



ORIGENES LÍRICOS DEL ESPAÑOL

(Capítulo para un libro)

Los orígenes de cualquiera de las formas literarias son siempre un problema y no podía ser una excepción a este hecho la poesía lírica castellana cuyas primeras composiciones escritas aparecen muy tarde, entreveradas en los últimos libros que la escuela del Mester de Clerecía produjo en la mitad del siglo XIV, en las obras del Arcipreste de Hita y del Canciller López de Ayala, las cuales se remozaron con este primer caudal lírico que por la variedad de sus formas rompió la antigua uniformidad métrica del tetástrofo alejandrino casi desde entonces olvidado definitivamente. Si la poesía lírica aparece en las literaturas como una manifestación más reflexiva y por lo tanto posterior a las formas heroicas, sin embargo había que sospechar de tan tardía madurez del genio lírico castellano ya que los otros géneros literarios habían cobrado un completo desarrollo que hacia más fundada la sospecha. Pero en realidad sólo existía la cita en una obra del Marqués de Santillana que aludía, aunque vagamente, al primitivo florecimiento lírico peninsular que originario de Galicia se derramó por el centro y sur de la Península utilizando como lengua el gallego-portugués, entonces una misma lengua puesto que aún no se habían diversificado dialectalmente. Dice el Marqués de Santillana en su "Carta Prohemio al Condestable Don Pedro de Portugal" escrita probablemente en 1441:

"E después fallaron este arte que mayor se llama, e el arte común, creo, en los reynos de Galicia e Portugal, donde non es de dubdar que el exercicio destas sciencias más que en ningunas otras regiones e provincias de España se acostumbró; en tanto grado, que non ha mucho tiempo qualesquier decidores e trovadores, agora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa. E aun déstos es cierto rescevimos los nombres del arte, asy como maestría mayor e menor, encadenados, lexapren e mansobre. Acuérdome, señor muy manífico, seyendo yo en edat non proyecta, mas asaz pequeño mozo, en poder de mi abuela Doña Mencía de Cisneros, entre otros libros, aver visto un grand volumen de cantigas serranas e decires portugueses e gallegos, de los quales la mayor parte eran del rey Don Dionis de Portugal (creo, señor, fue vuestro bisabue-

lo); cuyas obras aquellos que las leían loaban de invenciones sotiles e de graciosas e dulces palabras."

Este pasaje, con otra pequeña cita de Argote de Molina en su "Nobleza de Andalucía" (Sevilla, 1588) relativa al trovador gallego Macías que aludía también al gallego-portugués como primitiva lengua lírica de Castilla, eran los únicos testimonios que recordaban el antiguo florecimiento de la lírica de Galicia, pero como se carecía de textos que lo confirmara, fue puesto en duda por nuestra primera crítica hasta que los recientes descubrimientos de tres Cancioneros galaico-portugueses, con más de dos mil composiciones, avalaron la sospecha considerada por muchos como fabulosa de la influencia gallega en los orígenes de la lírica castellana, la cual ya Menéndez Pelayo en su "Antología de Poetas líricos castellanos" lo confirma plenamente:

"Nos encontramos, pues, en presencia de un hecho indisputable y curiosísimo. La primitiva poesía lírica 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."

Ya no cabía duda de que la poesía de Galicia y de Portugal a la que aludía Santillana legó su hegemonía en gran parte de la Península y fue la orientadora de la lírica castellana. En la parte oriental, en Cataluña, ocurrió un fenómeno idéntico, puesto que la lengua lírica de esta región no fue el catalán hasta muy adelantado su desarrollo, sino el provenzal, la lengua del sur de Francia donde floreció la más vieja lírica europea que también va a influir sobre la poesía autóctona de Galicia para renovar su lirismo, germinando en nuevas especies que son las más poéticas que se encuentran en los Cancioneros, si bien esta influencia de Provenza no anuló el carácter popular que siempre conservó la lírica gallega.

La crítica portuguesa ha querido por otra parte asignar a su país los orígenes líricos peninsulares que fueron modificados después en su forma autóctona por la corriente que llegó de Provenza y para justificar este contacto entre las dos líricas se han sobreestimado una serie de circunstancias históricas que son sólo pequeños indicios, insuficientes para determinar que la lírica de los trovadores entrase en Portugal por comunicación directa de Francia. Más bien hay que creer que la comunicación se estableció a través de Galicia por el camino francés que conducía a Santiago de Compostela, entonces la única vía de penetración en España; a los peregrinos hay que atribuirles todas las influencias extrañas y a Galicia el hecho de haber puesto en comunicación por vez primera a los reinos peninsulares con Europa, librándolos del aislamiento en que habían vivido hasta entonces forzados por su obra de reconquista. Además, en este período estaban apenas iniciándose los

procesos de diferenciación lingüística y política consumados mucho más tarde, pero que aún no eran lo suficientemente fuertes para ser juzgados como distintas las dos unidades que son hoy Galicia y Portugal. Más bien hay que reconocer en ambas regiones un fondo étnico común y distinto del resto de comunidades peninsulares, sin duda celta, el cual imprimió a los descendientes de esta raza un instinto artístico maravilloso reforzado por una lengua dúctil y musical, con gracia y flexibilidad, motivos que explicarían el florecimiento lírico medieval estimulado después por la arrolladora influencia de Provenza que impuso las modalidades singulares de su poética al primitivo lirismo gallego, comunicándole sus inquietudes espirituales y sus sentimientos depurados de amor, a la vez que se reforzaba esta lírica popular con recursos métricos que enriquecieron su forma sin anular la propia que siempre se mantuvo diferenciada.

Los romanistas europeos han ido poco a poco determinando en sus estudios las características que determinaron lo que ellos llaman "la cultura caballeresca", el fondo espiritual de la Edad Media que explica su realidad sicológica y base de un movimiento de libertad humana en la época histórica de mayores convencionalismos sociales. Rodríguez Lapa, escritor portugués, los ha resumido como una energética afirmación de la naturaleza humana para vivir una vida libre en un tiempo en que una ola de severidad ascética halagaba a toda Europa, y la Iglesia procuraba a todo trance consolidar su dominio sobre todos los espíritus. Los trovadores nunca estuvieron en abierta oposición contra la Iglesia preparando el camino de las herejías, como se les ha juzgado más de una vez, pero la exaltación del individualismo y su reacción contra las injusticias de ciertas realidades sociales tenían que chocar con las doctrinas ortodoxas y por reacción, más que por convicción, tenían que provocar la duda religiosa, como afirma Wechssler. Pero la cultura de los trovadores debía mucho al cristianismo: su método sicológico para el análisis interior, las idealizaciones y la vehemencia de sus emociones no conocida de la cultura clásica representaba un avance en la vida moral del hombre "porque fue la primera vez que se procuró conciliar el mundo convencional de las formas y los dictámenes de la razón escolástica con los ímpetus de la sensibilidad más vehemente." Ellos avivaron el drama de la Edad Media agudizando el conflicto que representaban estas fuerzas antagónicas en el alma de unos hombres que vivían una vida llena de contradicciones. Por eso, concluye, quien quiera ver claro en la Edad Media tendrá que considerar esta realidad sicológica.

