

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

I

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2

I.S.B.N. volumen: 84-96259-73-0

Depósito legal: C-xxxxx-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

Albas y alboradas ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?¹

Mercedes Brea

Universidade de Santiago de Compostela

Aunque los géneros “canónicos” de la lírica gallego-portuguesa están establecidos con bastante claridad tanto desde un punto de vista teórico (en el *Arte Poética* que inicia el Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (B)) como práctico (la propia organización de los cancioneros, no exenta de problemas, pero con una estructuración básica en tres secciones diferenciadas), no es infrecuente que en los estudios que se le dedican se preste atención a modalidades que, para algunos críticos, tienen la consideración de “géneros menores” y, para otros, de “subgéneros”, variedades temáticas o formales, etc. En estos casos, un referente casi inexcusable para su identificación es la poética trovadoresca correspondiente a su manifestación primigenia, la occitana, a pesar de que, en ocasiones, ello pueda provocar deficiencias de enfoque debidas a prejuicios derivados de las características que se señalan para los géneros occitanos.²

Por ello, lo que nos proponemos aquí no es otra cosa que efectuar una revisión de cuanto se ha dicho sobre la posible existencia de *albas* en la lírica gallego-portuguesa, sin entrar siquiera en la discusión de si deberían ser consideradas “género” o “va-

¹ Este trabajo es una reescritura, con ligeras modificaciones, de una conferencia pronunciada en la Universidad del País Vasco en mayo de 1998, que apareció publicada meses después de la celebración del IX Congreso de la AHLM; *vid.* M. Brea, “Albas, albadas, alboradas, canciones de aurora... ¿Un problema terminológico en la lírica gallego-portuguesa?”, *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, ed. de E. Lacarra Lanz y A. Temprano Ferreiro, Universidad del País Vasco, Zarautz, 2002, pp. 25-45.

² Es lo que nos ha sucedido, por ejemplo, en M. Brea-P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Xerais, Vigo, 1998, pp. 222-225.

riante genérica”, aunque no podamos dejar de prestar atención a ese tipo de textos en los que inevitablemente hace pensar la simple mención del término *alba*.

1. El *alba* en la lírica románica medieval

Cuando, en el ámbito de la lírica románica medieval, se habla de *albas*, lo más frecuente es pensar en una modalidad bastante bien caracterizada en sus representantes occitanos, en ese modelo de corte aristocrático que refleja la siguiente definición de Peter Dronke:

El alba describe un encuentro secreto: los enamorados se encuentran de noche (y a veces a punta de alba), saben que la llegada del día interrumpirá su dicha, y que las características y la conmovedora intensidad de su amor están condicionadas por ella. La luz del día suscita de nuevo las exigencias del mundo real que despierta, a las que los enamorados deben doblegarse; es el trasfondo que presta belleza al amor secreto.³

Más explícito todavía, si cabe, resulta Pierre Bec:⁴

D'une manière générale, on peut définir l'aube comme une pièce lyrique composée sur le thème de la séparation de deux amants qui, après une furtive et souvent illicite entrevue nocturne, sont réveillés à l'aube par le chant des oiseaux ou le cri du veilleur de nuit et déplorent le jour qui vient trop tôt. Le mot alba, du moins dans les pièces occitanes, revient régulièrement à la fin de chaque couplet où il forme refrain: d'où le nom du genre.⁵

Teniendo en cuenta estos presupuestos iniciales, la escena típica de las *albas* representa a un vigía (*gaita*), normalmente un amigo o servidor del enamorado, despertando a los amantes y advirtiéndoles que ha llegado la hora de la separación, porque, con la llegada del día, pueden ser descubiertos por el marido de

³ Cfr. P. Dronke, *La lírica en la Edad Media*, trad. de J. M. Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1978, pp. 213-214.

⁴ Téngase en cuenta, de todos modos, que, mientras que P. Dronke toma en consideración, como veremos, un corpus bastante más extenso (geográfica y cronológicamente), Bec estudia sólo las *albas* occitanas (dieciocho) y francesas (cinco) conservadas.

⁵ Cfr. P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, I, Picard, Paris, 1977, p. 91.

la dama (*gilos*) o por algún maldiciente envidioso (*lauzengiers*), que los va a denunciar. Pueden producirse variantes, entre ellas que sea la propia dama la que despierte a su amigo, que uno de los protagonistas, o los dos, maldigan esa alba que los obliga a separarse, etc. Y puede ser todo el texto un monólogo o aparecer, aunque sólo esté esbozado, un diálogo (el enamorado que responde al *gaita*, por ejemplo). En cualquier caso, en el alba siempre están presentes (explícita o implícitamente) los dos miembros de la pareja —que acaban de pasar la noche juntos— y el centinela encargado de velar por su seguridad. Y en las albas occitanas aparece normalmente expresa la palabra que sirve de “marca” al género, *alba*, generalmente en posición de rima (puede ser incluso un *mot-refranh*, o servir de núcleo a un refrán). Una de las composiciones más conocidas, que puede servir de compendio a cuanto acabamos de señalar, es de la autoría de Giraut de Bornelh:⁶

—Reis glorios, verais lums e clartz,
Deus poderos, Senher, si a vos platz,
al meu companh siatz fizels ajuda;
qu’eu no lo vi, pos la nochs fo venguda,
et ades sera l’alba!

Bel companho, si dormetz o velhatz,
no dormatz plus, suau vos ressidatz;
qu’en orien vei l’estela creguda
c’amena-l jorn, qu’eu l’ai be conoguda,
et ades sera l’alba!

⁶ Cfr. *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, mit Uebersetzung, Kommentar und Glossar, herausgegeben von A. Kolsen, Max Niemeyer, Halle, 1910 (reimpresión en Slatkine, Genève, 1976), pp. 342-347; *vid.* también *Les chants de Giraut de Bornelh, troubadour du XII^e siècle*, ed. de G. Peyrebrune, Lemouzi, Tulle, 2000, pp. 292-293, que sigue el ms. C, el cual incluye una estrofa adicional entre la V y la VI (Kolsen la edita en nota, igual que otras dos estrofas que aparecen en esa misma posición sólo en T).

Bel companho, en chantan vos apel;
no dormatz plus, qu'eu auch cantar l'auzel
que vai queren lo jorn per lo boschatge
et ai paor que-l gilos vos assatge
et ades sera l'alba!

Bel companho, issetz al fenestrel
e regardatz las estelas del cel!
Conoisseretz si-us sui fizels messatge;
si non o faitz, vostres n'er lo damnatge
et ades sera l'alba!

Bel companho, pos me parti de vos,
eu no-m dormi ni-m moc de genolhos,
ans preiei Deu, lo filh Santa Maria,
que-us me rendes per leial companhia,
et ades sera l'alba!

Bel companho, la foras als peiros
me preiavatz qu'eu no fos dormilhos,
enans velhes tota noch tro al dia.
Era no-us platz mos chans ni ma paria
et ades sera l'alba!

—Bel dous companh, tan sui en ric sojorn,
Qu'eu no volgra mais fos alba ni jorn,
car la gensor que anc nasques de maire
tenc et abras, per qu'eu non prezi gaire
lo fol gilos ni l'alba.

