

ta el punto de que uno y otro poeta hubieron de llegar a los cabezones.

Ahí, mezclado confusamente en esos inacabables dimes y diretes, vemos también a Micer Francisco; pero ya con sus muy imperiales y apuestos decires, dignificados por la imitación italiana, inicia en los primeros años del siglo xv una nueva aurora de poesía, llegando a ser el primero que, según frase del marqués de Santillana, merece, no ya el nombre de trovador, sino el más alto de poeta. A su lado, un grupo sevillano de escritores, que conocen todos a Dante el florentín, y se esfuerzan por sacar la poesía a una esfera más elevada, ensayan asuntos de más valor, y, aunque cavilando puerilmente sobre ellos «metáforas muy oscuras y muy secretas, decires muy fondos y muy oscuros de entender», preparan el advenimiento de Santillana, Juan de Mena y Jorge Manrique.

Dentro de esta literatura palaciega, la desgracia o desaparición de un privado de la corte era el espectáculo más emocionante que aquellos poetas podían apetecer, y ante él se conmovieron los de la nueva escuela de Imperial, apoyados en la famosa obra del italiano Boccaccio sobre las Caídas de Príncipes. Así, Ferrán Manuel, cuando su pri-

ma, la demasiado influyente Inés de Torres, fué desterrada de la corte, en 1416, escribió una meditación acerca de la voltaria rueda de la Fortuna; y dos años después, con ocasión de la súbita muerte del odiado camarero mayor Juan de Velasco, y de la del justicia Diego López de Estúñiga, exclamaba otro sevillano, Gonzalo Martínez de Medina, entre acusador y moralista:

¿Que pro les tovo la grand tiranía
nin los tesoros tan mal allegados,
mentiras e artes, engaños, falsías,
e los otros abtos tan desordenados,
castillos e villas, vajillás, estados?
Pues todo pasó así como viento,
e queda la muerte e el perdimiento
para las almas de aquestos cuitados.

¿No parece que estamos escuchando ya la robusta y enconada frase del *Doctrinal de privados*, que a Santillana había de inspirar la más solemne ocasión del suplicio de D. Alvaro de Luna? De igual modo el decir a la muerte de Rui Díaz de Mendoza, mal atribuída al comendador Fernán Sánchez de Talavera, es precedente inmediato de otra joya de la poesía del siglo xv, las coplas de Jorge Manrique. Sus meditaciones sobre que no

es vida la que vivimos, pues, viviéndola, de continuo nos va llevando a la muerte; sus interrogaciones sobre qué se hicieron los reyes, los emperadores, los grandes de Castilla, «¿a do las justas, a do los torneos, a do nuevos trajés... a do los tesoros?», son algo de la materia misma de la elegía manriqueña, que está esperando el aliento creador de un más alto poeta para animarse con vida inmortal.

De este modo, el primer Cancionero castellano nos aparece, por sus poetas más antiguos, ligado a los cancioneros galaicoportugueses, aunque desconociendo ya la parte que éstos tienen inspirada en la poesía popular, que es la parte mejor por la que esos cancioneros nos interesan. Pero bajo otro aspecto, el Cancionero de Baena más bien mira al porvenir, pues por sus poetas más jóvenes se nos muestra como antecedente necesario y preparación del florecimiento poético del siglo xv, del tiempo de la mayor edad de Juan II y reinados sucesivos. Mas para comprender bien la historia de nuestra lírica, es preciso darse antes cuenta de que el Cancionero de Baena no representa fielmente la vida de la poesía lírica en el siglo xiv, sino tan sólo la lírica cortesana; es nada más que una selección

