Laureto) en su famosa *Sylva allegoriarum Sacrae Scripturae* (Barcelona, 1570) nos dice que el agua fría simboliza la *consolatio* y cita al margen a San Jerónimo [15]. Nuestro poeta, que poseía, por lo visto, un tinte al menos de cultura clerical, conserva esta reminiscencia, imaginando que las aves "van buscar consolación" a la fonte frida. El

---

13 *Li livres dou Tresor,* ed. F. J. Carmody, Berkeley, 1948, pág. 289.

14 Admito la *D'* conjeturada por H. R. Lang, *Cancioneiro gallego-castelhano,* New York, 1902, pág. 48, no sus ulteriores correcciones que aportuguesan con exceso una lengua convencional. Véase R. Lapesa, "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino", *Rom-Ph,* 6 (1952-53), 51-60.

15 Sobre las numerosas ediciones de la *Sylva,* cf. M. Albareda, *Bibliografia dels monjos de Montserrat,* Montserrat, 1928, págs. 244 sigs.

cultismo *consolación,* ya usado por Berceo y Juan Ruiz, desapareció lo mismo en la refundición de *Fonte frida* intercalada en la *Tragedia Policiana* ("tomaban recreación") que en la contaminación, más tarde discutida, de Vélez de Guevara inserta en *Los hijos de la Barbuda* ("cantan cuando nace el sol").

Para el folclore y la poesía de los siglos XIII, XIV y XV la fuente es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad. Inútil sería perderse en el laberinto literario e iconográfico. Baste citar la fuente de la eterna juventud divulgada por la leyenda de Alejandro y viajes de Mandeville, la fuente de Narciso cantada por el *Roman de la Rose.* Para mi intento importa, en cambio, hacer un alto en el motivo de la Fuente del Amor. Me inclino a creer que se trata de un tema internacional, pero la literatura francesa lo recoge por vez primera y lo desparrama a todos los vientos [16]. Lo reciben las artes decorativas de Francia, Italia y Alemania, y llega hasta nosotros en toda clase de materiales y técnicas: tapices, pinturas murales, marfiles, *cassoni.* La boga alcanza su pleamar en los siglos XIV y XV, menguando paulatinamente en el XVI.

La literatura española prefiere el motivo afín del baño de amor [17]. Pero tanto el romance de *Fonte frida* como un poema religioso de

---

[16] En la poesía de principios del XIV tocan el tema: Watriquet de Couvin, "Li dis de la Fontaine d'Amours", *Dits,* ed. Scheler, Bruxelles, 1868, páginas 101-111; G. de Machaut, "La Fonteinne Amoureuse", *Oeuvres,* Soc. des Anciens Textes Fr., t. 3, 1921, págs. 143-244. De las artes decorativas se ocupan: Koechlin, *Les ivoires gothiques français,* París, 1924, t. I, páginas 396, 491; P. d'Ancona, *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo,* Firenze, 1923, págs. 25-32. Es difícil separar la Fuente del Amor y la Fuente de la Juventud, la fuente y el baño. En algunas reproducciones vemos parejas humanas chapuzándose junto a pájaros que beben (Van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen âg et à la Renaissance,* La Haye, 1932, t. 2, fig. 462) y en otras al dios de amor en lo alto de la fuente (*ibid.,* fig. 463).

[17] *Cancionero musical de Palacio,* ed. cit., núm. 149, "A los baños dell amor", núm. 299. "Sigue el vado dell amor"; R. de Reinosa (J. M. Hill, "Notes for the bibliography of Rodrigo de Reinosa", *HR,* 14, 1946, pág. 12), "Si te vas a bañar, Juanica"; Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villan-*

aire popular que luego mencionaré, nos prueban que era familiar a las musas castellanas de los siglos XV y XVI.

El mostrar que los motivos del ruiseñor y la fonte frida estaban ligados por la superstición y la poesía a las fiestas semipaganas de la primavera, nos obligará a una prolongada digresión. Un libro reciente [18] ha reunido un abundante material sobre las fiestas de Mayo en las letras y la vida española, pero sus autores han esquivado, de propósito, el engolfarse en la exposición del sentido ritual de muchas supervivencias. Añadiré a su opulenta documentación algunos textos antiguos poco o nada estudiados, recalcando la significación ritual y las formas primitivas de estas ceremonias, mal coloreadas de cristianismo en el mes de las flores.

La más vieja alusión pertinente, aunque oscura, se encuentra en un penitencial español asignado por los especialistas a los siglos IX-X. Dice así: "Qui in saltatione feminaeum habitum gestiunt et monstruose se fingunt et maias et orcum et pelam et his similia exercent, I annum poenitentiae" [19]. Las mayas y el huerco sobreviven en la tradición peninsular, pero ¿dónde se habrá sumido el misterioso Pela? Wilhelm Mannhardt en un autorizado libro identificó a Orco con el hombre salvaje marido de Maya. En cuanto a Pela, se contentó con citar en nota la opinión de Waschersleben: "Significa en español el mancebo que en las procesiones de Corpus es llevado sobre los hombros de un hombre" [20]. Richard Bernheimer, conjeturando que en esas danzas se representaba una boda sacra o *hierós gamos* de dioses paganos, identifica a Maya con la mujer selvática, a Orco con el salvaje enemigo del hombre y de la vida, como el

---

cicos, ed. H. Anglés, Barcelona, 1946, pág. 30, "Cavallero, queráisme dexar". Fernando Colón poseía *Les songes de la pucelle avec la fontaine d'amours*, hoy desaparecido (E. Cotarelo, *Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente*, Madrid, 1902, núm. 173).

18 A. González Palencia y E. Mele, *La Maya*, Madrid, 1944.

19 Publicado por W. H. Waschersleben, *Bussordnungen der abendländischen Kirche*, Halle, 1851, pág. 533.

20 W. Mannhardt, *Wald- und Feldkulte*, Berlín, 1904, t. I, pág. 338.

Orco itálico, y a Pela con el hijo de la pareja de la selva [21]. La hipótesis de Waschersleben, el cual probablemente se apoyaba en noticias de fiestas gallegas, se afianza si tomamos en cuenta los textos portugueses sobre la *pela*. *Pela* se llamaba a la vez a la niña que danzaba sobre los hombros de una muchacha, y a su danza, que consistía en repetir los quiebros y mudanzas de su soporte. Estaba (a juzgar por los textos de Fernão Lopes) asociada a las fiestas de Mayo y la vegetación, y, siguiendo una pauta común a los ritos paganos cristianizados, pasó a solemnizar procesiones de Corpus y de la Virgen, entradas triunfales de reyes. Sólo un estudio minucioso de penitenciales y concilios permitirá convertir un día en certeza —o rechazar como infundado— el entronque de las *pelas* con el ritual gentílico de Mayo [22].

La prohibición de vestirse de mujer, de representar a Orco, Maya y Pela danzando en su fiesta, responde a la lucha encarnizada de la

---

21 *Wild men in the Middle Ages*, Cambridge, 1952, págs. 42-44.

22 Los textos portugueses sobre la *pela* no son abundantes. Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, Porto, s. a., t. 2, pág. 20; Francisco de Andrade, *Crónica de D. João III*, Coimbra, 1796, t. 3, pág. 411; Miguel Leitão de Andrade, *Miscelânea*, Lisboa, 1867, pág. 237, la mencionan al pintar bodas reales y romerías. Ignacio de Moraes, *Encomium Conimbricae*, Coimbra, 1938, pág. 18, la describe en un dístico apostillado al margen *Mimae Lusitanae*: "Saltatorum humeris nixae sua membra puellae / flectebant crotali gestu imitante sonos". El lexicógrafo R. Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, Lisboa, 1720, t. 6, pág. 376, define a la *pela*: 'rapariga que baila nos hombros da outra'. Duarte Nunes, *Origem da língua portuguesa*, Lisboa, 1945, pág. 263, nos da indeciso una doble etimología: "*Pela* que baila, de *puella* o *pila*, porque salta e daa pulos como pela". Si la derivación de *puella* es a todas luces falsa, la otra tiene un tufillo isidoriano y corresponde mal a lo que sabemos de la danza. Con todo ha sido aceptada, a falta de otra mejor, por C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, t. 2, página 900. Yo supongo que nos hallamos ante una racionalización moderna de una mitología trasnochada. Comparar los movimientos de la *pela* con los de una *pelota* parece traído de los cabellos. Para mi conjetura de un enlace con los mitos de Mayo, el testimonio más animador es el de la *Crónica* de Fernão Lopes, el cual, al describir la entrada del rey en Oporto, no sólo observa que era el mes de Mayo, sino que describe una serie de festejos y alegrías vinculadas a la fiesta de la Primavera, añadiendo: "e esto podião bem fazer naquele tempo, que era ho mes de Maio" (pág. 19).

Iglesia contra las reliquias de la gentilidad. Pero las mayas siguieron enraizadas en la costumbre y el calendario. Si hemos de dar fe a la *Crónica de 1344*, el rey don Sancho de Castilla y sus caballeros —entre ellos andaría el Cid— las celebraban[23]: "Dize el cuento que cuando el rrey don García que fue preso e puesto en fierros, levólo el rrey don Ssancho consigo. E partieron de Santarén e llegaron a Coynbra. E partieron de Coynbra e partieron vn día de mayo. E yendo por a par de la fuente del agua de mayas, donde toman las moças el agua, e nenbróssele a los cavalleros que era primero día de mayo e començaron a yr cantando las mayas. E el rrey don García en que los oya yva llorando".

También por los cauces de la escuela fluía la corriente pagana de los Floralia. Un fraile de Ripoll empapado de Ovidio (el cual, según Nicolau d'Olwer, se llamaba Arnau de Mont, y según H. Spanke, vivía hacia 1150-1170) cantó con cálida sensualidad la resurrección vegetal, los trinos del ruiseñor, las danzas de las muchachas por las plazoletas ciudadanas y los retozos lascivos de los amantes[24]:

Redit estas cunctis grata,
viret herba iam per prata...
Philomena cantilena
replet nemoris amena
et puelle per plateas
intricatas dant choreas.
Omnis ergo adolescens
in amore sit fervescens...

Ante el apego del pueblo a sus añejas usanzas, la Iglesia, empleando una vieja táctica que había dado buenos resultados desde

---

23 Este pasaje —que ya aprovechó Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, Madrid, s. a. [1920]— ha sido publicado por L. F. Lindley Cintra, *Crónica geral de Espanha de 1344*, Lisboa, 1951, pág. ccxlix.

24 Los versos, dados a conocer por L. Nicolau d'Olwer, "L'escola poètica de Ripoll", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 6 (1920), se hallan en la página 53 de la tirada aparte. La opinión de Spanke en "Zum Thema mittelalterlicher Tanzlieder", *NM*, 33 (1932), pág. 10.

Gregorio el Grande, trasladó a la Pascua Florida de los cristianos una parte de las ceremonias paganas de primavera, con lo que no sabemos si se cristianizaban las mayas o se paganizaba la resurrección de Cristo. Juan Ruiz nos ha pintado con alborozo cómo por Pascua Florida entra Don Amor procesionalmente en Toledo, donde gayos y ruiseñores, clérigos y legos, ramos y frondas, en una revuelta mescolanza de cristianismo y gentilidad, le acogen con flores, amores y canciones. La asociación de amores con Pascua nos la documenta también el *Cancionero de Baena*. Villasandino nos cuenta cómo los pájaros, heraldos de amor, le aconsejan esperar hasta la fiesta: "La pascua viene muy çedo, / el un rruyseñor dezía", y el poeta (hablando por contemplación del conde don Pero Niño) nos asegura que "toda mi esperança / es dubdosa fasta mayo" [25].

La literatura culta, avezada a un paganismo decorativo, solía celebrar a Mayo como simple tema poético, el cual despertaba un enjambre de imágenes tan desgastadas por el uso anual que el poeta ducho necesitaba remozarlas con unos granos de ironía o reavivarlas con el contraste de la prosaica realidad. De la ironía echa mano el *Poema de Alexandre* cuando en versos justamente celebrados describe las rondas de las mozas y dueñas que danzan en la pradera cantando la renovación del amor [26]:

Fazen las dueñas triscas en camisas delgadas.
¡Enton casan algunos que pues mesan las varvas!
Andan moças e viejas cobiertas en amores,
van coger por la siesta a los prados las flores,
dizen unas a otras: "¡Bonos son los amores!"
Y aquellos plus tiernos tiénense por mejores.

Del claroscuro y contraste con la hediondez de la ciudad se sirve Pedro González de Mendoza, el abuelo del Marqués de Santi-

[25] Que la Pascua juntando a los enamorados servía ya de tema a las canciones arcaicas, parece colegirse de una de las jaryas mozárabes recientemente descubiertas: "Venid la Pasca, ay aún / sin ellu": E. García Gómez, *AlAn*, 17 (1952), pág. 99. (Para *ay aún* sigo la lectura de Dámaso Alonso).

[26] *Poesía española. Antología* (*Edad Media*), selección de Dámaso Alonso, Madrid, 1935, pág. 82.

llana, para reavivar las convencionales evocaciones en el decir que empieza:

A mí sería graue cosa
para que la dezir cate
dexar Garganta Fermosa
por morar en Abenssaite.

A mí graue me sería
dexar los prados con flores,
en mayo la fuente fría,
vergeles con ruyseñores,
por ir a la judería
beuir entre cortidores
a do ay tales olores
donde buen olor no ha parte.

Tenemos casi completa la constelación de signos de Mayo: los prados en flor, los ruiseñores, la fuente fría. Falta apenas el amor nuevo o renovado. Este nuevo amor era la órbita en que gravitaba la *maya*, vocablo que entre otras cosas designa la canción de Mayo, rito de la fecundidad. El magnate de Guadalajara se ha contentado con la corteza ornamental y ha despojado de su contenido sacro a la antigua mitología. Indicio de esta secularización —etimológicamente *profanación*— es la modernización de *fonte frida* en *fuente fría*. El arcaísmo verbal es consustancial a los ritos mágicos que perderían su fuerza al variar: en ellos la letra no mata, eterniza [27]. Las canciones populares o popularizantes, conscientes de que el encanto va ligado a la palabra, han mantenido la *fonte* sin diptongar. Tal

[27] La perennidad de ciertos estribillos de Mayo asombra. Alfonso el Sabio, *Cantigas*, Madrid, 1889, t. 2, pág. 599, saluda a Mayo, mes de la Virgen, "Ben vennas, Mayo, et con alegria", con versos parecidos a los de Poliziano en su *maya florentina* ("Ben venga maggio..."). Gil Vicente, *Auto da Lusitânia* (*Copilaçam* de 1562, fol. 243 v.º B), saca a Mayo entonando la cantiga "este he Mayo, ho mayo he este, / este he o mayo e florece", cuyo insistente estribillo coincide con el de una *maya* francesa recogida por Bédier en su artículo "Les fêtes de Mai", *RDM*, 135 (1896), pág. 149: "C'est le mai, mois de mai, / c'est le joli mois de mai."

ocurre con la misteriosa *deshecha*, museo de incoherentes antiguallas, dada a conocer por Margit Frenk Alatorre y A. Rodríguez-Moñino [28]:

A mi puerta nace una fonte,
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta, la garrida,
nasce una fonte frida
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

Hasta finales del siglo XVI y más tarde, corren glosas de una cancioncilla que empieza

Enviárame mi madre
por agua a la fonte frida [29],
vengo del amor ferida.

Dámaso Alonso, al comentar el poema de San Juan de la Cruz *Que bien sé yo la fonte...*, ha defendido contra impresiones modernizadas la forma *fonte* y recordado que en una variante, inauténtica al parecer, el estribillo se glosa con reminiscencias de nuestro romance: "Que bien sé yo por fe la fontefrida...": "Es decir, se establecía una asociación con el romance de Fontefrida, y nótese que en *fontefrida* la *o*, por átona, se explica bien no diptongada... Lo que explica la persistencia de ese *fonte* (probablemente de origen dialectal occidental) es el haber sido fijada por rima asonante en *o-e*: *fonte, corre, noche*" [30]. Agudas observaciones que justifican

---

[28] *Cancionero de galanes*, Valencia, 1952, págs. 74-75 y notas en el prólogo.

[29] Los dos arcaísmos desaparecen poco a poco. El *Cancioneiro de Évora*, ed. J. P. Machado, Évora, 1951, reza *fonte fria* (pág. 31). El *Cancionero de Nuestra Señora* (Barcelona, 1592), ed. A. Pérez Gómez, Valencia, 1952, escribe *fuente frida* (pág. 40).

[30] Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, 2.ª ed., Madrid, s. a. (col. *Crisol*), págs. 119 y 120-121.

la persistencia de *fonte,* pero no de *frida.* El arcaísmo es inseparable de la lengua del culto y la superstición. A la aureola de hechicería y encanto que envuelve a la *fonte frida* vinculada a ceremonias como las de Mayo y los baños mágicos se debe muy probablemente (a lo menos en parte) el mantenimiento tardío de tan vetusta fonética. Por cierto que en las cantigas de amigo gallego-portuguesas, imbuidas de cultura y cortesanía, la forma usual es *fontana fria* alternando con *fria fontana* [31].

La sugestión erótica de la fuente se debe, no tanto a que sea lugar de encuentro de enamorados, como a simbolismos elementales de la humanidad. Estas conjunciones simbólicas —que la escuela de Jung llama arquetípicas y supone, sin razón suficiente, heredadas por la vía fisiológica— pululan en el folclore [32]. Ellas dan su secreto hechizo a las cantigas de Pero Meogo, donde el ciervo del monte revuelve la fontana fría. En el siglo XV guardaban aún para el pueblo su nimbo mitológico y no habían aún sido suplantadas por racionalizaciones, como la del cántaro roto, o escenas realistas, como la de Leonor yendo a la fuente. Era inevitable que uno de aquellos piadosos ingenios que volvieron a lo divino las más osadas canciones y las más inesperadas alegorías profanas, se apoderase del motivo de la fuente. A principios del siglo XVI, un anónimo que alegorizó y salpicó de motes y versillos la subida del monte místico, convida al caminante a beber en la fuente del amor [33]: "Luego veréys y oleréys una hermosa y olorosa fuente, de la qual sale una boz que siempre dize:

Todos los que estáys sedientos
vení a beuer con ardor
de aquestas aguas de amor...".

---

[31] *Cantigas d'amigo,* ed. Nunes, Coimbra, 1926, t. 2, págs. 375, 376, 379, 380: las citas corresponden a cantigas de Pero Meogo.

[32] Stith Thompson, *Motif-index,* Helsinki, 1933, t. 2, pág. 83, "magic fountain".

[33] *Monte de la contemplación,* Sevilla, 1534 (B. N. M.), fol. A 6 r.º Esta curiosa alegoría contiene entre otras cosas una interesante versión de *Oh Belerma...,* en que Cristo crucificado sustituye a Durandarte.

El momento en que un símbolo conservando algo de su aureola mítica se muda en objeto estético, es particularmente favorable a la poesía. A la riqueza de connotaciones imaginativas corresponde la fuerza de vibración emocional. Tal ocurría en el siglo XV con el motivo de la *fonte frida,* cargado a la vez de sugestiones religiosas y de gracia poética.

SENTIDO Y ESTRUCTURA

Como ya indiqué, *Fonte frida* exalta la monogamia, la lealtad al esposo difunto frente a las tentaciones de Mayo, que convida a la tórtola a renovar el amor como se renuevan frondas, flores y nidos. El ruiseñor, en medio del brillante cortejo primaveral, palidece un poco y la fuente del amor avanza a primer plano.