La cultura trovadoresca arraigó en las condiciones sociales y económicas del sur de Francia, muy distintas de las del norte. La Provenza, además de ser la zona que desde más antiguo había recibido el influjo

de la romanización, gozaba de una vida económica fácil debido a la fertilidad de su suelo y a su actividad comercial; las relaciones feudales nunca tuvieron allí la rigidez que manifiesta la poesía épica que se desarrolló en el norte, porque en el sur no existían grandes feudos, consecuencia de una mejor distribución de la propiedad, lo cual dio motivo a que esta vida floreciente fuera propicia para que surgieran en diversos puntos de la región centros de cultura social que poco a poco fueron adquiriendo un mayor desarrollo hasta conseguir su máximo apogeo en los siglos XII y XIII. En ellos se fraguaba una diversa concepción de la vida que inauguraba una época nueva en la literatura de Europa y una de las singularidades de la nueva cultura era el papel importante que en ella desempeñaba la mujer, elevada en su condición social por el cristianismo, pero transformada por la nueva civilización en un ideal. Y el ideal femenino del trovador, sobre todo del trovador provenzal, fue el "amor cortés" enderezado casi siempre a la mujer casada la cual había conseguido ya la plenitud sicológica que le permitía distinguir entre el amor forzado, por contrato, derivado del matrimonio y el amor escogido con plena libertad y sólo considerado como fuente de perfección moral. Pero esta concepción adulterina del amor, no era en el fondo todo lo libre que se proponía, ya que la mayoría de las canciones que lo expresaban estaban condicionadas a la petición de favor del que estaban muy necesitados los trovadores, los cuales habían preferido a la mujer casada porque podía corresponder mejor a su elogio interesado que la doncella sometida todavía al fisco del padre. En muchos casos esta concepción amorosa era puramente formal, convencional, y el trovador finge un apasionado amor porque lo considera necesario y como estímulo para su perfección moral, a la vez que por ganar honor y gloria con sus canciones.

El conocimiento del mundo antiguo, el espíritu clásico latino pagano y sensual, en la mayoría de los casos se desconoce por qué caminos llegó a la Edad Media, pero es indudable que como substrato intelectual brotó al conjuro de las facilidades de vida de Provenza e informó la nueva cultura que se impregnó de retoricismo amoroso, al mismo tiempo que por tradición religiosa recogía también de la concepción platónica la consideración del amor como fuente de educación para alcanzar la suma belleza y el sumo bien. Pero los trovadores no podían recibir la cultura antigua sino a través de la Iglesia, su depositaria, que la entregó adulterada, modificando el sentido mundano y sublimando el amor que los trovadores transforman en el culto a la mujer, probablemente como una influencia del culto mariano, ya que ambos fenómenos son contemporáneos y muy bien pueden ser paralelos. La Virgen es la mediadora que conduce las preces de los fieles cristianos al Cielo y los deposita ante el Señor. Aplicada esta concepción

ción religiosa a la vida social, el trovador pide a la señora y no al señor; si el cristiano se reclina a los pies de la Virgen, el poeta se postra a los pies de su dama y si el fervoroso creyente ruega, el enamorado trovador suplica. Finalmente, la concepción amorosa de los trovadores está en íntima relación con el sentimiento de jerarquía feudal. El trovador, como vasallo, sirve con fidelidad a la dama a la que ha prestado homenaje, y siempre en postura humilde, pero "el lazo de las relaciones feudales no obliga apenas al vasallo; exige reciprocidad de servicios; los trovadores no desconocían esto y a veces censuran a la dama que con sus rigores falta a sus deberes de protección y amenázana con cambiar de señora en vista de haber roto el pacto."

En fin de cuentas la cultura trovadoresca representó una exaltación del individualismo que naturalmente tenía que rozar con los principios sociales de la Iglesia tradicional; pero más bien este antagonismo lo desahogaron los poetas provenzales en los "serventesios", composiciones satíricas, y casi nunca en las composiciones propiamente líricas, su poesía amorosa: Pero el hecho de haber sido considerado "el amor cortés" como una ficción en la que los trovadores celaban todo un sistema de doctrina herética y por la circunstancia de que precisamente en el Sur de Francia, en Albi y Tolosa, surgieron los núcleos más potentes de la herejía albigense, ha sido el motivo por el que se ha creído que la cultura trovadoresca fue el foco espiritual que alimentó el movimiento heterodoxo combatido por la Cruzada de los primeros años del siglo XIII y que no cabe duda que puso en peligro la floreciente cultura surgida en el Sur de Francia, pues desde este momento empieza su decadencia. Los trovadores se dieron cuenta de este peligro y por ello, salvo rarísimas excepciones, todos estuvieron de parte de la Cruzada por razones muy diversas, una de interés social ya que la herejía vivió sobre todo en los medios populares y entre la pequeña burguesía, elementos nada afines al medio aristocrático en el que se desarrolló la cultura trovadoresca. Por interés político estaban también muy alejados del movimiento que, con pretexto religioso, trataba de destruir el poder feudal de los grandes señores del Sur en beneficio del rey del Norte de Francia, y sobre todo, porque enseguida comprendieron que si la cultura que ellos representaban podía por sus audacias de pensamiento rozar con los principios tradicionales de la concepción de la vida, la nueva ortodoxia, la que se trataba de abrir paso por medio de la violencia, estaba en más abierta oposición con sus principios y que por lo tanto que nada tenían que esperar del triunfo albigense.

Esta poesía lírica nacida en Provenza en las circunstancias que hemos visto es cronológicamente la más antigua de Europa y el más viejo trovador provenzal de nombre conocido fue Guillermo IX, príncipe de Aquitania que vivió a finales del s. XI. La influencia provenzal

sobre la existente lírica popular gallega ya no es posible negar, sobre todo cuando están tan claras las vías de penetración y de comunicación que son el escollo insalvable en todas las teorías que tratan de explicar los orígenes líricos peninsulares. Esta influencia extraña hay que atribuirla a los peregrinos que iban a Santiago y con ellos los juglares transmisores de esta poesía provenzalesca que va a actuar sobre el fondo de la poesía gallega ejerciendo un influjo que determinará la renovación de su lirismo y la aparición de una escuela trovadoresca galaco-portuguesa que tiene como característica genuina la irrupción de una vieja tradición poética popular representada por canciones de romeros, campesinos y aldeanos, junto con viejos cantos de pescadores que todavía respiran el rumor de la brisa marina, los cuales van a vestirse ahora con las formas de la maestría, palabras nuevas en ritmos viejos de la música antigua. El ideal que esa poesía refleja, dice M. Pelayo, "es el que corresponde a un pueblo de pequeños agricultores, dispersos en caseríos, y que tienen por principal centro de reunión santuarios y romerías." Y las "cantigas de amigo" fueron la más franca expresión de este lirismo popular que se respira en todas las canciones de romería y en las "bailadas", que son la vena legítima del lirismo gallego, aunando en ellas las tendencias populares con las formas cultas e invadiendo los demás géneros de los Cancioneros.