palaciega, guiada por el escaso talento poético del escribano de la corte. Fuera del Cancionero de Baena, hallamos en nuestros primeros siglos de la lírica algunos poemas extensos, como la Razón de amor, la Revelación de un ermitaño, la Danza de la muerte; hallamos los ensayos de Alfonso X y Alfonso XI, los importantes trozos líricos del Arcipreste de Hita y de Ayala en sus obras misceláneas. Pero todavía hubo más. Hubo, sin duda, toda una florescencia de poesía, más espontánea, hondamente arraigada en una tradición secular y totalmente incomprendida por el compilador del primer Cancionero castellano. Una prueba de esto hallamos al saber por el marqués de Santillana que su abuelo, Pero González de Mendoza, había compuesto, allá en tiempos de Enrique II y Juan I, cantigas populares, así como las obras escénicas de Plauto y Terencio, ya estrimbotos, ya serranas, y de este interesante caudal no se recogió en el Cancionero de Baena más que una muestra, sin duda incompleta. Otra poesía en estilo popular y otra serrana conocemos del padre del mismo marqués de Santillana, Diego Hurtado de Mendoza, y nada de este autor se recogió tampoco en la compilación de Baena. Estas cantigas, que gustaban al

pueblo menudo, no significaban nada para el escribano real, quien en el prólogo de su compilación declara que la poesía es arte que sólo pueden alcanzar bien los nobles hidalgos y cortesés que hayan cursado corte de reyes y de grandes señores; nada más natural que Baena consagrarse la mayoría de los folios del Cancionero a aquellas interminables recuestas en que la corte se divertía; pero advertamos bien que, fuera de la poesía cortesana, había otra poesía que Baena no era capaz de sentir ni apreciar.

Las cantigas serranas, como las que cultivaban el abuelo y el padre del marqués de Santillana, nos podrán, sin duda, decir algo de las corrientes artísticas que existían fuera de la corte.

A primera vista, las serranas o serranillas no favorecen nuestro propósito. Tanto el ejemplar investigador de los orígenes de la lírica francesa, Alfredo Jeanroy, como el magistral historiador de la lírica castellana, Menéndez Pelayo, están conformes en que las serranillas son nada más que una imitación de las pastorelas provenzales y francesas, sea directa, sea por intermedio de las imitaciones gallego-portuguesas, anteriores en fecha a las castellanas.

Por fortuna, se nos conservan muchas serranillas, aunque no tantas como pastorelas, y podemos comparar bien ambos géneros, muy cultivados en las varias literaturas francesas y españolas.

Los caracteres salientes de la pastorela están bien determinados: un caballero, que cabalga por el campo cuando ya la primavera dulcifica la crudeza invernal, halla una pastora, que está tejiendo una guirnalda y cantando un cantarillo de amor; el caballero admira la belleza que surge ante su vista, y pronuncia una declaración amorosa. La pastora no suele creer en una pasión tan súbita; considera su humilde estado social, piensa en la mentira e inconstancia de los enamorados, y despide al galanteador para que se dirija a las damas de su clase. El caballero insiste, adula, exaltando la belleza de la pastora: no merece ella vivir en el campo, pues un palacio y un príncipe se honrarían con ella; o si no, él, por servirla, dejaría su casa, cogería el cayado y se haría pastor, contento con poder vivir al lado de ella. Una mayoría de pastorelas suponen que un regalo vence la resistencia de la pobre muchacha; en otras, el regalo es rechazado; en otras, el padre o los hermanos de la pastora apalean al caballero...

Este género, que florece en la literatura francesa a fines del siglo XII y durante el XIII, se cultivó también, y desde más antiguo, en la literatura provenzal. En Provenza, el tema tiene menos de aventura y más de lirismo cortesano, y con este carácter, no con el del Norte de Francia, el género fué imitado en la poesía gallegoportuguesa del siglo XIII. La repulsa de la pastora, que en la literatura provenzal es en extremo frecuente, es lo habitual en la poesía gallegoportuguesa. Tal vemos en la más fiel imitación que podemos señalar, aquella en que Pedro Amigo de Sevilla, yendo peregrino a Santiago, halla a la más hermosa pastora, le declara su amor «e fiz por ela esta pastorela»; le ofrece tocacas de Estella, cintas de Rocamador; pero ella, fiel a su amigo, rechaza al recién llegado. En la poesía gallegoportuguesa, la pastora jamás es mirada como una mujer inferior, sino que es más bien una dama disfrazada. Además, otro carácter propio de las pastorelas gallegoportuguesas es que, por lo común, tienen todavía menos de aventura que las provenzales, quedando reducidas al comienzo de la pastorela francesa, esto es, a un simple encuentro, una visión momentánea de la pastora. El poeta, sea el rey Don Dionís, o D. Juan de Aboim, o