El capítulo del *Physiologus* referente a la tórtola fue —si aceptamos la opinión de Pitra respaldada por Sbordone— compuesto probablemente por un hereje de la secta de los *encratitas,* los cuales no admitían la ruptura de la unión conyugal ni siquiera después de la muerte[34]. Nuestro poema se contenta con enaltecer la casta viudedad, pero no discute la licitud del segundo matrimonio.

Combina armoniosamente sus tres motivos en un diseño que sigue la línea de la pastorela, más bien que la tradición de la disputa entre animales. El debate entre dos animales constituye una de las formas favorecidas por el folclore y la fábula. Ya en los *Carmina cantabrigensia*[35] las estrofas sáficas de *Vestiunt silue* oponían el júbilo del ruiseñor al gemido de la tórtola: "Hic turtur gemit..., hic laeta sedit philomela frondis". Más frecuente era contrastar el canto gozoso del ruiseñor con la tediosa seriedad del buho, como en el poema inglés *The owl and the nightingale,* culminación de perdidos diálogos latinos *De bubone et philomela. Fonte frida* sigue otros derroteros: los de la pastorela. Ésta se iniciaba con una descripción

[34] F. Sbordone, *Ricerche sulle fonte e sulla composizione del Physiologus,* Napoli, 1936, pág. 137.

[35] *Carmina Cantabrigensia,* ed. W. Bulst, Heidelberg, 1950, pág. 48.

de la naturaleza, en que se puntualizaba el lugar del encuentro y una caracterización de la pastora. Venía luego un coloquio entre el caminante enamoradizo, que requebraba y solicitaba, y la pastora que a menudo rechazaba la oferta afirmando su castidad o fidelidad. Este dechado, con más o menos modificaciones, sirvió de pauta al poeta, el cual, como en la pastorela provenzal, reserva el papel airoso no al antojadizo galán —el ruiseñor— sino a la zagala constante —la tórtola—. Dentro del tradicional esquema, el romancista se mueve con libertad. La parte más retórica y convencional, el preámbulo paisajista, revive mediante el redoblado apóstofre; la pintura de la pastora se sustituye por la enumeración de las *naturas* o propiedades de la tórtola; y el ruiseñor, algo esfumado, lleva la voz cantante entre las muchas voces mudas de Mayo.

EL PROCESO ESTILIZADOR

La transmisión oral estiliza un poema encajándolo en determinados moldes expresivos. Menéndez Pidal ha desparramado en su obra preciosas observaciones sobre los problemas de la tradicionalidad, pero no se ha acometido todavía un estudio apretado de cómo nació y se desarrolló el sistema expresivo del romancero. En el campo de las baladas inglesas hay un penetrante estudio de Wolfgang Schmidt, que sugiere algunas nociones aplicables al caso español [36]. Tomaré de él ciertas sugestiones mezclándolas libremen-

[36] W. Schmidt, "Die Entwicklung der englisch-schottischen Balladen", *Anglia*, 51 (1933), 1-77, 113-312. Perdido en una revista de especialidad, no ha logrado la atención que merece. Schmidt, que no parece conocer a Menéndez Pidal, opina que el juego de formas de la balada va creado exclusivamente por la tradición oral. Una demostración categórica será en mil casos imposible por las lagunas de nuestra documentación. ¿Por qué un poeta no ha de poder identificarse del todo con la poética popular? De hecho Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlín, 1936, págs. 34-38, sostiene que las versiones primitivas ofrecían ya los rasgos típicos y que la tradición se ha limitado a robustecerlos.

te con otras de don Ramón. ¿Quién podrá taparse los oídos a las sirenas de la analogía aún conociendo sus riesgos?

La transmisión oral modifica la estructura, el estilo y el lenguaje, no siguiendo una pendiente fatal, sino escogiendo entre varias posibilidades. Éstas, con todo, son más limitadas que en la obra culta. En la estructura actúan dos tendencias contrapuestas: la tendencia a dramatizar la fábula y la tendencia a derivarla por la vertiente lírica. La inclinación dramática, más tenaz y operante, propende a aumentar el número de versos dialogados a expensas de la descripción y narración. La inclinación lírica procura ampliar los momentos emocionales y dilatar las manifestaciones del sentimiento. Ambas actúan y compiten en la tradición de *Fonte frida.*

Ciertos artificios y mecanismos retóricos pertenecen por juro de heredad al patrimonio del canto popular y, por consiguiente, del romancero: la presentación en antítesis, la repetición formal y de sentido, la intensificación mediante el amontonamiento de sinónimos, la variación sobre el mismo tema [37]. Vocabulario y fraseología se empapan por una parte de giros pintorescos y gráficos, por otra de bordoncillos y locuciones hechas. La folclorización no sigue un rumbo único, ni hay astrología literaria que pueda presagiar su derrotero. Cuando un cantor en estado de gracia poética rehace el poema o simplemente lo retoca, surgen variantes afortunadas, de las que bautizamos con el nombre de positivas. La persistencia de las modificaciones depende en gran parte de que la nueva moneda se asemeje tanto a las viejas que el pueblo la pase como buena y la incorpore al peculio tradicional de la memoria. La intervención de genuinos artistas que convierten de nuevo en individual el poema

---

[37] Ruth House Webber, *Formulistic diction in the Spanish ballad,* Berkeley, 1951, nos ha dado un interesante estudio sobre la impregnación formulística, variable según la edad y el grupo a que pertenece un romance. Pero la red estadística no pesca fenómenos esenciales, como la variación dentro de la fórmula, ni logra distinguir entre el *pastiche* del versificador mimético y el empleo artístico e individual del diccionario y modos mostrencos. Schmidt, *art. cit.,* ha insistido sobre la valía de la fórmula como acuñación definitiva, mientras otros la menosprecian como rutina. Unos y otros tienen razón.

comunal, explica que junto a tantas variaciones mediocres haya cimas de belleza y versiones acendradas.

En *Fonte frida* no hay medio de remontarse al romance original. Lo único que podemos asegurar es que, cuando por primera vez nos sale al paso, ya está folclorizado, es decir ha absorbido las mañas y maneras, el vocabulario y estilo del romancero tradicional. Cuando Carasa y Tapia lo glosan, ya es *viejo*. Y sabemos tan poco de la biografía de los glosadores, que se nos escapa lo mismo la fecha precisa de la fijación por escrito, que el ambiente social y la geografía de las dos versiones. Los dos glosadores vivían en la época de Encina [38].

La variante glosada por Carasa es más primitiva. Está menos folclorizada y más cercana al inasequible arquetipo. Las propiedades de la tórtola se enumeran en lógica sucesión no interrumpida, el diálogo se reduce a un mínimo, la emoción refrenada no ha llegado a la exasperación patética de la versión Tapia. En el lenguaje hay remotas vejeces como *bibda* por *viuda* y el uso de la segunda persona singular del subjuntivo presente con valor imperativo [39]. El imperfecto *pluviese* por *pluguiese* sorprende. Dentro de la fraseología romanceril disuenan versos como "a quien tan suya me hizo" más propio del conceptismo elíptico de la canción cortesana. El oc-

---

[38] Hubo dos Tapias: el nuestro y el que anduvo en Italia con Alfonso V. El nuestro fue soldado en Alhama y cantó la muerte de César Borgia (Amador, *Hist. crít. de la lit. española*, t. 6, pág. 442; Menéndez Pelayo, *Antología*, ed. cit., t. 3, pág. 157). Sobre la fortuna de la versión Tapia véase A. Rodríguez-Moñino (ed.), *Espejo de enamorados*, Valencia, 1951, 26-27. M. Frenk Alatorre, *Cancionero de galanes*, Valencia, 1952, ha reimpreso un pliego suelto con villancicos de Carasa que recuerdan a Encina. La acentuación de Carasa *publica* (llano) apunta a Navarra-Aragón, pero sábelo Dios. Tantas eran las licencias poéticas autorizadas por Mena y Nebrija.

[39] Según H. Keniston, *The syntax of Castilian prose. The sixteenth century*, Chicago, 1937, pág. 37, "el siglo XVI no ofrece ejemplos del uso de la segunda persona de subjuntivo para expresar un mandato directo, sin palabra introductiva". La poesía lo mantiene hasta entrado el XVI: "Páreste a la ventana, / niña en cabello, / que otro parayso / yo no le tengo" (*Tragedia Policiana*, ed. cit., pág. 48).

tosílabo "por allí pasó cantando" suena en la versión Tapia "por allí fuera pasar", con infinitivo menos concentrado, pero más romanceril: facilita la rima en *-á*, frecuente en el Romancero, y expresa el fluir de la narración.

La versión de Tapia, difundida por el *Cancionero general*, el de Romances de Amberes y la *Silva* de 1550, es la mejor. Retiene, al igual de Carasa, la glorificación de la viudez eterna y afea el segundo casamiento como traición al primer marido. Al situar en primer término los hijos, alegría del hogar, apunta a un ámbito de familia, no de corte ni de cuita sentimental. Dramatiza las propiedades de la tórtola: las más pintorescas, saltando del marco de la enumeración, irrumpen en el diálogo y pasan a la boca del ave fiel. La carga emotiva se concentra en el dolor de la tórtola que no admite consuelo. La violencia con que rehusa los goces de la vida y el amor nuevo, se explaya en catorce octosílabos —más de la mitad de la composición—, frente a dos solos en la versión de Carasa. Son catorce versos plagados de artificios característicos del romancero tradicional: paralelismo de giros subrayado por la triple anáfora (vv. 15, 17, 19); oposiciones entre octosílabos pares e impares (17-18); amontonamiento de sinónimos reiterados con leves modificaciones (13-14, 23-24). Entre estas dos sartas de injurias hay una especie de correspondencia. La repetición se justifica por la intercalación en el diálogo de las *naturas* de la tórtola, y la aclaración del sentido humano celado en la alegoría ("que no quiero haber marido...", etcétera). La repulsa "vete de ahí, enemigo / malo..." evoca resonancias bíblicas y tentaciones del diablo. Y los dos octosílabos finales con la usual dicotomía *mujer-amiga* rematan con el más puro casticismo.

La versión del *Cancionero musical* se aleja mucho del simbolismo originario. La tórtola, desligada de su asociación con la viudez, representa la soledad de amor. "Viuda y con dolor" se transforma en "sola y sin amor". La muletilla "que hoy ha siete años" (tal vez por "que hoy ha siete años, siete"), familiar en la poesía oral de otros pueblos, revela una creciente saturación formulística.

La fragmentaria versión de la *Policiana* decapita el final. Condensa la emoción sobre la tórtola solitaria, escamotea al ruiseñor y reduce la historia a un simple residuo lírico. El ave ya no simboliza el amor fiel, sino el nuevo amor no correspondido. La poesía popular procura rejuvenecerse adaptando a funciones nuevas, o a situaciones individuales, la canción comunal cuya virtualidad ha ido menguando. A la fuente del amor, tal vez pasada de moda, sucede la "fonte frida, fonte frida, / fonte frida e con frescor", con su aliteración y su repetición incremental, recursos típicos de la canción folclórica.

CANCIÓN CORAL Y ROMANCE. FORMAS Y RITMOS COMUNES

Hemos seguido el romance hasta 1550. Por entonces ya la imprenta va confinando la tradicionalidad a círculos angostos. El texto, no obstante su fluidez, se aferra a ciertos versos afortunados, como el de "que ni poso en ramo verde / ni en prado que tenga flor". Conserva la vigorosa entrada, el triplicado apóstrofe. Este ataque inicial con su ambigüedad simbólica y su martilleo obsesionante está acuñado para circular de boca en boca y ser coreado por la rueda o ronda que envuelve, o sigue, al solista. Puede desprenderse del resto del poema cuyo motivo central resume y cifra. Su ritmo, finamente articulado en miembros simétricos, su multiplicada invocación, se ajustan plenamente a las pautas y funciones del estribillo. No creo desatinado el suponer que su esquema rítmico proviene de la canción coral y de danza, con la que el romance ha tenido en el siglo XV (tal vez desde mucho antes, pero la comprobación se esquiva) libre comunicación y territorios comunes [40].

---

[40] Ya Naumann, *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte*, t. 3, página 480, observaba que no hay manera de separar la balada con estribillo y danza de la balada sin esos dos requisitos: "El estribillo y la relación con la danza se toman y dejan con facilidad" (citado por W. Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, op. cit., pág. 305). Sobre el paso de motivos de la

El comienzo de un romance suele ser el trozo más estilizado. Junto al comienzo reposado del romance narrativo que guarda las usanzas del cantar de gesta, se abre paso una entrada abrupta, despeñada en medio de la acción, en que el octosílabo primero invoca por dos veces el nombre de uno de los personajes. Estas entradas pueden nacer de la ingénita propensión al dramatismo propia de la canción comunal. Pueden remedar el rito religioso en que al empezar se llama al ser u objeto sagrado. En todo caso estamos ante una forma elemental en que la eficacia artística coincide con las conveniencias funcionales. Dramático es el principio de romances como "Rey don Sancho, rey don Sancho"[41], "Abenámar, Abenámar" (*Prim.*, 78), "Moro alcaide, moro alcaide" (*Prim.*, 84). Los ejemplos abundan en los romances carolingios, novelescos y fronterizos (*Prim.*, 71, 109, 138, 161*a*, 168, 180, 181, etc.)[42]. A veces se reitera la fecha o el tiempo que puede encerrar un contenido emocional, como en "Que por mayo era, por mayo" (*Prim.*, 114), o un vocablo evocador de una tarea: "A caza iban, a caza" (*Prim.*, 119). Hay un grupo de entradas, ajenas a la tradición épica —remedadas probablemente de la canción coral—, en que se apostrofan lugares y plantas[43]. En algunos, como "Alburquerque, Alburquerque" (*Canc. musical de Palacio*, núm. 106) o el impresionante "Río verde, Río verde" (*Prim.*, 95), la invocación del lugar desemboca insensiblemente en la narración. En otros, como "Rosa fresca, rosa fresca" (*Prim.*, 115), "Arboleda, arboleda" (*Antología* de Menéndez Pelayo,

canción lírica al romance, véase Ezio Levi, "El romance florentino de Jaume de Olesa", *RFE*, 14 (1927), 134-160.

41 Wolf-Hofmann, *Primavera y flor de romances* (reimpresa en la *Antología* de Menéndez Pelayo, ts. 7-9, núms. 39-40).

42 Sobre la anáfora épica véase L. Spitzer, "Stilistisch-syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen", *ZRPh*, 35 (1911), 293-301.

43 La aparición de plantas simbólicas en el estribillo se da por ejemplo en las canciones que llamamos *tréboles*. En las baladas inglesas no es rara: véase A. Kahlert, *Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade*, Marburg, 1930, págs. 105 sigs. Podría hacerse un estudio sobre el simbolismo de la oliva y la manzana, la rosa y el romero en las canciones castellanas.

t. 9, pág. 414), el contenido simbólico no ofrece duda. En estos apóstrofes hay una intensidad emotiva que señala la participación del coro. Y en todos estos lugares los dos octosílabos iniciales pueden desgajarse y repetirse en los momentos adecuados, aunque nuestros pliegos sueltos y cancioneros no lo indiquen. Este tipo de arranque tajado y emocional se ha ido propagando a medida que aumentaba la impregnación lírica del romancero. Si repasamos el *Catálogo del romancero judío-español* hecho por don Ramón [44], hallamos que, entre 143 romances, 19 usan esta forma inicial de invocación redoblada o reiteración de una palabra significativa en el primer octosílabo. Algunos comienzos como "Mañanita era, mañana" reemplazan otros muy diferentes del romancero viejo (núms. 8, 22, 127 del *Catálogo*). Esta fórmula inicial, la más popularizada, se inspira acaso en una canción lírica alusiva a los baños del amor que nos ha sido conservada por Juan Vásquez [45]:

¡O qué mañanita, mañana,
la mañana de San Juan,
quando la niña y el caballero
ambos se yvan a bañar!

El comienzo de *Fonte frida* fue calcado en la versión de *Rosa fresca,* que Berintho glosa en la *Comedia Thebaida* [46]:

Rosa fresca, rosa fresca,
rosa fresca y con amor,

y su geometría rítmica remedada en el romance judío de "Arboleda, arboleda, / arboleda tan gentil", previamente citado.

La afinidad de los dos versos iniciales de *Fonte frida* con la canción coral, se confirmará si los cotejamos con el célebre estribillo

---

44 R. Menéndez Pidal, *El romancero,* Madrid, s. a., págs. 101-183.

45 J. Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla, 1560), ed. de H. Anglés, Barcelona, 1946, pág. 30.

46 *Comedia Thebaida* (Colección de libros españoles raros y curiosos), Madrid, 1894, pág. 43.

de un *Lied* de Goethe musicado por Schubert y tomado con leves alteraciones de la tradición oral:

Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heide.

La cosa simbólica (rosa-fuente), escoltada del epíteto que indica la cualidad esencial (roja la rosa, fría la fuente), se redobla en el primer verso, mientras en el segundo se nombra acompañada de una determinación (del prado, del amor). La repetición (cantidad en vez de calidad) caracteriza la poética popular y guarda un rastro de fórmula mágica ligando el canto y el encanto [47].

Históricamente abundan las pruebas de que en España, en el siglo XV, por los días en que cristalizaba el sistema expresivo del romancero tradicional, el canto coral y la danza acompañaban los júbilos colectivos. La documentación más reveladora se encuentra en la *Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*, cuando pinta las fiestas de la ciudad que los romances apellidaban "Jaén, Jaén la guerrera" [48]. Y, empezado el siglo XVI, en el teatro de Gil Vicente que a cada paso atestigua la boga de la poesía coral y sus íntimos contactos con el romance y la danza. La acción dramática alterna con múltiples intermedios de canto: serranillas, villancicos, mayas, romances. Se canta ya en solo, ya en corro, en chacota, en folía, de *terreiro*. Aunque la *Copilaçam* de 1562 ha podado casi todas las rúbricas escénicas, se han salvado algunas interesantes acotaciones, como la que remata el romance y auto de *Don Duardos*: "Este romance se disse representado e depois tornado a cantar por despedida". Dos romances poseen su correspondiente estribillo y se acompañan con mudanzas y variaciones de baile. En la *Comédia do viuvo* (*Copilaçam* de 1562, fol. 106 r.° B) "vem quatro cantores e andarão hum compasso ao som desta cantiga":

---

[47] H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, Marburg, 1927, t. I, pág. 121, considera que este estribillo guarda aún su halo mágico.

[48] Véase mi artículo sobre cantares paralelísticos castellanos en el presente volumen, págs. 181-224.

Estánse dos hermanas
doliéndose de sí;
hermosas son entrambas,
lo más que yo nunca vi.
¡Hufa a la fiesta, a la fiesta,
que las bodas son aquí!

En *Romagem de agravados* (*Copilaçam*, fol. 190 r.° A) "ordenarão se todas as feguras como en dança e a vozes baylaram e cantaram a cantiga seguinte":

Por Mayo era, por Mayo,
ocho días por andar;
el Iffante don felipe
nació en Éuora ciudad.
¡Huha, huha!
¡Biua el Iffante, el Rey y la Reina
como las aguas del mar!

Es de creer que Gil Vicente no hace más que reflejar, quizá con algún retraso, los comunes usos hispánicos.