El apogeo del florecimiento lírico gallego-portugués coincide con los reinados de Alfonso X en Castilla y del rey Don Diniz en Portugal, a mediados del siglo XIII, que es cuando más se imita a los provenzales. El Rey Sabio y los juglares superiores practicaban el arte gallego, pero intentando igualar el tecnicismo provenzal; por eso el propio rey en una cantiga satírica censura el arte del trovador da Ponte, a pesar de poseer éste un arte superior, porque lo cree desligado de la manera provenzal:

Vos non trobades come proençal
 mais come Bernaldo de Bonaval;
 por ende non é trobar natural
 poisque o dél o do demo aprendeste.

Menéndez Pidal comparando el arte gallego con el provenzal en la corte de Alfonso X, observa que el tecnicismo de la escuela gallega era más sencillo que el de la provenzal, aunque fuera imitado en muy gran parte. Carecía el lenguaje poético gallego de giros rebuscados y manifestaba poco empeño por la forma, descuidando a menudo la rima y medida de los versos, es decir, un arte muy próximo al de los juglares hecha para el momento de la recitación ante el público. Este descuido de la forma que se manifiesta más en la poesía gallega popular no

recogida en Canciones, fue motivo para que Henríquez Ureña considere la lirica galaico-portuguesa entre las formas de versificación irregular. Si inferior es el arte gallego comparado con el provenzal en cuanto a la variedad de los temas tratados, los gallegos por el contrario tuvieron especial predilección por los asuntos satíricos que con ellos fueron agotados en casi todas sus variedades, triunfando así la maledicencia propia de la juglaria que divertía a los demás con burlas a los ausentes, fenómeno propio del popularismo de la escuela y muy arraigado en la Edad Media española, según sigue opinando el moderno crítico:

"Con esto los juglares fomentaban la costumbre, muy arraigada en la Edad Media, de difamar por medio de canciones, costumbre que en España fue muy general, a juzgar por las muchas leyes en las que se establecen penas contra los que componían estas "cántigas malas o de escarnio".

En el habla de Castilla se cantaban en este mismo tiempo las gestas heroicas de la Reconquista y parece ser que fue muy poco su cultivo como lengua lírica, ya que su rudeza y severidad la hacían impropia para la expresión de las ternuras del amor y para las agudezas de la sátira. Seguramente es la razón por la cual Alfonso X, creador de todas las formas de nuestra primitiva prosa, escribió sus versos en gallego por considerar este idioma, con unas condiciones superiores de musicalidad y al mismo tiempo con una gracia y flexibilidad comparable a la del provenzal, lengua considerada entonces como modelo para la perfección poética. Todavía le faltaban más de dos siglos al castellano para consolidarse como lengua lírica, para valerse como lengua propia libre, ya de la tutela del gallego. El "Cancionero de Baena" recoge la primera lirica castellana agrupada y pertenece a la segunda mitad del siglo XV; en él se juntan las composiciones lírico cortesanas en lengua gallega y castellana; es por lo tanto un cancionero bilingüe y sus poetas más antiguos utilizan todavía la lengua gallega y son considerados como los últimos trovadores en esta lengua: Maños el Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón. Los poetas en castellano son más abundantes; los más jóvenes son innovadores de la influencia dantesca que puede considerarse ya como una preparación para el clasicismo y por lo tanto está muy alejada de la cultura trovadoresca.

Pidal, a pesar de todos estos hechos, sigue costeniendo la tesis indigenista de una lirica popular en castellano que no se escribía, pero que a pesar de sus escasos restos conservados son lo suficiente para sustentar su teoría:

"La lirica castellana, aunque continuó hasta el siglo XV escribiendo en gallego, sabemos que ya desde el siglo XII se ejercitó en su

lengua propia, cada vez más intensamente. No se conservaron en canticeros especiales sus producciones, pero dentro de los Cancioneros gallego-portugueses se deslizaron algunas preciosas muestras pertenecientes al período que reseñamos. Una de ellas es la cántiga de Alfonso X:

Señora, por amor de Dios,
aved algún duelo de mi.

y otra, la de Alfonso XI recogida en uno de los Cancioneros galaico-portugueses:

En un tiempo cogí flores
del muy noble paraíso,
cuidado de mis amores
e de él su tremoso rizo.

que no son las únicas conservadas en esta lengua y con los títulos de dos obras perdidas del Infante don Juan Manuel: "Libro de los cantares" o cántigas y el "Libro de las reglas como se deve trobar", ambos de la primera mitad del siglo XIV, nos aseguran el florecimiento de una escuela castellana que se preocupaba por redactar su código poético."

Hemos visto los orígenes próximos de la lírica europea en relación con la peninsular galaico-portuguesa manifestada en un movimiento de cultura trovadoresca que tuvo su manifestación en la lírica del siglo XII. Los romanistas se han empeñado también en descubrir los orígenes remotos de ese movimiento de cultura y han propuesto varias soluciones, hasta cuatro, todas ellas unilaterales porque estudian el fenómeno lírico bastante complejo reducido a su simplicidad. Haremos una síntesis de las cuatro soluciones propuestas deteniéndonos algo más en la llamada tesis arabista por interesar más a la lírica española. Después, considerando el estado actual del problema que reconoce la existencia de dos lirismos en la época de los trovadores, uno cortesano que es el que hemos visto en la literatura provenzal, y otro popular, anterior y coexistente con él pero que se mantuvo casi oculto para reaparecer en las literaturas a partir del período del Renacimiento, nos detendremos en la tesis indigenista de M. Pidal y según la cual existió una poesía lírica popular castellana no inculta que, como la épica, se cantó pero no fue recogida por escrito hasta muy avanzada época y ya por escritores cultos. Finalmente diremos algunas palabras sobre el último descubrimiento, "las Jarchas" arábigo-románicas que según opinan los críticos que están interviniendo en su estudio, cambiarán totalmente nuestras ideas actuales en cuanto al problema de los orige-

nes de la lírica europea. El estudio de los orígenes líricos ha pasado a ser hoy un problema filológico más que literario y parece ser que la última palabra sobre el asunto la darán los musicólogos contemporáneos, puesto que parece probado ya que la letra de las canciones estaba condicionada a una música ya existente.

LA TESIS FOLKLÓRICA surge como una consecuencia de la idea romántica del pueblo creador, defendida por el maestro alemán del romanismo, Federico Diez y continuada después por el francés Gastón Paris. Si las lenguas romances son la evolución popular del latín, hay que pensar también en que las literaturas, paralelamente, han de tener el mismo origen popular. Según Gastón Paris el embrión de toda la poesía de los trovadores fue la transformación gradual e inconsciente de las fiestas que como una forma del culto pagano de Venus se proyectaron en el mundo cristiano de la Edad Media. En el primer día de Mayo, por eso el nombre de "mayas" a las canciones, mozos y mozas se retiraban al campo, cantaban y bailaban, se adornaban con flores y ramos para celebrar la primavera como estimulante del amor. Al comienzo de la canción de amor de la poesía provenzal se invoca generalmente la primavera y de la libertad propia de las fiestas mayas procedería el carácter libertino que después se imprimió a la canción cortés. Pero después, el concepto romántico de la poesía popular y su idea del pueblo ignorante creador, fue perdiendo terreno y las objeciones fueron cada vez mayores y en definitiva ha sido casi totalmente abandonada por considerar sus fundamentos demasiado débiles. El lirismo cortés de la poesía provenzal es un fenómeno bastante complejo y no es posible derivarlo de una forma tan simple de poesía como las canciones de mayo procedentes de los "ludi florales".

