

de instrumentos músicos, cada religión en su propia lengua, castellana, árabe y hebrea, cantaban alabanzas a Dios y al vencedor.

Bien vemos aquí cómo en el período de nuestros orígenes literarios, la ciudad de Toledo, lo mismo en un apurado trance de su defensa que en la holgura de una fiesta, oye resonar la poesía lírica como una inspiración colectiva, ya cortesana, ya popular. Vemos también a los castellanos y a los moros participar en común de este arte o mezclar sus cantos; hecho muy significativo para las relaciones posibles de ambas literaturas, relación tanto más fácil cuanto que hasta había formas estróficas comunes: la misma forma estrófica usada en este tiempo de Alfonso VII por el cordobés Abén Cuzmán, debía servir para los primitivos cantares de las fiestas religiosas y profanas de los castellanos, ya que la misma esencialmente vemos que es la usada más tarde por el Arcipreste de Hita y por la lírica popular posterior.

Pero nada de cierto sabemos, porque la pérdida de la lírica más antigua castellana es casi completa, y apenas podemos presumirla atendiendo a derivaciones y reflejos escasos, relativamente tardíos.

No conocemos, por ejemplo, ninguna canción de mayo, y, sin embargo, sabemos que era un género que cada año reverdecía con la primavera en alegres fiestas de antiquísima tradición, derivadas de las fiestas florales paganas. El poema de Alexandre describiendo el deleitoso mes en que la naturaleza toda se envuelve en flores y en amores, nos atestigua que en él las doncelletas cantaban sus mayos a coro, y el poema épico del Cerco de Zamora, tal como lo conocía la Crónica de 1344, nos lleva en medio de una de estas fiestas: el rey Sancho de Castilla ha derrotado y hecho prisionero a su hermano, el rey Don García, en Santarén, y muy aherrojado se lo lleva hacia Coimbra; allí, pasando junto a una fuente, donde las muchachas cogían el agua para sus mayas, los caballeros castellanos se acuerdan de que están en el primer día del mes de las flores, y, a vueltas con las portuguesitas, empezaron a cantar las mayas, mientras el regio prisionero anublaba en llanto sus ojos ante la alegría del mundo, para él vedada.

Aunque no se nos conserva ninguna de estas canciones primaverales más viejas, podemos averiguar el contenido de una famosa maya medieval, hoy perdida, porque conocemos de ella dos refle-

jos, transportados a dos ritmos diferentes de su original. En uno de ellos la maya se transformó en un romance épico lírico, que desarrolla una situación semejante a la del fragmento épico referente al rey García:

Por el mes era de mayo,  
cuando hace la calor,  
cuando canta la calandria  
y responde el ruiseñor,  
cuando los enamorados  
van a servir al amor,  
si no yo, triste cuitado,  
que yago en esta prisión,  
que ni sé cuándo es de día  
ni cuándo las noches son,  
sino por una avecilla  
que me cantaba al albor.  
Matómela un balletero;  
déle Dios mal galardón.

La otra versión aparece libre de elementos narrativos extraños, pero también mudada de metro, para adaptarse a las cuartetos del poema de Alfonso XI, donde también se trata el mismo tema de los leales enamorados que precian el tiempo primaveral en que brotan las flores:

Así como el mes de mayo,  
cuando el ruiseñor canta  
y responde el papagayo  
de la muy hermosa planta.

La calandria de otra parte  
del muy fermoso rosál  
con el tordo que departe  
el amor que mucho val.

Vemos que el tema de esta maya perdida era el canto de amor de las aves, del ruiseñor y de la calandria. Su metro original podría ser, como ya hemos indicado, el metro lírico más usado en Castilla, el de un villancico glosado, como vemos en otras mayas posteriores.

No obstante, no es ese el metro que hallamos en la primera muestra completa del ritmo de un canto lírico popular que nos da Gonzalo de Berceo hacia 1230: la cantiga de los judíos en el Duelo de la Virgen. La docta historiadora de la lírica peninsular, Carolina Michaëlis, ha visto en este cantarcillo un fragmento de alguna representación pascual; ha creído que su estribillo *¡eya velar!* es propio de las vigilijs de los romeros; pero me parece evidente que lo que en realidad representa la

cántica de Berceo es un curioso género lírico, el de las cánticas de velador o de centinela.

