

ellas; quemén ellas sus cirios por sí y por nos, y nosotras las niñas bailaremos entretanto. Nuestros amigos vendrán allí para vernos, y verán bailar muchachas hermosas; quemén nuestras madres sus cirios, y nosotras bailaremos entretanto.» Las cantigas de amigo buscan, pues, la romería como lugar de encuentro de los amantes; las madres esquivan el permiso para ir a la ermita, y la doncella se consume en tristeza al verse tan guardada; ruega o exige de la madre que la deje ir; va, por fin, muy contenta a la romería; pero ¡cuántas veces vuelve llena de tristeza por no haber visto a su amigo! También otras veces los amantes se encuentran, y entonces ella vuelve del santuario rebosando alegría.

Pues a pesar de ser tan especial del norte de la Península esta poesía de romerías, la hallamos también en Castilla, cierto que sin aquel lánguido discreteo de las cantigas gallegoportuguesas. Compárese la cantiga de Juan de Requeixo:

Fuí eu, madre, en romaría
a Faro con meu amigo,
e venho dél namorada
por quanto falou comigo...
Leda venho da ermida

e desta vez leda serey,
ca faley con meu amigo
que sempre deseiey.

La canción castellana, con la misma invocación a la madre, expresa ese mismo contento en un tono más narrativo, más simple y popular, y sobre un fondo más agreste; su melodía popular, muy linda por cierto, se nos conserva armonizada a cuatro voces por un músico anónimo del tiempo de los Reyes Católicos, con gran frescura y gracia un tanto adormecedora:

So ell encina, encina,
so ell encina.

Yo me iba, mi madre, a la romería,
por ir más devota, fuí sin compañía.

So ell encina.

Por ir más devota, fuí sin compañía;
tomé otro camino, deje el que tenía.

So ell encina.

Halléme perdida en una montiña,
echéme a dormir al pie dell encina.

A la media noche desperté, mezquina,
halléme en los brazos del que más quería.

So ell encina.

Pesóme, cuítada, de que amanecía.
¡Muy bendita sea la tal romería!

So ell encina, encina,
so ell encina.

La bendición final a la romería aparece también en las cantigas gallegas; así, Juan Servando escribe:

Que bona romaría con meu amigo fiz,
ca lhi dix, a Deus grado, quanto lh'eu dizer quix.

Y Martín de Giizo:

Nunca eu vi melhor ermida nen mais sancta.

Mas esta coincidencia no indica filiación, sino reflejo independiente de una tradición difusa por el occidente y el centro de la Península. Tal bendición a la romería era, a mi ver, popular en la poesía castellana, cuando micer Francisco Imperial la repite al encontrar a la hermosa Estrella sobre el puente de Sevilla, yendo a la romería de Santa Ana:

Por los santos pasos de la romería
muchos loores haya Santa Ana.

El cantar *So ell encina* es bastante más popular que los galaicoportugueses aludidos; y por ello me inclino a creer, en general, que los cantares de amigo castellanos son bastante independientes de los gallegos, y más que a la influencia de éstos res-

ponden a una tradición común difundida en otras partes de España lo mismo que en Galicia.

So ell encina presenta un rasgo aislado de repetición, corriente en la forma paralelística. Pero esta forma, muy propia, aunque no exclusiva, de la poesía gallega, se halla completamente desarrollada en otro cantar de amigo, formado todo él de reiteraciones paralelas, como expresión natural de la vehemencia del deseo de la enamorada; su música anónima, armonizada también en tiempo de los Reyes Católicos, tiene un aire de originalidad y arcaísmo muy pronunciados:

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día.

Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,
no traigáis compañía.

Venid a la luz del alba,
no traigáis compañía.

La analogía de forma de este canto con los galaicoportugueses es completa; pero dadas las va-

rias muestras de repetición paralelística que venimos notando en Castilla, no podemos asentir a la opinión de un docto crítico cuando cree que nuestro cantar no es castellano, sino gallego puro.

A esta serie de analogías que venimos observando entre los cantares de amigo del centro y del occidente de España, añadiré todavía la de otro tema común, el del insomnio de la enamorada, que es de muy poca difusión entre los poetas cortesanos, tanto, que dentro del Cancionero Vaticano parece una especialidad del poeta de la segunda mitad del siglo XIII, Juião Bolseiro, el cual la trata en dos composiciones: La enamorada, cuyos ojos no pueden dormir, recuerda que cuando tenía ante sí a su señor, a toda su alegría, la luz del alba venía presurosa e inoportuna; mas ahora que está sola, ruega cien veces al cielo, por la pasión de Cristo, que amanezca pronto; pero es en vano, porque la noche crece inacabable: «¡Qué noches tan largas! ¿Por qué Dios no las hacía así cuando mi amigo venía a hablar conmigo?»