LA TESIS MEDIO-LATINISTA fue una consecuencia del incremento que se dió en la segunda mitad del siglo XIX al estudio del latín medieval, despreciado hasta entonces por considerarlo como degeneración grosera del latín clásico y que los filólogos medio-latinistas surgidos en las Universidades alemanas elevaron a una categoría de lengua literaria, rehabilitando así una vieja cultura intermedia entre el mundo antiguo y el moderno. G. Meyer fue el principal representante de estos estudios y su teoría trata de encontrar los orígenes de la versificación lírica de las escuelas trovadoresca en la rítmica medieval, la cual tuvo dos formas: una primitiva que va hasta fines del siglo XI, con preferencia por el verso largo, algunas veces con rima, y al final del período con versos de medida desigual. El otro período, el que abarca los siglos XII y XIII, refunde las formas anteriores y por divisiones y subdivisiones de sus elementos rítmicos dan lugar a la riqueza

y variedad métrica que aparece ya en los primeros trovadores provenzales en los que la rima es ya un recurso obligatorio, no sólo al final de los versos, sino muchas veces al final de los hemistiquios. Para Meyer "la poesía rítmica latina fue al principio la maestra, después una cordial competidora y consejera que ejerció en las poesías románica y germánica influencia duradera que aún hoy se revela en las formas actuales. En realidad la teoría quedaba incompleta porque los filólogos medio-latinistas habían esbozado sólo el aspecto métrico y se hacía necesario investigar también sobre su contenido cultural. Este segundo aspecto lo enfocó Wechssler en su libro sobre la cultura trovadoresca que él la considera como un reflejo de las corrientes espirituales del tiempo de los trovadores: Iglesia, Feudalismo y Caballería, alimentando los poetas un nuevo ideal revolucionario oponiendo la "cortesía" a la "clerecía" y son los primeros iniciadores de la exaltación de los ideales humanos que triunfarían después en el Renacimiento.

LA TESIS LITURGICA pretende derivar el lirismo provenzal de las formas de poesía de la Iglesia, deduciéndolas de las ceremonias litúrgicas en las que poco a poco se fueron infiltrando elementos musicales populares para avenecer la aridez de sus cantos. Estas interpolaciones, cada vez más abundantes, se llamaron "tropos" de donde surge el vocable "tropare" igual a "inventar o componer tropos", etimología de "trobar" y "trovador" según G. Paris, la cual parece ser la más aceptable y en consonancia con el significado que San Isidro daba a la palabra "musas"^{IGLESIA} igual a "quærerendo". La otra etimología propuesta por Diez supone un "turbare", término piscatorio que significaría "remover el agua para encontrar peces", no ha tenido aceptación ya que el primero confirma el origen litúrgico del lirismo profano. Y también refuerza la tesis el hecho de que fue el Monasterio de San Marcial en Limoges "el gran laboratorio de tropos" y al mismo tiempo el lugar del nacimiento de la poesía provenzal, motivo por el que en España se identificaba al trovador como "limosín". El problema de los temas también se amplía con la tesis litúrgica, las cuales ya no proceden del solo motivo de las mayas, sino que las festividades religiosas, la alegría de la Pascua, coincidiendo con la primavera, las "albas", otro tema de la poesía de los trovadores, la intercesión de la mujer, reflejo del culto mariano, todos ellos de origen litúrgico, explican una gran parte del fenómeno trovadoresco. Finalmente, el aspecto métrico de la tesis se ha resuelto después de los estudios de las formas rítmicas litúrgicas en los que han intervenido los musicógrafos más destacados de nuestro siglo, los cuales han llegado a la conclusión de que las formas rítmicas de la poesía trovadoresca se desprendieron por un proceso de desintegración continuo de la poesía artística de la

época postcarolingia y que el paso de las formas cultas a las populares románticas se hizo por intermedio de la poesía litúrgica que aseguraba la ejecución viva y cantada del verso rítmico.

De intento hemos dejado para analizar la última de las teorías sobre los orígenes líricos europeos, a pesar de ser la primera en formularse, LA TESIS ARABISTA porque está más relacionada con la cultura y el medio español. En la superioridad de la cultura arábigo-andaluza y en su anterior cronología, siglos X y XI, funda esta tesis sus posibilidades de comunicación a Europa a través de la España árabe. A pesar de existir antes de su formulación una especie de condenación contra ella que proclamó el arabista holandés Dozy, gran conocedor de la España musulmana, quien había destacado ya la enorme diferencia existente entre las poesías árabe y española, diferencias irreconciliables, puesto que provenían de diferencias temperamentales, sin embargo, al calor del romanticismo en su exaltación por todo lo oriental cobró la tesis arabista todo su prestigio que no ha desmayado hasta nuestros días, puesto que todavía en 1931 el arabista americano Nylik trató de inyectarle nueva vida librándola de muchos de los escollos insalvables que aparecieron en las formulaciones anteriores a él.

En el siglo pasado el provenzalista francés Fauriel, en unas conferencias pronunciadas en la Facultad de Filosofía de París y después en su obra "Histoire de la poesie provençale", formula por vez primera una influencia directa de los árabes andaluces en la civilización provenzal e indirecta en su poesía a través de las instituciones de cultura arábigo, que habrían producido la poesía cortés de los trovadores y comunicada a Francia por medio de las guerras y también por pacíficas relaciones comerciales. Reconocía no obstante la diferencia radical y profunda entre las dos poesías y por eso investigó más sobre el fondo cultural que sobre las relaciones poéticas, creyendo así lastrar la cuestión.

Mediado ya el siglo XIX, apareció el célebre libro del arabista alemán Schack, "Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia", con bastantes muestras de la poesía árabe traducidas al alemán y que nuestro escritor Valera vertió poéticamente al castellano, adquiriendo el libro en sus días una gran significación; pero su autor, aunque creía en una posible influencia de la poesía árabe-andaluza a través de mozárabes, judíos y moriscos, no exageró la influencia porque quedaba un obstáculo que salvar: el medio de comunicación entre ambas poesías. El mismo problema siguió manifestándose en la teoría que a principios de nuestro siglo expuso el orientalista alemán Burdach, quien veía en el lirismo trovadoresco las influencias orientales alimentadas en una tradición cultural que los árabes habían recogido en el Oriente y transportado a Europa. España había sido la medianera entre las dos cultu-

ras, pero la civilización cristiana impuso su espíritu y en cambio recibió de la civilización árabe las ventajas técnicas tan necesarias para el comienzo del arte.