Como se puede apreciar, el *gaita*, fiel amigo del amante, comienza implorando la protección divina para su compañero, al que intenta despertar previniéndolo de la proximidad del alba, que se anuncia mediante la aparición de la estrella matutina y el canto del pájaro en el bosque; le recuerda cómo pidió su vigilante ayuda y cómo él cumplió manteniéndose en vela y rogando a Dios que se lo devolviese sano, pues teme el *damnatge* que puede

acaecerle si lo sorprende el *gilos*. En la última estrofa,⁷ el enamorado muestra una aparente despreocupación ante la llegada del día, y del propio *gilos*, porque se encuentra en una compañía tan placentera que no desea abandonar los brazos de “la gensor que anc nasques de maire”.⁸

De todos modos, aunque esta formulación tan completa y elaborada sea propia sobre todo —como ya hemos indicado— de la lírica occitana (y también de los *Minnesinger* alemanes),⁹ no deja de responder a una tradición perfectamente asentada desde la Antigüedad clásica¹⁰ y con manifestaciones importantes en las más diversas culturas¹¹, lo que permite encontrar variaciones estructurales de todo tipo y muestras de gran originalidad.¹²

Precisamente por ello, sorprende un poco la escasez numérica de representantes en casi todos los casos, pero de una manera particular en la literatura románica medieval: piénsese que las *albas* occitanas conservadas no pasan de dieciocho (incluyendo las

⁷ Algunos críticos dudan de su autenticidad, pues sólo aparece en dos de los siete manuscritos (*R* y *T*) que reproducen este texto. *Vid.* al respecto la información que proporciona y los comentarios que hace M. de Riquer (*Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 511-513), especialmente en la nota correspondiente a los vv. 31-35. Peyrebrune no la incluye y Kolsen la reproduce en nota, igual que otra estrofa —distinta de ésta, pero también una respuesta del enamorado— que aparece en el *Münch. Lat. Hs.* 759.

⁸ Con esta alabanza de su dama responde también a las indicaciones que sobre el alba recoge la *Doctrina de compondre dictatz*: “Si vols far alba, parla d’amor plazentment; e atressi deus lauzar la dona on vas o de que la faras. E bendí l’alba si acabes lo plazier per lo qual anaves a ta dona; e si no-l acabes, fes l’alba blasman la dona e l’alba on anaves. E potz fer aytantes cobles com te vulles, e deus hi fer so novell” (cfr. J. H. Marshall, *The Razos de Trobar and associated texts* [los “associated texts” son la *Doctrina d’Acort*, las *Regles de Trobar* e la *Doctrina de compondre dictatz*], Oxford University Press, London, 1972, p. 96).

⁹ *Vid.*, entre otros, P. Dronke, *La lírica*, pp. 226-234.

¹⁰ P. Dronke, sin embargo, cree que “es improbable que las albas de la Europa medieval deban su existencia a la supervivencia y a la adaptación de los motivos literarios helenísticos. Más bien parecen ser una ‘progenie genuina del común de la humanidad’: aunque las albas europeas en vulgar no fueron puestas por escrito hasta tiempos relativamente tardíos, tenemos indicios de que las canciones amorosas con el tema del alba eran tradicionales y populares en zonas romances mucho antes de los testimonios escritos conservados” (*La lírica*, p. 217).

¹¹ Como, por ejemplo, la china; *vid.* las referencias de P. Dronke, *La lírica*, pp. 214-216.

¹² Basta con realizar una lectura atenta de todo el capítulo que le dedica P. Dronke (*La lírica*, pp. 213-237) para advertir la riqueza, y, a la vez, la complejidad, del género.

religiosas)¹³ y que alguna de ellas –como la bellísima *En un ver-gier sotz fuelha d'albespió*¹⁴ ha llegado hasta nosotros como anóni-ma; de las francesas conocemos cinco¹⁵ y no parece haber más que un ejemplar italiano (*Pàrtite, amore, adeo*);¹⁶ algunas jarchas mozárabes podrían responder a esta modalidad genérica y tam-bién algunas cancioncillas tradicionales castellanas como

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete;
cata que amanece.¹⁷

Tal vez interesa prestar atención al carácter anónimo de una parte de estas composiciones, así como a su –al menos, aparente- escaso aprovechamiento por parte de la lírica culta,¹⁸ porque ambas particularidades combinadas parecen llevar a la consideración de que “il s’agit d’un genre hybride: à la fois pré-courtois, para-courtois et, éventuellement, franchement cour-

¹³ Ph. Ménard se ocupa de hacer una revisión de la naturaleza y extensión de este corpus en “Des *albas* occitanes aux *Tagelieder* allemands. Problèmes et énigmes de la chanson d’au-be”, en *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, publiés par L. Rossi, avec la collaboration de C. Jacob-Hugon et U. Bähler, Edizioni dell’Orso, Ales-sandria, 1996, I, pp. 53-65. En la conclusión de este trabajo advierte que “On pourrait mê-me penser que le genre existe à peine, qu’il forme une brillante nébuleuse, sans modèles ni structure assurés” (p. 65).

¹⁴ De la que hace un atento análisis P. Dronke (*La lírica*, pp. 222-225), quien advierte en ella un importante influjo del *Cantar de los cantares* bíblico.

¹⁵ Alguna de ellas tan atractiva como *Gaite de la tor*, que ha dado lugar a múltiples inten-tos de explicación, porque, como señala M. Tyssens (“*Gaite de la tor*; une aube atypique”, *Medioevo Romano*, 17 (1992), pp. 321-337), “notre poème est atypique. Il l’est d’abord en ce qu’il impose irrésistiblement l’idée d’une action en procès (ce qui a conduit aux interpréta-tions les plus théâtralisantes); cette dramaticité résulte du fait que le poète a choisi de situer le point de départ à un moment qui est celui de l’avant-texte des aubes classiques. / Il est atypi-que aussi dans l’utilisation plaisante d’un refrain onomatopéique. Il l’est surtout parce qu’en son début, il substitue à la tonalité habituelle, qui privilégie le souci attendri et respectueux de protéger des amants, une tonalité malicieuse, qui met en avant le plaisir de l’intrigue et de la ruse, le goût du double jeu et du double sens” (p. 337).

¹⁶ Vid. al respecto P. Dronke, *La lírica*, pp. 236-237.

¹⁷ Cfr. M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)*, colabo-ración técnica de J. A. Bickford y K. Kruger-Hickman, Castalia, Madrid, 1987, donde esta composición ocupa el número 454B.

¹⁸ Podría haber sucedido también que este tipo de textos no hubiera sido considerado digno de ser recogido en los cancioneros que nos han transmitido esa producción.

tois”.¹⁹ De hecho, para Bec, el alba es una de las cuatro variedades fundamentales²⁰ “du type lyrique des *chansons de femme*”,²¹ de “base archaïsante et populaire”,²² aunque “elle est sans doute le plus hybride des genres de ce registre”.²³

Considerada como variedad de la *chanson de femme*, pudo tener su origen en un monólogo lírico sobre el dolor de la separación.²⁴ Luego, ese monólogo²⁵ pudo ser puesto en boca de otro personaje (normalmente, el amante o el vigía). Pero, en opinión de Bec, no existe verdadero diálogo,²⁶ pues, cuando interviene más de una voz, se trata, en todo caso, de monólogos sucesivos, siempre puestos en boca de personajes “positivos”.²⁷

La aparición del centinela, por otra parte, pone de manifiesto una nueva interferencia de registros, puesto que supone la introducción en el género amoroso de un tipo de canto militar²⁸ que,

¹⁹ Bec, *La lyrique*, I, p. 95

²⁰ Las otras serían: la cantiga de amigo, la “malmariée” y la “chanson de toile” (Bec, *La lyrique*, I, p. 91).

