

PQ6176

M4

V.3



—
ES PROPIEDAD
—


FONDO EMETERIO
VALVERDE Y TELLEZ



Imprenta de la Viuda de Hernando y C.^a, Ferraz, 13.

PRÓLOGO.

I.



Indicábamos al terminar nuestro prólogo anterior, que la escuela llamada *mester de clerecía*, se había modificado profundamente en los poetas del siglo XIV por la acción simultánea de varias causas, entré las que deben tenerse por principales el aumento del caudal científico traído por los libros en prosa, y la influencia de las formas líricas cultivadas por la escuela galaico-portuguesa.

Era imposible que los grandes trabajos científicos, históricos, legislativos, de Alfonso el Sabio; y los numerosos Catecismos morales y políticos, trasladados del árabe y del latín á nuestra lengua por iniciativa suya, de su hijo D. Sancho IV y de su sobrino D. Juan Manuel; y las riquísimas colecciones de cuentos orientales y de fábulas esópicas, en que la lengua castellana daba por primera vez muestra de sus admirables dotes para la narración novelesca, dejasen de influir en el gusto y en la cultura de los poetas eruditos, abriendo á su inspiración nuevos rumbos, y haciéndoles abandonar el camino de la poesía épica y de la leyenda devota, único que hasta entonces habían trillado. A los libros de *exemplos* en prosa, á las traducciones de *Calila y Dina*

010097

y de los *Engaños de mujeres*. á las deliciosas historias del *Libro de Patronio*, responden en la poesía los *exemplos* y fábulas con que el Archipreste de Hita exorna y realza el cuento de sus propias aventuras: á las máximas de prudencia y buen gobierno de la vida pública y privada, contenidas en el *Libro de los doce Sabios*, en las *Flores de Philosophía*. en el *Boniúm* ó *Bocados de Oro*, en el *Poridat de Poridades*, en el *Libro de los Castigos é documentos* que compuso D. Sancho el Bravo para educación de su hijo, en el *Libro Infinito* y en todas las obras de D. Juan Manuel, responden en el campo de la poesía los versos graves y sentenciosos de los *Proverbios* del Rabi D. Sem Tob de Carrión, y de *El Rimado de Palacio*, del Canciller Pero López de Ayala. Lo que era hasta entonces principal, es decir, el elemento épico y narrativo, queda reducido á segundo término, y en algunos poemas desaparece del todo. Lo que era hasta entonces secundario, es decir, el elemento didáctico, la censura moral, la observación satírica, ya festiva, ya acerba, de las costumbres, se convierte en tema principal y obligado para los poetas cultos.

Al iniciarse la gran transformación de la sociedad caballeresca en sociedad burguesa (principal carácter del siglo XIV), una poderosa vena de realismo más ó menos prosaico se insinúa en todas las manifestaciones del arte nacional, relegando casi al olvido la poesía de los tiempos heroicos, que sólo momentáneamente despierta en el cantor de Alfonso XI, al eco de los triunfos del Salado y de Algeciras, para plegar luego medrosamente las alas ante el espectáculo de las atrocidades sin gloria que llenan los reinados posteriores. En labios del pueblo continúan viviendo las antiguas gestas, y los compiladores históricos siguen explotándolas como documentos; pero su caudal no se acrecienta hasta que el siglo XV, en sus postrimerías, crea la admirable serie de los romances *fronterizos*, que por ser la última eflorescencia del genio épico nacional, es también, si

no la más sublime y la más rudamente heroica, la más elegante y la más clásica y perfecta.

Contradiendo en parte á la tendencia didáctica y satírica, que es el primer rasgo que reconocemos en la literatura del siglo XIV, un opulento raudal de poesía lírica desciende de las comarcas occidentales de la Península, abriéndose triunfal camino desde Galicia hasta Andalucía y Murcia, se infiltra en los mismos poemas del *mester de clerecía* rompiendo la monotonía del tetrástrofo monorrímo, y acaba por enterrar el alejandrino épico, sustituyéndole con una variedad infinita de combinaciones estróficas ligeras y cantables. Las *serranillas* del Archipreste de Hita, sus *Cantigas de escarnio*, sus *Trovas cazorras*, tienen sus prototipos, no en la tradición provenzal directa, que el Archipreste probablemente no conoció, sino en la lírica provenzal imitada y modificada por los trovadores gallegos. Otro tanto hay que decir de los *gozos* y *cantares* con que salpica su poema el Canciller Ayala.