La escuela arabista española representada a principios de siglo por don Julián Ribera, trató de salvar el escollo que representaba para la transmisión el problema de la lengua con un estudio presentado en su discurso de ingreso en La Academia Española, sobre "El Cancionero de Abencuzmán", poeta cordobés que vivió en la primera mitad del siglo XII. La primera parte de su estudio la dedica Ribera a demostrar cómo en la España musulmana coexistieron dos lenguas vulgares: el árabe, idioma oficial; y el romance, lengua familiar que debida a la escasez del elemento árabe conquistador se filtró incluso en el harén, ya que a partir de las dos o tres generaciones primeras los invasores no podían alardear de pureza de raza, puesto que incluso los califas habían recibido mezcla cristiana. En Córdoba, la sede del Califato, se hablaba como lengua inteligible para todos, vencedores y vencidos, una jerga mixta de árabe con elementos románicos que dio origen a un sistema poético popular distinto en fondo y forma a la poesía clásica oriental, escondido al principio en las bajas esferas sociales, pero que se impuso y se hizo literario después, pasando muchas de sus formas a las literaturas europeas. Era pues un lirismo árabe distinto del clásico en una lengua con formas románticas y con asuntos no orientales, sino cristianos. Las composiciones del Cancionero de Abencuzmán recogen un sistema poético muy anterior inventado en el siglo X por el poeta Mocadem Ben Moafa de Cabra y estaban hechas para ser cantadas en la calle y coreadas por un público. Su carácter coral imponía una estructura métrica en la que se hacía imprescindible una estrofilla o estribillo que encabezara la composición y señalara el asunto, metro y que por su rima da entrada al coro al final de cada estrofa. Esta forma poética que ya no es la clásica árabe de "pies", sino silábica, fue llamada "zejel" que después aparece como forma de villancico glosado paralelisticamente no sólo en la poesía peninsular sino en el Conde de Poitiers, el primer trovador provenzal de nombre conocido.

En la literatura española se presenta el zejel como una forma frecuente en las Cantigas del Rey Sabio, en el Arcipreste de Hita y llega hasta la lírica popular del Siglo de Oro. Una muestra de él nos la da Juan Ruiz en la Canción que hizo para los estudiantes pedigüeños:

Sennores, dat al escolar
que vos vien demandar.

Dat limosna o ración
faré por vos oración

que Dios vos de salvación
 quered por Dios a mi dar
 Sennores, dat al escolar
 que vos vien demandar.

El bien que por Dios fisierdes,
 la limosna que por él dierdes,
 cuando deste mundo salierdes,
 esto vos habrá de ayudar.

Sennores, dat al escolar
 que vos vien demandar.....

La teoría magníficamente desenvuelta por Ribera explicaba la nueva lírica en lo que se refiere a la lengua como una influencia de la poesía cultivada por el abundante elemento gallego que existió en la Córdoba del califato y que tenía en su favor la identidad de su lengua muy próxima en fonética al habla romance de los mozárabes. Pero quedaba por explicar cómo ese lirismo árabe-andaluz se pudo esparcir por Europa y las condiciones favorables que hubo de encontrar para poder desarrollarse, es decir, y éste es el punto flaco de su teoría; qué puentes de comunicación tuvo la España musulmana para trasladar ese lirismo a Galicia donde con ocasión de las peregrinaciones a Santiago, los franceses pudieron ponerse en contacto con él. Ribera resolvió el grave escollo de la lengua, AREA HISTÓRICA, la primera falla de la tesis arabista, pero quedaba planteado el problema de la comunicación. Y aun el escollo de la lengua ha vuelto a surgir en nuestros días cuando Nykl hizo la revisión de toda la tesis. Cree el arabista americano que los términos romances introducidos en las composiciones de Mocadem, mezclados con los árabes, lo eran con el fin de dar extrañeza y dificultad de sentido a las poesías; pero a pesar de esta objeción la teoría de Ribera parece haber resuelto definitivamente el reconocimiento de la existencia del bilingüismo en la España musulmana de la misma manera que en algunas regiones de Hispanoamérica conviven con el español algunas lenguas indígenas.

En más de una ocasión durante todo el desarrollo de la tesis arabista se citó a los judíos como medianeros del lirismo, como traductores de las canciones árabes atraídos por la cultura y música de Andalucía. Este hecho nos lleva a citar los recientes descubrimientos de LAS JARCHAS arábigo-románicas todavía en estudio y de las que ya se han hecho dos publicaciones por M. Stern, una en 1948, con diez y nueve composiciones en hebreo y una en árabe. Posteriormente en 1953 el mismo autor publicó una segunda colección, todas ellas de origen ára-

be. "Jarcha" es el nombre de la última estrofa bilingüe de una composición llamada MUGUASAJA, en hebreo o en árabe, obras de poetas cultos, los más viejos del siglo XI, los cuales tomaban esta estrofilla final de la tradición oral viva, tal y cómo se cantaba en lengua mozárabe. La jarcha era una "salida" que probablemente se escribía antes que el poema y venía a ser una síntesis lírica del mismo. Su descubrimiento pone en tela de juicio los orígenes provenzales de la lírica gallego-portuguesa y según eminentes críticos habrá que rectificar mucho en la historia de la lírica medieval europea. Con motivo del descubrimiento casual de las primeras jarchas, Dámaso Alonso escribió un memorable artículo, luego recogido entre sus obras, en el cual auguraba un siglo más para la literatura española, es decir, con el descubrimiento se había hecho un siglo más vieja y no comenzaba siendo épica, sino lírica, "con sencillas canciones de mujer enamorada", en una lengua tan vieja que la del Cid nos parece de ayer. Y como uno de los motivos principales para rechazar el lirismo árabe como antecedente de la lírica gallega radicaba en el ambiente y forma de la "canción de amigo", la más genuina de la escuela galaico-portuguesa, las muguasajas hebreas se desarrollan según D. Alonso "en un ambiente virginal de casta pasión que va muy bien con el carácter de los pueblos cristiano y hebreo, como las canciones de amigo del Cancionero de Vaticana". He aquí una muestra:

Vayse meu corazón de mib.¹⁰ Mi corazón se me va de mí.
 ¿Ya, Rab, si se me tornarad?¹¹ Oh Dios! ¿acaso se me tornará?
 ¡Tan mal meu doler li-l-habib!¹² ¡Tan fuerte mi dolor por el amado!
 Enfermo yed, ¿cuándo sanarad? Enfermo está, ¿cuándo sanará?

Sin embargo, prosigue, las de procedencia árabe ya traducidas por el arabista español contemporáneo García Gómez, "pican que rabian y son más sensuales y coloreadas:

Mio sidi Ibraím.....	Mi señor Ibraím
¡ya, nuemne doljie.....	¡oh nombre dulce!
vente mib.....	vente a mí
de nojte.....	de noche,
In non, si non querís.....	si no, si noquieres,
iréme tib:	yo me iré a ti:
garime a ob:	dime dónde
legarte	encontrarte.