los dos santiagueses Airas Nunes o Juan Airas, o el juglar Lourenzo, oye a la más hermosa pastora del mundo cantar de amores. A veces, tal visión es todo; a veces, aspira a tener un desenlace, y entonces la pastora despide al importuno poeta. Don Dionís anima una vez el cuadro, según patrones franceses también, poniendo en la mano de la pastora un papagayo, y haciendo que el ave hable para consolar a la cuitada de amor; el clérigo Airas Nunes esmalta tan breve tema revelándonos en lindos villancicos, de sabor popular, el canto de la pastora, que los otros poetas suelen pasar por alto o reducirlo a frases sin valor poético.

Aparte de este grupo tan uniforme, tan monótono, hemos de colocar, porque nada tiene que ver con él, la aventura que nos refiere otro poeta, Alvaro Alfom. La forma de exponerla, dirigiéndose nominalmente a un amigo suyo, para contarle un suceso con precisos detalles de realidad, separa radicalmente esta poesía de las anteriores. Alvaro Alfom, en una pregunta que dirige a Luis Vaasques, por desgracia incompleta, cuéntale que después que salió de Lisboa se encontró en la sierra de Cintra con una serrana que gritaba guerra, y cuya vista le deja espantado. Estamos en presen-

cia de un tipo nuevo, el de la serrana guerrera que vemos persistir en la poesía popular portuguesa del siglo xvi, en tiempo de Gil Vicente, referido igualmente a las serranas de Cintra y de la Estrella. En Castilla tienen un aspecto muy semejante las serranas del Guadarrama, según más ampliamente nos las pinta el Arcipreste de Hita en 1330. Son serranas forzudas que, armadas de honda, de cayado y de un dardo pedrero (habremos de suponerlo hecho de pedernal, como los de la edad prehistórica), guardan las angostas veredas de la sierra, y saltean al caminante, exigiéndole regalos para que le permitan el paso libre; el que se resiste o el que aventura un requiebro inoportuno, prueba la fuerza de la serrana, que chasca su honda y aventá el dardo. El pasajero, rendido por la fuerza, por la nieve y por la helada que le tiene aterido, dá buenas prendas, promete mejores regalos, y entonces la serrana le guía por los intrincados caminos, y aun en los arroyos anchos se lo echa a cuestras, cual si fuera un ligero zurrón, le lleva a su cabaña y le reconforta encendiendo hoguera de encina, donde pone a asar el gordo gazapo y la trucha pescada en las batidas aguas de la montaña. La lumbre, la rústica cena y, sobre

todo, el vino, aunque agrillo y ralo, van desatereciendo al caminante; la risa ahoga la conversación, y la traviesa serrana propone una nueva lucha. El gesto y cuerpo de estas vaqueras del Guadarrama está poco definido en el Arcipreste; el poeta se contenta con saludar a la valiente Gadea de Riofrío, «cuerpo tan guisado», y con decir de la leñadora del Cornejo que va bien ataviada; de la serrana del Malagosto apunta un rasgo de fealdad: es chata; la que se nos presenta más hermosa es Aldara, la de la Tablada, pero su belleza no es más que una sátira de la hermosura que los poetas imaginan siempre; en la introducción que precede a la serranilla de la Tablada, en tono narrativo, por el estilo del que había empleado en su pregunta el portugués Alvaro Alfom, el burlón Arcipreste exagera la fealdad de la serrana: sus dientes de asno, sus narices gordas, sus tobillos mayores que los de una vaca, dedos como vigas de lagar, y en todo, horrible, cual fantasma apocalíptica; ésta es la que después, en la cantiga, se nos pinta como la Aldara «fermosa, lozana e bien colorada».