Las asombrosas investigaciones que en nuestro siglo han renovado la historia literaria de la Edad Media, han venido á dar plena confirmación á aquellas palabras del Marqués de Santillana, en otro tiempo negadas ó mal entendidas:

«E después fallaron ésta arte que mayor se llama é el arte comun, creo, en los reynos de Galicia é Portugal, donde non es de dubdar que el exercicio destas sciencias más que en ningunas otras regiones é provincias de España se acostumbró; en tanto grado, que non há mucho tiempo qualesquier decidores é trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces ó de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega ó portuguesa. E aun destos es cierto resevimos los nombres del arte, asy como *maestría mayor é menor, encadenados, lexapren é mansobre.*» «Acuérdome (prosigue el Marqués de Santillana).... seyendo yo en edat non proveceta, mas assaz pequeno mozo, en poder de mi abuela Doña Mencía de Cisne-

ros, entre otros libros haber visto un grand volumen de cantigas, serranas é decires portugueses é gallegos, de los cuales la mayor parte eran del rey Don Dionis de Portugal..... cuyas obras aquellos que las leían, loaban de invenciones sotiles, é de graciosas é dulces palabras.»

El instinto crítico de D. Tomás Antonio Sánchez, primer editor de la famosa *Carta ó Prohemio al Condestable de Portugal*, flaqueó en la interpretación de estas palabras, cuyo sentido, por otra parte, había exagerado el P. Sarmiento. Ni él ni Sánchez conocían los cancioneros portugueses; pero alguna noticia alcanzaban de las *Cantigas del Rey Sabio*, y con ellas hubiera bastado para ponerse en camino de verdad, si sólo el criterio de la historia, y no particulares afectos y prevenciones locales, hubiese dominado en sus ánimos, llevándolos á conclusiones igualmente inadmisibles. Al paso que el benedictino gallego extendía á toda la poesía de los siglos XIII y XIV lo que el Marqués de Santillana dice solamente de la lírica; el bibliotecario montañés, que había sacado del polvo la primera canción de *gesta* y los principales monumentos del *mester de clerecía*, se inclinaba á tener por fabulosa semejante influencia gallega, de la cual no encontraba rastro en los primitivos documentos de la poesía castellana, narrativa toda ella y con evidentes signos de haber nacido en el corazón mismo de Castilla.

Acertaban ambos eruditos en lo que afirmaban y andaban los dos fuera de camino en lo que negaban, dado que tan absurdo es poner en litigio el carácter original y propio y la antigüedad muy remota de la canción heroico-popular castellana, como desconocer que el primitivo instrumento del lirismo peninsular no fué la lengua castellana ni la catalana tampoco (puesto que hasta muy entrado el siglo XIV, y cuando ya Cataluña había producido algunos de sus mayores pro-sistas, los versos seguían componiéndose allí en pro-

venzal), sino la lengua que, indiferentemente para el caso, podemos llamar gallega ó portuguesa (puesto que las variedades dialectales tardaron mucho en acentuarse, y antes en la prosa que en los versos), y que en rigor merece el nombre de *lengua de los trovadores españoles*, la cual fué un dialecto poético convencional en parte como el provenzal clásico y como el italiano de los *librettos* de ópera. En tal dialecto escribieron, á la par con reyes de Portugal como D. Dionis, y príncipes y grandes señores de aquel reino, como sus bastardos el Conde de Barcellos y Alfonso Sánchez, grandes reyes de Castilla como Alfonso X y Alfonso XI, abades de Valladolid como D. Gómez García, burgueses de Santiago como Juan Ayras, juglares de Sarria, de Cangas y de Lugo, mezclados con otros de León, de Burgos, de Talavera y hasta de Sevilla, como el llamado Pedro Amigo, uno de los poetas más fecundos y notables del *Cancionero de la Vaticana*.

Nos encontramos, pues, en presencia de un hecho indisputable y curiosísimo. La primitiva poesía *lirica* de Castilla, se escribió en gallego antes de escribirse en castellano, y coexistió por siglo y medio con el empleo del castellano en la poesía épica y en todas las manifestaciones de la prosa. Y este galleguismo no era meramente erudito, sino que trascendía á los cantares del vulgo. El mismo pueblo castellano, que entonaba en la lengua de Burgos sus gestas heroicas, se valía del gallego para las cantigas de *escarnio* y de *maldecir*, como lo prueban aquellos curiosísimos versos

Rey velho que Deus confonda...