"FONTE FRIDA" DESPUÉS DE 1550

El romance de *Fonte frida* estuvo muy en boga durante el reinado de los Reyes Católicos y los primeros tiempos de Carlos V, según noticias de Menéndez Pidal[49]. De los datos reunidos por C. Michaëlis, *Romances velhos em Portugal*, Coimbra, 1934 (2.ª ed.), se infiere que Lisboa lo seguía cantando en la segunda mitad del XVI. A las alusiones registradas por la ilustre romanista, añadamos algunos textos burlescos de Prestes y Camões. Pocos criterios hay más seguros que el chiste teatral cuando se trata de aquilatar la popularidad. Para que una alusión cómica posea eficacia, ha de despertar

[49] *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1938, págs. 81-82.

eco inmediato en el ánimo del espectador. La imagen sentimental desgastada por el uso brinda una fácil presa al retruécano y la caricatura. Camões pone en boca de un galán en el *Auto de Filodemo*: "Pois não creo eu em sam Pisco de pao se ey de por pè em ramo verde, tè lhe dar trecentos açoutes" [50], donde el eco de *Fonte frida* interfiere con la alusión al ramo verde que anunciaba las tabernas. Antonio Prestes, en el prólogo representado al *Auto de dous hirmãos,* comentando el bajo nivel del teatro corriente, hace decir al Licenciado: "Fazey autos a rolas ueuuas que não riem nem põe pè em ramo uerde, nem bebem agoa crara" [51]. En el *Auto da Sioza* presenta al marido lamentándose de su mujer que le cela y no deja salir a la calle: "Pregaisme frestas, jenelas, / eu nem pee em ramo seco / e inda sois toda querelas" [52], donde Prestes, amigo de descoyuntar la lengua y de variar la frase hecha, suplanta el esperado *verde* por *seco*.

Nuestro romance no fue incluido en la *Silva* de 1561 y sus derivaciones [53]. Pero las frecuentes reminiscencias en libros de zoolo-

---

[50] Camões, *Poesías castellanas y autos,* ed. Marques Braga, Madrid, 1929, página 49. L. Spitzer, *Essays in historical semantics,* New York, 1948, página 133, asociaba el giro *não pôr pé em ramo verde* con la expresión alemana *auf keinen grünen Zweig kommen,* que según el *Deutsches Wörterbuch* se relaciona con la rama verde, símbolo del traspaso de la propiedad en el derecho germánico. Recientemente (*MLN,* 69, 1954, 270-273) corrige Spitzer esa interpretación a base de la obra de Lauchert aducida por Bataillon en su citado artículo: el giro alemán deriva del cuento medieval de la tortolica viuda. —Para un portugués del siglo XVI, el *por pè em ramo verde* de Camões valía seguramente lo mismo que *ir ao ramo,* y aludía de paso a una canción callejera.

[51] *Primeira parte dos autos e comedias portuguesas feitas por Antonio Prestes e Luis de Camões,* Lisboa, 1587, fol. 74 v.º Tito de Noronha (o, por mejor decir, el increíblemente descuidado copista de quien se fió) se ha comido el prólogo en su chapucera edición de los *Autos* de Antonio Prestes, Porto, 1871.

[52] *Ibíd.,* fol. 112 v.º

[53] *Silva de varios romances* (Barcelona, 1561), reed. de Valencia, 1953. Su descubridor y editor A. Rodríguez-Moñino describe en el prólogo 37 reimpresiones, afirmando (pág. xxviii) que "es la raíz y fuente principal de la propagación de nuestro romancero".

gía, sermonarios y comedias mal se explicarían si no hubiese seguido vivo en boca del pueblo. Coplas modernas de España, Portugal y Argentina cantan a la casta tórtola y quizá presuponen un recuerdo más o menos apagado. Por eso yo encontraba sorprendente que, en las colecciones de romances modernamente recogidas de la tradición oral, no figurase descendencia de *Fonte frida*. Un rápido sondeo en el círculo de mis amigos me ha permitido descubrir una versión burgalesa y una reminiscencia incrustada en "Por mayo era, por mayo" tal como se canta en la Puebla de Sanabria. Hélas aquí:

Versión burgalesa

Fonte frida, fonte frida,
fonte frida y con amor,
do todas las avecicas
van tomar consolación,
si no es la tortolica
que está muerta de dolor.
Por allí fuera a pasar
el traidor del ruiseñor.
Las cuitas que de su vil pecho brotan
llenas son de traición.
Si te pluguiese, señora,
sería yo tu servidor.
Véte de ahí, enemigo,
malo, falso, engañador,
que no poso en quima verde
ni en prado que tenga flor,
que si el agua hallo clara,
también beberla suelo yo;
que no quiero haber penas,
que llantos no quiero, no:
las cuitas que de tu vil pecho brotan
llenas son de traición,
que nunca fuiste ni has sido
ni nunca serás buen servidor.

Versión de Sanabria

Por mayo era, por mayo,
vitor, vitanda,
mes de la rica calor,
vitor, vitanda,
cuando las damas del mundo
iban a ver a su amor;
y yo, la triste de mí,
metida en esta prisión,
sin saber cuando amanece
ni cuando se pone el sol,
si no son tres pajarcitos
que me cantaban l'albor:
y una es la golondrina
y otro es el reiseñor,
y otra era la calandria
la que lo hacía mejor.
Ella no se posa en prado
ni árboles que echaran flor;
posárase en las aradas
y en la sombra de un terrón,
y estando un día reclamando
un pastor me la mató.
Si lo hizo por la pluma,
de oro se la daba yo;
si lo hizo por la carne,
no pesaba un cuarterón;
si lo hizo de venganza,
no alcance perdón de Dios.

La versión burgalesa [54], de la colección reunida por el Ayuntamiento de Burgos, no carece de encanto, por más desnaturalizada que esté. Uno se pregunta si el colector o los últimos eslabones de la cadena oral no habrán manipulado y falseado ciertos versos sos-

[54] Mi agradecimiento a don José María Codón, el jurista y escritor burgalés, que me comunicó el texto.

pechosos. Contrasta el castizo y regional *quima* con el literario *cuita*. Al principio, hasta "también beberla suelo yo", sigue el texto divulgado de Tapia, salvo el estirado verso "las cuitas que de tu vil pecho brotan", que se canta con un floreo musical. La segunda parte ofrece notas que están muy a tono con la veta reflexiva y moral del pueblo de Castilla. El sentido trágico de la vida cede el paso al buen sentido. Si la dolorida viuda rechaza al galán ruiseñor, no lo hace por fidelidad sino por cautela. Bebe el agua cuando la halla clara, pero el nuevo galán no es agua clara ni trigo limpio. La pasión sustituida por la discreción.

El romance de Sanabria [55], en armonía con la tradición del noroeste, tiene más lujo de imaginación y lirismo. Está destinado al corro y posee un estribillo volandero: *vitor vitanda*. Todo en él denuncia una larga tradicionalidad; la triplicación de las aves, el derroche de oro, y especialmente el elaborado remate con su triple repetición incremental que sustituye el verso final del romance del Prisionero: "déle Dios mal galardón". La calandria, vista con intuición feliz de cantor campesino, asume el papel principal y roba dos octosílabos a la tórtola viuda. Para explicar la enumeración de pájaros, no necesitamos recurrir a los hábitos inveterados de la poesía latina medieval. Hay antecedentes más inmediatos, como la variante del Prisionero de la *Primavera* (*Prim.*, 114*a*) y sobre todo el fragmento de *Fonte frida* que con retoques de *fabla* inserta L. Vélez de Guevara en *Los hijos de la Barbuda* (*Antología* de Menéndez Pelayo, t. 9, pág. 96):

Allí canta la calandria, — allí canta el ruiseñor,
allí canta el silguerillo — y el chamariz parlador:
si non fue la tortolilla — que nunca cantara, non,
nin reposa en rama verde — nin pisa yerba nin flor.

---

[55] Debo esta versión a la amistad de Eulalia Galvarriato, la brillante novelista de *Cinco sombras*. La oyó cantar a una criada suya venida de la Puebla de Sanabria.

Pero creo que para la contaminación del romance del Prisionero con el de *Fonte frida* existe un motivo más profundo que el de técnica retórica, motivo oscuramente presentido por el autor que los ligó. Ambos romances reflejan idéntico modo de voluptuosidad dolorosa. Han brotado de una sensibilidad que —a lo menos poéticamente— se complacía en las lágrimas y se cerraba a los placeres de Mayo.

¡AY, *IHERUSALEM!* PLANTO NARRATIVO DEL SIGLO XIII

TEXTO DEL POEMA [1]

A los que adoran en la vera cruz,
salud e graçia de la vera luz,
que enbió syn arte
el maestre d'Acre
a Iherusalem.
Bien querría más convusco plannir,
llorar noches e días, gemir e non dormir,
que contarvos prosas
de nueuas llorosas
10 *de Iherusalem.*
Creo que pecado me sería callar;
lloros e sospiros non me dan vagar
de escreuir el planto
en el Conçilio santo
de Iherusalem.
De Iherusalem vos querría contar,
del sepulcro Santo que es allende el mar:
moros lo çercaron
e lo derribaron,
20 *a Iherusalem.*

---

[1] Texto publicado por la Sra. M.ª del Carmen Pescador en la *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XIV, 244-246.

Estos moros perros a la casa santa
siete años e medio la tienen çercada;
non dubdan morir
por la conquerir
a Iherusalem.
Fazen[2] *ayuntamiento los de Babilonia*
con los africanos para los de Etiopia,
para los [...][3]
tártaros e miros
30 *por Iherusalem.*
Grandes afincanças ponen con sus lanças
por yr a christianos commo a perdonanças.
Llena por ençima
vençe moreria
en Iherusalem.
Haunque los christianos non pueden sofrir,
han pocas viandas e mucho ferir.
Non les viene acorro
del su Consistorio
40 *en Iherusalem.*
Ia todos acuerdan con el Patriarcha:
Para el Padre Santo escriuen vna carta
con letras de sangre,
que mueren de fanbre
en Iherusalem.
Raros muy amargos moros quantos son
tiénenlo çerrado al altar de Syón.
Non dubdan morir
por la conquerir
50 *a Iherusalem.*
Léese la carta en el Conçilio santo:
papa e cardenales fazían grand llanto,
ronpen sus vestidos,
dan grandes gemidos
por Iherusalem.
Mandan dar pregones por la christiandad,
alçan sus pendones, llaman Trinidad.

---

[2] Transcribo por F un grafismo raro, que no puede tener otro sentido.

[3] Es claro que falta algo en este verso, seguramente porque el copista no entendió alguna palabra en el original.

"¡Valed, los christianos,
a vuestros hermanos
60 *en Iherusalem!"*
Non les da buen viaje la sagrada mar:
los vientos an contrarios, non les dexa andar.
Quando están en calma
esflaquéçeles el alma,
en Iherusalem.
Ora es venida, por nuestros pecados,
de tan negro día moros esforçados.
Llena por ençima
vençe morería
70 *en Iherusalem.*
Pocos son christianos, menos que ovejas.
Muchos son los moros, más que las estrellas.
Non dubdan morir
por la conquerir
a Iherusalem.
¡Quánta grand batalla fuera en aquel día!
Con los caualleros es la clerezía,
por tomar pasión
por la defensión
80 *de Iherusalem.*
Reuenden christianos muy bien la su sangre:
por muerte de vno cient moros van delante.
De todo por ençima
vençe morería
en Iherusalem.
Sacerdotes e frayres en cadenas presos;
tienen a los abades en cepos de maderos.
Afán e amargura
hanlo por folgura
90 *en Iherusalem.*
Bienen las donzellas que eran delicadas
en cadenas presas e muy atormentadas.
Afán e quebranto,
fazían grande llanto
en Iherusalem.
Veen los christianos a sus fijos asar,
veen a sus mugeres biuas destetar;
vanse por los caminos [sic]

cortos pies e manos
100 *en Iherusalem.*
De las vestimentas fazían cubiertas;
del Sepulcro Santo fazían establo;
de las cruzes santas
fazían estacas
en Iherusalem.
Quien este canto non quiere oýr,
non tiene mientes de a Dios seruir
nin poner vn canto
en el Conçilio santo
110 *de Iherusalem.*

ESTUDIO DEL POEMA

Tras el goce de un poema virginal, recién rescatado del polvo de los archivos, viene la espinosa tarea de asignarle un puesto en la literatura. Estamos ante un fruto inesperado, como llovido del cielo. La versificación adelanta la aparición del dodecasílabo o verso de Juan de Mena; el tema contradice la arraigada persuasión de que Castilla, absorta en la reconquista, se volvió sentimentalmente de espaldas ante las cruzadas de Oriente; el género nos ofrece un extraño mestizaje de lirismo y gesta, de planto y narración épica. No encontramos dentro de nuestro parnaso medieval nada con qué compararlo. Ni siquiera aprovecha saltar el cercado lingüístico y buscar los modelos en las letras hermanas, francesas, provenzales, latinas, catalanas o gallegas.

Claro que, a medida que renunciamos a semejanzas totales para contentarnos con rasgos aislados, las afinidades van aflorando. La poesía gallega —no hay que extrañarlo dada la intimidad de las lenguas y el bilingüismo de muchos trovadores— nos brinda una estrofa parecida en las *Cantigas de Santa Maria*. El mester de clerecía y el mester de juglaría de los siglos XIII y XIV, las historias inspiradas en las gestas, el romancero nos ofrecen dispersos muchos

de los tópicos y fórmulas, de la retórica y vocabulario. Nos percatamos de que no estamos leyendo un balbuceo elemental, sino una obra de arte madura cuyas formas y lenguaje tienen detrás una considerable tradición y solera. Antes de penetrar en el campo literario, urge esclarecer la cuestión de la cronología. El lenguaje evidentemente modernizado en una, y acaso en sucesivas transcripciones, no ofrece puntos seguros de apoyo. Sólo la evidencia interna, la referencia a circunstancias y sucesos fechables nos permitiría encontrar, con escaso margen de error, el momento en que fue compuesta.

Pero la metamorfosis que la anécdota sufre, al cruzar las fronteras de la poesía, no consiente identificar con plena certeza la realidad subyacente. Por ello mis conclusiones han de ser recibidas con cautela y acogidas como mera tentativa de explicar y dar coherencia al poema situándolo en un horizonte de ideas, de hechos y de formas. Consciente de que la más sutil tentación es la de magnificar el hallazgo abultando su antigüedad y excelencias, he probado a situar el poema en el siglo XIV, por los días del Concilio de Vienne. Pero las dificultades eran tan evidentes que me he resignado a anticipar la fecha de su nacimiento hasta los días de Alfonso X. Vaya por delante de mis observaciones la conclusión provisional de que el poema *¡Ay Iherusalem!* o *Planto por la caída de Jerusalén* se compuso entre 1272 y 1276, durante el pontificado de Gregorio X, con ocasión del Concilio segundo de Lyon que en 1274 se reunió con el fin de arbitrar recursos para la reconquista de la Ciudad Santa. El poema únicamente tiene sentido si lo emplazamos en una determinada coyuntura política e ideológica de la cristiandad. Pero, como la médula histórica está escondida en el cuerpo poético, la exposición previa de las circunstancias que lo encuadran ha de hacerse con cierto detalle. Luego vendrá el careo de los incidentes triviales con la sublimación poética, el estudio de la lengua, el género y el estilo, para rematar con un breve examen de su estructura y de su novedad.

EL MOMENTO HISTÓRICO. DOS CARTAS

En febrero de 1229 el emperador Federico II, mediante gestiones diplomáticas, obtuvo del sultán Al-khamil la entrega de Jerusalén y una tregua de diez años. Enzarzado en su duelo a muerte con el papado, descuidó la reedificación de los muros y fortalezas. La flaqueza de Jerusalén se vio patente al expirar la tregua. Hubo incursiones y saqueos por parte de campesinos musulmanes fanatizados y hasta una momentánea ocupación por el príncipe de Kerak que, tras arrasar las pobres defensas, se retiró. Años antes, las angustiadas peticiones de socorro de los cristianos habían sonado patéticas en el Concilio de Letrán de 1234, que ordenó pregonar la cruzada por todo el Occidente. Sin embargo, una ayuda eficaz no se concretó hasta la expedición capitaneada por Teobaldo rey de Navarra y conde de Champaña. La poderosa escuadra de los cruzados, que se hizo a la vela en septiembre de 1239, fue dispersada por las borrascas a dos días de su destino, arribando maltrecha y menguada a San Juan de Acre [1]. Teobaldo, "poeta extraviado en la política" (R. Grousset), guió las indóciles mesnadas feudales al desastre de Gaza, regresando sin gloria a sus tierras. En 1244 el mundo cristiano oyó sobrecogido las tristes nuevas de Jerusalén: toma de la ciudad, matanza de cristianos, derrota de los caballeros hospitalarios, templarios y teutónicos unidos por una vez para la reconquista o la venganza. De la atroz catástrofe nada lastimó a la cristiandad tanto como la profanación y saqueo del Santo Sepulcro. Seguiré el resumen de Röhricht, comúnmente aceptado por los restantes historiadores [2], para desenredar la embrollada maraña de incidentes.

---

[1] *Manuscrit de Rothelin*, en *Recueil des historiens de croisade: Historiens occidentaux*, Paris, 1859, pág. 529; R. Röhricht, *Geschichte des Königreichs Jerusalem*, Innsbruck, 1898, pág. 838.

[2] Cada nación ha tentado en los últimos treinta años renovar la visión de las Cruzadas. Rompe la marcha Francia con la *Histoire des Croisades* de R. Grousset, 3 tomos, 1934-36; tras la Gran Guerra sigue Inglaterra con

Acorralados por la invasión mongólica, los turcos kharisminos[3] penetran en el Asia Menor. Azuzados por el Sultán de Egipto, "irrumpieron en Jerusalén (12 de julio de 1244). Primeramente fueron rechazados de la ciudad. Para vengarse, devastaron las iglesias y campos de los arrabales. En la noche de 23 de agosto unos 7.000 habitantes de Jerusalén, asustados ante un nuevo ataque, salieron de la ciudad con rumbo a Jafa, mientras por el lado opuesto entraban los enemigos y enarbolaban en seguida banderas cristianas. Imaginando que los cristianos que quedaban en Jerusalén habían logrado una nueva victoria, la mayoría de los evacuados regresó. Más de dos mil, junto con la entera población latina de Jerusalén, fueron pasados a cuchillo por los conquistadores, los cuales profanaron o destruyeron todos los Santos Lugares, especialmente el Santo Sepulcro"[4].

Las tres órdenes militares, reforzadas por auxiliares musulmanes de Damasco y animadas por Roberto, patriarca de Jerusalén, y otros dignatarios de la Iglesia, presentan batalla a los kharisminos, apoyados por tropas de Babilonia y Egipto, entre Gaza y Ascalón. Apenas iniciado el combate (12 de octubre 1244), los aliados damascenos abandonan a los cristianos que sucumben en combate desigual. Caen muertos la mayoría de los caballeros: entre los prisioneros está Guillaume de Châteauneuf, maestre de los Hospitalarios. Dos relatos de primera mano desparraman por la cristiandad las nuevas de la espantosa derrota: la carta de Guillaume de Châteauneuf y la colectiva de Roberto el patriarca, obispos y abades de Palestina. Como

---

la *History of the Crusades* de Steven Runciman, 3 tomos, Cambridge, 1951-54; Alemania con la *Geschichte der Kreuzzüge* de Adolf Waas, 2 tomos, Freiburg, 1956. Varían las perspectivas, predominando ya lo político, ya lo militar, ya lo ideológico.