²¹ *Ibid.*, I, p. 91.

²² *Ibid.*, I, p. 92.

²³ *Ibid.*, I, p. 94.

²⁴ P. Dronke pone en duda una explicación de este tipo, que presupone una evolución en la configuración del *alba*: “Incluso con lo limitado del material estudiado aquí se pondrá en evidencia que una tal noción evolucionista y linear del género carece de fundamento” (*La litrica*, p. 214).

²⁵ Que podría ser un contrapunto de la *sérénade*, “chanson d’amour et de prière que l’amant vient chanter le soir sous les fenêtres de son amante, en la suppliant de lui ouvrir sa porte, ou du moins de lui accorder un mot ou un regard” (Bec, *La lyrique*, I, p. 92).

²⁶ “Le ou les personnages n’agissent pas: ils chantent et ils se plaignent” (*id.*, p. 98).

²⁷ En el *alba*, Bec establece la existencia de dos grupos diferenciados de “personajes”: los “positivos” (la dama, el amante, el vigía) y los “negativos” (el marido y el alba), que mantienen “une tension spécifique, une polarité profonde qui transcende et justifie l’actualisation du poème singulier” (*ibid.*).

²⁸ Después de analizar las “interferencias registrales” del alba, Bec presta atención a la posteridad folklórica de la misma, y concluye: “si l’on fait abstraction des diverses théories sur l’origine et la chronologie relative des trois traits constitutifs de l’aube médiévale (guetteur, chant des oiseaux, adieu des amants), on en arrive à une stratification, non pas à trois couches mais à deux et qui recouvre, sinon une succession génétique, du moins une dichotomie de structure correspondant à deux noyaux générateurs: 1) *Le chant du guetteur*; 2) *Le chant de départie à l’aube*. Ce dernier, qu’on peut considérer avec Jeanroy comme fondamental, ayant traditionnellement comme prétexte et motivation poétiques le chant des oiseaux au lever du

en principio, no tendría ninguna connotación erótica, sino que sería una simple advertencia a los soldados que hacen la guardia para que se mantengan alerta durante la noche y/o la llamada de éstos para despertar a sus compañeros a la llegada del día para que se apresten a tomar las armas.²⁹

Con todos estos elementos, como indica Tavani, el esquema tópic del *alba* resulta “da intersección entre un motivo temático caro á himnografía cristiana (o xurdir do sol e a fin das tebras), aínda que transformado en sentido militar e feudal pola comparecencia do *gaita* (*spiculator*),³⁰ e un dos temas máis frecuentes da poesía de amor (a separación dos amantes)”.³¹ Confluyen, pues, en el *alba* una tradición litúrgica³² de cantos matutinos,³³ otra procedente del ámbito guerrero y una vertiente “tradicional” de “canciones de aurora”,³⁴ que configuran una especial situación en

jour: ce par quoi il se distingue d'ailleurs des autres chansons de départie” (*La lyrique*, I, pp. 105-106).

²⁹ Vid., por ejemplo, los textos citados por P. Dronke (*La lírica*, pp. 218-219) como complemento a su comentario de la famosa —y todavía enigmática— “alba” de Fleury.

³⁰ P. Bec llama la atención sobre la existencia, en pueblos aislados de Velay y Forez, de *réveillés* religieux, liés à la passion du Christ ou à la fête des trépassés”, en los que “Le réveilleur parcourait un rayon de trois ou quatre lieues autour de sa demeure et, muni d'une sonnette, allait sonnante et chantant: *Gens qui dormez, réveillez-vous*” (*La lyrique*, I, p. 106, n. 53).

³¹ Cfr. G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1986, p. 214.

³² Vid. al respecto, J. M. Scudieri Ruggieri, “Per le origini del”alba”, *Cultura Neolatina*, 3 (1943), pp. 191-202. Téngase en cuenta también la posible influencia, sobre algunos textos, del *Cantar de los cantares*, a la que hace referencia P. Dronke, *La lírica*, pp. 224-225.

³³ No olvidemos, de todos modos, que el sentido del alba en los cantos litúrgicos es inverso al que tiene en las composiciones amorosas, puesto que, en las *albas* religiosas, la oscuridad de la noche simboliza el pecado, el mal en general, mientras que la luz es el bien, la salvación, que suele identificarse con Dios o incluso con la Virgen (aunque María es, sobre todo, la “estrella matutina”).

³⁴ A ellas se podría añadir también la tradición clásica; vid., entre otros, M. de Riquer, *Los trovadores*, I, pp. 62-63, que detecta (“sin olvidar sus orígenes remotos”), “elementos [...] de procedencia litúrgica, que hay que rastrear en ciertos cantos de aleluya y en himnos que desarrollan el tema del amanecer”, a la vez que llama la atención sobre el hecho de que “en los poetas latinos, sobre todo en Ovidio, es frecuente el tema de los enamorados que maldicen de la brevedad de la noche” (y naturalmente “la función del vigía del alba se puede relacionar con textos literarios medievales que son precisamente canciones entonadas por centinelas para no dormirse, como la famosa de la guardia modenese y el ¡*Eya velar!* de Gonzalo de Berceo”).

la que es posible enmarcar el motivo de la separación amorosa y que hacen que en el siglo XII se desarrolle en la lírica trovadoresca una modalidad temática particular³⁵ que ha producido algunos de los textos occitanos más hermosos.

A pesar de ello, los problemas que plantea el motivo del alba son numerosos y de diversos tipos. Parece, en principio, que no cabe duda sobre la interpretación erótica (la separación, nunca aceptada de buen grado, de los amantes que han pasado la noche juntos y temen ser sorprendidos con la llegada del día, por lo que cuentan con la ayuda de un centinela encargado de avisarlos) de las *albas* occitanas, que se encuadran perfectamente en el código de la *finíamor*; y, sin embargo, no siempre han estado del todo claros, por ejemplo, los límites entre las *albas* amorosas y las religiosas,³⁶ lo que ha permitido intentar explicar de forma opuesta algunos textos.³⁷

³⁵ Vid., entre otros, D. Rieger, "Zur Stellung des Tageliedes in der Trobadorlyrik", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 87, 3-4 (1971), pp. 223-232 (traducido al italiano como "La posizione dell'alba nella lirica trobadorica", en *La lirica*, a cura di L. Formisano, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 157-169).

³⁶ M. Riquer (*Los trovadores*, I, p. 62) menciona la existencia de seis *albas* religiosas occitanas. Vid. también el apartado que dedica a los "poemas religiosos del alba" E. M. Wilson ("Albas y alboradas en la Península", recogido en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 55-105), pp. 94-102.