con que los vasallos de Alfonso el Sabio increpaban al gran rey de Aragón D. Jaime I, según nos refiere D. Juan Manuel en su *Conde Lucanor*. Aquel hecho, que á los antiguos analistas parecía aislado é inexplicable, de haber compuesto en gallego todos sus versos

el patriarca de la prosa castellana (1) ordenando á mayor abundamiento que se cantasen en Murcia donde mandó enterrarse, se enlaza hoy con toda una serie de hechos elocuentísimos, y no es más que confirmación de una ley histórica general. No fué capricho ó voluntariedad de Alfonso el Sabio el cultivar la poesía gallega, ni menos puede decirse que él la creara, aunque su libro, tomado en conjunto, sea la más antigua colección poética que tenemos en ese dialecto. Versos más antiguos mezclados con otros mucho más modernos contienen los dos cancioneros de Roma, donde también se registran composiciones profanas del sabio monarca de Castilla, que por lo picarescas y aun lascivas, contrastan singularmente con sus leyendas religiosas. La misma perfección de lengua y ritmo que en las *Cantigas* se observa, es indicio claro de una elaboración poética anterior y quizá muy larga, cuyos primitivos monumentos han perecido. No es posible aventurar

(1) Nada hemos querido decir de los versos castellanos atribuidos á Alfonso el Sabio, porque resueltamente los tenemos por apócrifos. En cuanto al *Libro del Tesoro ó del Candado* no hay ya discusión, conviniendo todos, incluso el mismo Amador de los Ríos; en tenerle por falsificación de algún alquimista de fines del siglo XV, probablemente de los que rodeaban al Arzobispo Carrillo. Por otra parte, no es obra aislada, sino que se enlaza con una serie de poemas sobre la piedra filosofal y la *chrisopeya*, de los cuales pueden leerse peregrinas noticias y extractos en el tomo I de la obra eruditísima de D. José Ramón de Luanco sobre la *Alquimia en España*. En cuanto á las dos estancias del libro de las *Querellas*, ni por su lengua, que es *fabla* artificial de la que no se *fabló* nunca, ni por su forma métrica, que es la octava de versos de doce sílabas no conocida hasta fines del siglo XIV, ni por el propósito visiblemente interesado de enaltecer como grande amigo y servidor del Rey Sabio á un Diego Pérez Sarmiento poco conocido en la historia, puede dudarse que sean una de las innumerables falsificaciones de los genealogistas del siglo XVII, acogida por D. José Pellicer (si es que él mismo no fué el inventor de las coplas) en su *Memorial de la casa de los Sarmientos*. Pero como alguien podrá echar de menos las

conjeturas de gran fuerza sobre tiempos tan remotos y oscuros como aquellos en que la poesía de las lenguas vulgares comenzó á emanciparse de la latina, pero creemos que el despertar poético de Galicia hubo de coincidir con aquel breve período de esplendor que desde los fines del siglo XI hasta la mitad del XII pareció que iba á dar á la raza habitadora del Noroeste de la Península el predominio y hegemonía sobre las demás gentes de ella. Durante los reinados de Alfonso VI, de Doña Urraca y del emperador Alfonso VII, el espíritu gallego, encarnado en la colosal figura del arzobispo Gelmirez (personificación, al mismo tiempo, de

tales *Querellas*, cuyo valor poético es incontestable, aunque haya sido un tanto exagerado, las pondremos á continuación, siguiendo el texto que parece menos imperfecto:

A ti, Diego Pérez Sarmiento, leal,
Cormano et amigo, et firme vasallo,
Lo que á mí osmes de coyta les callo
Entiendo decir, plannendo mi mal.
A ti, que quitaste la tierra é cabdal
Por las mis fazendas en Roma é allende,
Mi péndola vuela, escóchala dende,
Ca grita doliente con fabla mortal.
¡Commo yaz solo el rey de Castiella,
Emperador de Alemania que foé,
Aquel que los reyes besaban el pié,
Et reynas pedían limosna en manciella!
Aquel que de hueste mantuvo en Seviella
Diez mill de a cavallo et tres dobles peones,
Aquel que acatado en lejanas naciones
Foé por sus Tablas et por su cochiella.