Era costumbre que los centinelas, durante la noche, cantasen y tañesen, por impropio que esto nos parezca de la situación del que ha de vigilar en un puesto difícil; hasta tal punto la poesía y el canto invadían la vida entera. Cantaban los centinelas para mantenerse despiertos, sobre todo en la llamada por los veladores, con harta propiedad, «hora de la modorra», allá hacia el amanecer, cuando el frío y el sueño cargan con más pesadez; cantaban también para desafiar al salteador y para sacudir las preocupaciones del ánimo en la soledad de la noche. En el poema de los Nibelungos, cuando los borgoñones hacen noche en la corte de Atila, rodeados de espantosos peligros de muerte, dispónense a velar el sueño de los compañeros Hagen el valiente y el músico Volker; no había dos mejores para hacer la guardia: el arte del músico no tenía igual sino en la fuerza invencible del héroe. Volker toma su laúd y toca: el sonido de las cuerdas se dilata potente y armónico por todo el palacio, hasta que los angustiados caballeros se duermen; y después, el músico abraza su escudo y vigila junto a Hagen. También en el

*Roman de la Rose*, cuando Malebouche supo que debía hacer guardia, subió por la noche a las almenas y afinó su caramillo, su bocina y su trompa, y por largo rato estuvo entonando lais y descors:

Une hore dit les et descors  
et sons nouveaux de controuvaile.

Estas *controuvailles* o invenciones las llama Berceo *controvaduras*, y eran cantos improvisados, alusivos a la guardia y cautela que debían tener los veladores.

Ahora podemos entender bien la escena de Berceo, que nos da la primera muestra de un ritmo popular. Los judíos piden a Pilatos que guarde el sepulcro de Cristo, no sea que roben el cuerpo sus discípulos y digan que resucitó; y Pilatos les manda que ellos pongan sus guardas. Esto nada más nos refiere San Mateo; pero el poeta, al actualizar a su gusto las cosas, supone que Pilatos dice a los judíos que custodien el sepulcro con hombres que no sean borrachos ni dormilones, ni que busquen hacia la madrugada achaque de algún quehacer para ir a sus casas a ver a sus mujeres: «guardat bien el sepulcro, *controbatli cançiones...*

pasaredes la noche haciendo tales sones», amenazad a los discípulos para que no se acerquen. Los judíos cumplen al pie de la letra la orden de Pilatos; rodean el sepulcro con gran bulla y algazara, tañendo cítaras, laúdes, zanfónias, y controvando o inventando cantares. Y he aquí una muestra de las *controbaduras* que aquellos truhanes veladores entonaban:

¡Eya velar, eya velar, eya velar!  
 Velat aljama de los judiós—eya velar!  
 que non vos furten el fijo de Dios, —eya velar!  
 ca furtávoslo querrán —eya velar!  
 Andrés e Peidro e Juan, —eya velar!

Figurémonos esta cántica entonada a dos voces: una guía el canto; otra varía algo lo dicho por el anterior, y el coro, a cada instante, rompe en la estrepitosa exclamación *eya velar!*

Todos son ladronciellos,  
 que assechan por los pestiellos.  
 Todos son omnes plegadizos,  
 rioaduchos mezcladizos.— Eya velar!

Y el canto prosigue así en alarde bullicioso de vigilancia, en desafío y escarnio para los asaltantes que se temen. La forma de esta primera

muestra contrahecha de lírica popular es la de versos sin medida fija, desde siete a once sílabas, formando pareados con frecuentes repeticiones paralelísticas.

Otro indicio del canto de velador, alusivo a la ocasión del momento, hallamos en el romance que empieza: «Don García de Padilla».

El Prior de San Juan, amenazado de muerte por Don Pedro el Cruel, corre a encerrarse en su castillo de Consuegra; se apea de su macho, lo entrega a la guardia para que lo establen, y él se pone a velar la vela, esperando a su regio perseguidor, que viene a escape tras él por ver si puede sorprender el castillo. Y el prior canta, pensando amargamente en la ingratitude de su rey:

Velá, velá, veladores; así mala rabia os mate,  
 que quien a buen señor sirve, este galardón le dane.