[3] Reciben en los textos latinos nombres algo discrepantes: *choerosmini, choramini, choersmini, chorasmini,* etc. En la *Gran conquista de Ultramar* se les llama *coarsines.*

[4] R. Röhricht, *Geschichte der Kreuzzüge im Umriss,* Innsbruck, 1898, página 237. Para más detalles, cf. R. Grousset, *op. cit.,* t. 3, Paris, s. a. [1948], págs. 411-414.

de ambas creo rastrear huellas en nuestro *Planto*, he de dar por fuerza algunos extractos pertinentes [5]. La misiva de Roberto insiste, más que en la reseña militar, en el aspecto religioso: profanación del Santo Sepulcro y Monte Calvario, degüello de los sacerdotes mientras celebraban misa en Jerusalén, absolución general y ansia de morir por Cristo compartidas por los combatientes de Gaza. He aquí algunos trechos, primero sobre la desecración de los Santos Lugares, después sobre el combate heroico: *Tandem praenotati perfidissimi* [*Corasmini*] *Israelitanam urbem intrantes, quasi populo destitutam, Christianos qui ibi remanserant seque intra ecclesiam Sepulchri Dominici receptarunt, ante ipsum sepulchrum eviscera-verunt crudeliter universos. Et decapitantes sacerdotes qui in alta-ribus celebrabant, dicebant ad invicem: "Hic effundamus san-guinem populi Christiani..." Insuper in sepulchrum resurrectionis Dominicae manus extendentes, illud multipliciter deturparunt, ta-bulatum marmoreum... funditus evertentes...* [Para vengar la afrenta, el ejército cristiano se mueve de la costa. Los kharisminos piden socorro al Soldán de Babilonia, que envía refuerzos]. *Eos in vigilia Sancti Lucae ante Gazaram invenimus cum multitudine infinita ha-bentes acies ordinatas ad praelium... Nobis etiam patriarcha et aliis praelatis... remissionem indulgentibus de poenitentiis peccatorum summa contritio et effusio lacrimarum singulis caelitus est effusa, ut mortem corporis pro nihilo reputantes et sperantes praemium sempiternum, mori pro Christo vivere reputarent. Cumque eis Co-rasmini cum Babilonicis insimul irruissent, tanquam athletae Domi-ni et fidei Catholicae defensores, quos eadem fides et passio fecit germanos, fortissime restiterunt. Et cum essent respectu inimico-rum paucissimi, proh dolor, succubuerunt in bello.* Extractos de la

[5] Las dos nos han sido transmitidas por Matthieu Paris, *Chronica maiora* (en *Rolls series. Scriptores rerum Britannicarum*, 7 tomos, London, 1872-84), tomo 4: la del maestre, págs. 307-311; la del patriarca, págs. 337-344. Otra carta de Roberto puede leerse en Salimbene de Adam, *Cronica*, Bari, 1942, tomo 1, págs. 254-255. Más seca —quizá resumen de un original perdido—, da pormenores sobre los muertos y la traición de los damascenos.

carta del maestre[6]: *Infinita multitudo gentis barbarae et perversae, quae Coersina vocabatur, in ultimis partibus nostris Jerusalem conterminis, vocante et mandante Soldano Babiloniae, universam terrae superficiem occupans omnem animam viventem per ignem et gladium peremerunt.* [Pinta la decisión de evacuar la Ciudad Santa, la salida de los fugitivos, los rumores de que las banderas cristianas ondeaban sobre las murallas, el retorno de muchos ante la estratagema]. *Ecce cum longis agminibus venientes perfidi Choersmini populum Christianum in sancta civitate per gyrum obsederunt cotidie et incessanter in ipsos impetuosos insultus facientes... adeo quod prae angustia pressurae, famis et doloris deficientes et desperantes se mortis casui et periculo omnes universaliter exposuerunt. Et de civitate exeuntes per devia et deserta montium vagabundi... in insidias hostium inciderunt. Qui undique eos circumstantes gladiis, lapidibus et sagittis irruentes occiderunt, trucidantes et dilaniantes eos juxta certam aestimationem septem millia virorum et mulierum. Juvenes vero et virgines in captivitatem secum raptim detrahentes, in civitatem sanctam sese receperunt, ubi moniales, senes et debiles, laborem ferre non valentes, qui in Ecclesiam Dominici Sepulchri fugerant, et in Calvariae locum sanguine Christi consecratum quasi oves occisionis jugularunt, ignominiam execrabilem in sanctuario Domini committentes.* [Decisión de castigar los ultrajes y presentar combate. Batalla de Gaza, interrumpida por la noche]. *Ceciderunt ex nostris innumerabiles, adversantium tamen in quadruplo. Postmodum vero die sancti Lucae evangelistae... fratres militiae Templi et Hospitalis cum omnibus aliis religiosis bello mancipatis et eorum viribus generalique exercitu Christianorum Terrae Sanctae sub patriarcha publico edicto congregati inierunt praelium cruentissimum cum dictis Choerosminis et quinque milibus militum Sarracenorum recentium Soldano Babiloniae militantium... Et agressum est utrobique impetu validissimo... Tandem nos*

---

[6] Acerca del maestre, véase J. Delaville le Roulx, *Les Hospitaliers en Terre Sainte et à Chypre*, Paris, 1904, págs. 190 sigs.

impotentes tantae resistere multitudini, cum supervenissent semper novi illaesi et recentes inimici et nos qui decuplo illis pauciores eramus, vulnerati et fatigati... succubuimus, relinquentes eis campum cum victoria eis cruenta et nimis empta: ceciderunt enim ex eis multo plures quam ex nostris inaestimabiliter.

La consternación de la cristiandad se refleja en múltiples documentos, como la carta de Inocencio IV, "Rachel plorans amarius solito..." [7]. El papa, desgarrado entre su duelo con Federico II y su anhelo de socorrer a Tierra Santa, convocó el I Concilio de Lyon (28 de junio a 17 de julio de 1245), al que concurrieron numerosos prelados españoles. Se predicó la cruzada, y se recaudaron fondos —sólo en Aragón 35,411 florines— que el papa y los monarcas desviaron o malbarataron [8].

De los soberanos peninsulares, el único que tomó a pecho la cruzada en Oriente fue Jaime I de Aragón, el cual por dos veces (en 1260 y en 1269) intentó el *santo pasaje*. La primera vez el mar le cerró el camino con fieras borrascas hasta que, al cabo de dos meses, renunció a la empresa. La segunda vez hizo cuidadosos aprestos diplomáticos y militares. En un vano esfuerzo para movilizar a Alfonso X, el infante don Pedro de Aragón vino a Castilla con lucido cortejo poético en el que, además del trovador Cerverí, figuraban moros trompeteros y juglares. Éstos, conforme a la atractiva hipótesis de Martín de Riquer, tal vez acompañarían la *Cançó de Madona Santa Maria* donde el poeta catalán anima al aspirante al Imperio para que haga verdadera su fama y palabras [9]. El rey de Castilla no se dejó persuadir. Don Jaime hubo de zarpar solo el 4 de septiembre, con una poderosa escuadra que fue dispersa por los vientos. Mientras el rey regresaba resignado a sus tierras, sus bastardos arribaron con

---

[7] P. Giuseppe Abate, "Lettere *secrete* d'Innocenzo IV", *Miscellanea Franciscana*, 55 (1955), pág. 344, núm. 27.

[8] José Goñi Gaztambide, *Historia de la bula de cruzada en España*, Vitoria, 1958, págs. 179 sigs.

[9] M. de Riquer, "Para una cronología del trovador Cerverí", *EMP*, t. 4, páginas 372-374.

pocas naves a Acre, prolongando su estancia hasta febrero de 1270 y regresando sin haber ganado gloria en las lides con moros.

Gregorio X, elegido papa cuando se encontraba en Palestina, embarcó para Italia repitiendo las palabras bíblicas: "Si me olvidare de ti Jerusalén...". Gastó su breve pontificado gestionando la cruzada. Para organizarla temporal y espiritualmente convocó desde 1272, con dos años de antelación, el II Concilio de Lyon, inaugurado el 7 de mayo de 1274. A pesar de los sermones de dominicanos y franciscanos, de los privilegios prometidos y de las cartas personales a los soberanos, el único monarca presente fue Jaime I de Aragón. Alfonso el Sabio, contrariado por la oposición del pontífice a sus sueños imperiales, se quedó en casa. El cantor de Santa María se angustiaba por Tierra Santa, si hemos de creer las palabras del papa Clemente IV en 1268. Pero la situación de Castilla amenazada por los sarracenos no consentía ninguna sangría de fuerzas, hasta tal punto que, cuando el infante don Juan Manuel se brindó a participar en la Cruzada y pidió como ayuda de costa la décima de Portugal, el papa Gregorio X le aconsejó que permaneciese al lado de su hermano. No cabe duda de que Castilla se vio sentimentalmente sacudida por los pregones y aprestos de la inminente Cruzada, a la que la muerte del pontífice puso término en 1276 [10]. Como nostalgia de poeta hemos de interpretar el romántico gesto de Alfonso el Sabio al disponer en su segundo testamento: "Mandamos que, luego que fináremos, que nos saquen el corazón e lo lleven a la Sancta Tierra de Ultramar, e que lo sotierren en Jerusalén en el Monte Calvario" [11].

Ningún nuevo Concilio importante se ocupó de la reconquista de Jerusalén hasta el celebrado en Vienne en 1311, donde Raimundo

---

[10] Véase Goñi Gaztambide, *op. cit.*, págs. 221-225. Sobre Jaime I y sus gestos algo ufanos parece excesivamente maliciosa la interpretación de Palmer A. Throop, *Criticism of the Crusade: A study of public opinion and Crusade propaganda*, Amsterdam, 1940.

[11] *Alfonso X el Sabio*, antología de A. G. Solalinde, Madrid, s. a., t. 2, página 178.

Lulio presentó su *Liber de acquisitione Terrae Sanctae*. En Castilla la posible participación en una expedición a Oriente se alejaba cada vez más de la esfera de la política real. San Juan de Acre y toda la tierra de Siria habían caído en poder de los sarracenos en 1291, y con su pérdida se venía abajo un mundo de realidades, no dejando en pie sino las construcciones fantásticas de la piedad que ninguna derrota consigue aniquilar. Cuando el rey de Francia, el de Inglaterra y otros grandes señores enviaron embajadores a los monarcas de la Península para que tomasen parte en una cruzada, el monarca de Castilla Alfonso XI consultó a su suegro Alfonso IV de Portugal. El consejo del portugués fue que respondiese: "Que lhes praça de começarem em esta terra e que, se o asy fazem, que a vos apraz e d'outra guisa não. Qua a vos pareçeria gramde desaguisado ir buscar Mourros a terra estranha" [12].

COTEJO DEL POEMA CON LA HISTORIA

En nuestro *Planto* la historia entra más como aroma que como material, sublimándose y despojándose de las impurezas anecdóticas. Las menudencias de la guerra toman su puesto en el común horizonte de la poesía épica medieval de Castilla, ordenándose en secuencias simbólicas que actúan una vez más el choque de la cristiandad con el Islam, la batalla del bien y del mal. El encuentro de una horda turca con los caballeros cobra validez universal. El caos de las contingencias —anarquía feudal, duelo del Imperio y el papado, rivalidades de naciones y grupos— filtrado por la experiencia de la reconquista española se condensa en esencias ejemplares. La ocasión era propicia. Jerusalén, ciudad de la pasión, donde Cristo llevó la cruz y halló sepulcro, imponía naturalmente esta transfiguración. Y la imaginación del poeta restablecía la lógica sucesión de los hechos: cerco musulmán, consejo de los cristianos apurados, letras escritas

[12] El texto puede verse en *Crónicas dos sete primeiros reys de Portugal*, edição crítica de C. da Silva Tarouca, Lisboa, 1952, t. 2, págs. 216-217.

con sangre, falla del socorro, heroísmo, martirio y caída de la ciudad con las consiguientes crueldades de los enemigos. Los cuales, según la tradición de nuestra juglaría, también son buenos guerreros que mueren por su ley errada.

Este proceso imaginativo no elimina sin embargo la pintura de las circunstancias y el rastro de los documentos que han inspirado al poeta. Podemos identificarlos. La circunstancia que provoca el poema es el II Concilio de Lyon de 1274, y la fuente, mediata o inmediata, las cartas del patriarca y del maestre suplementadas por materiales orales o escritos que ignoramos.

1) El *Planto* fue escrito entre la caída de Jerusalén y la de San Juan de Acre, donde se supone aún radicado al maestre de los Hospitalarios, los cuales a la pérdida de Acre se instalaron en Chipre.

2) La triple mención de concilio —el que plañe en la 3.ª estrofa, el que en la 11.ª rompe sus vestidos al oír la carta del patriarca, el que al final ha de escuchar el canto del público— puede corresponder a tres diferentes concilios o sólo a dos. Mi hipótesis es que la mención central es una necesidad poética exigida por la petición de socorro, y que los otros dos, el que llora ante la caída de Jerusalén y el que prepara la reacción cristiana, son el I y II de Lyon (1245 y 1274). Quien se incline a suponer una mayor fidelidad objetiva podrá sostener que la referencia de la estrofa 11 corresponde al Concilio de Letrán de 1234 o a otro de aquellos días. Consta documentalmente que la lectura de la carta de Roberto hecha por fray Arnolfo en el I Concilio de Lyon —la llamada *Epistola flebilis*, que llegó al cabo de infinitas peripecias— hizo llorar a los conciliares. O, como escribe Matthieu Paris (*op. cit.*, t. 4, pág. 434), "tenor lugubris omnes audientes ad lacrimarum, nec inmerito, movit effusionem".

3) El poeta conoció y aprovechó las dos cartas famosas de Guillaume de Châteauneuf y de Roberto. Son los dos únicos personajes (fuera del Padre Santo) a quienes menciona individualmente: el

maestre de Acre para autorizar el relato con su nombre [13]; el patriarca, para encabezar la carta de socorro y personificar a la Iglesia combatiente. Vagas, pero no irreconocibles, son las concomitancias del poema con la carta del maestre. "Nos qui decuplo illis pauciores eramus... succubuimus, relinquentes eis campum cum victoria eis cruenta et nimis empta: ceciderunt ex eis multo plures quam ex nostris inaestimabiliter" parece condensado en los versos de la estrofa 21:

Reuenden christianos muy bien la su sangre:
por muerte de vno cient moros van delante.
De todo por ençima
vençe morería.

El que los cristianos fuesen degollados "quasi oves occisionis" inspira el verso 71: "Pocos son christianos, menos que ovejas", elipsis de 'indefensos como ovejas por su corto número'. Con la carta del patriarca tiene de común la demorada evocación de las crueldades y profanaciones, la exaltación de la hermandad de los cruzados, la muerte del guerrero comparada al martirio. Esta concepción, frecuente en las canciones y sermones de cruzada, pudo refrescarla el poeta en las frases "Mortem corporis pro nihilo reputantes... tamquam athletae Domini et fidei Catholicae defensores quos eadem fides et passio fecit germanos". Algo semejante supo expresar en la estrofa:

¡Quánta grand batalla fuera en aquel día!
Con los caballeros es la clerezía,
por tomar pasión
por la defensión
de Iherusalem.

---

[13] Del mismo Guillaume de Châteauneuf hay en el Archivo de Navarra una carta latina sin fecha para el rey Teobaldo, recomendándole al portador fray Andrea Polino que le relatará por menudo las desgracias de Tierra Santa. Fue ya citada por R. Röhricht, *Regesta regni Hierosolymitani*, Innsbruck, 1893, págs. 301-302, y anda registrada en el *Catálogo del Archivo General de Navarra*, de José Ramón Castro (Pamplona, 1952). No ofrece otro interés que el de mostrar las relaciones del maestre con la Península.

4) El *Planto*, destinado a secundar un Concilio acerca de Jerusalén, aspira a ser escuchado y coreado por un corro de oyentes acaso reacios y desilusionados de pregones y proyectos de cruzada. El que no lo oye y no lo corea no piensa en servir a Dios. Cantarlo es participar en los ideales de la Iglesia, "poner vn canto / en el Conçilio santo / de Iherusalem". Imaginamos que los franciscanos —que con los dominicos predicaban la cruzada— lo emplearían en su propaganda, que para la edificación religiosa echaba mano de la poesía en lengua vulgar.

No intentemos, sin embargo, extraer del *Planto* documentación precisa. El poeta arranca de la crónica para remontarse a la poesía. Si al empezar finge esconderse tras la persona del maestre de Acre, se trata de una estrategia retórica para dar paso y garantía a la narración. Desde la segunda estrofa empieza a transparentarse, al trasluz de la máscara, la cara del cantor. Anuncia su propósito de "contarvos prosas / de nueuas llorosas". El lector vacila un momento sobre la posibilidad de sustituir el curioso giro "contar prosas" por el divulgado "cantar prosas". Luego se percata de que *contar* pertenece al maestre y *prosas* es decir un poema a la creación del anónimo poeta, el cual no sólo conoce la carta del maestre sino que en la tercera estrofa sabe el doloroso efecto de las nuevas sobre el Concilio. A partir de la 5.ª estrofa, olvidada la suplantación, es el poeta quien habla con su voz normal. Leo Spitzer destaca el dramático instinto que empuja a los poetas medievales a poner el relato en boca de un agente principal: "we must hear the message through the highest voice" [14]. Aquí Guillaume el maestre hace de portavoz. Pero la misma agilidad imaginativa lleva al poeta, una vez usado el eficaz recurso, a regresar a su propia voz e idioma. María Rosa Lida de Malkiel, contemplando el fenómeno desde otro ángulo, lo interpreta como "dificultad del poeta medieval de objetivar sus personajes": recuerda con qué facilidad Berceo, Juan Ruiz y otros saltan de la primera

[14] L. Spitzer, "The text and artistic value of the *Ritmo cassinese*", en sus *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, págs. 437-438.

a la tercera persona o, después de presentar a un personaje hablando, reaparecen, sin clara transición, como narradores [15]. El transporte de la historia a clave poética reclama la condensación de lo disperso, la concentración de lo múltiple. Las flotas detenidas por calmas y borrascas —unas antes de la catástrofe, como la de Teobaldo, otras después de caída Jerusalén, como las dos de Jaime I— se convierten en flotas de socorro:

Non les da buen viaje la sagrada mar:
los vientos an contrarios, non les dexa andar.

Igualmente la batalla de Gaza se anticipa y alinea en su lugar ideal, fundiéndose con la pobre resistencia de la abierta Jerusalén hasta convertirse en choque decisivo del Islam y la Cristiandad librado en defensa de la Ciudad Santa. No era cosa nueva en los poemas de cruzada esta fusión o confusión de batallas: el cantar de la *Conquête de Jérusalem* nos ofrece un ejemplo anterior. La historia relataba una pequeña escaramuza en Ramleh, seguida de la gran batalla de Ascalón. Pero "dans la *Chanson de Jérusalem* Ascalon est oubliée et Ramleh devient le champ d'une grande bataille où, comme à Roncevaux, toute la Chrétienté réunie combat tous les empires de Mahomet" [16]. Estamos en un mundo de leyenda, no de crónica. Legendaria, igual en la *Conquête* que en nuestro *Planto*, la lista de pueblos combatientes. La boga de los catálogos de pueblos que van a la batalla, sin necesidad de remontarnos hasta Homero, es reforzada por el famoso trecho de la *Chanson de Roland* en que

---

[15] M. R. Lida de Malkiel, "Nuevas notas sobre el *Libro de buen amor*", *NRFH*, 13 (1959), pág. 21: la nota 12 alega numerosos casos.