En cuanto al Romance que principia

Yo salí de la mi tierra
Para ir á Dios servir....

inserto por el Magnífico Caballero Alonso de Fuentes en su *Libro de los Cuarenta Cantos*, le creemos *viejo*, es decir, del siglo XV, pero ni Alonso de Fuentes le da como fragmento del *Libro de las Querellas* (suponiendo que haya existido tal libro, que ningún escritor de los tiempos medios cita) ni creemos que su autor, quien quiera que fuese, tuvo nunca la intención de hacerse pasar por Alfonso el Sabio, sino que usó el vulgar artificio poético de hacer hablar al propio Rey en todo el romance.

la Iglesia feudal), se levanta con incontrastable empuje y cumple á su modo una obra civilizadora, acelerando la aproximación de España al general movimiento de Europa. Nuestro aislamiento de los primeros tiempos de la Reconquista; nuestra humilde y heroica monarquía asturiana abrazada á los restos de la tradición visigótica, no podía bastar á las necesidades de los tiempos nuevos; y así fué disposición providencial que por Toledo entrase la cultura semítica y que nuestros traductores la llevasen en triunfo hasta las escuelas de París, de Oxford y de Padua; al mismo tiempo que incasantes oleadas de peregrinos venidos de todas las regiones del Centro y Septentrión de Europa trajesen á Santiago, al son del canto de *ultreya*, los gérmenes de la ciencia escolástica y jurídica, y las semillas de la poesía nueva. El grande hecho de la peregrinación compostelana es el que da más luz sobre sus orígenes, y no los indicios relativamente pequeños, que los críticos portugueses tanto suelen encarecer, tales como el viaje de Marcabrus y algún otro trovador á la corte del naciente reino de Alfonso Enriquez, ó las frecuentes relaciones de éste con ejércitos cruzados, en los que gratuita, aunque no inverosimilmente, se supone que hubieron de venir algunos cultivadores de la poesía provenzal. Cítase á este propósito aquella armada que al mando del conde de Areschot asistió al sitio y toma de Lisboa en 1147, y aquella otra que en 1157 comandaba Thierry de Flandes. Cítanse también enlaces muy antiguos entre la casa de Portugal y las de Provenza y Barcelona: las bodas de Doña Mafalda, las de Doña Dulcia; la larga estancia de Alfonso III en Francia con los hidalgos de su bando, designados algunos de ellos en los *Nobiliarios* con el calificativo de *trovadores*. Pero sin negar el valor significativo de éstos y otros tales hechos, no creemos que la lírica de los trovadores entrase en Portugal por comunicación directa de Francia, de Cataluña ni menos de Italia, como quiere suponer el erudito Teófilo Braga, sino que de Galicia pasó á Portugal

con todos los demás primitivos elementos de la nacionalidad portuguesa, condecorada luego con el pomposo nombre de lusitana para disimular sus verdaderos orígenes, que en Galicia y León han de buscarse, y no en el decantado cruzamiento con los *mozárabes* de Extremadura, convertidos por Braga en autores de fantásticas epopeyas. Es cierto que en sus últimas publicaciones el benemérito é infatigable historiador de la literatura portuguesa ha modificado profundamente estos puntos de vista suyos, hasta reconocer como de origen gallego los elementos más puramente líricos que en los Cancioneros se manifiestan. Nada más lejos hoy del pensamiento de Braga que *inventar una raza portuguesa* (1): terminantemente declara que aquella nacionalidad «se constituyó únicamente por la tendencia separatista de los antiguos estados peninsulares», y que no sólo son idénticas en su esencia las lenguas gallega y portuguesa, sino que las formas arcaicas y populares que en los escritores de las mismas épocas clásicas se encuentran han de calificarse de verdaderos *galleguismos*, que resistieron al influjo de la cultura erudita, y que todavía viven en labios del pueblo de las provincias del Miño y de la Beira. El movimiento de diferenciación que, desde fines del siglo décimoquinto, aleja al portugués de sus orígenes, y va consumando la separación dialectal, es un fenómeno externo y literario, derivado en parte de la disciplina clásica del Renacimiento, y en parte de la autonomía política y de la grandeza histórica á que llegó Portugal en la grande era de los descubrimientos y de las conquistas ultramarinas.

No se ha de negar, por eso, que desde tiempos muy remotos, que coinciden casi con la independencia del Condado, el gallego de Portugal había sufrido cierta modificación en la parte fonética, llenándose de soni-

(1) *Curso da Historia da literatura portuguesa* (edición 1886), páginas 11 y 32.

dos oscuros y nasales, al parecer por influjo francés directo, bien fácil de explicar con el natural prestigio de la corte borgoñona de D. Enrique, con el gran número de obispos y monjes franceses que ocupaban las más ricas prelacías, con la abundancia de colonias ó poblaciones francas, y finalmente, con la emigración aristocrática de los partidarios de Alfonso III á la corte de San Luis. El mismo rey D. Diniz tuvo por maestro á un francés, D. Aymerico ó Emerico, de Cahors. Pero aun en la parte fonética debió de ser por largo tiempo uno el uso de la corte y de los *fidalgos*, y otro muy diverso el del pueblo, y aun éste difería profundamente de unas á otras comarcas. Todavía en 1536 el más antiguo de los gramáticos portugueses, Fernán de Oliveira, nos cuenta que los de Evora zumbaban y se mofaban de él, porque le oían pronunciar al uso de la Beira.