Aquestas noites tan longas
que Deus fez en grave dia
por mi, porque as non dormo,
e porque as non fazia

non tempo que meu amigo
soia falar comigo?

Estrecha relación con esta cantiga tiene una canción castellana, muy repetida en tiempo de los Reyes Católicos, y sin duda muy anterior, cuyo villancico es:

Estas noches atan largas
para mí,
no solían ser así.

El primer verso es igual en portugués y en castellano, y análoga es también la comparación de las noches largas con las noches felices, comparación que la canción castellana embebe en el *no solían ser así*. Y de nuevo se plantea la cuestión: ¿La forma castellana deriva de la portuguesa? No lo creo. Juião Bolseiro debió inspirarse en una tradición popular gallegoportuguesa, que todos los principales críticos están conformes en admitir. En la tradición, en la castellana al menos, es muy conocido el tema de la noche de desvelo y dolor lamentada por el amante; y su aplicación a la enamorada es consecuencia natural del desarrollo de las cantigas de amigo entre el pueblo. Bolseiro tendría presente alguna de estas canciones populares análoga al villancico castellano, así como

creo que también conocía alguna otra canción análoga al otro villancico que Santillana nos transmite:

La niña que amores ha,
sola, ¿cómo dormirá?

puesto que escribe algo semejante:

Sen meu amigo manh' eu senlheira
e sol non dormen estes olhos meus...
Quand'eu con meu amigo dormia
a noyte non durava nulha ren...
E poys m'eu eyre senlheira deitey
a noyte foy e vëo e durou.

En una escena de *La Celestina*, refundida en 21 actos, hallamos prueba de lo multiforme que era hacia 1502 el tema de la tristeza de la enamorada que se halla de noche sin su amado. Melibea está ya dominada por el torbellino de pasión que va a confundir en su alma el amor y la muerte; espera la segunda visita de Calixto, y el momento se va pasando. Para entretener la impaciencia, manda a su criada que cante; y atraída por la dulzura de la música, quiere ella cantar también, y lo que canta es esto:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis al alborada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí asentada.

La media noche es pasada
e no viene;
sabadme si hay otra amada
que lo detiene.

Melibea compone su canción poniéndole al final un villancico popular, de igual modo que hemos visto hacer al marqués de Astorga en las coplas a su amiga. El de Melibea tiene relación con otro divulgado entre los vihuelistas del siglo xvi:

Si la noche hace oscura,
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?

No necesitamos más, creo, para mostrar cómo entre las cantigas de amigo gallegoportuguesas y los villancicos de amigo castellanos hay una evidente relación, explicable por una común tradición popular. Esta tradición común nos explica también en gran parte las serranillas indígenas, aunque para ellas la demostración sea más escasa, pues nos falta casi por completo el testimonio antiguo galaicoportugués.

En estos dos casos vemos que la más antigua tradición popular gallegoportuguesa y la posterior castellana, se nos muestran como fragmentos análogos de un conjunto peninsular. Pero al mismo

tiempo, siendo fragmentos discontinuos como son, presentan caracteres especiales que los individualizan.

La primitiva lírica peninsular tuvo dos formas principales. Una más propia de la lírica galaicoportuguesa, y otra más propia de la castellana. La forma gallega es la de estrofas paralelísticas completadas por un estribillo; la expresión, de una graciosa monotonía, se remansa en continuas repeticiones. La forma castellana es la de un villancico inicial glosado en estrofas, al fin de las cuales se suele repetir todo o parte del villancico, a modo de estribillo. En la forma gallega el movimiento lírico parte de la estrofa, respecto de la cual el estribillo no es más que una prolongación; en la forma castellana, el punto de partida está en el villancico o estribillo, y las estrofas son su desarrollo. La forma gallega es de hondo lirismo, propia para una expresión lenta, afectiva y musical; las palabras forman en ella acordes como la música. La forma castellana permite un desarrollo más variado y rápido en la expresión, hasta llegar ésta a ser narrativa; es, por otra parte, la forma más propia para el canto colectivo, en que perfectamente se pueden unir lo tradicional y lo popular; el vi-