[16] Anouard Hatem, *Les poèmes épiques des croisades*, Paris, 1902, página 277. Como es sabido, la *Conquête* (o *Chanson*) *de Jérusalem*, en una versión más antigua hoy perdida, fue aprovechada en *La gran conquista de Ultramar*: la batalla de Ramleh (o Ramas) está en el libro III, caps. 64-66, páginas 360-362 de la edición de la *BAAEE*. Sobre la relación de la gesta con *La gran conquista* véase Suzanne Duparc-Quioc, *Le cycle de croisade*, Paris, 1959, págs. 54-55.

se reseña el ejército de Baligán [17]. Es uno de los más normales recursos de los poetas épicos, al que han pagado tributo tanto el autor del *Libro de Alexandre* [18] como el del *Poema de Fernán González* [19]. La minúscula reseña de nuestro *Planto* añade un indicio más a los muchos que ayudan a rastrear su entronque con las gestas. Igual que en ellas, la historia se ha quintaesenciado descartando las importunas repeticiones e incongruencias de los sucesos.

EL TESTIMONIO LINGÜÍSTICO Y LA FECHA

Un manuscrito autógrafo o coetáneo lleva escrita su edad —dentro de las vastas indecisiones de nuestra ignorancia— en la morfología y el vocabulario. El nuestro, por desgracia, está copiado en época posterior por un copista que tal vez modernizaba y que no siempre entendía lo que tenía delante. Prueba de ello es el verso tercero de la estrofa 6, donde dejó en blanco la palabra rimante "para los... / tártaros e miros". ¿Quiénes son esos misteriosos *miros*? La estrofa reclama enmiendas, aunque a mí solo se me ocurre una: *paran* en lugar de *para*. Hela aquí:

Fazen ayuntamiento los de Babilonia
con los africanos para *los de Etiopia,*
para *los...*
tártaros e miros.

Podríamos conjeturar *paran* y llenar con *coraminos* o *corminos* la enojosa laguna. Pero no son enmiendas que se impongan. Más

---

[17] *El Cantar de Roldán*, traducción de M. de Riquer, Madrid, 1960, páginas 114-118.

[18] *El Libro de Alexandre*, ed. de R. Willis. Princeton-Paris, 1934, ms. P., 1169 sigs.

[19] R. Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica*, Madrid, 1951, pág. 92, estr. 329-394 para la reseña de los moros; pág. 102, estr. 454-467, para los castellanos.

plausible se me figura la sustitución de *caminos* por *campos* en el pareado de la estrofa 20: "vanse por los caminos / cortos pies e manos". Ello salvaría, además del isosilabismo, la rima asonante [20]. La fluctuación del número de sílabas dentro del isosilabismo predominante nos veda llegar a correcciones basadas en la métrica.

El vocabulario, con tres excepciones, se documenta fácilmente en los autores del siglo XIII. Las tres excepciones son: *calma*, en su acepción marinera ya documentado en don Juan Manuel; *destetar*, no fichado hasta el siglo XV y *afincança* ya usado en el *Cancionero de Baena*. Nuestro texto adelantaría la aparición de *calma* —que según el *DCEC* (I, 599) se propagó de España al resto de la Romania— en medio siglo. En cuanto a *afincança* ya el *Cantar del Cid* emplea *fincança* ("avie fincança", v. 563), y Berceo *ficança* ("la ficança durable", *Milagros*, 18*b*); los poetas del XIII, o por facilitarse la rima o por moda literaria, gozan inventando neologismos en *-ança* [21]. Descabezar asoma ya en el *Cantar del Cid*, quitando toda importancia a la ausencia de *destetar* (='cortar las tetas') en los repertorios corrientes.

Si frente a la evidencia interna del texto, frente a las concomitancias léxicas con Berceo, el *Libro de Alexandre*, el *Poema de Fernán González* y la *Crónica general* colocamos estas insignificantes y provisionales ausencias, el reparo no pesa en la balanza. Cada nuevo libro estudiado adelanta la datación propuesta por Corominas, a título de tentativa, para la primera aparición de las voces castellanas.

---

[20] *Caminos* : *manos* podría ser un ejemplo de consonancia átona, poco usada en nuestra poesía. Su abundancia en los *Proverbios* de Sem Tob, que totalizan 60 casos, ha sido atribuida por E. Alarcos Llorach, "La lengua de los *Proverbios* de Sem Tob", *RFE*, 35 (1951), págs. 266-267, a influjo semítico. En otros autores puede tratarse de uso románico: véase A. Pagliaro, *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, 1958, pág. 43, acerca de la "consonanza atona che tanta parte ha nel sistema di rime dello strambotto".

[21] Véase Yakov Malkiel, *Development of the Latin suffixes "-antia" and "-entia" in the Romance languages*, Berkeley, 1945, pág. 102 para *afincança*, pág. 109 para *perdonança*.

EL GÉNERO LITERARIO Y LA MÉTRICA

Provenzales, franceses, alemanes cultivaron el *canto de cruzada,* género lírico confinante de un lado con la canción política y amorosa, de otro con los sermones y bulas de los que extrae motivos y retórica. Aunque Joseph Bédier ensanche la noción hasta englobar las canciones amorosas en que se roza de paso el tema de Tierra Santa, la mayoría de los especialistas reservan el nombre de canto de cruzada a los poemas cantables que giran en torno a determinados tópicos, y emplean argumentos consabidos. Son poemas que animan a tomar la cruz, a padecer por Cristo imitando su pasión, a vengar las injurias de los mahometanos, a rescatar el patrimonio de los Santos Lugares ganando así un valedor en el día del juicio y un lugar en el paraíso[22]. *¡Ay, Iherusalem!* 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: algún pormenor como el *tomar pasión* o el grito exabrupto "¡Valed, los christianos, / a vuestros hermanos!"; la entrada, semejante al encabezamiento de ciertas bulas: "Universis in Christo fidelibus...", "A los que adoran en la vera cruz"; el final que exhorta a la participación sentimental en las miras del Concilio e insinúa que se cantaba en conjunción con los sermones y propaganda de la cruzada. Ahí se detiene la afinidad. A pesar del tema forzado —la cruz y el Santo Sepulcro—, a pesar del común destino, los cantos europeos de cruzada que he revuelto vanamente buscando un modelo o ante-

---

[22] He consultado Kurt Lewent, *Das altprovenzalische Kreuzlied,* Erlangen, 1905; F. Oeding, *Das altfranzösische Kreuzlied,* Braunschweig, 1910; J. Bédier-P. Aubry, *Les chansons de croisade,* Paris, 1909; M. Colleville, *Les chansons allemandes de croisade,* Paris, s. a. [1936]. El reciente libro de F. W. Wentzlaff-Eggebert, *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters,* Berlin, 1960, de amplia perspectiva, abarca, además, las canciones latinas y las gestas, proyectando la literatura sobre su fondo religioso, político e ideológico.

cedente, ofrecen por su complicación estrófica, por su movimiento y tonalidad, una figura poética muy diferente.

Dos *Chansons de croisade* de la colección Bédier, la XXIII ("Un serventois plait de deduit, de joie") y la VII ("Pour lou pueple reconforteir"), se acercan por ciertos rasgos a la nuestra. De la VII escribe Bédier: "La versification très simple, et qui reste étrangère à l'art des troubadours, l'emploi du refrain, l'allure de complainte et parfois de sermon" muestran que apuntaba a la propaganda popular y juglaresca. Dentro de ciertos registros parecidos, ¡*Ay, Iherusalem*! difiere por el estilo y la sustancia, combinando los usos de la gesta castellana con el lamento lírico. Era natural que las heroicas y lamentables nuevas armonizasen los tópicos y fórmulas épicas con el sentimiento, en contrapunto, del *planto* que tan estilizado se nos muestra en la pintura y escultura hispánica del tiempo: en los relieves sepulcrales, en las miniaturas de las *Cantigas* del Rey Sabio, en las tablas funerarias de la iglesia de Mahamud en Burgos [23].

La versificación —dos versos dodecasílabos pareados seguidos de tres hexasílabos, los dos primeros aconsonantados, el tercero a modo de estribillo repetido con variables preposiciones al fin de cada estrofa— tiene como base el hexasílabo típico de la endecha. El mismo usado en *Los comendadores de Córdoba,* que vienen del siglo XV:

Los Comendadores — por mi mal os vi.
Yo vi a vosotros, — vosotros a mí,

o en el lamento más callejero y repetido del XVI:

Parióme mi madre — una noche oscura,
cubrióme de luto, — faltóme ventura [24].

---

[23] Pueden verse reproducidas en el estudio de J. Filgueira Valverde, "El *planto* en la historia y en la literatura gallega", *CuEG,* 4 (1945).

[24] Alonso-Blecua, *Antología,* Madrid, 1956, núms. 6 y 73. El interesante artículo de Emilio García Gómez, "La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica", *AlAn,* 21 (1956), hace plausible —oblicuamente, a través de los calcos árabes— la pasmosa unidad y continuidad de la lírica popular hispánica. De los romanistas, sólo P. Le Gentil, reseñando la *Métrica* de

La afinidad con el *planto* la sugiere el poeta ya en la 2.ª estrofa:

Bien querría más convusco plannir,
llorar noches e días, gemir e non dormir.

Al oír las nuevas dolorosas, papa y cardenales adoptan los gestos y actitudes clásicas del planto (estrofa 11):

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

El planto, sometiendo a ritmo los movimientos de dolor, suele emplear en todos los tiempos y lenguas estribillos lamentables. Conjeturo que el "¡ay, Jerusalén!" que titula nuestro poema, era repetido por el corro de oyentes al cabo de cada estrofa. No satisfecho con esta norma ritual, el poeta se complace en intercalar, a modo de estribillos interiores y asimétricos, ciertas fórmulas que expresan rápidamente ya el martirio de los cristianos, ya el heroísmo y número de la morería que hace la derrota inevitable. El número desbordante de los moros en la frase, para mí extraña, "llena por ençima / vençe morería", que la tercera vez suena con leve mudanza "de todo por ençima / vençe morería". La valentía de los infieles en el triplicado "no dubdan morir / por la conquerir", para el que puedo recordar un paralelo en el *Alexandre*, ms. *P.* 1071: "Commo eran encarnados non dubdauan morir", en rima con *conquerir*. Los sufrimientos de los cristianos (estrofas 18 y 19) se expresan con "Afán e amargura / hanlo por folgura", ligeramente variado luego en "Afán e quebranto / fazían grande llanto". La técnica de la variación paralelística, muy elaborada por la tradición, culmina en la perfecta estrofa penúltima, con sus simetrías y su rima interior, que reiteran obsesivamente los actos repetidos de profanación sugiriéndolos con una especie de violencia articulatoria o gesto fonético:

Tomás Navarro en *RPh*, 13 (1958-59), pág. 9, ha reconocido la trascendencia del problema.

De las vestimentas fazían cubiertas;
del Sepulcro Santo fazían establo;
de las cruzes santas
fazían estacas
en Iherusalem.

La estrofa se asemeja a la empleada por Alfonso X en la cantiga 79 de Santa María. Tomemos la 2.ª como ejemplo [25]:

Aquesto foi feito por hũa menynna
que chamavan Musa, que mui fremosinna
era e aposta, mas garridelinna
e de pouco sen.

Si en el tercer verso cambiamos la triplicada consonancia por una rima interior asonante o consonante —poniendo por ejemplo *desenvolta,* italianismo introducido en el XVI—, tendremos punto por punto nuestra estrofa:

Aquesto foi feito por hũa menynna
que chamavan Musa, que mui fremosinna
era e aposta / mas mui desenvolta
e de pouco sen.

Las semejanzas formales de la canción castellana con otras gallegas no pueden sorprender a nadie. En este caso ni siquiera necesitamos suponer una influencia alfonsina, sino que podemos admitir que nuestro poeta, al igual que el rey de Castilla, se apoyaba en una base popular.

RASGOS JUGLARESCOS Y CLERICALES

Juglaría y clerecía sirven para distinguir los niveles de lengua y técnica poética que se dan entrelazados en la misma obra. La do-

[25] Alfonso X o Sábio, *Cantigas de Santa Maria,* ed. de W. Mettmann, Coimbra, 1959, tomo I, pág. 232. La misma estrofa reaparece en una canción de malcasada del *Cancionero de Herberay* inserta en Alonso-Blecua, núm. 10.

sificación es regulada ya por la cultura del autor, ya por el destino del poema. La actividad mercenaria del juglar comporta una peculiar actitud ante la poesía, la sociedad y la vida misma. Pero de lo juglaresco aquí únicamente me interesan ciertos lugares comunes, fórmulas y ardides técnicos que, sin ser desconocidos en la poesía culta, predominan en la orientación juglaresca por su eficacia comprobada ante el público pagante o por facilitar la tarea del profesional. Ignoro si el autor de ¡*Ay, Iherusalem*! pertenecía al pueblo, a la corte o al clero. Mientras el tema religioso le imponía toques y fraseología de origen y sabor eclesiástico, el corro y acaso el propio gusto le enveredaban por las sendas de la juglaría.

Ciertos vocablos y alusiones denotan familiaridad con la cultura de la Iglesia. Desde el segundo verso, buscando un paralelo a *vera cruz*, lo encuentra en el Evangelio de San Juan recitado al fin de la misa, que llama a Cristo "vera luz" (lux vera). Del léxico clerical vienen *prosas* con valor de 'canciones', *consistorio, altar de Syón, vestimentas* designando 'vestes litúrgicas'. De la cultura afinada debe de venir el curioso pareado "Quando están en calma / esflaquéçeles el alma", que, si por el sentido recuerda el *Fernán González*, 261*b*, "vuestros coraçones veo enflaquescer", por la rima presagia la eterna coyunda a que se verán condenadas en la poesía culta *alma*:*calma*. Aunque en la misma estrofa esperaríamos como primer verso, en vez de "Non les da buen viaje la *sagrada* mar", "Non les da buen viaje la *salada* mar" (la "mer salée" de los poemas franceses, la "mar salada" del Romancero), hemos de aceptar la *lectio difficilior*. "La sagrada mar" preludia a Góngora en su romance "Amarrado al duro banco" que la usa dos veces: "Oh sagrado mar de España", "Dame ya, sagrado mar".

Lo juglaresco aflora en versificación, tópicos, fraseología. Empezando por la primera, versos como "Estos moros perros a la casa santa / siete años e medio la tienen çercada" son un tejido de frases, modismos, expresiones incorporadas al acervo colectivo a través del folklore. Romances y gestas aplican al *moro* el inseparable y descolo-

rido insulto *perro*. La *casa santa* rodará hasta los "cantes flamencos":

Moritos a cabayo,
cristianos a pie,
como ganaron la casita santa
de Jerusalén [26].

La fórmula *siete años e medio* —en la que algún lector pensará que distraídamente he descuidado un indicio histórico— es una fórmula arquetípica de nuestra poesía popular. Como Daniel Devoto ha demostrado con hartura de ejemplos, "de siete a ocho" encierra una determinación: "algo concluye y otra cosa —la misma— recomienza: la intención de arrojar el venablo se torna acción; se entra por fin en la ciudad; la agresión silenciosamente meditada se expresa al fin" [27]. Y ¿qué decir de la *carta con letras de sangre*? También las cartas del moro de Antequera y otros héroes "escritas iban con sangre / mas no por falta de tinta" [28].

En la tópica me confinaré a dos ejemplos: la comparación de las muchedumbres que acuden a la guerra con un jubileo, y la enumeración de las inauditas crueldades de los infieles. Ya escribía el monje del *Fernán González* (estrofa 388) ponderando el ejército de Almanzor: "Mandó por toda África andar el apellido / e fue com' a perdón tod' el pueblo movido". Y poco antes había abultado el *Libro de Alexandre* (ms. *P.* 185) qué mágico efecto tuvieron los pregones en Grecia: "Yxieron los caualleros, sí fazien los peones: / en Roma más apriesa non van a los perdones". Antecedentes del enérgico pareado del *planto* en que los moros "grandes afincanças ponen con sus lanças / por yr a christianos commo a perdonanças".

---

26 Demófilo, *Cantes flamencos*, Sevilla, 1881, pág. 195.

27 D. Devoto, "Entre las siete y las ocho", *Fil*, 5 (1959), págs. 77-78.

28 Diego Catalán, *Un prosista anónimo del siglo xiv*, La Laguna, 1955, página 161, cita como frases tópicas de la juglaría los versos del *Poema de Alfonso XI*: "Carta bos mando escripta / con... sangre... / e non por mengua de tinta". Para comparaciones de la guerra con una *romería*, véanse páginas 95, 216.

La descripción de las atrocidades y sacrilegios perpetrados por la morisma se nos muestra ya como un lugar común llegado a la madurez en el *Fernán González* (aunque con inesperada imparcialidad suponga el monje que las más de las crueldades fueron rumor difundido por Almanzor para aterrar a los cristianos). Léanse las estrofas 90-91:

Dentro en las iglesias fazían establías,
fazían en los altares muchas fieras follías,
robavan los tesoros de las sacristanías,
lloravan los cristianos las noches e los días.

...Prendían a los cristianos, mandavan los cozer,
fazían semejante que los ivan comer.

No me detengo en menudas concomitancias con ¡*Ay, Iherusalem*! como el "llorar noches e días", o la reiteración de *fazían* al pintar la desecración del Santo Sepulcro. El poeta del planto se muestra más adicto a su visión ideal de las crueldades de la morisma que a la crónica de Jerusalén:

Veen los christianos a sus fijos asar,
veen a sus mugeres biuas destetar,
vanse por los caminos [= *campos*?]
cortos pies e manos.

De las vestimentas fazían cubiertas;
del Sepulcro Santo fazían establo;
de las cruzes santas
fazían estacas.

La segunda estrofa, con sus variaciones paralelísticas que intensifican la sensación de horror, con su enfática rima interior, es bien superior a la truculencia melodramática de la primera. Pero ambas lograron la suprema distinción, la de incorporarse a las crónicas como arquetipo de futuros sucesos. García de Eugui, el cronista navarro que escribía a principios del XV, para evocar la guerra santa, ponía en boca del soldán de Bagdad el siguiente programa de atrocidades, tan detallado: "Et fas de manera que todas las yglesias en que

ellos adoran sean luego destruydas e faslas escabhas [*sic* por establías?] en que coman los caballos, en los sus altares sean luego fechos pesebres..., et de lures cruces fas estacas en que aten las bestias; et a las criaturas que fueren pequeynas fasles segodir las cabeças a los cantales; et las mulleres faslas abrir por los cuerpos, et a las que non fueren preynadas fasles cortar las tetas" [29].

Diego Catalán da como manantial de inspiración de este pasaje dos trechos del *Poema de Alfonso XI* y de la *Gran Crónica de Alfonso XI* por él descubierta. Mayores son todavía las semejanzas con nuestro *Planto,* con el que comparte detalles exclusivos: las cruces hechas estacas, las mujeres destetadas. La bola de nieve del lugar común iba redondeándose y ya había englobado trozos del ¡*Ay Iherusalem*!