A esta especie de divorcio lingüístico responde en los Cancioneros una doble corriente poética. Por una parte las clases cultas, los reyes, los bastardos regios, los grandes señores, se empeñan en remedar lánguida y fastidiosamente la poesía provenzal

(Quer eu en maneyra de proenzal
Trobar agora um cantar d'amor).

y sólo consiguen despojarla de su carácter de actualidad histórica, encerrándose monótonamente en la repetición de un cierto número de temas eróticos convencionales. En algunos de estos poetas, especialmente en el hijo de D. Diniz, Alfonso Sánchez, es de aplaudir la suave ingenuidad en la expresión de los afectos: en otros se notan los gérmenes de cierto depurado idealismo análogo al del Petrarca: así en Vasco Martins, que *trobara por una muerta*, prototipo de perfecciones el mayor que en el mundo halló. Pero en general las poesías de esta clase (que desgraciadamente abundan mucho) ningún aliciente ofrecen á la curiosidad de quien no sea filólogo ó historiador

literario de oficio. Todas las del *Cancionero de Ajuda*, que son de las más antiguas, pertenecen á este género de poesía insípida, llena de sentimientos contrahechos y de frases incoloras, tan faltas de precisión como de vigor pintoresco. Todo es allí flotante é indeterminado, no por vaguedad del sentimiento lírico, sino al revés, por ausencia de él, porque los poetas nada sienten, y nada piensan, y nada tienen que decirnos. El único resultado, el mérito grande y positivo de esta imitación provenzal, consiste en la parte técnica, en la gimnasia de rimas, en el duro aprendizaje, que convirtió á la lengua galaica en el más antiguo tipo de los dialectos líricos de la Península. No importa que esas formas sirvieran por de pronto para la expresión amanerada y trivial de un sentimiento falso, que hacía al rey D. Diniz perderse en cavilaciones metafísicas y alardear de una pasión misteriosa, tímida é inmaculada, que tanto contrastaba con la intemperancia habitual de su vida, y con las costumbres de la gente de su tiempo. Pero así este primitivo cantor de la *soydade* como los demás que *trobaran no tempo da flor*, habían llegado á refinar la métrica hasta un grado que en el siglo XIII asombra, y al cual, sólo en el siglo XV, había de llegar la poesía castellana. Basta abrir el *Cancionero del Vaticano* en sus primeras páginas para que nos maravillemos del número y variedad de los metros y de las combinaciones. Fernán Gonçalves nos presenta una estancia de siete endecasílabos; Pero Barroso las formas encadenadas y de repetición conocidas con el nombre de *lexapréu*; Alfonso Lopes de Bayam la redondilla octosilábica; abundan en Men Rodríguez Tenorio, en Alfonso Fernádes y en muchos otros los versos de nueve sílabas; la musa de Alfonso el Sabio, que nos figurábamos tan inmaculada, abandona por un momento el mundo de la devoción para lanzarse al terreno de la sátira más brutal, y hace crujir el azote del serventesio político en endecasílabos de los llamados *de gaita gallega*; al mismo

tiempo que crea el ligero y gracioso tipo del verso de cuatro sílabas, ó sea del octosílabo interciso:

O ginete
Poys remete
Seu alfaraz
Corredor...

que andando el tiempo vemos reaparecer en el *Amadís de Gaula*, dando indicio quizá de los remotos orígenes del libro:

Leonoreta sin roseta,
Blanca sobre toda flor:
Leonoreta, no me meta
En tal cuita vuestro amor (1).

No pretendemos apurar este catálogo de formas líricas: basta indicar algunas como muestra, y cualquiera puede por sí mismo ampliar la indicación registrando el *Cancionero*. Había ciertamente en la poesía gallega una disciplina de escuela, y, á ejemplo é imitación de las Poéticas provenzales, llegó á tener muy pronto una poética propia, un verdadero tratado doctrinal, que debió de ser algo extenso á juzgar por los preciosos fragmentos que todavía nos restan en el

(1) Un descubrimiento muy singular ha venido á robustecer, á lo menos en parte, la tradición portuguesa acerca del *Amadís*. En el *Cancionero Colocci-Braucuti* aparecen con los números 290 y 292, dos fragmentos de una canción de Juan *Lobeira*, trovador de la corte de D. Diniz, que tiene el mismo ritornelo que la canción inserta en el *Amadís* castellano:

Leonoreta sin roseta,
Bella sobre toda flor,
Sin roseta non me meta
En tal coita vosso amor.