Todavía en el siglo xvii eran usuales estos cantos. Lope de Vega, en las *Almenas de Toro*, nos da uno muy popular entonces. Dos centinelas, con sus guitarras, espantan el sueño, cantando a dúo el estribillo, y en diálogo el resto; uno dialoga como soldado, otro como galán, y así van entre-

mezclando sus razones, ora militares, ora amorosas:

Velador que el castillo velas,  
vévalo bien y mira por tí,  
que, velando, en él me perdí.

—Mira las campañas llenas  
de tanto enemigo armado,  
—Ya estoy, amor, desvelado  
de velar en las almenas.  
Ya que las campanas suenan,  
toma ejemplo, y mira en mí  
que, velando en él, me perdí.

El cantor exhorta a sus compañeros de vela a la vigilancia, pues les va en ello la vida, y alude al suceso de algún desgraciado velador:

Tomad escarmiento en mí  
que, velando en él, me perdí,

repite una variante. La tradición general de estos cantos exigía el imperativo del verbo velar como exhortación al cuidado. Así, vemos en el antiquísimo cantar de vela de los soldados de Módena:

O tu qui servas armis istamoenia,  
noli dormire, moneo, sed vigila.

Como estos cantos de vela, halláramos otros muchos para varias ocupaciones de la vida. Las faenas agrícolas nos darían todo un cancionero rústico, lleno de aroma campestre. De muchos de estos cantos no se conserva más que el villancico, sin la glosa, que es como la frase cortada, el grito exclamativo que brota ante la impresión fugaz, el momento afectivo que busca su expresión más simple y fresca.

He aquí unos cuantos villancicos de segadores y espigadoras, que hasta parecen agruparse en conjunto poemático:

Segador, tírate afuera,  
deja entrar la espigaderuela.

Blanca me era yo cuando entré en la siega;  
dióme el sol, y ya soy morena.

¡Oh, cuán bien segado habéis la segaderuela!  
segad paso, no os cortéis, que la hoz es nueva.

No me entréis por el trigo, buen amor,  
salí por la lindera.

Y es notable por el ritmo de su villancico y por la glosa paralelística este gozoso grito de la cuadrilla, ante el inmenso trigal que cae a los acompañados golpes de las hoces:

Esta sí que es siega de vida,  
ésta sí que es siega de flor.

Hoy, segadores de España,  
vení a ver a la Moraña  
trigo blanco y sin argaña,  
que de verlo es bendición.  
Esta sí que es siega de vida...

Labradores de Castilla,  
vení a ver a maravilla  
trigo blanco y sin neguilla,  
que de verlo es bendición.  
Esta sí que es siega de vida...

Hallamos en esta canción la forma más arcaica de la glosa, o sea la monorríma. Es la forma más propia y corriente en la lírica popular castellana, así como el pareado paralelístico lo es en la gallega. En la castellana, el estribillo o tema se compone de un pareado, puro o con un tercer verso libre; enuncia la nota lírica fundamental y está destinado a cantarse a coro por todos. El que guiaba el canto, después de enunciado ese tema, seguía con la primera estrofa o cuarteta, compuesta de tres consonantes iguales y de un cuarto verso que, llevando el consonante del estribillo, está destinado a sugerir el recuerdo del tema inicial y hacer que los oyentes cantasen a coro dicho estribillo.

Luego, el cantor entonaba otra estrofa, y el coro entraba a cantar cada vez que escuchaba el consonante indicador del estribillo. Este artificio estrófico tan simple fué usado en las otras literaturas románicas; pero en la española arraigó más y fué aquí viejísimo, tanto, que en un remoto período preliterario, entre los siglos x y xi, parece haber sido imitado del inculto romance por los españoles islamizados, para componer poesías en un árabe popular, salpicado de voces románicas. Si en los mismos días del emperador Alfonso VII nos trasladásemos a la musulmana Córdoba, oiríamos, durante las crapulosas orgías, al poeta Abén Cuzmán cantar el amor, la embriaguez y los peores vicios islámicos en esta misma forma métrica de estribillo glosado, y en medio del bullicio, del baile y del canto árabe, percibiríamos algunas palabras romances, indicadoras del abolengo de aquellas estrofas.