Nos queda finalmente por señalar la teoría que expuso Menéndez Pidal en su discurso sobre "La primitiva poesía lírica española" recogido después en "Estudios Literarios" en el que señala la existencia, apenas manifiesta, de un lirismo castellano anterior, acaso al siglo XI

con su forma característica de villancico glosado en estrofas, diferente del galaico-portugués con su típico paralelismo estrófico. Reconoce la prioridad de la lengua gallega como lengua lírica cortesana de Castilla la cual a veces también se infiltró en el pueblo dado su prestigio, y sólo tímidamente se hacen intentos de poetizar en castellano. Hasta el siglo XV dura la influencia del gallego en la lírica castellana y el primer Cancionero en esta lengua, recogido por el escribano de Juan II, Juan Alfonso de Baena, es sólo una muestra, y mala, de la lírica cortesana en completo divorcio con la popular, de la cual no se da la menor muestra en la obra. Pero el no conservar textos no quiere decir que no hubiera una poesía más espontánea que la cortesana y más hondamente arraigada en la tradición popular que M. Pidal trata de rastrear en diversos géneros de poesía lírica. Haciendo un análisis detenido de las SERRANILLAS halla en ellas tres formas bien diferenciadas, a pesar de que la crítica hasta este momento sólo reconocía como modelo a las "pastorelas" provenzales y francesas de las que provenían por imitación las gallego-portuguesas, anteriores a las castellanas del Arcipreste de Hita y del Marqués de Santillana, que no son los únicos autores de Serranillas, pero sí los más caracterizados. En su análisis deduce Pidal la diferencia del tipo de serrana castellana con respecto al original francés o galaico-portugués que no se pueden explicar como una parodia del modelo; más bien la serranilla castellana "tiene toda la apariencia de provenir de una inspiración directa de la vida real: la serrana conocedora y dueña de los pasos de la montaña, la que saltea al pasajero:

DEL CENTRO DE INFORMACIÓN INTEGRAL

Cerca la Tablada
la sierra pasada
falléme con Alda
a la madrugada.

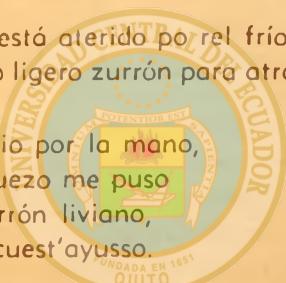
Estas serranas son forzudas, van armadas de honda y callado que lanzan al insolente viajero que las requiebra:

¡Si la cayada ténbyo!
Enbiome la cayada:
diome tras el pestorejo,
Fizom yr la cuestalada,
Derrocóm'en el vallejo;
Dixo la endiablada. "Asi
enpiuelan el conejo:
Sovart'é, diz, el alvarda.
Sy non partes del trebejo:
¡Lyévate! ¡vete!, sandío!"

Tipo muy distinto de la pastora provenzal que teje guirnaldas y canta canciones amorosas. La serrana castellana no pronuncia declaraciones amorosas como la gallego-portuguesa, sino que saltean al caminante y le exige regalos para permitirle el paso libre:

Dixel': "Pid'lo que quisieras
 E darte he lo que pedieres.....
 Dam'çarciellos e heviella
 De laton byen relusiente,
 E dam'toca amariella
 Byen listada en la fruenta,
 Çapatas fasta rrodiella
 E dirá toda la gente:
 ¡Bien casó Mengua Llorente!

Y si el pasajero está aterido por el frío la serrana forzuda se lo echo al pescuezo como ligero zurrón para atravesar los arroyos helados:


 Tomón' resio por la mano,
 en su pescuezo me puso
 como a zurrón liviano,
 levóme la cuest'ayusso.

Y con sentido realista en lugar de entretenerte en discreteos amorosos la pastora castellana lleva al viajero a su cabaña, lo reconforta encendiendo la hoguera y le da de comer sus rústicos alimentos:

Diome foguera d'ensina,
 mucho conejo de ssoto,
 buenas perdices asadas,
 hogazas mal amassadas,
 e buena carne de choto.

Y una vez recuperados los ánimos con el calor, la comida y el vino:

La vaquerisa traviesa
 dixo: "Luchemos un rato,
 lyévate dende apriesa,
 desbuélvete d'aquest'hato."
 Por la moñeca me priso,
 ov'a faser lo que quiso:
 ¡Creet que ffiz'buen barato!

Pidal al rechazar la idea de que estas serranas son un remedio de los cortesanas, busca su origen en la tradición de un género de cantares populares recogidos en el siglo XVI que tienen por motivo los viajes y en los que se alude al tipo con el nombre de serrana:

¿Por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?

o también:

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

cantos olvidados y que para Pidal son el germen de la serranilla literaria en las que después influyó en su desarrollo la pastorela provenzal que gozaba de más prestigio literario y acaso esta influencia motivase el que los autores glosaran los antiguos cantarcillos de caminante.

Del examen de las serranillas y de su deducción de los villancicos serranos recogidos en los siglos XV y XVI, entraña Pidal otras muestras de poesía lírica que tuvieron un cultivo anterior como las "mayas", las "cantigas de velador o centinela" de las que Berceo nos da una muestra, los "cantos de segadores y espigadoras" de los que Lope recogió uno notable "por ser la forma más arcaica de la glosa, o sea la monorríma", dice Pidal:

Esta si que es siega de vida,
esta si que es siega de flor.

ICA
DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN INTEGRAL

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

Esta si que es siega de vida
esta si que es siega de flor.

es decir, el "zejel" que hemos considerado como nacido de la lírica árabe-andaluza y que ahora Pidal lo considera de origen castellano: "Este artificio estrófico tan simple fue usado en las otras literaturas románicas; pero en la española arraigó más y fue aquí viejísimo, tanto, que en un 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 románticas." Las palabras romances mezcladas son sólamente indicadoras del origen castellano de aquella forma estrófica.

Y más temas: villancicos pastoriles, cantos de Nochebuena, Marzas, canciones para la fiesta de San Juan, serenatas, etc., deteniéndose sobre todo en la comparación de las cantigas de amigo, la forma lírica más característica de la poesía galaico-portuguesa y los villancicos de amigos castellanos cuya relación procede de una tradición popular común semejante al de las serranillas castellanas en relación con las gallegas y por eso en ambas la romería es el lugar de encuentro de los amantes; dice la cantiga gallega:

Fui eu, madre, en romaría
a Faro con meu amigo,
e venho dél nemorada
por quanto falou comigo.....

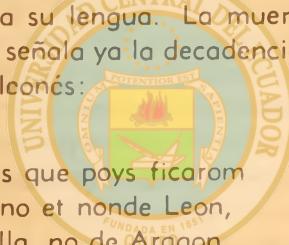
y la castellana, glosando su villancico, aunque con la repetición corriente de la forma paralelística gallega:

So ell encina, encina...
so el encina.
Yo me iba, mi madre, a la romería,
por ir más devota, fui sin compañía.
so ell encina.
Por ir más devota, fui sin compañía;
tomé otro camino, dejé el que tenía.
so ell encina.....

Finalmente, después del estudio de los orígenes de todas estas formas líricas de la poesía castellana recogidas tardíamente, muchas de ellas en los Cancioneros musicales del siglo XVI, concluye: "La primitiva lírica peninsular tuvo dos formas principales. Una más propia de la lírica galaico-portuguesa, y otra más propia de la castellana. La forma gallega es la estrofa paralelística completada por un estribillo. 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 un 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. La forma gallega, aunque conocida ya en otras literaturas, es muy peculiar de Galicia, por haber adquirido allí una regu'aridad y desarrollo grandes; fue también, de un modo más o menos completo, usada a veces en Castilla. La forma castellana fue 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."