Recuérdese que el *Amadís* ha sido atribuido á un *Vasco de Lobeira*, contemporáneo de la batalla de Aljubarrota, tradición imposible de poner de acuerdo con el hecho de hallarse citado el *Amadís* por escritores más antiguos. ¿Se habrá confundido á *Vasco de Lobeira* con Juan de *Lobeira*, que fué sin duda de su familia?

Cancionero Colocci-Braucuti, y que abarcan tres libros enteros y parte de otro.

El grande interés de este fragmento consiste en que cataloga y define, al lado de los géneros eruditos y cortesanos, los géneros populares cultivados por los trovadores á imitación de los juglares: las cantigas de *amigo* y las *villanescas*. Esta 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 antiguos; 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 á remedar príncipes y magnates los candorosos acentos de las canciones de romeros, pescadores y aldeanas, adaptando sin duda nuevas palabras á una música antigua. El descubrimiento de este lirismo tradicional, que pertenece al pueblo por sus orígenes, aunque sufriese sin duda una elaboración artística, es el más inesperado, así como el más positivo resultado de las últimas investigaciones sobre nuestra literatura de la Edad Media. Hoy no es posible negarlo: hubo en los siglos XIII y XIV una poesía lírica popular de rara ingenuidad y belleza, como hubo una poesía épica, aunque en lengua diferente. ¿Quién podrá llegar hasta las más escondidas raíces de ese lirismo? ¿Quién podrá sorprender sus primeros infantiles pasos? ¿Se trata de un fondo étnico común á todos los pueblos del Mediodía de Europa, ó de algo propio y característico del pueblo gallego? ¿Por qué amaneció allí la poesía lírica con carácter más popular que en Provenza, y con un cierto fondo de melancolía vaga, misteriosa y soñadora? Á todas estas cuestiones se ha procurado dar respuesta, pero hasta ahora con más fuerza de ingenio y de agudeza que rigor crítico. Cuando los datos faltan, toda generalización ha de ser temeraria y prematura. La hipótesis céltica no satisface del todo ni

está exenta de reparos, pero algunas dificultades allana y es hasta ahora la más admisible. Buscar soñados orígenes germánicos, tomando por pretexto el hecho de la conquista sueva, que sólo pudo ejercer una influencia superficial y exterior, y de ningún modo penetrar las capas más hondas de la población galaica, parece tan fuera de propósito como remontarse, según otros hacen, á los mismísimos pueblos turanos y al lirismo de los himnos académicos. Todo esto puede ser materia de paradojas y ameno discreteo, pero conviene conservar á la historia la severidad de su método, y dar siempre lo cierto por lo cierto y lo ignorado por ignorado. Qué población antecediase en Galicia á los celtas ni lo sabemos hoy, ni quizá lo sabremos nunca á punto fijo. Pero de los celtas galaicos sabemos por testimonio de Silio Itálico que *ululaban cantos bárbaros en su patria lengua*, y consta asimismo por varios cánones de concilios y por un libro de San Martín de Braga (*De correctione rusticorum*) que conservaron, después de convertidos al cristianismo, supersticiones más ó menos poéticas y canciones profanas. Puede disputarse en qué lengua estarían: lo verosímil es que fueran en latín bárbaro, en lengua rústica, y que de ellas se pasase por transición gradual á los cantos en lengua vulgar. Que éstos son indígenas, no cabe duda: lo demuestra su misma ausencia de carácter bélico, la suave languidez de los afectos, el perfume bucólico, que nos transporta á una especie de Arcadia, relativamente próspera en medio de las tribulaciones de la Edad Media. El ideal que esa poesía refleja es el que corresponde á un pueblo de pequeños agricultores, dispersos en caseríos, y que tienen por principal centro de reunión santuarios y romerías (1). De aquí nació

(1) De las del siglo pasado (y no han cambiado mucho desde entonces ni probablemente desde los remotos tiempos del *Cancionero*) habla así el P. Sarmiento, que era hombre muy curioso de las costumbres populares: "Aun hoy ejecutan lo mis-

un género entero, el de las canciones llamadas *de ledino* (1):

A Santa María fiz hir meu amigo;
Nom lh'atendí o que poz comigo;
Con el me perdí
Porque lhi mentí...