³⁷ También D. Rieger ("La posizione dell'alba", p. 165) pone de relieve que "L'alba cortese —cortese non da ultimo nel senso di 'risultante dell'ideologia cortese dell'amore'— va giudicata come un fenomeno di confine della lirica trobadorica, come si rivela anche nel piccolo numero di poesie conservate. Sebbene prodotta dalla concezione della *finíamor* e a essa ancorata, si scontra con questa proprio perché mette a nudo una contraddizione radicata nell'amor cortese e nella sua stessa base storico-sociologica. Tre varianti dell'alba profana trobadorica rappresentano poi anche una revisione del genere relativamente allo stato di tensione superato nell'alba". Esas tres variantes a las que alude son las siguientes: una composición de Uc de la Bacalaria en la que el trovador anhela el día, porque la noche, que pasa solo, le procura únicamente tormentos y le impide la contemplación de la amada; otra similar de Guiraut Riquier (que Rieger considera "pseud-alba"); y una *serena* de este último trovador que "presenta un *fin aman* che attende desideroso la sera che viene, per la quale *sidons* gli ha fatto sperare un convegno d'amore (*respiegz d'amar!*), e che maledice il giorno" (p. 166). Para Rieger, en este texto "la revisione del genere alba è un fatto compiuto" (p. 167), que permite alcanzar un estadio posterior: "La sua [siempre refiriéndose a Guiraut Riquier] alba religiosa rappresenta il punto di arrivo di quest'opera di 'distruzione'. La trasformazione del genere è già compiuta nel 1266, molto prima che l'ultimo trovatore' porti a termine l'evoluzione della

Añadamos a esto (especialmente a la consideración, expresada por Rieger, de “fenomeno di confine”) que tampoco resulta transparente el significado que la primera luz del día puede alcanzar en la lírica tradicional,³⁸ al menos en la Península Ibérica³⁹; bástenos con contraponer a la canción castellana citada más arriba (*Ya cantan los gallos*) aquella otra que dice:

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

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

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, al que yo más amava,
venid a la luz del alva.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Venid a la luz del día,
non trayáys compañía.

canzone cortese a canto mariano e sostituisca all’*amor* profano il ‘vero’ amore per Maria” (pp. 167-168). Por todo ello, “Guiraut Riquier assume proprio per questo una particolare posizione nella storia dell’alba cortese, perché la sua poesia illustra in modo esemplare il tramonto del genere attraverso tre fasi che si estendono in un arco di tempo di meno di dieci anni, così come esemplifica in generale il tramonto di tutta la lirica trobadorica” (p. 168, n. 30).

³⁸ Recordemos que las referencias a la “lírica tradicional” (con todos los problemas inherentes a este concepto) aparecen, de una o de otra forma, en casi todos los estudios que hemos comentado.

³⁹ De hecho, Wilson analiza pormenorizadamente los ejemplos castellanos y encuentra que todos los relacionados con la separación de los amantes al amanecer son glosas y derivaciones diversas del estribillo “Ya cantan los gallos, ...”, y aporta datos indicativos de que “existen algunas dificultades para demostrar que [éste] se compuso antes de comenzar el siglo XVI” (“Albas y alboradas”, p. 85); pueden verse las razones que aduce en el artículo citado, pp. 85-93, donde no sólo presenta los textos de los ss. XVI y XVII que lo han desarrollado, sino también las derivaciones modernas, desde Rosalía de Castro y Lorca a la poesía popular actual de Andalucía, Argentina o México, lo que parece probar que “la existencia continuada de nuestro estribillo desde la España de los Reyes Católicos hasta la Argentina y México actuales es poco menos notable que el caso de las alboradas vistas algunas páginas atrás. España tardó en crear las despedidas al amanecer, pero florecieron –y probablemente aún florecen– gracias al hallazgo de un solo estribillo” (p. 90).

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Venid a la luz del alva,
non traigáis gran compañía.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.⁴⁰

Composiciones como ésta ponen de manifiesto que, mientras que en unos casos (los que habíamos comentado hasta ahora) el alba provoca la separación, en otros (como este último) representa, por el contrario, el momento propicio para el encuentro de los enamorados,⁴¹ algo que supone una ruptura total con la propia concepción del *alba* trovadoresca y con el código poético que le sirve de soporte.

Y es aquí precisamente donde queremos centrar nuestra reflexión sobre la posible existencia de “albas” en la lírica gallego-portuguesa, dado que, en ocasiones, se ha enfocado su estudio tomando como referentes, como ya hemos señalado, las características típicas del prototipo occitano –sin duda, el mejor estudiado de todos los posibles–, cuando tal vez tendría más sentido relacionarlas, como proponía ya Entwistle⁴² y siguen sosteniendo, entre otros, Wilson⁴³ o, más recientemente, G. Vallín⁴⁴ o T. Fuente Cornejo,⁴⁵ con las canciones tradicionales⁴⁶ hispánicas que celebran el encuentro amoroso cuando nace el día.

⁴⁰ M. Frenk, *Corpus*, 452.

⁴¹ Adviértase que, en la cita de P. Dronke recogida al principio de este trabajo, se señala ya que “los enamorados se encuentran de noche (*y a veces a punta de alba*)”.

⁴² *Vid.*, por ejemplo, “Dos ‘cossantes’ às ‘cantigas de amor’”, en A. F. G. Bell, C. M. Bowra y W. J. Entwistle, *Da poesia medieval portuguesa*, Edição da revista Ocidente, Lisboa, 1947, pp. 73-99.

⁴³ Cfr. “Albas y alboradas”, especialmente, pp. 61-75.

⁴⁴ Cfr. G. Vallín, “Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas”, *O mar das cantigas. Actas do Congreso [celebrado na Illa de San Simón (maio), 1998]*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1998, pp. 329-344.

⁴⁵ Cfr., entre otros, T. Fuente Cornejo, “El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica”, *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional (Actas del Con-*

2. ¿Albas en la lírica gallego-portuguesa?

Las cantigas gallego-portuguesas que, de una u otra manera, han sido puestas en relación con las *albas*⁴⁷ son las siguientes:

- 1) *Sen meu amigo manhieiu senheira*, de Juião Bolseiro (85,18);⁴⁸
- 2) *Da noite d'eiore poderam fazer*, de Juião Bolseiro (85,7);
- 3) *Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave dia*, de Juião Bolseiro (85,5);
- 4) *De que morredes, filha, a do corpo velido?*, de Don Denis (25,31);
- 5) *Levadí, amigo, que dormides as manhãas frias*, de Nuno Fernandez Torneol (106,11);
- 6) *[Levousía louçana]*, de Pero Meogo (134,5);
- 7) *Levantou-sía velida*, de Don Denis (25,43).

greso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 de octubre de 1998), ed. de C. Alvar et al., Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, pp. 53-61; y, sobre todo, *La Canción de Alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, introducción, selección, traducción y notas de T. Fuente Cornejo, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999.

⁴⁶ También V. Beltrán, “A alba de Nuno Fernandez Torneol”, *Revista Galega do Ensino*, 17 (1997), pp. 89-109, propone relacionar *Levadí, amigo, que dormides as manhãas frias* con el “alba tradicional que, coma outras cantigas de amigo deste tipo, contén diversos motivos interpretables en clave de simboloxía erótica” (p. 109).