LOS CANCIONEROS GALAICO-PORTUGUESES. El apogeo de la escuela galaico-portuguesa dura aproximadamente un siglo, la segunda mitad del XIII y la primera mitad del XIV, reinados en Castilla de Alfonso X el Sabio y Alfonso XI y en Portugal los de Alfonso III y Alfonso IV. Durante todo este período el gallego fue la lengua lírica de las cortes peninsulares, exceptuada Cataluña, que imitaba directamente el provenzal más afín a su lengua. La muerte del rey don Diniz de Portugal parece ser que señala ya la decadencia, según se queja en una lamentación un juglar leonés:



 Os trovadores que poys ficaram
 En o seu regno et nonde Leon,
 No de Castella, no de Aragon
 Nunca poys de sa morte strebaron.

DEL CENTRO DE INFORMACIÓN INTEGRAL

Y todo el caudal lírico de este arte aristocrático, como era natural, fue recogido en costosos Cancioneros, los cuales permanecieron ocultos hasta el siglo pasado en el que los eruditos interesados por la noticia del Marqués de Santillana que aludía a su existencia, dieron en el afán de buscar los restos antiguos de la literatura gallego-portuguesa. El primer Cancionero encontrado y el primero impreso (1823) fue: EL CANCIONERO DE AJUDA, hallado en la biblioteca de este lugar; antes perteneció al Colegio de Nobles de Lisboa y que es sólo un fragmento de cincuenta y cuatro folios de otra colección mayor desaparecida. No se conserva la música de las canciones ni los nombres de los autores, después reconocidos cuando las mismas composiciones se repiten en otro cancionero encontrado posteriormente. El Cancionero de Ajuda es, de los tres existentes, el menos poético, pero tiene la importancia de mostrarnos el primer momento de la lírica gallego-portuguesa, cuando sus trovadores sentían más atracción por la imitación de los provenzales que por su lirismo popular. Contiene doscientas diez composiciones.

El segundo hallazgo fue EL CANCIONERO DEL VATICANO, copia hecha a principios del siglo XVI en Italia de un cancionero también perdido. Contiene 1205 canciones que fueron publicadas, primero parcialmente y después completo con un estudio del filólogo romanista italiano Monaci, en edición paleográfica, sobre la que el portugués Teófilo Braga hizo la suya crítica que hoy es considerada como la mejor. Este Cancionero, con el siguiente hallazgo que lo completa, es la más genuina representación de la escuela trovadoresca de Galicia y Portugal por su expresión poética sincera, fluida, llena de emoción lírica y a la vez libre ya del artificio imitado de la escuela provenzal, dando cabida a las formas sencillas y elementales de la lírica popular recogida en las canciones de amigo, las más características de este Cancionero.

Alentados por los primeros descubrimientos y siguiendo la pista de un Indice hallado en la Vaticana (Biblioteca del Vaticano), dio por resultado el encuentro del último CANCIONERO llamado DE COLOCCI-BRANCUTI, porque en el siglo XVI perteneció al humanista Angelo Colocci y después pasó a la Biblioteca del Conde Brancuti, de Cagli, donde fue hallado y actualmente pertenece a la Biblioteca Nacional de Lisboa. Este último Cancionero tiene la importancia de conservarse mejor y de lectura preferible al del Vaticano en las composiciones que se repiten en ambos y sobre todo porque tiene unas cuatrocientas composiciones completamente nuevas.

Estos tres Cancioneros, a los que podríamos añadir el de LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA de Alfonso X el Sabio, el más antiguo cronológicamente y el último en publicarse (1890) son los únicos restos de la poesía lírica gallego-portuguesa conservados, pues de los otros que se tiene alguna memoria o no se conservan o son puras fantasías lanzadas al calor de los primeros descubrimientos. Gran parte de la crítica está de acuerdo, en vista de los parecidos entre ellos, en que los tres Cancioneros existentes serían variantes de un mismo cuerpo que hoy podríamos restablecer juntándolos de nuevo.

LOS GENEROS. Dentro de la gran variedad de poetas y de composiciones contenidas en los tres Cancioneros, siempre se ha preferido sustituir el estudio de los autores por el análisis de los temas, acaso por la razón de que en esta época lírica, más que en ninguna otra, el asunto se imponía al poeta. Todas las composiciones se reducen a tres grupos:

CANTIGAS DE AMOR, el género más desdeñado por toda la crítica: "Todas las del Cancionero de Ajuda, que son las más antiguas, pertenecen a este género de poesía insípida, llena de sentimientos contrahechos y de frases incoloras, tan faltas de precisión como de vigor

pintoresco..... El único resultado, el mérito más grande y positivo de esto imitación provenzal consiste en la técnica, en la gimnasia de rimas, en el duro aprendizaje que convirtió a la lengua galaica en el más antiguo tipo de dialectos líricos de la Península." (M. Pelayo). A la misma habilidad técnica se refiere M. Pidal: "Estos mil asuntos se desarrollan, por lo común, en una forma artificiosa, de gran habilidad técnica; a menudo el estilo, más que lírico, es razonador, y trabado por frecuentes conjunciones; a menudo se trasluce la imitación de la poesía del Sur de Francia: "en mancira de proenzal", dice expresamente el rey don Dionis, que quiere alabar a su dama." Sin embargo la Cantiga de amor ha tenido rehabilitadores en la crítica moderna portuguesa. Rodríguez Lapa considera esta incomprendión como un concepto estético vicioso y su convencionalismo es un elemento indispensable y obligado de toda escuela; sin embargo en las canciones de amor que siguen muy de cerca la "cansó" provenzal tiene cosas muy lindas. La frecuente repetición del lirismo galaico-portugués la explica por razones de orden sicológico y artístico, en primer lugar porque es una poesía amorosa más sentida que la poesía provenzal, la cual es más intelectual e imaginativa, caracteres que le hacen perder emoción. En las cantigas de amor se distinguen tres formas: la primera, genuinamente gallego-portuguesa, un lamento en forma paraleística, "un grito de amor infeliz" como el de esta cantiga del rey don Dioniz:

FUNDADA EN 1881
DEL CENTRO DE INFORMACIÓN INTEGRAL

Un tal ome sei eu, ai, ben talhada,
que por vós ten a ~~asa~~ morte chegada;
vede quen é e seed eu nenbrada:
eu, mia dona!

Un tal ome sei eu, que preto sente
de si morte chegada certamente;
vede quen é e venha-vos en mente:
eu, mia dona!

Un tal ome sei eu —aquest'oide—
que por vós morre, vó-lo en partide;
vede quen é e non xe vos obride:
eu, mia dona!

Después hay otras formas contaminadas de repetición y por último la cantiga libre descargada ya del paralelismo, la más próxima al modelo provenzal por su propensión al análisis de la pasión amorosa. La cantiga de amor, dice R. Lapa, es el primer producto romántico de la literatura portuguesa. Nuestro temperamento encontró en ciertos mo-

tivos de la erótica cortés una singular corroboración de su romanticismo; las dulzuras del tormento de amar, las lágrimas, la idea de la muerte. Sólo le faltó a ese primer romanticismo el elemento del paisaje como reflejo de estados del alma."