(N. 722 del *Cancionero Vaticano*.—Pedro de Veer.)

Quand'eu a San Servando fúy um día d'aquí...
Que bona romaría com meu amigo fiz!

(N. 734 del C. V.—Joham Servando.)

Ora vam á San Servando
Donas fazer romaría...

(N. 738 del C. V.—Joham Servando.)

Tema el más frecuente de tales composiciones puestas por lo común en boca de mujeres, y trasunto, sin duda, más ó menos acicalado, de las que realmente entonaban las *raparigas* del Miño (2), al volver de la

mo aquellos naturales cuando van á algún santuario ó romería. Siempre van en tropel hombres y mujeres; éstas cantando coplas al asunto y tocando un pandero, uno de los hombres tañendo flauta, y otro ú otros danzando continuamente delante hasta cansarse, y entran otros después. Es verdad que no llevan armas para batirlas al compás, pero llevan en su lugar un género de instrumento crústico que en el país llaman *ferrenhos* y en Castilla sonajas. (Memorias, p. 35).

(1) Este nombre no se halla ni en las rúbricas del *Cancionero* ni en los fragmentos de la Poética, pero se encuentra ya usado por Cristóbal Falcão, poeta del siglo XVI:

Cantou canto de ledino.
Yo me iba, la mi madre,
Á Santa María del Pino.

Este texto del poema de *Chrisfal*, miserablemente adulterado por los impresores antiguos, que escribieron

Cantou canto de si dino,

ha sido felizmente restaurado por Th. Braga.

(2) De ellas decía todavía á principios del siglo XVII el marqués de Montebello: "Com grande destreza se exercita a Mu-

fuelle, son las quejas de la niña á quien su madre veda el ir á la romería, donde la espera *seu amigo*:

Mha madre velida! e nom me guardedes,
D'ir a San Servando; ca se o fazedes
Morrerey d'amores.

.....
E sse me non guardades d'a tal perfia
D'ir a San Servando fazer romaria,
Morrerey d'amores!
E sse me vos guardades, eu ben vol-o digo,
D'ir a San Servando veer meu amigo,
Morrerey d'amores.

.....
Podem m'agora guardar,
Mays nom me partirán de o amar.

(N. 741-742 del C. V.)

Otras veces la doncella enamorada se duele de ingratitude y olvido:

Fuy eu a San Servando por veer meu amigo
E non o vi na ermida, nem falou el comigo,
Namorada!

sica, que é tão natural en seus moradores esta arte que succede muitas vezes aos forasteiros que passam pelas ruas, especialmente nas tardes de verão, parar e suspenderem-se, ouvindo os tonos que cantam en coros, con fugas e repetições as raparigas que para exercitar o trabalho de que viven lhes é permitido „ (Apud. Th. Braga, *Introduccão á Historia da Litteratura Portuguesa*, p. 83).

El P. Sarmiento, á mediados del siglo XVIII, confirma en términos semejantes esta persistencia de las tradiciones líricas, notando un hecho importantísimo: el carácter *femenino* de esta poesia, que luego ha venido á ser comprobado en casi todos los versos populares del *Cancionero*. “Además de esto, he observado que en Galicia las mujeres no sólo son poetisas, sino también músicas naturales. *En la mayor parte de las coplas gallegas hablan las mujeres con los hombres*; y es porque ellas son las que componen las coplas sin artificio alguno, y ellas mismas inventan los tonos ó aires á que las han de cantar, sin tener idea del arte músico.” (*Memorias para la historia de la Poesía y Poesías españolas*, p. 238).

Disseron-mi mandado de que muyto desejo
Ca verria a San Servando, e poys eu non o vejo,
Namorada!

(N. 744.)

Filha, o que queredes ben
Partiu-ss'agora d'aquen
E non vos quiso veer.

.....
Andades por el chorando
E foy ora a San Servando
E non vus quiso veer...

(N. 746.)

Y aun llega á manifestar candorosamente al mismo Santo de la romería sus propósitos de venganza contra el desleal amador:

Sam Clemenco, senhor,
Se vingada nom for,
Nom dormirey!
Se vingada non for
Do fals e traedor,
Nom dormirey!

(N. 806.—Nuño Trec.)