⁴⁷ Ya no mencionamos siquiera *Amadé meu amigo*, de Don Denis, que E. M. Wilson, entre otros, considera que “puede ser una separación al alba y al aire libre” (“Albas y alboradas”, p. 74), porque no encontramos explícito en la cantiga ningún elemento que nos permita obtener esa conclusión. Concordamos, por lo tanto, en buena medida con las observaciones de M^a do R. Ferreira (“*Nomina sunt res? Do poder reificador das designações genéricas no corpus da lírica galego-portuguesa*”, *O género do texto medieval*, coedición de C. Almeida Ribeiro e M. Madureira, Cosmos, Lisboa, 1997, pp. 43-54, en concreto —para esta composición— pp. 52-54), que finaliza su comentario observando que “A transposição apriorística da separação característica da *alba* para a composición dionisina falseou, portanto, completamente, o seu entendimento, transformando numa despedida aquilo que, sem a interferência de um elemento perturbadoramente recontextualizante, qualquer filólogo avisado comprendería inmediatamente ser um protesto pela longa ausência do amigo” (pp. 3-54). Trátese simplemente del motivo de la “ausencia” o bien del de la “separación”, ambos son frecuentes en las cantigas de amigo y en ningún caso requieren del recurso al *alba* para su interpretación.

⁴⁸ Citamos las cantigas por los códigos numéricos (que reproducen, con ligeras variacio-

Todas tienen en común su adscripción al género de la cantiga de amigo (recuérdese la indicación de P. Bec de que el *alba* representaba una de las variantes posibles de la *chanson de femme*), pero las razones por las que se ha buscado alguna vinculación entre ellas y el *alba* son bastante diferentes.

2.1. Juião Bolseiro

En el caso de Juião Bolseiro, P. Dronke señala que, en *Sen meu amigo manh'eu senheira*,⁴⁹

el estribillo mismo⁵⁰ puede ser vehículo tanto del deseo amoroso óel deseo de la luz– y el temor ante la luz, el desespero ante el hecho de que la consumación sólo pueda durar únicamente hasta el alba. El contrapunto repetido de luz y oscuridad gana en intensidad y conduce al ruego final, en que la sola palabra *avento* soluciona la tensión de los contrarios: las noches de Adviento son las más largas del año, aquellas en las que la angustia de la espera se hace más aguda, pero también son, a la vez, la preparación para la fiesta de alegría que las sigue, que podría iluminar la triste noche como si Dios hubiera vuelto a descender sobre la tierra.⁵¹

En realidad, las tres composiciones de Juião Bolseiro son variaciones⁵² del mismo motivo: cuando el amigo está a su lado, las

nes, los establecidos por G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967) empleados en la recopilación global de nuestro corpus trovadoresco: *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, trabajo realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M^a C. Rodríguez Castañó, X. X. Ron Fernández, co apoio de A. Fernández Guiadanes e M^a C. Vázquez Pacho, coord. por M. Brea, Xunta de Galicia (Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”), Santiago de Compostela, 1996. También los nombres de los trovadores son reproducidos con la forma gráfica allí utilizada.

⁴⁹ Para T. Fuente Cornejo (*La canción de alba*, p. 97) es una *alba inversa*, la única gallego-portuguesa de este tipo recogida en esa antología, al lado de las occitanas *Per grazir la bona estrena*, de Uc de la Bacaleria, y *Ab plazen*, de Guiraut Riquier (sobre éstas, *vid. supra* n. 33).

⁵⁰ “mais, se masesse con meu amigo, / a luz agora seria migo”.

⁵¹ P. Dronke, *La lírica*, p. 236.

⁵² *Da noite d'eire poderam fazer* es una expresión de alegría, “ca vêo meu amigo, / e, ante que lh'enviasse dizer ren, / vêo a luz e foi logo comigo” (I, vv. 4-6; los versos 4 y 6 constitu-

noches le parecen muy cortas a la muchacha enamorada, porque su amado es la *luz* para sus ojos; en contraposición, si él está ausente, ella se siente inmersa en la oscuridad de las noches más largas del año. En cualquier caso, en ninguna de ellas podemos encontrar la referencia al alba ni como factor de separación (no aparece ninguna alusión a que la ausencia del amigo esté condicionada por la llegada del día) ni, mucho menos, como momento elegido para el encuentro amoroso (simplemente, la luz llega con el amigo, porque el amigo *es*⁵³ la propia luz para ella). Es decir, nos encontramos ante cantigas de amigo que presentan un tratamiento bastante original, y muy logrado, del motivo recurrente de la “ausencia del amigo” y de sus consecuencias y manifestaciones externas, en especial el “insomnio amoroso”, pero creemos que no deben ser vinculadas a ninguna variedad de *alba*.

2.2. *De que morredes, filha, a do corpo velido?*

Frente a lo que acabamos de ver para Juião Bolseiro, la cantiga de Don Denis *De que morredes, filha, a do corpo velido?* presenta la particularidad de utilizar la palabra *alva* en el refrán⁵⁴ (“Alva, e vai liero”), por lo que el término, en esa posición, podría funcionar como un reclamo de la poética occitana (recuérdese la tendencia a colocarlo precisamente allí como “marca de género”). La diferencia, no obstante, estriba en que aquí no se advierte ninguna relación clara entre ese refrán –por otra parte,

yen el refrán). Por el contrario, en *Aquestas noitas tan longas*, la amiga se pregunta por qué Dios hace tan largas las noches en que se encuentra sola y no consigue dormir, y no le concede, en cambio, esa gracia cuando su enamorado está con ella; es, por lo tanto, semejante a *Sen meu amigo*, en la que, entre otras cosas, declara que: “Quand’eu con meu amigo dormia, / a noite non durava nulha ren, / e ora dur’a noit’e vai e ven, / non ven [a] luz, nen pareç’o dia, / mais, se masesse con meu amigo, / a luz agora seria migo” (II).

⁵³ No olvidemos que uno de los apóstrofes dirigidos al amigo, en las cantigas de amigo, es precisamente *meu lume*, ou *lume destes ollos meus*; *vid.*, por ejemplo, 2,3; 63,4; 63,37; 73,2; 75,13; 79,44; 83,7; 85,16; 85,18; 86,9; 92,1; 92,5; 107,2; 121,15; 128,1; 145,4.

⁵⁴ Igual que una cantiga de escarnio, *Maria Genta, Maria Genta da saya cintada*, de Roi Paez de Ribela (147,8), cuyo refrán es “Alva, abríades-m’alá!”. Sobre este texto satírico, *vid.* los recientes intentos de explicación de G. Vallín, “Variaciones sobre el alba”, pp. 341-342.

difícil de interpretar—⁵⁵ y el resto de la composición, que no es sino un diálogo entre la madre y la amiga, en el que ésta reconoce abiertamente que muere de amores (“que mi deu meu amigo”) cuando contempla la cinta que lleva por su enamorado y recuerda lo que habló con él.