llancico temático, que es por sí mismo ya un poema, está concebido con una más vaga simplicidad que el resto, es el elemento tradicional conocido por todos, o fácilmente asimilable por todos y destinado a hacerse tradicional, propio, en fin, para ser cantado a coro; mientras las estrofas glosadoras son meramente populares, ideadas por la improvisación más personal, y propias para ser entonadas por la voz sola del que guía el canto. La forma gallega, aunque conocida ya en otras literaturas, es muy peculiar de Galicia, por haber adquirido allí una regularidad y desarrollo grandes; fué también, de un modo más o menos completo, usada a veces en Castilla. La forma castellana fué usada en las demás literaturas románicas, sobre todo en época primitiva; pero en el centro de España tuvo más arraigo desde una época remotísima preliteraria, hasta el punto de haberse introducido en la poesía árabe andaluza ya en el siglo xi, y ser en el xii la forma propia de las canciones del cordobés Abén Cuzmán, mencionadas arriba.

Esta poesía primitiva, tradicional, vivió unas veces en contacto con la poesía cortesana, y otras veces muy lejos de ella. La lírica popular gallego-

portuguesa se abrió desde el siglo XIII entrada en los palacios, y floreció principalmente en la corte de Don Dionís, sobre todo bajo su forma de cantar de amigo. La castellana, casi sólo por sus seranillas, mereció en el siglo XIV la atención de los poetas letrados, como el Arcipreste de Hita y Pero González de Mendoza; sin duda, también el arte popular era entonces seguido en las danzas aristocráticas, como lo indica el cosante de D. Diego Hurtado de Mendoza; pero todos estos intentos de dignificación del arte popular son sistemáticamente rechazados por el Cancionero palaciego de Baena. Sin embargo, a mediados del siglo XV, el marqués de Santillana nos da otro precioso testimonio, asegurándonos que entre las doncellas nobles estaban muy en boga los villancicos de amigo, hecho que vemos confirmado hacia 1495, cuando Pinar manda a una dama de la Reina Católica que cante:

Yo, madre, yo
que la flor de la villa me so.

Fernando de la Torre y Alvarez Gato mezclan también en su lírica elementos populares, y al fin, lo que la poesía lírica popular gallega logró en la corte de Don Dionís, lo consiguió más ampliamente

te la castellana en la corte de los Reyes Católicos y de Carlos V.

El Cancionero Musical del Palacio de Madrid, a pesar de ser tan tardío, como de comienzos del siglo XVI, tiene para nuestro objeto una importancia igual o mayor aún que el Cancionero de la Vaticana, pues en él la poesía tradicional entra con más variedad y con el inseparable acompañamiento de la música. En el Cancionero Musical, al lado del arte cultista, que se esmera en canciones amorosas y sagradas, que escribe romances eruditos y caballerescos, se hallan multitud de tonos populares que los músicos cortesanos se dedicaban a armonizar para satisfacer los gustos de la moda; y estos músicos, no sólo atienden a cantares de amigo y bailes, como los poetas galaicoportugueses, sino que recogen de la tradición canciones amorosas de todas clases, oraciones, cantos de peregrinos y de caminantes, sátiras de tipos sociales, rustiqueces pastoriles, cancioncillas callejeras sobre sucesos del día, o estrepitosas carcajadas salidas de un estómago relleno de viandas y vino, que no se sacia de desvergüenza y reticencias tabernarias. La figura representativa de este Cancionero es Juan del Encina, poeta que, cuando se

abandona con afectuosa complacencia al sentimiento popular, se eleva sobre las pesadísimas y trabajosas concepciones que le imponían otras veces sus doctrinas literarias: poeta y músico al mismo tiempo, como exige la verdadera poesía lírica, la primitiva, la única que cultiva el pueblo.

Esta fecunda acogida dada a la poesía tradicional por los poetas se debió en gran parte a la difusión de las ideas renacentistas en la primera mitad del siglo xvi. El humanismo abrió los ojos de los doctos a la comprensión más acabada del espíritu humano en todas sus manifestaciones, y la popular mereció una atención digna e inteligente, como hasta entonces no había logrado. Entonces mismo, cuando en Castilla se compilaba el Cancionero Musical, se levantaba en Portugal Gil Vicente. En esa despierta y feliz edad en que el sentimiento de la unidad hispánica dominaba la política y el arte de un cabo a otro de la Península, Gil Vicente regocijaba la corte manuelina con la tonada de los cantos tradicionales, mezclando siempre los portugueses con los castellanos, según asaltaban continua y pertinazmente su imaginación al bullir de la vida de sus farsas, autos y comedias. En aquel jovial espíritu renacentista, el

encantador recuerdo de la canción popular surge hasta en medio de las evocaciones del clasicismo, y Venus llega a la escena desde Egipto, como divina gitanilla, revuelta en una danza que ella guía cantando con gracioso ceceo:

Los amores de la niña
que tan lindos ojos ha
¡ay, Dios, quién los servirá!