Y aun no satisfecha con esto, se enoja con el Santo porque no la libra de su cuita á pesar de las candelas que había quemado en su altar:

Nom vou eu a Sam Clemenco
Orar, e faço gram razom,
Ca el non mi tolhe a coyta
Que trago no meu coraçom,
Nem m'aduz o meu amigo
Que sempre amey des que o vi.

.....
Ca se el m'adussesse
O que me faz penand' andar,
Nunca tantos estandaes
Arderam ant'o seu altar...

.....
Poys eu e mha voontade
De o nom veer som bem fis,
Que porrey par caridade
Ant'el candeas de Paris.

.....

En mi tolher meu amigo
 Filhou comigo perfia,
 Por end'arderá, vos digo,
 Ant'el lume de bogia;
 Nem m'aduz o meu amigo
 Pero l'o rogu'e lh'o digo.

(N. 807.—Nuño Treez.)

Hay ciertamente mucha distancia de arte entre estos rudos acentos y las quejas de Safo á Afrodita, ó las imprecaciones de la *Pharmacutria* de Teócrito; pero el fondo humano de la pasión ardiente y devoradora es el mismo, y hasta las supersticiones se asemejan cuanto es posible dentro de un orden moral tan diverso.

Las canciones de *ledino* deben probablemente su nombre, no á las *letantias* ni á los *latines* de la Iglesia (que parece que no vienen aquí al caso), sino á la repetición muy frecuente de la palabra *leda* (alegre); como vemos, por ejemplo, en esta bellissima canción de Nuño Fernández Torneol, que tiene la vaguedad y el misterio de un *lied* germánico de nuestros tiempos:

Levad'amigo que dormides as manhanas frías;
 Todal-as aves do mundo d'amor dizíam:
 Leda m'and'eu.

Levad'amigo, que dormide l'-as frías manhanas;
 Todal'-as aves do mundo d'amor cantavam:
 Leda m'and'eu.

Todal'-as aves do mundo d'amor dizíam
 Do meu amor e do voss'en mentaryan:
 Leda m'and'eu.

Todal'-as aves do mundo d'amor cantavam
 Do meu amor e de voss'y en mentavam:
 Leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss'y en mentavam,
 Vos lhi tolhestes os ramos em que pousavam:
 Leda m'and'eu.

Vos lhi tolhestes os ramos em que seíam,
 E lhis secastes as fontes em que bevíam:
 Leda m'and'eu.

Vos lhi tolhestes os ramos em que pousavam,
 E lhis secastes as fontes hu se banhavam:
 Leda m'and'eu.

(N. 242.)

Del mismo modo, las canciones de *amigo* se llamaron así, por la repetición continua de este vocablo, que equivale aquí al de *amante*, y que es como la característica de toda composición erótica en los trovadores gallegos (1). Pero bajo este nombre genérico se confunden distintas especies de poesía, adecuadas á diversas situaciones del amor y á varios aspectos de la vida rústica. Tenemos, ante todo, una especie de rondas ó danzas (*baladas* en el sentido provenzal é italiano de la palabra) cuyo tipo puede estudiarse en la siguiente, tan movida y graciosa, del juglar Juan Zorro, que por ella comienza á ser casi célebre:

Baylemos agora, por Deus, ay velidas,
 D'aquestas avelaneyras froldidas;
 E quem for velida (2) como vos velidas,
 Se amigo amar,
 Só aquestas avelaneyras granadas
 Verrá baylar.

Baylemos agora, per Deus, ay louvadas,
 Só aquestas avelaneyras granadas,
 E quem for loada como vos loadas,
 Se amigo amar,
 Só aquestas avelaneyras granadas
 Verrá baylar.

(N. 761.)

Esta composición parece darnos la certidumbre de que nos hallamos en presencia de verdaderas *letras* vulgares, que los trovadores explotaban como un fondo

(1) La poética fragmentaria del Cancionero Colocci-Brancuti establece una pequeña distinción técnica entre las *cantigas de amigo* y las *de amor*: "E porque algũas cantigas hy ha en que falam *eles* e *ellas* outrosy, porém he bem de entenderles se som *d'amor* se *d'amigo*: porque sabede que se eles falam na prima cobra, e elas na outra, a cantiga he *d'amor*, porque se move a rrazon d'ela, como vos ante d'ssemos; et se eles falam na primeira cobra, he outrosy *d'amigo*; et se ambos falam en hũa cobra, outrosy he segundo qual d'eles fala na cobra primeiro.", (Cap. IV).

(2) Palabra muy repetida en el *Cancionero*, y que equivale á *bella*.