Se trata, pues, de otra cantiga de “ausencia del amigo”, en la que, en todo caso, “la sugerencia de una separación al amanecer permanece,⁵⁶ pero el contexto es tan oscuro que resulta casi imposible de interpretar”.⁵⁷

2.3. Nuno Fernandes Torneol

Levad’, amigo, que dormides as manhãas frias es una de las composiciones que más ríos de tinta ha hecho verter,⁵⁸ a pesar de

⁵⁵ “Parece como si el estribillo funcionase como una realidad textual diferente, pegada a otro conjunto textual, los dísticos, pero sin los cuales no puede sobrevivir” (T. Fuente Cornejo, “Bilingüismo y bipoeticidad. A propósito de algunos textos medievales”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, ed. de M. Freixas y S. Iriso, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, pp. 773-780, p. 773). *Vid.* al respecto, por ejemplo, las posibilidades aportadas por G. Vallín (“¡Alba, y va ligero!”, “¡Es el alba, va ligero!”, “Variaciones sobre el alba”, pp. 341) o A. Berlanga Reyes y J. J. de Bustos Tovar (“el alba es, vete rápidamente”, p. 20 de “Intertextualidad e intratextualidad en la lírica tradicional. A propósito de tres canciones ‘de alba’”, en *Organizaciones textuales (textos hispánicos). Actas del III Simposio del Séminaire d’Études Littéraires de l’Université de Toulouse-Le Mirail (Toulouse. Mayo de 1980)*, Université de Toulouse-Le Mirail-UNED, Toulouse, 1981, pp. 13-36). Para T. Fuente Cornejo, parece que Don Denis “quiso jugar con las posibilidades expresivas que le permitían la interrupción de la confesión de la hija, basada en la inmovilidad, con un estribillo diferente que evocase un universo lírico distinto y actuase a modo de contrapunto temático produciendo un “efecto”, un juego de contrastes que, como señaló en los años sesenta Paul Zumthor, fue uno de los rasgos distintivos y más constantes de la estética literaria medieval” (“Bilingüismo y bipoeticidad”, p. 774).

⁵⁶ G. Vallín alcanza a imaginarse una escena en la que, mientras la madre interroga a la hija, y ésta “alega una excusa vaga, genérica, cierta pero inconcreta, por no revelar la verdadera razón de su pesar: la separación de su amigo con la llegada del alba”, “el amigo sale corriendo ante la presencia de la madre y por la llegada del día” (“Variaciones sobre el alba”, p. 341).

⁵⁷ Cfr. E. M. Wilson, “Albas y alboradas”, p. 66. Para este crítico (como para Berlanga y de Bustos: *vid. supra* n. 55), el significado del refrán podría ser “el alba, y vete velozmente”, o, mejor, “el alba es, vete velozmente” (*ibid.*).

⁵⁸ *Vid.*, entre otros, G. Tavani, “Motivi della canzone d’alba in una cantiga di Nuno Fernandes Torneol”, *Annali dell’Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 3 (1961), pp. 199-205; R. Lemaire, “Relectura de una cantiga de amigo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 289-298; J. González Rodríguez, “Volviendo al alba de Nuno Fernandes

que, probablemente, el contacto más estrecho (y tal vez el único) que puede mantener con cualquier tipo de albas estriba precisamente en ese verso de íncipit,⁵⁹ porque, a partir de ahí, desaparece ya cualquier referencia a ese momento del día; como no las hay tampoco ni al acto de separación no deseada de los amantes ni a su encuentro.⁶⁰ En lugar de ello, la amiga entona un lamento en tiempo pasado (“todalas aves do mundo d’amor dizian / cantavan”, “do meu amor e do voss’en ment’avian / i enmentavan”, “vós lhi tolhestes os ramos en que siian / pousavan” “e lhis secastes as fontes en que bevia / u se banhavan”)⁶¹ a través de ocho estrofas en dísticos paralelísticos, con un refrán que –de modo similar a lo que acabamos de ver en *De que morredes, filha, a do corpo velido?*– contrasta vivamente con el contenido de las estrofas tanto en el tiempo verbal utilizado como en la expresión de un sentimiento de alegría que parece totalmente ausente en el momento de la rememoración de momentos felices compartidos (“leda m’ and’ eu”).

Torneol”, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela, diciembre de 1985), ed. de V. Beltrán, PPU, Barcelona, 1988, pp. 329-335; J. Dionísio, “Levad’, amigo, que dormides as manhas frias de Nuno Fernandes Torneol”, *Revista da Biblioteca Nacional*, 9 (1994), pp. 7-22; T. Fuente Cornejo, “Levad’, amigo, que dormides as manhas frias: una relectura de la cantiga de Torneol”, *Archivum*, 44-45 (1994-1995), pp. 281-313; V. Beltrán, “A alba ...”.

⁵⁹ En el que, de todos modos, la referencia a las “manhãas frias” no parece cuadrar del todo ni con el motivo de la separación al amanecer ni con el del encuentro, aunque siempre sería posible pensar en la frescura del rocío matinal. Para Tavani, este segundo hemistiquio “mette in risalto che il dormire nelle mattine fredde è un abitudine attuale dell’amico: è da presumere quindi che la donna si riferisca ad una presente condizione di lontananza dell’uomo che passa dormendo le mattine invernali, e che con ciò intenda accennare ad una precedente situazione diversa. [...] si delinea quindi ancora più chiaramente come passata la stagione propizia agli amori cui la donna si riferisce” (“Motivi della canzone”, p. 202).

⁶⁰ Entre los muchos interrogantes que suscita la cantiga, cabe preguntarse si la invocación al amigo en el íncipit podría ser una llamada a que abandone el lecho compartido con su amada (y, en este caso, ¿está puesta en boca de la amiga o del *gaita*?), o a que se levante para correr a su encuentro, porque el contexto no permite deducir ninguna de las dos circunstancias.

⁶¹ J. Dionísio (“Levad’, amigo”) proporciona una interpretación paródica de la cantiga: el amigo habría roto las ramas para que las aves dejaran de causarle fastidio y, así, poder gozar del amor.

Concluye, en consecuencia, Tavani que “na cantiga en cuestión, nada resta do esquema da alba e das súas variantes [...]. E aínda que Nuno Fernandez Torneol utilice algúns elementos temáticos estraños ás outras poesías galego-portuguesas e comúns en cambio ás albas provenzais, estes elementos semellan totalmente marxinais, e aparecen polo xeral tratados con moita liberdade e mergullados na atmosfera típica da *cantiga d’amigo*”⁶². En el mismo sentido, pero quizás de forma más drástica, se manifiesta M^a do R. Ferreira:

Em vista destas considerações, não parece abusivo concluir que a filiação (quer séria, quer paródica) de *Levad’ amigo* [...] no género alba, ao fomentar interpretações que desvirtuam culturalmente a composição, se revela inadequada.

A leitura simbólica⁶³ de *Levad’ amigo* [...] —que parte da refutação da hipótese da despedida matinal— é, sem dúvida, preferível; mas o facto de ter sido proposta no contexto de uma tentativa explícita de reavaliação das relações entre esta composição e o género alba funciona como um filtro interpretativo que condiciona a escolha dos motivos considerados pertinentes e modula a ênfase com que são tratados. Em consequência, a exploração imagética desta composição riquíssima tem sido, em larga medida, negligenciada, e a afinidade entre a protagonista de Torneol e as imagens de mulher que canta e penteia ou lava os longos cabelos num cenário natural paradisíaco —recorrentes na literatura medieval, e presentes também

⁶² Cfr. Tavani, *A poesía lírica*, p. 216.