Los caracteres esenciales de este tipo serrano se mantienen como tradicionales. Un siglo después

los volvemos a hallar en Santillana, quien los renovó dentro de un ambiente de mayor idealidad, revistiéndolos de elegancia y finura aristocrática. Reviviendo el tipo tradicional, la serranilla del Moncayo asalta al noble poeta, gritándole: «preso, montero», y después le convida a comer de su zurrón. La hermosa Menga de Manzanares no deja andar por el valle a ninguno más que a Pascual de Bustares, y obliga al caballero a *luchar* con ella dentro de la espesura, empleando este vocablo atávico, que recuerda la *lucha* del Arcipreste. En fin, la serrana aragonesa, fiel esposa del famosísimo vaquerizo de Morana, al oír el requiebro agresivo del poeta, le amenaza con aquel mismo dardo pedrero de que iba armada la chata del puerto de Malagosto cuando acometió al Arcipreste. Después, el tipo realista crudo revive en la corte napolitana de Alfonso V, y Carvajales se ve detenido en una fragosa montaña por una villana feroz, espantosa, armada con lanza porquera, y bien se echa de ver que tan imponente aparato de fiereza y de armas es un lugar común impuesto al poeta por la tradición, pues no sirve para nada en la poesía de Carvajales, sino que la villana, en vez de emplear su fuerza, abruma al poeta

con una disquisición teórica al estilo de la pastorela provenzal decadente, por ejemplo, la de Juan Esteve. Otra vez Carvajales, partiendo de Roma, ve venir, saltando tras un puerco espín, a la serrana:

Calva, cejjunta e muy nariguda,
tuerta del un ojo, infibia, barbuda,
galindos los pies que diablo semblaba.

Donde otra vez aparece, aunque truncado, el tema viejo de la fealdad rústica, que acaso fué una invención del Arcipreste de Hita.

Y aun en el siglo xvii duraba la tradición de la serrana salteadora. Lope de Vega, Valdivielso y Vélez de Guevara conocían una supervivencia de las serranillas medievales, cuyo villancico era:

Salteóme la serrana
junto al pie de la cabaña.

Y una glosa de tipo arcaico dibuja una serrana ideal, nada caricaturesca:

Serrana, cuerpo garrido,
manos blancas, ojos vellidos,
salteóme en escondido
juntico al pie de la cabaña.

Se observará que todas estas serranillas no tienen apenas punto de contacto con las pastorelas francesas, y aun menos con el grupo tan uniforme de las galaicoportuguesas, en las cuales se quiere ver el origen inmediato de las castellanas. Las galaicoportuguesas son de una vaguedad tal, de un vacío de asunto pastoril tan grande, que no hay en ellas materia que pueda sugerir la idea de la serrana salteadora, ni siquiera el deseo de una caricatura realista. Materia pastoril más definida y concreta ofrecen las pastorelas de Francia; pero tampoco por ellas puede explicarse la serranilla realista del Arcipreste como mera parodia, pues la parodia se amolda al tipo literario que tiene presente, y repite sus rasgos, deformándolos; y ni en las serranas del Guadarrama se descubre rasgo alguno paródico de las pastoras que tejen guirnaldas y cantan amores, ni en el caminante peatón de la sierra se ve rasgo alguno del caballero que, penado de amores, pasea por el campo en su alazán. La serranilla castellana que dejamos descrita tiene toda la apariencia de provenir de una inspiración directa en la vida real: la serrana, conocedora y dueña de los pasos de la montaña, saltea al pasajero que va a pie por la difícil senda; el caba-

llo del noble no figura para nada; todo el aspecto de estas serranillas es el de ser una poesía sinceramente burguesa o popular, y no un remedo de poesía cortesana.