Entonces también la lírica culta se dejó penetrar de influencias populares arcaicas como nunca en la Edad Media lo había hecho: en Castilla, con poetas como Cristóbal de Castillejo y Gregorio Silvestre; en Portugal, con otros como Sa de Miranda y Andrade Caminha.

Pero, a la vez, el Renacimiento traía también a España las formas poéticas italianas y, con ellas, un obstáculo métrico para la compenetración del arte tradicional con el culto, ya contrariada, además, por el gusto extranjero en la lírica. Dentro del nuevo gusto, el estilo nacional quedó considerado como un arte menor, al que, sin embargo, rinden tributo aun los poetas más insignes de la inspiración italiana y clásica. Fray Luis de León mismo olvida alguna vez la oda y los metros lar-

gos para glosar un muy repetido estribillo, en verdad bastante rebuscado:

Vuestros cabellos, señora,
de oro son,
y de acero el corazón.

La lírica popular cautivaba especialmente por el encanto de la música; ya hemos visto cómo se abrió camino primeramente entre los músicos de los Reyes Católicos. A principios del siglo xvi la vihuela, sobre todo, lograba un admirable desenvolvimiento, y lo que aquellos hábiles vihuelistas practicaban era, en gran parte, poesía lírica tradicional. La amplia popularidad de ésta se revela en la varia condición de los maestros que la estudiaban; desde el caballero valenciano D. Luis Milán, traductor del *Cortesano* de Castiglione, hasta el ciego Miguel de Fuenllana, humilde postillón madrileño, todos ellos intercalan entre las tonadas de moda varias en estilo popular viejo. El otro ciego, el sabio catedrático de Salamanca, Francisco Salinas, aquel cuya extremada música elevaba el alma de Fray Luis de León hasta la alta esfera de su arquetipo divino, funda principalmente la doctrina de sus siete libros *De Música* en cantarcillos antiguos divulgados por toda Es-

paña, conservándonos así en ese tratado la más rica e interesante colección folklórica del siglo xvi.

En esta tarea colectora ayudaron a los músicos y a los poetas doctos otros poetas más modestos de la primera mitad del siglo xvi, como Rodrigo de Reinosa y Alonso de Alcaudete, glosadores a porfía de la lírica y de los romances populares. La imprenta divulgaba sus obras por una especie de cancionerillos, en pliegos sueltos de muy poco coste, estampados en gruesos tipos góticos y con toscas orlas y grabados en madera. Estas publicaciones populares no fueron desdeñadas por los bibliófilos como Fernando Colón, y gracias a ellas se salvó una considerable parte de la poesía medieval.

Más tarde, en el siglo xvii, cuando ya la poesía culta se alejaba mucho de la tradicional, ésta hallaba todavía gran acogida en otro círculo, en el de los poetas sagrados, que, procurando herir vivamente el sentimiento del pueblo, a menudo evocan recuerdos profanos (¡cuántas veces demasiado profanos!) para convertirlos a lo divino, y así remedan multitud de cantos de antigua tradición. Algo de esto habían hecho poetas antiguos, como Alvarez Gato y Fray Ambrosio Montesinos, pero

la más abundante colección de temas populares aparece en los cancioneros tardíos de Alonso de Ledesma y del maestro José de Valdivielso.

Después nos interesa, sobre todo, el teatro. Ya en los comienzos de éste, Juan del Encina, Lope de Rueda y sus contemporáneos habían atendido a la lírica popular, aunque nunca tanto como Gil Vicente. Mas conforme el teatro castellano se perfeccionó, inclinóse cada vez más a actualizar sus escenas en medio de todos los elementos artísticos que la realidad ofrecía, y la lírica tradicional fué más aprovechada. Tirso hizo mucho en este sentido; pero sobre todo Lope de Vega, el artista que más amplia y cariñosamente contempló toda la vida española. Lo que los renacentistas habían hecho por espíritu de humanidad, lo hizo Lope por espíritu nacional; en el teatro de Lope, ancho como el océano, derraman su caudal todas las venas que manan y fluyen por el suelo poético español, y en sus escenas de la vida ciudadana o rústica, histórica o fabulosa, concebidas con toda la cordial y vehemente comprensión de aquel profundísimo temperamento artístico, hallaremos el más copioso florilegio de lírica popular que jamás fué recogido. Sin el opulento teatro de Lope no