La poesía rústica, siempre arcaizante, conservó en Castilla hasta el siglo xvii esas estrofas en su forma monorríma, que es la más simple y elemental de la glosa. Lope de Vega nos conserva otra muestra semejante a la anterior, un canto de vareadores de aceitunas. No era ésta, empero, la

forma única primitiva; otra muy vieja, acaso más simple todavía, nos presenta el mismo Lope en otro canto de vareadores de avellanas,

Los villancicos pastoriles son muy abundantes, y aunque suelen ser más artificiosos en sus glosas y en sí mismos que los anteriores, ¡cuán lejos están todavía de la Arcadia poética!

Dame acogida en tu hato,  
zagala de mí te duelas,  
cata que el monte yela.

¿Quién te hizo, Juan Pastor,  
sin gasajo y sin placer,  
que tú alegre solías ser?

O aquel tan divulgado en que la zagala propone un gracioso dilema:

Guárdame las vacas, carillo, y besarte he;  
si no, bésame tú a mí, que yo te las guardaré.

Las fiestas nos ofrecerían gran variedad de canciones. Además de las mayas, son abundantes los cantos de nochebuena, las marzas, las canciones de la célebre fiesta de San Juan, en que los enamorados cogen juntos la verbena y el trébol, los cantos báquicos que entroncan con la poesía go-

liardesca latina, y se entonaban principalmente en las fiestas de Carnaval, invitando al hartazgo, como brutal preparación para el ayuno de Cuaresma:

Comer y beber  
hasta reventar;  
después, ayunar.

Por honra de San Antruejo  
pongámonos hoy bien anchos,  
embutamos estos panchos,  
recalquemos el pellejo.

Como una especie de las canciones de viaje, ya mencionadas, podríamos añadir los cantos de romería. Uno solo citaré, muy divulgado, en donde según hacen también varios poetas, entre ellos Alvarez Gato, el peregrino aparece como mensajero de amor:

Romerico, tú que vienes  
de do mi señora está,  
las nuevas della me da.

Dame nuevas de mi vida,  
así Dios te dé placer,  
si tú me quieres hacer  
alegre con tu venida;  
que después de mi partida  
de mal en peor me va;  
las nuevas della me da.

Imposible sería enumerar siquiera todos los temas. Como en estos casos indicados, hallaríamos multitud de ocasiones y momentos de la vida que encuentran su poetización en la lírica popular, sin que la poesía culta haya penetrado en ellos. Basta lo ya apuntado: en las solemnidades públicas, en alegrías y duelos familiares, en las fiestas del año, en viajes y romerías, en el trabajo de los labradores, en el pastoreo, en el molino, en la vela de los guardas... la lírica popular brota como expresión espontánea siempre que la aridez de la vida se interrumpe por un momento de emoción, mientras que en esos momentos la lírica letrada permanece rígida, indiferente, sin comprender apenas otra cosa que la más fuerte sacudida de la pasión, los temas amorosos.

Recayendo en éstos, no hay para qué decir que son en la poesía popular muy abundantes. Como ocasión de cantos a la amada, sólo mencionaré una costumbre, la ronda de noche o serenata, que, relegada hoy a las aldeas, era antes común a las altas clases de las ciudades. El canto comenzaba por despertar a la enamorada; la idea del sueño hace pensar en sus ojos; ¿cuál será la hermosura de los ojos que se entreabren?

Despertad, ojuelos verdes,  
que a la mañanica lo dormiredes.

Es el villancico más popularizado. Aunque la selección humana es todavía demasiado inconsciente para haber sido estudiada, es bien sabido que al tiempo en que la raza española producía sus grandes exploradores y sus mayores artistas, los ojos verdes rasgados de Melibea, los de color esmeralda que brillaban en el rostro de Dulcinea la celeste, eran el más poderoso atractivo que consagraba como vaso de elección una perfecta belleza femenina. El encantador villancico de los ojuelos verdes, sin duda, es anterior a la tragedia de Melibea, según ya parece indicarlo su arcaico *dormiredes*.