⁶³ Es también la sostenida por V. Beltrán, que considera que estamos “diante do lamento da protagonista por un amor roto e, probablemente, diante do desexo —quizais máis poético ca verosímil— de reuni-los lazos que o amigo rompeu. E todo isto desenvolvido segundo un conxunto de técnicas frecuentes no contexto da canción románica de muller, pero allea á tradición trobadoresca: asonancia, irregularidade métrica, dístico paralelístico con leixapré e expresión simbólica” (“A alba”, p. 109). De todos modos, no cabe duda de que la cantiga admite múltiples interpretaciones, tal vez porque “para contar su historia el poeta no echa mano de la narración propiamente dicha, sino que sugiere las acciones y los sucesos a partir de los elementos paisajísticos normalmente asociados a ellos” (G. Vallín, “Variaciones”, p. 339), lo que permite, por ejemplo, a G. Vallín suponer que no se canta “el amor roto sino todo lo contrario, el regreso del amigo” (p. 337), aduciendo para ello una prueba de intertextualidad con otra composición del mismo trovador (*Ai madr’, o meu amigo que non vi*, 106,2); *vid.* su interesante análisis en pp. 337-340.

no cancionero galego-português, em *cantigas de amigo* e até de *amor*- não foi reconhecida senão recentemente.⁶⁴

2.4. Pero Meogo y Don Denis

Nos quedan por comentar dos textos que mantienen una estrecha relación entre ellos, tanto que el de Don Denis parece una variación sobre el de Pero Meogo⁶⁵ y que, además, ambos constituyen los dos únicos ejemplos conservados en los cancioneros gallego-portugueses del tipo de narración conocida como “diegemática”,⁶⁶ es decir, aquella en la que sólo se escucha la voz del narrador, un narrador que describe, recurriendo a símbolos diferentes pero fácilmente reconocibles en los dos casos, la actividad de la muchacha que se levanta al rayar el sol.⁶⁷

Comencemos por la cantiga de Pero Meogo, que carece en los manuscritos (B 1188, V 793) del primer verso de las dos primeras estrofas, espacio que J. J. Nunes⁶⁸ rellenó con los segmentos **Levou s'a louçana* y **Levou s'a velida* respectivamente, es decir, repitiendo, invertido, el segundo verso de esas dos estrofas,⁶⁹ en una propuesta completamente infundada, como ha señalado

⁶⁴ M. do R. Ferreira, “*Nomina sunt res?*”, p. 52.

⁶⁵ Vid., entre otros, S. Reckert y H. Macedo, *Do cancionero de amigo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1976 ; C. P. Martínez Pereira, “Contra o tópicoo da inxenitude das cantigas de amigo”, en *A nosa literatura. Unha interpretación para hoxe*, Asociación Socio-Pedagógica Galega, Ourense, 1982, pp. 25-43 (especialmente, para el comentario de estos textos, pp. 32-41).

⁶⁶ Vid., entre otros, M. Brea y P. Lorenzo Gradín, *A Cantiga de amigo*, pp. 48-50.

⁶⁷ No existe, pues, ni el monólogo lírico que Bec suponía en el origen de las *albas*, ni la voz del vigía llamando a despertarse, ni el diálogo entre vigía y amante, o entre los enamorados.

⁶⁸ Vid. J. J. Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1973 (“Nova edição”), cantiga nº 415.

⁶⁹ O el segundo hemistiquio del primero, si optamos por la edición en versos de once sílabas, como hace, por ejemplo, L. de Azevedo Filho, *As cantigas de Pero Meogo*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1981 . En versos cortos la edita X. L. Méndez Ferrín, *O cancionero de Pero Meogo*, Galaxia, Vigo, 1966, pp. 159-169. B la transcribe como dísticos de versos largos (salvo en las estrofas I y II, en las que sólo aparece un hemistiquio) seguidos del refrán de dos versos cortos, y en V se dispone la estrofa en versos largos en I, IV y V, y en cortos en las otras (además, en V falta una estrofa, y tanto en B como en V está desplazada la estrofa IV).

Tavani.⁷⁰ En este caso, el encuentro con el amigo⁷¹ está explicitado a partir de la tercera estrofa, y las características de ese encuentro vienen vinculadas a las acciones de *lavar cabelos na fontana fria* y al ciervo (omnipresente como “marca de autor” en este trovador) que *volvía a agua*⁷², “sugiriendo misteriosamente una intimidad amorosa de los sexos”,⁷³ intimidad que provoca la alegría de la amiga (“leda dos amores, dos amores leda”):⁷⁴

Levous'a velida;
vai lavar cabelos
na fontana fria,
leda dos amores,
dos amores leda.

⁷⁰ Cfr. G. Tavani. “Filologia e crítica textual na edição das cantigas medievais”, *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque (Paris, 20-24 octobre 1981)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1986, pp. 20-39: “Será fácil verificar qual a “mecânica” que preside ao paralelismo neste texto [...]. O que falta, portanto, é o primeiro segmento invariável, e falta em ambas as estrofes. Por consequência, é impossível que o verso inicial das duas primeiras estrofes seja o inventado por Nunes, sendo este um verso com variação. E é também evidente que —como esse verso perdido nunca mais se repete ao longo da cantiga, pois não está estruturalmente previsto que se repita— é de todo impossível reconstruí-lo” (pp. 33-34). Pese a esta última advertencia, y precisamente por la relación existente entre la cantiga de Pero Meogo y la de Don Denis, R. Cohen propone una reconstrucción del segmento perdido como “*Levou sí aa alva* (vid. R. Cohen, “Dança jurídica. I. A poética da sanhuda nas cantigas d’amigo. II. 22 Cantigas d’Amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma Sanhuda virtuosa”, *Colóquio. Letras*, 142 (1996), pp. 5-50; p. 45, n. 41).

⁷¹ Tal y como ha llegado hasta nosotros el texto, es imposible precisar a qué hora se levantó la amiga; tan sólo el verbo *levarse* nos induce a recordar los ejemplos conocidos en que la acción transcurre al bla.

⁷² Para el simbolismo de *lavar cabelos* (y *camisas*, a las que tendremos que referirnos luego), puede verse, entre otros, P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990, pp. 213-220; para el del ciervo, *id.* pp. 249-254. Y para la asociación con el agua de la fuente, *id.*, pp. 202-211.

⁷³ Cfr. E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970, p. 47.

⁷⁴ Recordemos también el “leda m’and’eu” de Nuno Fernandez Torneol, y el “led’and’eu” de ese otro Nuno Fernandez que podría ser el mismo trovador si se confirma la hipótesis de A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Colibri, Lisboa, 1994, pp. 393-394. Otros estribillos en los que la amiga se declara *leda* (o espera serlo) son, por ejemplo, los de 77,4; 79,5; 85,3; 92,7; y en algunos casos, la expresión de júbilo puede aparecer ya en el incipit, como sucede con *Que leda que oñeu sejo*, de Gonçal’Eanes do Vinhal (60,15), o *Deus, que leda que miesta noyte vy*, de Johan Mendiz de Briteiros (73,2).

[...]
 Vai lavar cabelos
 na fontana fria;
 passa seu amigo,
 que lhi ben quera,
 leda dos amores,
 dos amores leda.

[...]
 Passa seu amigo
 que lhi ben quera;
 o cervo do monte
 a agua volvia,
 leda dos amores,
 dos amores leda.

(134,5, estr. i, iii, v⁷⁵)

La composición de Don Denis⁷⁶ omite la aparición del enamorado, y sustituye los cabellos por *camisas*, así como la imagen del ciervo por la del viento,⁷⁷ símbolo a su vez del amigo. Además, presenta un esquema único⁷⁸ en el corpus gallego-portugués (a6' B4' a6' C3' B5') y ofrece una serie de vínculos intertextuales que dan cuenta del alto grado de elaboración del texto. La palabra *alva* (ausente, como hemos visto, en Pero Meogo)⁷⁹ está aquí dispuesta, dentro del refrán (intercalar), a modo de *dobre* en

⁷⁵ Téngase presente que tanto esta cantiga como *Levantou-s'a velida* están construidas mediante el paralelismo literal y el *leixaprén*, por lo que no reproducimos las estrofas pares, que no aportan datos adicionales para nuestro análisis.