conoceríamos la lírica tradicional en toda aquella extensión que le hemos señalado como característica; no tendríamos idea de su gran variedad en cantos de fiesta y de trabajo, de alegría y de dolor, o de devoción religiosa. Y Lope, no sólo nos da multitud de esos cantos, sino que, como ningún poeta dramático, nos transmite la vida misma que los producía, el modo de corearlos y el estrépito y algazara de las fiestas en medio de las cuales la poesía brotaba.

Lástima que Lope viviese en las postrimerías de esa lírica vieja, cuando sus formas iban siendo arrinconadas por otras nuevas. La copla y la seguidilla, que hoy se tienen por formas típicas y esenciales del lirismo español, son formas de tardío desarrollo, pero ya se propagaban con rapidez en el siglo xvii. Si buscásemos una fórmula abreviada para exponer este cambio radical ocurrido en la lírica popular, diríamos, salvando la inexactitud del esquematismo, que el villancico deja de ser tema o estribillo para constituir un conjunto completo, y entonces se dilata y se confunde con las seguidillas; y, por otra parte, la cuarteta, que encabezaba o terminaba antes la canción cortesana, se avulgara en su forma y evoluciona hacia la

copla. El segundo elemento de la antigua canción popular, la glosa de varias estrofas, evoluciona a su vez frecuentemente hacia la monorrima, coincidiendo así con el romance, forma que, procedente del mundo épico, invade cada vez más el campo de la lírica.

Estas formas nuevas de la poesía popular han sido ya tratadas en las conferencias de nuestro Ateneo, especialmente la copla y la seguidilla; el Romancero, en su parte lírica, ha merecido también atención al ser reseñada su principal parte épica. En cambio, las formas líricas anteriores están del todo desatendidas; y no lo están sólo aquí, pues que los eruditos, en general, apenas las mencionan sino alguna vez de pasada.

Y, sin embargo, ellas debieran constituir un capítulo en toda historia literaria, ya que acabamos de ver cómo en nuestros orígenes poéticos, al lado de la lírica culta de los cancioneros medievales, existió una abundante lírica popular.

El carácter más saliente de esta poesía frente a la otra, es ser eminentemente sintética. Trata motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto, se desentiende de todo aná-

lisis interpretativo; la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva. Es una poesía que, por su misma íntima naturalidad, se extiende a manifestaciones colectivas en coros y danzas, y se extiende también a muchos momentos de la vida ante los cuales la poesía culta no reacciona; la lírica, antes que ser sólo literatura, fué algo más: la flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital.

Y este capítulo de la historia literaria que tanto echamos de menos, estará lleno de interés. En el ritmo complejo de esas canciones, que suele ser de una ametría arcana, el idioma recibió su primera modelación musical por obra de oscuros y anónimos artífices. Los temas múltiples de esos cantos nos llevan a intimar fugazmente con las generaciones pasadas, reanimando algunos instantes de la vida que se extinguió hace tantos siglos, pero de la cual fluye y depende la nuestra. ¿Y quién sabe si el estudio de esta poesía, tantas veces sentida en común, podría hacer que entre

nuestros eximios poetas españoles, más que ningunos encastillados en su magnífica morada interior, surgiese la meditación fecunda que lanzase alguna vez su inspiración a guiar los sentimientos colectivos, con audacia renovadora de lo viejo? Mas siempre será para el artista una contemplación llena de atractivo la de esta poesía de formas fugaces, que nunca se interna en las complejidades de la concepción ni en las singularidades de una expresión exquisita; con la mayor sencillez de recursos, con un simple germinar de elementos naturales, lo intenta todo, y sobre mil gérmenes que se hunden en el polvo de la ineficacia, surge a veces en su pura desnudez, y se eleva y vuela con el canto eterno de la vida lograda, que triunfa.

FIN

INDICE

	Páginas.
<i>El condenado por desconfiado</i>	5
Sobre los orígenes de <i>El convidado de piedra</i>	101
Leyendas moriscas en su relación con las cristianas.....	137
Tres poesías inéditas de Fray Luis de León en el cartapacio de Francisco Morán de la Estrella...	159
La crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio.....	171
La primitiva poesía lírica española.....	251