La versificación fluctúa entre la popular base hexasílaba —que además de permanecer en los tres versos últimos de la estrofa, quiere retornar en las rimas internas— y el verso dodecasílabo de arte mayor cuyo porvenir en la poesía culta, gracias a Juan de Mena, sería inmenso. La música impone una fuerte orientación a la regularidad, pero el hábito juglaresco autoriza la licencia de estirar o cortar el número de sílabas. De los versos de arte mayor, 9 rebasan la cuenta dodecasílaba, el 7 y el 87 en ambos hemistiquios. De los versos menores, 5 superan las 6 sílabas. Dos versos mayores tienen un hemistiquio de 5 sílabas. Este cálculo se hace admitiendo todas las conveniencias de hiato y sinalefa, menos la sinalefa entre dos versos o hemistiquios.

SITUACIÓN Y PROBLEMAS

Claras afinidades de forma y espíritu entroncan nuestro poema con los narrativos de juglaría y clerecía que le preceden, y con los

[29] D. Catalán, *op. cit.*, págs. 96-97. La *Crónica* de García Eugui [no Euguí], editada en Chile, es libro raro que no tengo a mano. Sobre Eugui cf. D. J. Cifford and F. W. Hodcroft, *Textos lingüísticos del Medioevo español*, Oxford, 1959, pág. 160.

romances épico-líricos que le siguen. Le cuadran los trazos con que Vossler deslindó y caracterizó la gesta española frente a la francesa: la subordinación de los motivos personalistas a la causa de la cristiandad, "el espíritu ético propio del *miles*, espíritu de sacrificio, de entrega, de proeza guerrera" [30]. Despersonalizado hasta el punto de no conocer en bastantes estrofas más sujetos que *moros* y *cristianos* —a veces elididos, pues el carácter de la acción revela al actor—, olvida la hazaña individual para concentrarse en los símbolos y agentes colectivos: la cruz y el sepulcro, el pueblo cristiano hermanado por la fe y el martirio. Con el Romancero comparte ciertos rasgos expresivos: la brillantez epigramática que se complace en la antítesis y el paralelismo, el estilo abierto, sin fronteras entre lo objetivo y subjetivo. Me recuerda especialmente el relato condensado "De Antequera salió el moro", que se abre con la presentación del moro anunciando su "triste mensajería" e incitando al llanto, para contarnos luego en *tempo* rápido el sitio de la ciudad, las cartas con sangre, el socorro estéril y la caída en manos del enemigo.

Ciertos fenómenos de composición y estilo no encajan en los módulos de los poemas narrativos que conocemos en castellano. Si no me engaño, nos invitan a postular una rama lírica perdida, colindante de un lado con la poesía latina —especialmente con la secuencia—, de otro lado con el planto. En los poemas latinos medievales es casi de rigor un exordio que, además de proponer el argumento, nos sugiere la tonalidad moral o sentimental, el espíritu con que debemos escuchar. En el *Carmen Campidoctoris* ocupa cinco estrofas y convida a los oyentes a escuchar *laetando*, gozosamente, hazañas modernas superiores a las cantadas en las escuelas. En nuestra poesía llena cuatro estrofas donde, tras reiterar la oportunidad del lloro, el cantor pasa a la proposición o tema. La incitación al dolor está apoyada por el estribillo "¡Ay Iherusalem!" que, si bien aparece sólo en el encabezamiento, se presume era repetido al fin de cada

[30] K. Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart, 1951, página 217.

estrofa, al igual que en el *Plantus de obitu Karoli* "A solis ortu usque ad occidua" cada dístico va seguido por el *Heu mihi misero!* [31].

Saltar del exordio al cuerpo narrativo comporta una mudanza tal de perspectivas retóricas, que el cambio se trasluce hasta en el empleo de los tiempos gramaticales. El uso lógico, en que las alternancias de presente y pretérito traducen la inmediatez o lejanía de los hechos, predomina en el exordio cuya cuarta estrofa ofrece el sumario de la narración contemplada desde una lejanía histórica:

De Iherusalem vos querría contar,
del Sepulcro Santo que es allende el mar:
moros lo çercaron
e lo derribaron
a Iherusalem.

De pronto la distancia se acorta y saltamos *in medias res* como espectadores visionarios. Una serie de presentes yuxtapuestos, enlazados por meros engarces mentales, se suceden en 85 versos que describen la lucha por Jerusalén hasta la estrofa terminal, donde el cantor se dirige nuevamente al público. Serie apenas interrumpida por el pluscuamperfecto "*fuera* en aquel día" y seis imperfectos, cinco de ellos con idéntico verbo transitivo *fazían*. Los dos primeros "fazían grand llanto" (bis) parecen fraseológicos, asociados al sentido durativo del verbo, mientras los tres *fazían* de la estrofa penúltima denuncian una intención descriptiva y pictórica, una insistencia sentimental reforzada por la distribución paralela. Semejante acumulación de presentes, si se formula en sequedad estadística, no coincide con el uso de los cantares de gesta o los romances recientemente estudiados por Sandmann [32]. El representar un proceso mediante una

---

[31] *Poesia latina medievale*, a cura di G. Vecchi, Parma, 1952, págs. 56 siguientes.

[32] M. Sandmann, "Narrative tenses of the past in the *Cantar de mio Cid*". *Studies in romance philology presented to John Orr*, Manchester, 1953, páginas 258-281. La mezcla de presente y pretérito, inexplicable desde un punto de vista gramatical o psicológico, es un fenómeno estilístico que

sucesión de presentes que traducen los momentos culminantes, era un recurso artístico fuertemente recomendado por la preceptiva greco-romana [33] y concienzudamente explotado en la Edad Media por la lírica latina. Tomemos como muestra un trecho de la secuencia *Modus Ottinc*, que desmonta, en rápida enumeración, el proceso de la guerra de teutones contra húngaros [34]:

His incensi
bella fremunt,
arma poscunt,
hostes vocant,
signa secuntur,
clamor passim oritur...

Con mayor austeridad y vigor enumera nuestro poeta los preparativos de la cruzada:

Mandan dar pregones por la christiandad,
alçan sus pendones, llaman Trinidad.
"¡Valed, los christianos,
a vuestros hermanos...!"

No era indispensable frecuentar las aulas de retórica para usar este recurso inmemorial. Con las enseñanzas de la escuela coincidía una oscura percepción de que el presente gramatical constituye la dimensión esencial, la forma apropiada de una visión imaginativa más que realista [35]. Además, el hexasílabo —simple o doblado en dodecasílabo— brindaba un cauce natural a este movimiento cortado y

---

convierte en rasgo diferencial de un género lo que al principio fue necesidad práctica.

[33] H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, páginas 400-408, en los párrafos dedicados a la *translatio temporum* y la *evidentia*.

[34] *Carmina Cantabrigiensia*, ed. W. Bulst, Heidelberg, 1950, pág. 28.

[35] M. Sandmann, "Syntaxe verbale et style épique", *VII Congresso Internazionale di Studi Romanzi. Atti*, t. 2: *Communicazioni*, Firenze, 1959, página 374.

jadeante. En cambio, se prestaba escasamente a la narración fluida y serenada. No es de extrañar que la musa del planto haya deseado cambiar de caballo.

Porque el planto, género radicalmente emocional y accidentalmente narrativo, también sintió la atracción del romance imperialista, universal. Lo adoptó a veces para contar "nuevas llorosas", para narrar alguna "triste mensajería", sin renunciar al estribillo guayado que marca el retorno rítmico del dolor. Tal sucede en el romance "Hablando estava la reina" [36] que relata la muerte del príncipe de Portugal intercalando tras cada cuarteta el renovado "Ay, ay, ay, qué fuertes penas, / ay, ay, ay, qué fuerte mal"; y en el famoso del rey moro que perdió Alhama con su estribillo lamentable "¡Ay de mi Alhama!"

Confluyen en nuestro poema elementos clericales y juglarescos, giros estilísticos tradicionales y otros de origen misterioso. ¿Será el acierto aislado de un poeta que supo plegar una estrofa angosta y difícil a variadas inflexiones del sentimiento, sublimar un molde hecho para el canto hasta la grandiosidad de la gesta? ¿O estaremos frente a un género poético del que sólo se salvó una muestra? No podemos decidir el problema de si hay una solución de continuidad en nuestra transmisión de la lírica. Personalmente me inclino a creer que un tipo de planto narrativo, más adecuado para el canto que para la recitación, se ha soterrado viviendo tal vez largos años en lo que Menéndez Pidal ha llamado *estado de latencia.*

---

[36] R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico,* Madrid, 1957, t. 2, págs. 37-39.

NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN

Al repasar estos ensayos que el editor deseaba reimprimir, he releído sus páginas como si fueran ajenas. Habría yo querido mudar el tono y el énfasis, incorporar hallazgos y discusiones recientes, retocar y perfilar cada párrafo. Al poner manos a la tarea se me hizo imposible reanudar la relación íntima, afectiva y escrutadora a la vez, con ciertos poemas y problemas que hace doce años me enfervorizaban. Por ello, en vez de refundir o rehacer los estudios viejos, he preferido añadir alguno nuevo. He añadido "¡*Ay Iherusalem*! Planto narrativo del siglo XIII", interpretación de un texto importante e incógnito, no desflorado por la crítica, que apareció en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIV, 1960. He revisado "Poética y Realidad en las cantigas de amigo", insertando sin sistema tal cual referencia bibliográfica u observación somera. Y para remediar la insuficiencia de estos retoques en una materia donde tantas pesquisas recientes no merecían ser silenciadas, he incluido una somera reseña de las investigaciones más meritorias aparecidas entre 1957-1969 en torno a los cancioneros gallego-portugueses.

Las piezas restantes no han sido alteradas. Dos de ellas habían salido anteriormente en revistas de España y América: "Los cantares paralelísticos castellanos" en la *Revista de Filología Española*, XXXVII, 1953; "Fonte frida o encuentro del romance con la canción de mayo" en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* de México, VIII, 1954.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Abate, Giuseppe, 272.
Acenço, Mestre, 133.
Adam, Salimbene de, 270.
Aeppli, Fritz, 227.
Agudo, Pedro, 88, 89, 90.
Airas, Joan, 59, 64, 65, 93, 103, 111, 114.
Albareda, M., 239.
Alexandre, Libro de, 244, 279, 280, 283, 286.
Alfonso IV de Portugal, 274.
Alfonso X el Sabio, 8, 14, 15, 32, 35, 42, 85, 86, 88, 92, 93, 105, 111, 121, 122, 124, 126, 129, 130, 132, 142, 171, 226, 238, 245, 267, 272, 273, 282, 284.
Alfonso XI, 180, 192, 274.
Alfonso, Álvaro, 128.
Al-khamil, 268.
Almeida, Lopo d', 153, 154.
Almeida Garrett, J. B., 176.
Almeida Lucas, 135.
Alonso, Dámaso, 22, 44, 45, 52, 71, 81, 97, 113, 119, 135, 161, 166, 176, 177, 179, 187, 188, 189, 196, 203, 204, 209, 211, 217, 244, 246, 282, 284.
Alós Moner, Ramón d', 236.
Alvar, Manuel, 46, 81, 85, 86, 150, 176, 217.
Álvarez de Toledo, Antonio, 144.
Amigo de Sevilla, Pedro, 127.
Ancona, P. d', 240.
Andrade Caminha, 207, 242.
Andrés, María Soledad de, 28.
Anez Solaz, Pero, 47.
Anglade, J., 220.
Anglés, Higinio, 156, 168, 178, 233, 241, 255.
Argensola, G. L. de, 144.
Argensola, L. L. de, 144.
Arias Montano, Benito, 37.
Arnolfo, fray, 275.
Atkinson, Dorothy, 80.
Aubry, P., 281.
Ay, Iherusalem, 263 ss.

Bach, J. S., 222.
Baena, Juan Alfonso de, 90.
Bagley, C. P., 122.
Baldi, Sergio, 231.
Balenchana, 183.
Barbieri, F. Asenjo, 30, 137, 140, 142, 172, 178, 193.
Barcelos, Conde de, 180, 192.

Bartholomaeis, V. de, 54, 194.
Bartsch, K., 25, 238.
Basile, Giambattista, 144.
Bataillon, Marcel, 236, 237, 258.
Bâtard, Audefroi la, 25.
Baudelaire, Charles, 75.
Beau, A. E., 156, 164, 167.
Bécquer, G. A., 94.
Bédier, J., 238, 245, 281, 282.
Beit, H. von, 55.
Bell, A. F. G., 51, 76, 135, 150, 182.
Berbezilh, Rigaut de, 61, 67.
Berceo, G. de, 197, 240, 277, 280.
Bernheimer, Richard, 241.
Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 14-15, 126, 127.
Blecua, J. M., 45, 52, 81, 176, 217, 226, 238, 282, 284.
Bluteau, R., 175, 242.
Boccaccio, 53, 92, 149.
Bodinho, Pero, 90.
Böhme, 153.
Bolseiro, Juian, 92, 127.
Bonaval, Bernal de, 47, 90.
Bonilla San Martín, A., 183.
Borgia, César, 251.
Boscán, J., 101, 165.
Bouchet, 221.
Bourland, C. B., 92, 149.
Braamcamp Freire, A., 155.
Braga, Teófilo, 28, 38, 88, 112, 134, 137, 186, 194, 197.
Braun, 52.
Bulst, W., 248, 291.
Byner, Witter, 121.

Cabestanh, Guilhem de, 62.
Caldas, Martín de, 61.
Calderón de la Barca, P., 217.
Camões, L. de, 158, 165, 257, 258.
Campos, Agostinho de, 11.
Cancioneiro da Ajuda, 7, 8, 9, 10, 11, 29, 34, 36, 42, 61, 86, 96, 100, 101, 105, 110, 112, 120, 131, 133, 134, 138, 143, 150, 188, 202.
Cancioneiro Colocci-Brancuti, 8, 29, 38, 84, 109, 110, 120, 124, 125, 126, 129, 131.
Cancioneiro da Vaticana, 8, 29, 38, 46, 53, 59, 79, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 109, 110, 111, 112, 120, 125-126, 131, 194.
Cancionero de Baena, 131, 180, 181, 239, 244, 280.
Cancionero general, 103, 252.
Carasa, 161, 233, 234, 251, 252.
Cardenal, Peire, 132.
Cardenal Iracheta, M., 37.
Carducci, 194.
Carmina Burana, 37.
Carmody, F. J., 239.
Carriazo, J. M., 185, 219.
Carter, Henry, 7.
Castillejo, Cristóbal de, 202.
Castillo, Hernando del, 199.
Castro, Américo, 29, 134.
Castro, José Ramón, 276.
Catalán, Diego, 286, 288.
Cavassico, B., 237.
Cejador, J., 170, 233.
Cercamon, 61.
Cervantes, Miguel de, 102.
Cervera, Guillem de, 191.
Cerverí de Gerona, 92, 127, 182, 191, 192, 217, 220, 223, 272.
Cian, V., 237.
Cid, Rodrigo Díaz de Vivar, el, 243.
Clarín (Leopoldo Alas), 103.
Clarke, D. C., 87.
Clemente IV, 273.
Cluzel, Irénée, 191.

Codax, Martin, 17, 26, 39, 40, 42, 45, 46, 54, 79, 82, 94, 107.
Codón, J. M.ª, 260.
Coelho, Adolfo, 137, 194.
Coelho, Estevan, 25, 45, 66, 96.
Coincy, Gautier de, 126-127.
Coirault, Patrice, 48, 97.
Colocci, Angelo, 7, 8, 126.
Colón, Fernando, 241.
Colleville, M., 281.
Comedia Thebaida, 255.
Córdoba, Sixto, 213.
Corominas, Joan, 57, 96, 175, 280.
Corpancho, Airas, 29, 81, 194.
Cossío, José M.ª de, 158, 159.
Costa, P. A. J. da, 197.
Costa Pimpão, A. J. da, 57.
Cota, Rodrigo de, 183, 225.
Cotarelo, Armando, 40, 41, 42, 183.
Cotarelo, Emilio, 241.
Coton, Alfonso do, 124, 125.
Couvin, Watriquet de, 240.
Cremonesi, Carla, 15.
Croce, Benedetto, 144.
Crónica de 1344, 243.
Cruz, Agostinho da, 175.
Cuervo, R. J., 226.

Chailley, J., 75.
Chambers, E. K., 195.
Chandler, A. R., 238.
Chanson de Roland, 278, 279.
Chao, Wu, 121.
Châteauneuf, Guillaume de, 269, 275, 276, 277.
Chatelain, H., 202.
Chaytor, H. J., 62, 114.

Dante, 65.
Dabord, Michel, 166.
Darío, Rubén, 220, 238.
David, 73, 78.
Delaville le Roulx, J., 271.
De Lollis, Cesare, 13, 14, 15, 57, 59, 93, 126.
Demófilo, 286.
Denis, Don, 11, 15, 21, 36, 37, 42, 53, 57, 59, 60, 66, 92, 93, 94, 103, 108, 109, 110, 112, 114, 115, 129, 137, 190, 192, 194.
Deschamps, Eustace, 186, 221, 222.
Défourneaux, M., 56.
Devoto, Daniel, 166, 286.
Díaz de Games, Gutierre, 184, 225.
Díaz Plaja, G., 11.
Dickmann, Arnold, 222.
Diniz, v. Denis.
Duarte, Don, 181.
Duporc-Quioc, S., 278.
Durán, Agustín, 133.

Eanez de Vasconcelos, Rodrigo, 65.
Eanez de Vinhal, Gonçalo, 21, 103, 107, 111.
Eanez Solaz, Pedro, 127.
Eckermann, 157.
Eliot, T. S., 118.
Elwert, W. T., 111.
Encina, Juan del, 147, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 178, 203, 251.
Enrique IV, 185.
Entwistle, W. J., 36, 50, 64, 69, 70, 76, 135, 182, 219, 232, 233.
Erlich, Víctor, 116.
Ermengau, Matfre, 60.
Errante, Guido, 25, 26.
Escavias, Pedro de, 185, 219, 227, 228.

Espina, Concha, 209.
Esquio, Fernand, 78, 84, 90.
Eugui, García de, 287-288.

Falcão, Cristóbal, 30.
Federico II, 268, 272.
Fernández, Sebastián, 233.
Fernandez Cogominho, Fernan, 110.
Fernández de Gerena, Garci, 239.
Fernández Núñez, M. F., 209.
Fernández Ramírez, Salvador, 109.
Fernandez Torneol, Nuno, 36, 40, 115, 199.
Fernandiz, Roy, 53.
Ferreira da Cunha, Celso, 15, 17, 26, 43, 44, 45, 54, 79, 80, 101, 122, 219.
Ferreira de Vasconcelos, Jorge, 158.
Filgueira Valverde, J., 11, 34, 282.
Forjaz de Sampaio, A., 11.
Foulché-Delbosc, R., 156, 183.
Frank, István, 57, 130, 131, 132.
Frenk Alatorre, Margit, 146, 161, 166, 200, 246, 251.
Frings, Theodor, 24, 25, 194.
Froiaz, Fernan, 93.
Froissart, 118.