Su explicación, al menos en lo fundamental del asunto, creo que hay que buscarla muy en otra parte que en la pastorela. En la tradición del siglo xvi sobrevive un género de villancicos o cantarcillos populares que cantan temas de viajes. El cansancio de un largo caminar en la noche despierta el lirismo con el deseo de la llegada:

Caminad, señora,
si queréis caminar;
pues los gallo cantan,
cerca está el lugar.

Caminito toledano,
¡quién te tuviera andado!

Campanicas de Toledo,
óigoos y no os veo.

La llamada pidiendo ayuda en los pasos difíciles del camino está líricamente sentida en estos villancicos populares:

Páseme, por Dios, barquero,
de aquesa parte del río;
¡duélete del dolor mío!

Y ya damos con el germen mismo de las serranillas, con su villancico inicial, al conocer algunos de estos cantarcillos, donde se invoca a la serrana que guía en los puertos difíciles:

¿Por dó pasará la sierra,
gentil serrana morena?

Di, serrana, por tu fe,
si naciste en esta tierra,
¿por dó pasará la sierra?

O bien:

Casada serrana,
¿dónde bueno tan de mañana?

La misma serrana ganapán y porteadora, que nos pinta el Arcipreste, está invocada con emoción en este canto, muy popular en el siglo xv:

Paseisme ahora allá, serrana,
que no muera yo en esta montaña.

Paseisme ahora allende el río,
que estoy triste, mal herido;
paseisme ahora allende el río,
que no muera yo en esta montaña.

Y la popularidad de estos cantos en la Península, como cantos propios de caminantes, nos la

muestra Gil Vicente, cuando nos presenta un arriero que entretiene su viaje entonando:

A serra he alta, fría e nevosa,
vi venir serrana gentil, graciosa.
Cheguei-me per'ella com gran cortezia,
disse-lhe: sehora, queréis companhía?
Disse-me: escudeiro, seguí vossa vía.

Bien se ve que estos olvidados cantos son las verdaderas serranillas populares, y que son el tema inicial o el germen de la serranilla literaria. Claro es que la pastorela influyó, como vamos a ver, en el desarrollo literario de la serranilla. Es más, la pastorela provenzal, más bien que la gallegoportuguesa, debió influir eficazmente para que los poetas se dedicasen a glosar los villancicos del caminante en la sierra. Pero, desde luego, es muy de notar que el sistema métrico de las serranillas es diverso del de las pastorelas, y, por el contrario, se afilia con los metros populares de Castilla.

Es muy de notar también que las serranillas más viejas conocidas, las del Arcipreste, se amoldan fielmente al tipo de serrana guiadora que vemos perdurar en tantos villancicos de los siglos xv

y xvi; la serrana que carga al cuello con el Arcipreste, como un liviano zurrón, es parodia de aquella que era invocada en el «Paseisme ahora allá, serrana», y de ningún modo parodia de la pastorcita francesa. La serranilla aparece, pues, a nuestros ojos en 1330 como un desarrollo de temas populares castellanos; sólo más tarde, en las serranillas del siglo xv, la influencia provenzal y francesa es muy visible, lo cual nos indica que dicho influjo no es en la vida de este género poético sino un accidente, que va con el tiempo tomando importancia. Nótese, por último, que el metro de serranillas más provenzalizadas no es tampoco el de las pastorelas provenzales, porque la tradición indígena imponía el tipo métrico castellano.

Entre las serranillas de tipo provenzal, señalaremos algunas de Santillana. Cuando el marqués estaba en Liébana, en 1430 (un año después que había compuesto la dos serranillas del Moncayo y del Vaquerizo de Morana, de tipo más español), poetizó a la mozuela de Bores, refrescando ingeniosamente los conocidos tópicos de las pastorelas: la vaquera merece, por su hermosura, salir de entre aquellos alcores; mas si ella no quiere aban-

donar el ganado, él se hará pastor para servirla; y la afortunada gracia del poeta halla aquí su rústico triunfo, encubierto por las rosas silvestres de los zarzales. Otra vez la aventura queda vagamente truncada, por cierto con la misma protesta de que la pastora merecía otro estado: es el encuentro con la muchachita de Lozoya, que, como fruta temprana, hace agua la boca de quien la mira. También la escena puede acabar con repulsa, como en tantas pastorelas; así la moza de Bedmar, así la célebre vaquera de Finojosa.