CANTIGAS DE AMIGO. Otro es el parecer de la crítica con respecto a las Canciones de amigo y de 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 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 don Dionis, en que por gala y bizarria se dieron a remediar príncipes y magnates los candorosos acentos de las canciones de romeros, pescadores y aldeanos, adaptando sin duda nuevas palabras a 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 en lengua diferente." (Menéndez Pelayo). Al mismo tono se expresa M. Pidal: "Y donde esta manera más poética abunda especialmente, se extrema y llega a mayores perfecciones, es en las cantigas de amigo; en las muchas que hay compuestas en esta forma más inartificial, simple, elemental, es decir, de tono popular, la poesía desdaña los límites reales y concretos, dentro de los cuales se mueve la lírica cortesana, y se eleva a una vaguedad sentimental, a un mundo recóndito y misterioso, donde las imperceptibles flores del pino, los huidizos ciervos y las bravas ondas del Atlántico son los confidentes apropiados para el amor de aquellas doncellitas soñadoras":

¡Ay flores, ay flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ay Deus, e hu é?
Ay flores, ay flores do verde ramo
se sabedes novas do meu amado
Ay Deus, e hu é?
Ay cervos do monte, vin vos preguntar
foyse meu amigo, se ala tardar,
¿qué farey?

Dentro del grupo de las Cantigas de amigo, llamadas así por la repetición frecuente de la palabra "amigo" en el sentido de amante o

enamorado, hay que distinguir: unas que tienen una factura más personal y se distinguen en su versificación por poseer un paralelismo atenuado y por asunto son un monólogo lírico, pero con mayor realismo y naturalidad que el de las canciones de amor con las que se las ha relacionado. La amiga o enamorada invoca al amigo, a la madre o a sus amigas:

Madre, passou per aqui un cavaleiro
e leixou-me namord'e con marteiro!
Ai, madre, os seus amores ei;
 se me los ei
 ca m'os busquei,
 outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei!

Hay un segundo grupo de canciones de amigo más narrativas y paralelísticamente puras, puesto que alargan el tema inicial y se las ha llamado "bailadas":

Levad', amigo, que dormides as manhanas frias;
todaslas aves do mundo d'amor dizian:
 leda m'and'eu!
Levad', amigo, que dormides as frias manhanas;
todaslas aves do mundo d'amor cantavan;
 leda m'and'eu!
Todaslas aves do mundo d'amor dizian;
do meu amor e do voss'en ment avian:
 leda m'and'eu!
Todaslas aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'i enmentavan:
 leda m'and'eu!.....

CANTIGAS DE ESCARNIO Y MALDECIR. Las más interesantes bajo el punto de vista histórico, porque reflejan las opiniones y sentimientos del trovador frente al momento social y de aquí su carácter moral y satírico; desde el punto de vista de la lengua son también de un valor inapreciable porque su caudal léxico, sobre todo en Galicia, hacía gala de las mayores procacicades del idioma que en ocasiones llegan a ser expresiones obscenas. Su origen es provenzal y su modelo es el "serventesio". En el Concionero Colocci-Branuti, en un fragmento doctrinal, se distinguen los dos tipos de composiciones satíricas: "Cantigas de escarneo son aquellas que los trovadores fazen querendo dizer mal d'algún, e eles dizen lh'o per palavras cubertas, que aja

dous entendimentos para ih' o non lentenderem muy ligeyamente; et estas palabras chaman os clerigos "equivocatio"." Cantigas de maldizer son aquellas que fazen os trovadores muy descubertamente et en elas entran palabras a quem dizer mal et non aver outro entendimento se non aquel que queren dizer chamente." Después este género satírico pasa a los Cancioneros castellanos con el nombre de "obras de burlas", también, como aquí, género obligado de todos los Cancioneros.

El conjunto de las cantigas de escarnio y maldecir, junto con otros géneros menores que también distinguen los Cancioneros, eran la crónica escandalosa de los sucesos más salientes de los días del trovador. Dejando a un lado los acontecimientos políticos y sociales, ya que muchas veces son de difícil inteligencia cuando el trovador no atacaba directamente, sino con palabras encubiertas, dos acontecimientos más directamente relacionados con el arte atrajeron la atención de casi todos los poetas contemporáneos: la cruzada de la Balteira en la que se mezcló el rey Alfonso X al que conocemos por su grave lírica mariña, pero que se une también al coro de los maldicentes de esta María Pérez, soldadeira gallega, de buena familia, que poseía muy buenas maneras y gracias las cuales traían de cabeza a los trovadores en su juventud, y aún ya entrada en años, puesto que envejecida, todavía se recordaban sus donaires antiguos. Los trovadores le achacan todos los vicios propios de la juglaría: jugar a los dados, sus andanzas por las fronteras acompañando a los soldados; incluso se la supuso como una espía que explotaba sus encantos con los musulmanes en beneficio del rey de Castilla, en cuya corte tenía asiento. Cuando con la vejez le llegó el arrepentimiento todavía los poetas seguían haciéndola objeto de sus sátiras creyéndola ahora poseída por el demonio:

Maria Peres se maenfestou
noutro dia, ca por pecador
se sentiu; e log'a Nostro Senhor
prometeu, polo mal en que andou,
que tevess'un clerg'a seu poder,
polos pecados que lhi faz fazer
o demo, con que x'ela sempr'andou.

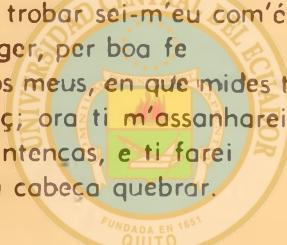
Y otro trovador la describe ante el confesor llorando más que sus pecados su irremediable vejez:

Maria leve, u se maenfestava,
direi-vos ora o que confessava:
Soo velh', ai, capelan!

Non sei oj'eu mais pecador burguesa
 de min, mais vede-lo que mi mais pesa:
 Soo velh',ai, capelan!

Otro blanco de los trovadores contemporáneos, fue el juglar Lourenzo, que de juglar ínfimo quiso elevarse a trovador. Las sátiras de los Cancioneros revelan un hecho social que no sería aspiración única de este juglar, sino expresión del esfuerzo de muchos recitadores de poesía para alcanzar una mejor condición dentro del arte. Al servicio de Juan García, de quien aprendió la técnica, se enemistó con su antiguo patrón y éste, despechado, le amenaza con partirle el citolón en la cabeza:

Joan García, no vosso trobar
 acharedes muito que correger
 e leixade mi, que sei ben fazer
 estes mesteres que fui começar;
 ca no vosso trobar sei-m'eu com'c:
 i á de correger, per boa fe
 mais que nos meus, en que mides travar.
 Ves, Lourenç; ora ti m'assanharei,
 pois mal i entencas, e ti farei
 o citolon na cabeca quebrar.



ÁREA HISTÓRICA
 DEL CENTRO DE INFORMACIÓN INTEGRAL