Galvarriato, Eulalia, 261.
García, rey don, 243.
García Burgalés, Pero, 60, 61, 64.
García Gómez, Emilio, 23, 66, 123, 244, 282.
García Lorca, Federico, 43, 71, 94, 175, 215.
García de Toledo, 56.
García Villoslada, P. R., 56.
Garcilaso de la Vega, 32, 101.
Gassner, Arnim, 59.
Gennrich, F., 157, 201.
Gerold, T., 91, 142.
Gillet, J. E., 159.
Ginzo, Martín de, 30, 64.
Giotto, 51.
Goethe, 157, 256.
Gomez Charinho, Paio, 29, 40, 42, 46, 79, 103, 110.
Gonçalez de Mendoza, Pedro, 44, 244.
Gonçalvez Portocarreiro, Pero, 36, 37, 115, 205.
Góngora, Luis de, 210, 238, 285.
González Palencia, Ángel, 241.
Goñi Gaztambide, J., 272, 273.
Gracia Dei, 229.
Greene, R. L., 195.
Gregorio el Grande, 244.
Gregorio X, 267, 273.
Groeber, G., 8, 157.
Grousset, R., 268, 269.
Guarda, Estevan de, 63.
Guilhade, Joan de, 57, 64, 97, 98, 102, 103, 107, 151.
Gunmere, 85.

Hatem, Anouard, 278.
Hatto, Arthur T., 27, 51.
Hensel, W., 238.
Heráclito, 108-109.
Hill, J. M., 46, 159, 240.
Hita, Arcipreste de, v. Ruiz.
Hodcroft, F. W., 288.
Hofmann, C., 254.
Hogenberg, 52.
Homero, 198-199.
Horrent, Jules, 15.
Hruby, Antonin, 233.
Huguet, E., 222.

Hurtado de Mendoza, Diego, 181, 182, 215, 223, 225.

Ibn-Baqi, 23.
Ibn-Hazm, 66.
Inocencio IV, 272.
Iranzo, Miguel Lucas de, 185, 219, 221, 256.

Jackson, Kenneth, 85.
Jaime I de Aragón, 272, 273.
Jakobson, Roman, 116.
Jeanroy, Alfred, 8, 10, 13, 14, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 38, 43, 47, 49, 50, 51, 61, 191, 220.
Jerónimo, San, 52, 239.
Jiménez, Juan Ramón, 43.
Joaquim, M., 207.
Jordan, Leo, 147.
Juan, San, 45.
Juan II, 185.
Juan de la Cruz, San, 161, 166, 208, 210, 246.
Jung, C. G., 55.

Kahlert, A., 254.
Kalevala, 81.
Kang-Hu, Kiang, 121.
Kayser, W., 249, 253.
Keniston, H., 251.
Koechlin, 240.
Krüger, Fritz, 111.

Lang, H. R., 42, 53, 57, 59, 114, 137, 139, 140, 150, 193, 239.
Larrea Palacín, Arcadio, 89, 207, 209, 217.
Langförs, 62.
Lapesa, Rafael, 28, 56, 239.
Latini, Brunetto, 238.
Lauchert, F., 236, 258.
Laureto (Lloret), Jerónimo, 239.
Lausberg, H., 291.
Lavignac, A., 183.
Le Gentil, G., 57.
Le Gentil, P., 182, 238, 282.
Leitão de Andrade, Miguel, 242.
Leite de Vasconcellos, J., 137, 211.
León X, 7.
Lerch, Eugen, 111.
Levi, Ezio, 232, 254.
Lewent, Kurt, 281.
Lewis, C. Day, 116.
Lewis, C. S., 47, 55.
Lías, Lopo, 124, 131, 207.
Lida de Malkiel, María Rosa, 56, 238, 277, 278.
Lindley Cintra, L. F., 243.
Lobeira, Joan, 111.
Lopes, Fernão, 119, 242.
Lopez de Ulhoa, Joan, 117.
Lourenço, 97, 98, 129.
Lowinsky, Edward, 154.
Lulio, Raimundo, 273-274.

Macchia, Giuliano, 128, 130.
Macías, 181.
Machabey, Armand, 34.
Machado, J. P., 84, 93, 125, 126, 246.
Machaut, G. de, 240.
Magne, Augusto, 109.
Malkiel, Yakov, 111, 280.
Mandeville, J. de, 135, 240.
Mannhardt, Wilhelm, 241.
Manrique, Alonso, 32.
Manrique, Gómez, 337.

Manuel, don Juan, 32, 273, 280.
Marcabru, 37.
Mariana, P. Juan de, 222.
Marot, Clemente, 222.
Marques Braga, 258.
Marroni, Giovanna, 127.
Marti, Mario, 9, 90.
Martínez, Rodrigo, 196.
Martínez de Ampiés, M., 222.
Martinz do Casal, Roy, 35, 36, 67, 128.
Martinz d'Ulveira, Roy, 59.
Maruelh, Arnaut de, 61, 62.
Masdeu, J. F., 56.
Matthies, Werner, 227.
Mckenna, Stephen, 52.
Meendinho, 17, 40, 46, 115.
Mele, E., 241.
Mena, Juan de, 251, 266, 288.
Méndez Ferrín, X. L., 122.
Méndez Plancarte, A., 220.
Menéndez Pelayo, M., 10, 11, 13, 38, 56, 232, 233, 251, 254, 261.
Menéndez Pidal, Ramón, 17, 22, 28, 32, 38, 58, 60, 87, 114, 125, 128, 139, 177, 187, 188, 189, 211, 219, 230, 231, 233, 243, 249, 250, 255, 257, 279, 292.
Meogo, Pero, 17, 27, 36, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 67, 78, 81, 91, 94, 122, 247.
Mettmann, W., 105, 121, 122, 129, 284.
Meyer, R. A., 194.
Michaëlis, Carolina, 7, 8, 9, 11, 14, 29, 30, 34, 36, 59, 86, 96, 101, 105, 112, 123, 124, 128, 134, 135, 137, 140, 141, 142, 143, 150, 151, 153, 179, 181, 188, 197, 202, 242, 257.
Minnesinger, 24, 25.
Mitjana, R., 183.
Molho, Michael, 89.
Molteni, Enrico, 7, 92, 125, 126.
Monaci, Ernesto, 7, 8, 46, 53, 126.
Mont, Arnau de, 243.
Montagnagol, 59.
Monte de la contemplación, 247.
Montemayor, J. de, 164.
Montesinos, José F., 169, 200, 231.
Montoro, Antón de, 183, 225.
Moraes, Ignacio de, 175, 242.
Moya (o Moxa), Martín, 131, 132, 133.
Moya, Miguel, 133.
Moret, A., 188.
Mudarra, 166.

Narváez, 166, 178.
Naumann, 253.
Navarro Tomás, T., 220.
Nebrija, Antonio de, 251.
Neuvonen, E. K., 190.
Niño, Pero, 184, 225, 244.
Nobiling, Oskar, 151.
Noronha, Tito de, 258.
Notker, 75.
Nunes, Duarte, 21, 242.
Nunes, J. J., 8, 11, 25, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 54, 57, 59, 62, 63, 64, 65, 67, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 90, 91, 93, 97, 99, 102, 103, 106, 107, 108, 110, 111, 114, 115, 117, 125, 135, 137, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 170, 173, 174, 179, 191, 194, 195, 198, 199. 205, 206, 247.
Nunez, Airas, 29, 30, 36, 37, 38, 75, 83, 108, 109, 129.

Oeding, F., 281.
Olesa, Jaume de, 232, 254.
Olwer, L. N. d', 243.
Orleans, Charles d', 147, 224.
Orozco Díaz, E., 211.
Ovidio, 67, 186, 201, 238, 243.

Paciano, 52.
Padrozelos, Martin de, 31.
Paez, Airas, 78.
Paez de Ribela, Roy, 96, 125.
Pagliaro, A., 280.
Panunzio, Saverio, 127.
Paris, Gaston, 48, 49, 238.
Paris, Matthieu, 270, 275.
Paxeco, E., 84, 93, 126.
Paz y Melia, A., 184, 237.
Pedro de Aragón, 272.
Pedro de Portugal, v. Barcelos.
Pellegrini, Silvio, 8, 10, 14, 15, 16, 19, 54, 121, 126, 127, 198.
Peñalosa, 156.
Perdigon, 62, 114.
Pérez Gómez, A., 183, 222, 229, 246.
Pérez Pardal, Vasco, 63.
Pérez Vidal, J., 212.
Perry, B. E., 236.
Pescador, M.ª del Carmen, 263.
Physiologus, 248.
Picandon, 112.
Piccolo, F., 37, 61.
Piel, J., 15.
Pisístrato, 65.
Pitra, 248.
Place, E. B., 32.
Platina, 236.
Poema de Alfonso XI, 286, 288.
Poema de Fernán González, 279, 280, 285, 286, 287.
Poema de Mío Cid, 280, 290.
Polino, Andrea, 276.
Poliziano, 245.
Pongs, H., 256.
Ponte, Pero da, 88, 89, 90, 96, 124, 127.
Pope, M. K., 191.
Pound, Ezra, 58, 118.
Praga de Sandin, Vasco, 36, 100, 101, 108.
Prestes, Antonio, 164, 165, 257, 258.
Pushkin, Alejandro, 116.

Queneau, R., 74.
Querol, 142.

Racine, 75.
Raynaud, G., 108, 186, 221.
Razón de amor, 197.
Reali, Erilde, 127.
Reese, Gustave, 155.
Reimondo, Estevan, 84.
Reinosa, Rodrigo de, 46, 158, 159, 160, 162, 240.
Rennert, H. A., 233.
Resende, García de, 119, 160, 199.
Révah, I. S., 44, 155, 156, 166, 169, 172.
Reyes Mejía de la Cerda, 211.
Rico, Francisco, 28.
Ribeiro, Bernardim, 30, 45.
Ribeiro Chiado, 164.
Ribera, Julián, 177.
Riemann, H., 221, 222.
Ríos, J. Amador de los, 183, 184, 186, 251.
Riquer, Martín de, 37, 61, 107, 191, 192, 220, 272, 279.
Riquier, Giraut, 220.
Robbins, R. H., 195.

Roberto, patriarca de Jerusalén, 269, 270 sigs.
Roca Pons, José, 227.
Rodrigues Lapa, M., 9, 10, 12, 15, 19, 28, 44, 57, 69, 70, 75, 80, 105, 109, 122, 124, 125, 127, 128, 131, 135, 154, 187, 188, 189, 190, 192, 196, 219, 221.
Rodriguez de Calheiros, Fernan, 142, 195.
Rodriguez de Calvelo, Vasco, 110.
Rodríguez del Padrón, J., 181.
Rodríguez Marín, F., 194.
Rodríguez-Moñino, Antonio, 8, 33, 146, 161, 183, 200, 225, 226, 231, 246, 251, 258.
Röhricht, R., 268, 269, 276.
Roman de la Rose, 240.
Romeu Figueras, J., 54, 76, 92, 135, 139, 140, 149, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 188, 190, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 203, 204, 205, 206, 209, 216, 217, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229.
Roncaglia, Aurelio, 126, 135.
Rosenblat, Ángel, 227.
Rossi, G. C., 126.
Rudel, Jaufre, 60, 61.
Rueda, Lope de, 44.
Ruiz, Juan, 8, 128, 181, 204, 240, 244, 277, 278.

Sá de Miranda, Francisco, 44, 101, 207.
Sachs, Curt, 222.
Safo, 24.
Sahlin, M., 185, 224.
Salmen, W., 153.
Salvá, V., 200.
Sánchez, Alfonso, 47, 66.
Sánchez Fraile, A., 213.
Sancho de Castilla, 243.
Sancho I de Portugal, 14.
Sandmann, M., 290-291.
Santillana, marqués de, 36, 44, 101, 182, 244-245.
Saraiva, A. J., 206, 207.
Sbordone, F., 236, 248.
Scheler, 240.
Schiaffini, Alfredo, 77.
Schmidt, Wolfgang, 249, 250.
Schubert, F., 256.
Schwab, Raymond, 71, 74, 75.
Scudieri Ruggieri, Jole, 15, 45, 52.
Segura, Juan de, 32.
Shklovski, Víctor, 73, 81.
Silva, Feliciano de, 102.
Silva Tarouca, C. da, 274.
Soairez Somesso, Joan, 94, 100.
Soares, Martin, 15, 125, 127.
Soarez, Joan, 125.
Soarez de Pavha, Johan, 130.
Soarez de Taveirós, Pay, 14, 15, 94, 100, 127.
Solalinde, A. G., 181, 273.
Sordello, 60.
Spanke, H., 243.
Spitzer, Leo, 22, 197, 254, 258, 277.
Staiger, Emil, 157.
Stegagno Picchio, Luciana, 128, 130, 131, 132, 133.
Steinen, W. von, 75, 76.
Stern, S. M., 23, 52.
Stickney, 193.
Suchier, W., 202.

Tafur, Pero, 154.
Tapia, 233, 234, 251, 252, 261.
Tavani, Giuseppe, 128, 129, 130, 131, 132.

Teobaldo de Navarra, 268, 276.
Teócrito, 238.
Thompson, Stith, 247.
Throop, A., 273.
Tirso de Molina, 217.
Tob, Sem, 280.
Torner, Eduardo M., 212, 214.
Torre, Fernando de la, 182, 183, 224, 225.
Toschi, Paolo, 35.

Valdés, Juan de, 200.
Valençuela, Antonio de, 185.
Valerio Máximo, 65.
Valéry, Paul, 75.
Valmar, Marqués de, 121.
Van Marle, 240.
Vaqueiras, Rimbaut de, 54.
Varnhagen, F. A. de, 133.
Vásquez, Juan, 166, 168, 178, 240, 255.
Vecchi, G., 290.
Vega, Lope de, 159.
Velasco, Fray Joseph de, 210.
Vélez de Guevara, Luis, 217, 240, 261.
Vendrell, Francisca de, 182.
Ventadorn, Bernart de, 37, 62.
Vera Mendoza, Francisco Luis de, 37.
Veselovski, Alejandro, 70.
Vicente, Gil, 27, 34, 44, 45, 60, 67, 97, 119, 134-176, 206, 207, 239, 245, 256-257.
Vidal, Peire, 51, 114, 128.
Vilarasa, Luis de, 60.
Villamediana, conde de, 144.
Villasandino, A. Álvarez de, 181, 239, 244.
Vinsauf, Godofredo de, 90.
Viscardi, A., 15.
Viviaez, Pero, 31.
Vossler, K., 289.

Waas, Adolf, 269.
Waschersleben, W. H., 241, 242.
Webber, Ruth House, 250.
Wechsler, Eduard, 57, 60.
Wentzlaff-Eggebert, F. W., 281.
Willis, R., 279.
Wilson, Edward M., 27, 28, 85.
Wiora, W., 153.
Wolf, F., 254.

Yepes, Francisco de, 208, 210.

Zorro, Joan, 17, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 75, 79, 80, 83, 94, 101.

ÍNDICE GENERAL

	Págs.
Poética y realidad en las cantigas de amigo	7
I. Los temas en las cantigas de amigo	20
Las "jaryas" mozárabes	22
Las cantigas de romería	28
Las canciones de mayo	35
Las cantigas marineras...	40
II. El influjo de la lírica provenzal	56
Arcaísmo y renovación	64
La cantiga se aleja de la "cansó"	67
III. La poética del paralelismo	69
Difusión del paralelismo ¿Exotismo o arcaísmo ...	70
Paralelismo y repetición	72
Origen mágico o sagrado	74
¿La inmovilidad, esencia del paralelismo?	76
El paralelismo verbal. Sus tipos	78
La ampliación del dístico. La responsión multiplicada	83
El estribillo inserto en la estrofa	86
Las bailadas con leixapren	90
El problema del paralelismo semántico	92

Págs.

Distinción entre paralelismo imperfecto y paralelismo semántico 95
Distinción entre paralelismo semántico y literal o verbal 99
Retórica y lenguaje de las cantigas de amigo 105
La retórica del paralelismo. Figuras y tropos ... 112
Digresión. Posibilidad de una poesía no metafórica 116
Decadencia del paralelismo 118

IV. Doce años (1957-1969) de pesquisas sobre los cancioneros gallego-portugués 120

Gil Vicente y las cantigas paralelísticas "restauradas". ¿Folklore o poesía original? 134

Las restauraciones y los restauradores 137
Reconstrucciones inadmisibles y reconstrucciones hipotéticas 141
Teorías implícitas en las restauraciones 151
La mística y la poesía en la edad de Gil Vicente ... 153
Encina y Reinosa frente a la canción popular ... 158
Popularidad de tono y tradicionalidad. Deslinde ... 162
La mística y el teatro vicentino 164
El problema de las reminiscencias folclóricas ... 167
El caso de las cantigas paralelísticas 169
Del paralelismo a otros sistemas 172
Corolarios provisionales 175

Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad 177

El cosaute, canción de danza y danza cortesana ... 182
Afinidad temática de las jaryas y la cantiga de amigo 186

Págs.

¿Tuvo Castilla lirismo paralelístico antes de 1400? 190
Originalidad de los cantares paralelísticos castellanos 198
Decadencia literaria y supervivencia folclórica ... 208

El cosaute y las cantigas paralelísticas 216

Etimología y semántica de "cosaute" 220
"Andar en cosaute" 226

"Fonte frida" o encuentro del romance con la canción de mayo 230
Los motivos: A) la tortóla 235
B) El ruiseñor 237
C) La fonte frida 239
Sentido y estructura 248
El proceso estilizador 249
Canción coral y romance. Formas y ritos comunes 253
"Fonte frida" después de 1550 257

"¡*Ay, Iherusalem!*", *planto narrativo del siglo XIII* 263

Texto del poema 263

Estudio del poema 266
El momento histórico. Dos cartas 268
Cotejo del poema con la historia 274
El testimonio lingüístico y la fecha 279
El género literario y la métrica 281
Rasgos juglarescos y clericales 284
Situación y problemas 288

Nota a la segunda edición 293

Índice de nombres propios 295

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRECTOR: DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

1. Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Romania.* Segunda edición, en prensa.
2. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Cuarta edición. 1.ª reimpresión. 432 págs.
3. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Cuarta edición revisada. 1.ª reimpresión. 594 págs.
4. E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español.* Segunda edición. 2 vols.
5. Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.* 2 vols.
6. Helmut Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas.* Segunda edición, en prensa.
7. Fredrick H. Jungemann: *La teoría del sustrato y los dialectos hispano-romances y gascones.* Agotada.
8. Stanley T. Williams: *La huella española en la literatura norteamericana.* 2 vols.
9. René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).*
   Vol. I: *La segunda mitad del siglo XVIII.* 1.ª reimpresión. 396 págs.
   Vol. II: *El Romanticismo.* 498 págs.
   Vol. III: En prensa.
   Vol. IV: En prensa.
10. Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.* Segunda edición, en prensa.
11. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega (Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica).* 694 págs.

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

1. Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).* Quinta edición. 672 págs. 2 láminas.
2. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).* Tercera edición. 286 págs.
3. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - Poesía - Teatro).* Cuarta edición, en prensa.

4. Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).* Tercera edición. 234 págs.
5. Joaquín Casalduero: *Vida y obra de Galdós (1843-1920).* Tercera edición ampliada. 294 págs.
6. Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos.* Tercera edición aumentada. 1.ª reimpresión. 424 págs.
7. Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética.* Premio "Fastenrath". Quinta edición, en prensa.
8. Martín de Riquer: *Los cantares de gesta franceses (Sus problemas, su relación con España).* Agotada.
9. Ramón Menéndez Pidal: *Toponimia prerrománica hispana.* 1.ª reimpresión. 314 págs. 3 mapas.
10. Carlos Clavería: *Temas de Unamuno.* Segunda edición. 168 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Segunda edición, corregida y aumentada. 630 págs.
12. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos).* Tercera edición. 360 págs.
13. Diego Catalán: *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo.* Agotada.
14. Erich von Richthofen: *Estudios épicos medievales.* Agotada.
15. José María Valverde: *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje.* Agotada.
16. Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española.* Segunda edición, corregida y aumentada. 424 págs.
17. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía.* Tercera edición. 1.ª reimpresión. 402 págs.
18. Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos.* Tercera edición, en prensa.
19. Leo Spitzer: *Lingüística e historia literaria.* Segunda edición. 1.ª reimpresión. 308 págs.
20. Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle Inclán.* Segunda edición. 1.ª reimpresión. 190 págs.
21. Ramón de Zubiría: *La poesía de Antonio Machado.* Tercera edición. 1.ª reimpresión. 268 págs.
22. Diego Catalán: *La escuela lingüística española y su concepción del lenguaje.* Agotada.
23. Jaroslaw M. Flys: *El lenguaje poético de Federico García Lorca.* Agotada.
24. Vicente Gaos: *La poética de Campoamor.* Segunda edición corregida y aumentada con un apéndice sobre la poesía de Campoamor. 234 págs.
25. Ricardo Carballo Calero: *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea.* Agotada.
26. José Ares Montes: *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII.* Agotada.

27. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
28. Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española.* Segunda edición, en prensa.
29. Dámaso Alonso: *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las palinodias de Don Marcelino.* Agotada.
30. Raúl Silva Castro: *Rubén Darío a los veinte años.* Agotada.
31. Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez.* Segunda edición, en prensa.
32. José F. Montesinos: *Valera o la ficción libre (Ensayo de interpretación de una anomalía literaria).* Agotada.
33. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. La segunda edición ha sido incluida en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 11.
34. Eugenio Asensio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media.* Segunda edición aumentada. 308 págs.
35. Daniel Poyán Díaz: *Enrique Gaspar (Medio siglo de teatro español).* Agotada.
36. José Luis Varela: *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX.* 304 págs.
37. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro.* La segunda edición ha sido incluida en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 14.
39. José Pedro Díaz: *Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía).* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
40. Emilio Carilla: *El Romanticismo en la América hispánica.* Segunda edición revisada y ampliada. 2 vols.
41. Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1898-1967).* Premio de la Crítica.
    Tomo I: (1898-1927). Segunda edición. 1.ª reimpresión. 622 páginas.
    Tomo II: (1927-1939). Segunda edición corregida. 538 págs.
    Tomo III: (1939-1967). Segunda edición, en prensa.
42. Christoph Eich: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad.* Segunda edición, en prensa.
43. Oreste Macrí: *Fernando de Herrera.* Agotada.
44. Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento.* Segunda edición, en prensa.
45. Dámaso Alonso: *Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El Fabio de la "Epístola moral": su cara y cruz en Méjico y en España).* Agotada.
46. Manuel Criado de Val: *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia).* Segunda edición ampliada. 400 págs. 8 mapas.
47. Iván A. Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí.* Segunda edición, en prensa.

48. José Sánchez: *Academias literarias del Siglo de Oro español.* Agotada.

49. Joaquín Casalduero: *Espronceda.* Segunda edición. 280 págs.

50. Stephen Gilman: *Tiempo y formas temporales en el "Poema del Cid".* Agotada.

51. Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro.* Segunda edición revisada y aumentada. 396 págs.

52. E. Correa Calderón: *Baltasar Gracián. Su vida y su obra.* Segunda edición, en prensa.

53. Sofía Martín-Gamero: *La enseñanza del inglés en España (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX).* 274 págs.

54. Joaquín Casalduero: *Estudios sobre el teatro español (Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín, Larra, Duque de Rivas, Valle Inclán, Buñuel).* Segunda edición aumentada. 304 págs.

55. Nigel Glendinning: *Vida y obra de Cadalso.* 240 págs.

56. Álvaro Galmés de Fuentes: *Las sibilantes en la Romania.* 230 páginas. 10 mapas.

57. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares".* Segunda edición corregida. 272 págs.

58. Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro.* Segunda edición, en prensa.

59. Luis Jenaro MacLennan: *El problema del aspecto verbal (Estudio crítico de sus presupuestos).* Agotada.

60. Joaquín Casalduero: *Estudios de literatura española ("Poema de Mío Cid", Arcipreste de Hita, Cervantes, Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Galdós, Ganivet, Valle-Inclán, Antonio Machado, Gabriel Miró, Jorge Guillén).* Segunda edición muy aumentada. 362 págs.

61. Eugenio Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios).* Segunda edición. 1.ª reimpresión. 328 págs.

62. Aurelio Miró Quesada S.: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros).* 274 págs.

63. Gustavo Correa: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* 278 págs.

64. Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana.* Premio "Francisco Franco" del C. S. I. C. Segunda edición aumentada. 402 páginas.

65. Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela.* Con un prólogo de Julián Marías. Agotada.

66. Víctor B. Vari: *Carducci y España.* 234 págs.

67. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández.* 302 págs.

68. Erna Ruth Berndt: *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina".* Agotada.

69. Gloria Videla: *El ultraísmo (Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España).* Segunda edición, en prensa.
70. Hans Hinterhäuser: *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós.* 398 págs.
71. Javier Herrero: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento.* 346 páginas.
72. Werner Beinhauer: *El español coloquial.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida, aumentada y actualizada. 460 págs.
73. Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco.* Segunda edición. 492 páginas.
74. Vicente Ramos: *El mundo de Gabriel Miró.* Segunda edición, en prensa.
75. Manuel García Blanco: *América y Unamuno.* 434 págs. 2 láminas.
76. Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno.* 390 págs.
77. Marcel Bataillon: *Varia lección de clásicos españoles.* 444 págs. 5 láminas.
78. Robert Ricard: *Estudios de literatura religiosa española.* 280 págs.
79. Keith Ellis: *El arte narrativo de Francisco Ayala.* 260 págs.
80. José Antonio Maravall: *El mundo social de "La Celestina".* Premio de los Escritores Europeos. Segunda edición revisada y aumentada. 182 págs.
81. Joaquín Artiles: *Los recursos literarios de Berceo.* Segunda edición corregida. 272 págs.
82. Eugenio Asensio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Con cinco entremeses inéditos de Don Francisco de Quevedo).* 374 págs.
83. Carlos Feal Deibe: *La poesía de Pedro Salinas.* Agotada.
84. Carmelo Gariano: *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo.* Agotada.
85. Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle Inclán.* 298 págs.
86. Walter T. Pattison: *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario.* 1.ª reimpresión. 192 págs.
87. Miguel Herrero García: *Ideas de los españoles del siglo XVII.* 694 págs.
88. Javier Herrero: *Ángel Ganivet: un iluminado.* 346 págs.
89. Emilio Lorenzo: *El español de hoy, lengua en ebullición.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Agotada.
90. Emilia de Zuleta: *Historia de la crítica española contemporánea.* 454 págs.
91. Michael P. Predmore: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez.* 276 págs.
92. Bruno Snell: *La estructura del lenguaje.* 218 págs.
93. Antonio Serrano de Haro: *Personalidad y destino de Jorge Manrique.* 382 págs.

94. Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno.* Nueva edición. 326 páginas.
95. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* 290 páginas.
96. Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El Ruedo Ibérico".* 278 págs.
97. Joseph Szertics: *Tiempo y verbo en el romancero viejo.* 208 págs.
98. Miguel Batllori, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos (Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos. 1767-1814).* 698 páginas.
99. Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina).* 200 págs.
100. Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.* 344 págs.
101. Edmund de Chasca: *El arte juglaresco en el "Cantar de Mío Cid".* 350 págs.
102. Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España.* 688 págs.
103. José Agustín Balseiro: *Seis estudios sobre Rubén Darío.* 146 págs.
104. Rafael Lapesa: *De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria).* 310 págs.
105. Giuseppe Carlo Rossi: *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles. Temas hispano-portugueses. Temas hispano-italianos).* 336 págs.
106. Aurora de Albornoz: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado.* 374 págs.
107. Carmelo Gariano: *El mundo poético de Juan Ruiz.* 262 págs.
108. Paul Bénichou: *Creación poética en el romancero tradicional.* 190 páginas.
109. Donald F. Fogelquist: *Españoles de América y americanos de España.* 348 págs.
110. Bernard Pottier: *Lingüística moderna y filología hispánica.* 246 páginas.
111. Josse de Kock: *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno.* 198 págs.
112. Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Temas-Estilo).* 246 págs.
113. Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925).* 334 págs.
114. Concha Zardoya: *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos).* 346 págs.
115. Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* 430 págs.
116. Antonio Regalado García: *El siervo y el señor (La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno).* 220 págs.
117. Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario.* 372 págs.

118. Manuel Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario.* 256 paginas.
119. Solita Salinas de Marichal: *El mundo poético de Rafael Alberti.* 272 págs.
120. Óscar Tacca: *La historia literaria.* 204 págs.
121. *Estudios críticos sobre el modernismo.* Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo. 416 págs.
122. Oreste Macrí: *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del "Libro de Buen Amor" y del "Laberinto" de Juan de Mena).* 296 páginas.
123. Alonso Zamora Vicente: *La realidad esperpéntica (Aproximación a "Luces de bohemia").* Premio Nacional de Literatura. 208 páginas.
124. Cesáreo Bandera Gómez: *El "Poema de Mío Cid": Poesía, historia, mito.* 192 págs.
125. Helen Dill Goode: *La prosa retórica de Fray Luis de León en "Los nombres de Cristo" (Aportación al estudio de un estilista del Renacimiento español).* 186 págs.
126. Otis H. Green: *España y la tradición occidental (El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón).* 4 vols.
127. Iván A. Schulman y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el modernismo.* Con un prólogo de Cintio Vitier. 268 págs.
128. Alma de Zubizarreta: *Pedro Salinas: el diálogo creador.* Con un prólogo de Jorge Guillén. 424 págs.
129. Guillermo Fernández-Shaw: *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911).* X + 330 págs. 1 lámina.
130. Eduardo Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española.* 424 págs.
131. Antonio Sánchez Romeralo: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI).* 624 págs.
132. Luis Rosales: *Pasión y muerte del Conde de Villamediana.* 252 páginas.
133. Othón Arróniz: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española.* 340 págs.
134. Diego Catalán: *Siete siglos de romancero (Historia y poesía).* 224 páginas.
135. Noam Chomsky: *Lingüística cartesiana (Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista).* 160 págs.
136. Charles E. Kany: *Sintaxis hispanoamericana.* 552 págs.
137. Manuel Alvar: *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual.* 222 págs.
138. Erich von Richthofen: *Nuevos estudios épicos medievales.* 294 páginas.
139. Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado.* 270 págs.
140. Jean Cohen: *Estructura del lenguaje poético.* 228 págs.

141. Leon Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín.* 242 páginas.
142. Diego Catalán: *Por campos del romancero (Estudios sobre la tradición oral moderna).* 310 págs.
143. María Luisa López: *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones.* 224 págs.

III. MANUALES

1. Emilio Alarcos Llorach: *Fonología española.* Cuarta edición aumentada y revisada. 1.ª reimpresión. 290 págs.
2. Samuel Gili Gaya: *Elementos de fonética general.* Quinta edición corregida y ampliada. 200 págs. 5 láminas.
3. Emilio Alarcos Llorach: *Gramática estructural (Según la escuela de Copenhague y con especial atención a la lengua española).* 1.ª reimpresión. 132 págs.
4. Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española.* Tercera edición renovada. 342 págs.
5. Francisco de B. Moll: *Gramática histórica catalana.* 448 págs. 3 mapas.
6. Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos.* Tercera edición corregida. 444 págs.
7. Manuel Alvar: *El dialecto aragonés.* Agotada.
8. Alonso Zamora Vicente: *Dialectología española.* Segunda edición muy aumentada. 588 págs. 22 mapas.
9. Pilar Vázquez Cuesta y Maria Albertina Mendes da Luz: *Gramática portuguesa.* Segunda edición, en prensa.
10. Antonio M. Badia Margarit: *Gramática catalana.* 2 volúmenes.
11. Walter Porzig: *El mundo maravilloso del lenguaje (Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna)* Segunda edición, en prensa.
12. Heinrich Lausberg: *Lingüística románica.*
    Vol. I: *Fonética.* 560 págs.
    Vol. II: *Morfología.* 390 págs.
13. André Martinet: *Elementos de lingüística general.* Segunda edición revisada. 276 págs.
14. Walther von Wartburg: *Evolución y estructura de la lengua francesa.* 350 págs.
15. Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura).* 3 vols.
16. Georges Mounin: *Historia de la lingüística (Desde los orígenes al siglo XX).* 236 págs.
17. André Martinet: *La lingüística sincrónica (Estudios e investigaciones).* 228 págs.

18. Bruno Migliorini: *Historia de la lengua italiana.* 2 vols. 36 láminas.
19. Luis Hjelmslev: *El lenguaje.* 188 págs. 1 lámina.
20. Bertil Malmberg: *Lingüística estructural y comunicación humana (Introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística).* 328 págs. 9 láminas.
21. Winfred P. Lehmann: *Introducción a la lingüística histórica.* 354 páginas.
22. Francisco Rodríguez Adrados: *Lingüística estructural.* 2 vols.
23. Claude Pichois y André-M. Rousseau: *La literatura comparada.* 246 págs.
24. Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX.* 226 páginas.
25. Rudolf Baehr: *Manual de versificación española.* 444 págs.

IV. TEXTOS

1. Manuel C. Díaz y Díaz: *Antología del latín vulgar.* Segunda edición aumentada y revisada. 1.ª reimpresión. 240 págs.
2. María Josefa Canellada: *Antología de textos fonéticos.* Con un prólogo de Tomás Navarro. 254 págs.
3. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco.* 258 págs.
4. Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor.* Edición crítica de Joan Corominas. 670 págs.
5. Julio Rodríguez-Puértolas: *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi".* 634 págs. 1 lámina.

V. DICCIONARIOS

1. Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.* Segunda edición, en prensa.
2. Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Segunda edición revisada. 628 págs.
3. *Diccionario de Autoridades.* Edición facsímil. 3 vols.
4. Ricardo J. Alfaro: *Diccionario de anglicismos.* Recomendado por el "Primer Congreso de Academias de la Lengua Española". Segunda edición aumentada. 520 págs.
5. María Moliner: *Diccionario de uso del español.* 2 vols.

VI. ANTOLOGÍA HISPÁNICA

1. Carmen Laforet: *Mis páginas mejores.* 258 págs.
2. Julio Camba: *Mis páginas mejores.* 1.ª reimpresión. 254 págs.

3. Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española.*
   Vol. I: *Lírica de tipo tradicional.* Segunda edición. 1.ª reimpresión. LXXXVI + 266 págs.
4. Camilo José Cela: *Mis páginas preferidas.* 414 págs.
5. Wenceslao Fernández Flórez: *Mis páginas mejores.* 276 págs.
6. Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores.* Tercera edición aumentada. 322 págs.
7. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas literarios).* Segunda edición, en prensa.
8. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas lingüísticos e históricos).* Segunda edición, en prensa.
9. José M. Blecua: *Floresta de lírica española.* Segunda edición corregida y aumentada. 1.ª reimpresión. 2 vols.
10. Ramón Gómez de la Serna: *Mis mejores páginas literarias.* 246 páginas. 4 láminas.
11. Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas.* 338 págs.
12. José Luis Cano: *Antología de la nueva poesía española.* Tercera edición. 438 págs.
13. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Prosa).* Agotada.
14. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Verso).* 1.ª reimpresión. 238 págs.
15. Juan Antonio de Zunzunegui: *Mis páginas preferidas.* 354 págs.
16. Francisco García Pavón: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos.* Segunda edición renovada. 454 págs.
17. Dámaso Alonso: *Góngora y el "Polifemo".* Quinta edición muy aumentada. 3 vols.
18. *Antología de poetas ingleses modernos.* Con una introducción de Dámaso Alonso. 306 págs.
19. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Verso).* 336 págs.
20. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Prosa).* 332 págs.
21. Juan Bautista Avalle-Arce: *El inca Garcilaso en sus "Comentarios" (Antología vivida).* Agotada.
22. Francisco Ayala: *Mis páginas mejores.* 310 págs.
23. Jorge Guillén: *Selección de poemas.* Segunda edición aumentada. 354 págs.
24. Max Aub: *Mis páginas mejores.* 278 págs.
25. Julio Rodríguez-Puértolas: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana (Historia y antología).* 348 págs.
26. César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco: *Antología lineal de la poesía argentina.* 384 págs.
27. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes: *Antología de la poesía chilena contemporánea.* 372 págs.
28. Dámaso Alonso: *Poemas escogidos.* 212 págs.
29. Gerardo Diego: *Versos escogidos.* 394 págs.

VII. CAMPO ABIERTO

1. Alonso Zamora Vicente: *Lope de Vega (Su vida y su obra).* Segunda edición. 288 págs.
2. Enrique Moreno Báez: *Nosotros y nuestros clásicos.* Segunda edición corregida. 180 págs.
3. Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles (Garcilaso - Góngora - Maragall - Antonio Machado).* 190 págs.
4. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953).* 228 págs.
5. Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor).* Agotada.
6. Dámaso Alonso: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs. 3 láminas.
7. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (Cincuenta poemas comentados).* 190 págs.
8. Segundo Serrano Poncela: *Formas de vida hispánica (Garcilaso - Quevedo - Godoy y los ilustrados).* 166 págs.
9. Francisco Ayala: *Realidad y ensueño.* 156 págs.
10. Mariano Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala).* 246 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. Tercera edición, en prensa.
12. Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo.* 242 págs.
13. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Segunda serie. 3 vols.
14. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs.
15. Basilio de Pablos: *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez.* Con un prólogo de Pedro Laín Entralgo. 260 págs.
16. Ramón J. Sender: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia.* 150 páginas.
17. Guillermo de Torre: *La difícil universalidad española.* 314 págs.
18. Ángel del Río: *Estudios sobre literatura contemporánea española.* 324 págs.
19. Gonzalo Sobejano: *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán).* 250 págs.
20. Arturo Serrano Plaja: *Realismo "mágico" en Cervantes ("Don Quijote" visto desde "Tom Sawyer" y "El Idiota").* 240 págs.
21. Guillermo Díaz-Plaja: *Soliloquio y coloquio (Notas sobre lírica y teatro).* 214 págs.

22. Guillermo de Torre: *Del 98 al Barroco.* 452 págs.
23. Ricardo Gullón: *La invención del 98 y otros ensayos.* 200 págs.
24. Francisco Ynduráin: *Clásicos modernos (Estudios de crítica literaria).* 224 págs.
25. Eileen Connolly: *Leopoldo Panero: La poesía de la esperanza.* Con un prólogo de José Antonio Maravall. 236 págs.

VIII. DOCUMENTOS

1. Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso: *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos.* Agotada.

IX. FACSÍMILES

1. Bartolomé José Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.* 4 vols.
2. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* XIII + 728 págs.
3. Juan Sempere y Guarinos: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III.* 3 vols.
4. José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española.* 7 vols.