La enamorada se levantaba y se ponía en la ventana a escuchar los más varios cantos amorosos. Si la dama es desdeñosa, fingirá dormir; entonces el villancico del desairado es:

La ingrata se duerme;  
¿si lo hace adrede?

o el que nos conserva Lope de Rueda:

Mala noche me diste,  
María del Rión;  
mala noche me diste,  
Dios te la dé peor,

mientras ella desahoga contra el importuno, con la música que Salinas pone en su tratado como muestra del dímetro acataléctico:

Aquel porfiado,  
que en toda aquesta noche  
dormir no me ha dejado.

Temas amorosos muy abundantes son también el insomnio y las quejas del enamorado. Aquel ya mencionado villancico:

¿A quién contaré mis quejas,  
mi lindo amor;  
a quién contaré mis quejas  
si a vos no?

se relaciona con la lírica galaicoportuguesa, pues se corresponde con una pregunta análoga que hace el rey Don Dionís:

¿Ou a quem direi o pesar  
que mi vos facedes sofrer,  
se o a vos nom for dizer  
que podedes conselho dar?  
E porem, se Deus vos perdom  
coita deste meu coraçon,  
¿a quem direi o meu pesar?

Pero esta cuestión de relaciones literarias aparece más clara en lo que vamos a exponer.

Hemos visto cómo los cantares del amigo, en que tanto sobresalen los cancioneros gallegoportugueses, faltan por completo en el primer Cancionero castellano. ¿Es que la poesía popular de Castilla los ignoraba? De ningún modo. La explicación ya la hemos apuntado: el Cancionero de Baena es una mala selección cortesana, incapaz de sentir el arte popular. En cuanto se produce el primer contacto fecundo del villancico con la poesía más culta y refinada, aparecen los cantos amorosos puestos en boca femenina. El marqués de Santillana es quien, a mediados del siglo xv, ensaya esta primorosa unión de los dos géneros de poesía en el conocido villancico a sus tres hijas. El poeta las oye cantar en un vergel, y pensando alegrarlas con su aparición, se encubre entre el ramaje; pero al oírlas cantar como enamoradas, sobresaltado en su cariño paternal, se adelanta, lleno de desconuelo. Las hijas, con la dureza juvenil inexperta aún del dolor, no le ocultan que sus corazones están ya invadidos por otro sentimiento, entonces más poderoso que el cariño filial, y él canta tristemente con ellas una tonada popular:

Sospirando iba la niña,  
e non por mí,  
que yo bien se lo entendí.

Y lo que antes cantaban las nobles muchachas, tonadas populares son también. Una de ellas canta:

Dejadlo al villano pene,  
véngume Dios delle,

estribillo que, por el asonante en vez del consonante, y por el arcaísmo del pronombre *elle*, muestra bien su antigüedad. La otra muchacha canta:

Aguardan a mí,  
¡nunca tales guardas vil;

es la forma arcaica del tema de la doncella celada por su madre, muy común en las cantigas gallegoportuguesas, y tema de la famosa seguidilla que tan válida andaba por toda España cuando Cervantes la utilizó como recurso novelístico y la glorizó en su *Celoso extremeño*:

Madre, la mi madre,  
guardas me ponéis;  
que si yo no me guardo,  
mal me guardaréis.

En fin, la otra hija del marqués, canta:

La niña que amores ha  
sola, ¿cómo dormirá?

cantar que tiene una notable correspondencia en uno de los villancicos de aquella pastorela, ya mencionada, del gallego Airas Nunes:

¿Quen amores ha  
cómo dormirá?  
¡Ay bela fro!

y es un tema lírico de remota antigüedad, que cantó también la griega Safo: «Ya se hundió la luna, ya se escondieron las Pléyades, ya es la hora, ya es media noche; y yo, triste, sola en mi lecho.»

Vemos cómo los cantos de amigo que entonaban en su soledad las muchachas del Miño tienen un eco en boca de las damiselas del Henares. En Castilla, estos cantos femeninos no alcanzan como allá un intenso cultivo literario, y su forma es, por lo común, diferente de la gallegoportuguesa; pero no puede desconocerse el próximo parentesco de ambas manifestaciones líricas. La protagonista de unas y otras es la muchacha soltera, la doncella o la niña *en cabellos*, según se decía en la Edad Media, pues el cabello tendido, que hoy es moda de la infancia, era antes costumbre jurídica, como símbolo de la virginidad. En una cantiga de amigo, de Juan Zorro, el rey pide para un hidalgo de

su corte los cabellos de una doncella, como hoy se pide la mano de una mujer; y una castellanita canta, revelando su condición jurídica:

A la sombra de mis cabellos  
mi querido se adurmió;  
¿si le despertaré o no?