Y esta es, poco más o menos, la serranilla cultivada por Mosén Fernando de la Torre, Pedro de Escavias, Bocanegra, y la que trasplantó a los campos italianos Carvajales. Todos éstos manifiestan claramente su dependencia de la pastorela provenzal más que de la francesa. Giraldo de Borneill, ante la pastora, siente que le llena el corazón el recuerdo de su dama; y como el poeta provenzal, todos estos poetas castellanos y aragoneses dejan igualmente el galanteo de la serrana, acordándose de la señora de quien están enamorados, y a quien quieren guardar lealtad firme. También Santillana apunta esta idea cuando, al ensalzar la hermosura de la moza de Guipúzcoa,

limita su entusiasmo a decir que nunca vió mujer más bella, salvando a su señora.

Todavía pongo aparte un tercer grupo de serranillas, porque en él sí podemos ver influencia de la pastorela gallegoportuguesa. Es aquel en que el encuentro con la serrana se reduce a escuchar cómo ella está cantando sus amores o desamores. Cual una resonancia lejana de aquella cantiga de Airas Nunes de Santiago, hallamos entre los vihuelistas del tiempo de los Reyes Católicos la serrana apenada, que canta villancicos populares:

Garridica soy en el yermo,
y para qué,
pues tan mal me empleé.

¡Ay triste de mi ventura,
que el vaquero
me huye porque le quiero!

Son poesías bastante artificiosas por su estructura métrica y musical. En una, el tenor, los dos contraltos y el tiple, que armonizan la bien trabajada melodía, refieren el encuentro con la serrana dolida de amor, y acaban humorísticamente recordando sus cánticos de iglesia, con palabras del salmista:

Mirad lo que amor ordena,
que nos llamó y nos rogó
que cantásemos su pena,
y la nuestra se cantó:

*Quomodo cantabimus
canticum novum in terra aliena.*

Creo, en suma, que, bajo el nombre de *serranilla*, se confunden composiciones de diverso entronque y carácter, que no deben ser miradas como una masa uniforme. Las más viejas se nos presentan como germinadas de villancicos propios de caminantes por la montaña. No tratan de la pastora y de la campiña como tipo y paisaje literarios de cualquier región y tiempo, sino de la pastora que, coronada de la nieve y la niebla de las cumbres, vive en las ásperas sierras peninsulares; es la serrana, y no la de cualquier tiempo, sino la medieval, cuyo oficio era conducir a los caminantes entre la espesura de bosques milenarios, buscando la difícil abra del puerto, cerrada por la borrasca. Otras serranillas son clara imitación de los tipos y gustos de la pastorela provenzal o francesa; otras, en fin, parecen derivar de la pastorela gallegoportuguesa.

Este examen que hemos hecho de las serrani-

llas nos ha revelado un hecho muy importante: los villancicos serranos de fines del siglo xv y del xvi representan una tradición de remota antigüedad, que enlaza con el tipo apuntado en la cantiga incompleta del portugués Álvaro Alfom, con el desarrollado admirablemente por el Arcipreste de Hita, con el continuado en algunas de las serranillas del marqués de Santillana y con el todavía popular en tiempo de Lope de Vega. Realzado así el valor de los villancicos tardíos, y entroncados éstos con las más antiguas muestras de poesía lírica propiamente española que podemos hallar, debemos esforzarnos en descubrir el villancico hacia los más remotos tiempos que podamos, y en relacionar la inspiración de los villancicos tardíos con las más antiguas memorias de poesía lírica perdida.