Adurmióse el caballero  
en mi regazo acostado;  
en verse mi prisionero  
muy dichoso se ha hallado,  
de verse muy trasportado  
se adurmió;  
¿si le despertaré yo?

Amor hizo ser vencidos  
sus ojos cuando me vieron,  
y que fuesen adormidos  
con la gloria que sintieron.  
Cuando más mirar quisieron,  
se adurmió;  
¿si le despertaré o no?

En las cantigas de amigo más cultas que leemos en el Cancionero Vaticano, la doncella se dirige frecuentemente a su madre, y le dice cuánto com-padece los tormentos que por ella sufre su amado: «Madre, mi amigo morirá con tantas cuitas de amor

como padece, y no queréis que le vea; pues yo moriré también.» Otra dice: «Mi amigo está fuera de sí, y morirá; por Dios, madre, déjeme verle una sola vez; quiero decirle algo que sé que le ha de sanar.» Otra, más franca, dice: «Madre, dejadme ver a aquel que yo conocí en mal día, y él a mí en mal día para sí: él muere, y yo voy a morir; pero si le veo, sanaré y sanará.» Creo que estas cantigas portuguesas están inspiradas en algunas formas populares; en Castilla, al menos, aparece el mismo sentimiento benévolo y bienhechor de la muchacha, tratado en forma tradicional, que no puede creerse derivada de las cultas cantigas aludidas. Un villancico dice:

Aquel caballero, madre,  
que de mí se enamoró,  
pena él y muero yo.

Y otro:

Aquel caballero, madre,  
sí morirá  
con tan mala vida como ha.

Que, según su padecer,  
su firmeza y su querer,  
no me puedo defender,  
y vencerme ha  
con tan mala vida como ha.

No daré causa que muera,  
por tener fe tan entera;  
mas todo lo que él espera  
alcanzará  
con tan mala vida como há.

Y este tema fué tan popular en Castilla, que llegó a tener una derivación cómica en el cantarillo que cantaban las mujeres, y que a principios del siglo xvi glosó Alonso de Alcaudete; la doncella aparece ahora como una niña precoz:

Aquel caballero, madre,  
tres besicos le mandé;  
cresceré y dárselos he.

Porque este fué el don primero  
que ofrecí en mi juventud,  
no será, madre, virtud  
que mi amor sea lisonjero;  
si viniere el caballero,  
yo no se lo negaré;  
cresceré y dárselos he.

—Por vuestra tierna niñez,  
no debéis, hija, dar nada;  
aunque sea quebrantada  
vuestra palabra esta vez,  
no habrá de esto ningún juez  
que por ello culpa os dé.  
—Cresceré y dárselos he.

Otro punto de contacto, el mayor, sin duda, entre las cantigas de amigo del occidente y las del centro de España, es el ser tratadas en relación con las romerías religiosas. La romería tiene en el norte de la Península una importancia especial; el fuerte espíritu religioso que allí domina, y el ser la población espesa y estar muy repartida en lugarillos y aldeas, favorecen la costumbre que busca en los santuarios famosos el punto de reunión y de mercado de muchos pueblecitos de los alrededores. No puede sorprendernos que todos los santuarios mencionados en las cantigas de amigo que tienen como fondo la romería, sean santuarios pertenecientes a la región occidental del norte del Duero, es decir, a la Galicia en su máxima extensión romana; así, tales cantigas parecen reflejar una costumbre y una inspiración particularmente gallegas, cosa reconocida hasta por el mismo Jeanroy, que tanto propende a ver un original francés en las varias manifestaciones líricas de los demás pueblos vecinos.

La galleguita de las cantigas de amigo no va a la romería con gran devoción: «Pues nuestras madres van a San Simón de Valdeprados a quemar sus cirios, nosotras las niñas trataremos de ir con