Las primeras noticias de cantos populares son oscuras y secas por demás. Cuando Almanzor moría, al retirarse de una expedición contra Castilla, y era sepultado en Medinaceli, cubierto del polvo sagrado que fanáticamente hacía recoger de sus vestidos de guerra en cada una de las campañas contra cristianos, regocijábanse éstos ante la visión del alma del terrible caudillo, sepultada en los infiernos; y refiere el obispo D. Lucas de Túy,

que el día de la retirada desastrosa del moro, un fantasma de pescador vagaba por las riberas cordobesas del Guadalquivir, gritando, dolorido y lloroso, ora en árabe, ora en castellano:

En Cañatañazor
perdió Almanzor
ell atamor.

Lo cual quiere decir, añade el obispo, «en Cañatañazor perdió Almanzor su lozanía», y entiende que quien tales voces daba debía de ser demonio que lloraba el quebranto de los moros. Nada nos interesaría, pues carece de todo valor artístico, este legendario cantarcillo, si por su estructura métrica no se pareciese a los estribillos populares de que aquí tratamos. Yo creo que en él hay que ver el estribillo de un canto de soldados, quién sabe si de los de cualquiera de los ejércitos castellanos que a raíz de la muerte de Almanzor intervenían en los asuntos de Córdoba, o de otros más tardíos que con cualquier ocasión recordaban confusamente la muerte del odiado caudillo, con quien realmente acabó el gran poder militar de los musulmanes españoles. Porque los cantos de victoria de los soldados al volver de las expediciones afor-

tunadas, son un género de poesía lírica popular, atestiguado por las crónicas medievales, y después por nuestro teatro, género que no logró cultivo artístico.

Si nos remontamos a los orígenes de nuestra historia literaria, al tiempo en que el juglar de Medinaceli componía un gran poema épico, el de Mio Cid, hallamos que, junto a esta poesía narrativa, política y militar, la poesía lírica surgía a su vez en todos los momentos de la vida, no sólo para acompañar las expansiones privadas, sino en todas las grandes emociones dignas de ser anotadas por el cronista del emperador Alfonso VII. El cronista nos dice que los soldados toledanos, al volver de los campos de Almonte, de Seseña o de Almodóvar, cantaban cantos de victoria; que al partirse de las cortes de León, en 1135, los grandes y volver a sus casas, cantaban alabanzas al emperador recién ungido; que las viudas toledanas iban durante muchos días al cementerio de la catedral de Toledo a entonar endechas, lamentando la muerte del gran caudillo Munio Alfonso; que cuando el casamiento de la bastarda del emperador, los juglares, las mujeres y las doncellas rodeaban el tálamo, cantando canciones de boda al son de mil

instrumentos. Un episodio de esta crónica es especialmente significativo. En 1139, coligados los príncipes musulmanes de Andalucía, cercaron a Toledo, donde estaba la emperatriz; ésta les envió un mensaje, reprochándoles que viniesen a pelear con ella, que era una mujer; si querían guerra, fuesen a buscarla contra el emperador, que los esperaba asediando el castillo de Oreja. Los príncipes moros, al oír el mensaje, alzan la vista, y ven en la torre del alcázar a la reina, sentada en trono imperial y rodeada del gran séquito de sus damas, que comenzaban a levantar un dulce canto al son de cítaras y salterios, de tímpanos y címbalos. Los príncipes, admirados y confundidos por tanta majestad y tanta hermosura, inclinando su cabeza ante la emperatriz, se retiran sin hacer daño a la tierra. Después, cuando el emperador volvió victorioso, hizo su solemne entrada en Toledo, y los principales de la ciudad, ora cristianos, ora musulmanes, ora judíos (porque aquellos cristianísimos y santos reyes, muy lejos de la intolerancia de los después llamados católicos, gustaban llamarse reyes de tres religiones), juntos con todo el vecindario salieron a recibir a Alfonso por el camino de la puerta de Alcántara, y tañendo toda clase