⁷⁶ De la que nos hemos ocupado específicamente en '*Levantou-s'a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico', en *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, II, ed. de J. L. Rodríguez, Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000, pp. 139-151.

⁷⁷ Vid. al respecto V. Beltrán, "*O vento lh'as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular*", *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), pp. 5-25. También, P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer*, pp. 220-225.

⁷⁸ Cfr. Tavani, *RM*, 119:1.

⁷⁹ A no ser que tuviera sentido la propuesta reconstructiva de R. Cohen (*vid. supra* n. 63).

posición de rima, puesto que se repite al final de los versos 2 y 5 de todas las estrofas:

Levantou-s'a velida,
 levantou-s'alva
 e vai lavar camisas
 e-no alto.
 Vai-las lavar alva.
 (25,43, estr. i).

Dentro de la estructura paralelística con *leixapren* en la que está basada la composición, *velida* alterna luego con *louçana*, *camisas* con *delgadas*, y en la estrofa III aparece el viento:

[E] vai lavar camisas,
 levantou-s'alva
 o vento lh'as desvia
 e-no alto.
 Vai-las lavar alva,

un viento que provoca la *ira / sanha* de la amiga, por lo que podría ser interpretado casi como una violación (“O vento lh'as desvia, / [...] / meteu-s'alva em ira”, estr. v).⁸⁰

En cualquier caso, el término *alva* es ambiguo en esta cantiga, pues parece referirse tanto al despuntar del día como a la blancura, y por consiguiente a la pureza, de la muchacha; es decir, admite una doble interpretación: como sustantivo con valor temporal, “se levantó al alba”; y como adjetivo (predicativo del sujeto), “se levantó blanca (pura, cándida)”;⁸¹ incluso parecen posibles ambas acepciones en el verso 3 de las dos últimas estro-

⁸⁰ “El viento es un principio elemental caracterizado por la violencia. Como fuerza activa, simboliza al principio masculino fecundador. En el texto hay una oposición *alva* # *vento*: uno lucha por no dejar escapar sus camisas (su intimidad); el otro arremete con fuerza y consigue llevarse *as delgadas* de la muchacha, la cual, ante la acción incontrolada y poderosa de su adversario, sólo puede manifestar su ira” (P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer*, pp. 221-222). *Vid.* también, entre otros, S. Reckert y H. Macedo, *Do cancionero de amigo*, p. 55.

⁸¹ En el segundo caso, podría verse una contraposición con la situación en la que se encontraría después de la acción simbólica del viento levantándole y desviándole las camisas.

fas (“meteu-s’alva en ira”, “meteu-s’alva en sanha”, respectivamente), en los que *alva* puede ser el sujeto (adjetivo, pues, sustantivado: “la blanca, la pura”) o el sintagma temporal “al amanecer”. En cualquier caso, lo que parece evidente es la insistencia de Don Denis en el uso de esa palabra-clave, que ya había sido utilizada (en este caso, claramente como atributo de María) como *palabra-rima* por Alfonso X en una *cantiga de loor*:

Virgen Madre groriosa,
de Deus filla e esposa,
santa, nobre, preciosa,
quen te loar saberia
ou podia?
Ca Deus que é lum’e dia,
segund’a nossa natura
non viramos sa figura
senon por ti, que fust’álva.

Virgen Madre groriosa...

Tu es alva dos alvares,
que faze-los peccadores
que vejan os seus errores
e connoscan sa folia,
que desvia
d’aver om’o que devia,
que perdeu por sa loucura
Eva, que tu, Virgen pura,
cobraste porque es alva.

Virgen Madre groriosa...⁸²

A su vez, esta cantiga mariana, como ha señalado E. Gonçalves,⁸³ reproduce el esquema métrico de *Slanc fui belha ni preza-*

⁸² Cfr. Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, III, ed. de W. Mettmann, Madrid, 1986, nº 340, vv. 1-21.

⁸³ Cfr. E. Gonçalves, “Intertextualidades na poesia de Dom Dinis”, *Singularidades de uma cultura plural. Actas do III Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 1990)*, Rio de Janeiro, 1992, pp. 146-155.

da, de Cadenet, que también presentaba –como era habitual en la lírica occitana– el uso de *alba* como *mot-refranh*, pero con el significado que le correspondía en dicha poética, es decir, el de “amanecer”:

S'anc fui belha ni prezada,
ar sui d'aut en bas tornada,
qu'a un vilan sui donada
tot per sa gran manentia;
e murria,
s'ieu fin amic non avia
cuy disses mo marrimen,
e guaita plazen
que mi fes son d'alba.⁸⁴

Es probable que haya que buscar en las relaciones que mantiene *Levantou-s'a velida* con estos textos⁸⁵ ese carácter polisémico de la voz *alba* y, a la vez, una de las razones por las que esta cantiga resulta tan interesante. En cualquier caso, cuando el trovador que nos ocupa es Don Denis,⁸⁶ no podemos sustraernos a la impresión de que, una vez más, está poniendo en juego toda la variedad de recursos de que disponía, y que sabía utilizar como nadie. Él es el heredero de toda una rica tradición trovadoresca de la que forman parte textos occitanos, textos franceses⁸⁷ y toda

⁸⁴ Cfr. Riquer, *Los trovadores*, III, p. 247, vv. 1-9.

⁸⁵ Y tal vez no debemos descartar otras posibilidades complementarias, como la apuntada por G. Vallín a propósito de la cantiga de Pero Meogo sobre la que parece basarse la de Don Denis: “Este primer verso, leído ahora ‘Levou s’aa alva, levou s’a belida’, recuerda más que nunca al primero de la canción truncada o jamás rematada en acción amorosa de la bella Aaliz o Aeliz [...] ‘Main se leva bele Aaliz’. En primer lugar coinciden en el contenido: ‘Main se leva’ y ‘levou s’aa alva’ expresan la misma idea. Luego está la llamativa conformidad en la textura fonética: ‘bel Aaliz’, ‘belida’. ‘Belida’ es prácticamente un anagrama de ‘bel Aaliz o Aeliz’; ‘se leva bel Aa’ es a su vez casi otro anagrama de ‘Levou s’aa alva’” (“Variaciones sobre el alba”, p. 335). Sobre la historia y las distintas versiones de esta canción francesa, *vid.* C. Alvar, “Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de *Belle Aeliz*”, *Simposium in honorem Prof. M. de Riquer*, Universitat de Barcelona-Quaderns Crema, Barcelona, 1984, pp. 21-49.

⁸⁶ Recordemos, nuevamente, que es el único autor que utiliza en el corpus de las cantigas de amigo la voz *alba*, aquí y en *De que morredes*.

⁸⁷ No olvidemos, entre otras cosas, que el único ejemplo conservado de adaptación de la

la producción gallego-portuguesa anterior y contemporánea; al mismo tiempo, domina las técnicas propias de la poesía tradicional y no duda en dar cumplida muestra de su capacidad para adoptar y adaptar elementos procedentes tanto de la vertiente aristocrática como de la popularizante para lograr efectos nuevos que introduzcan aires renovadores en la lírica gallego-portuguesa.⁸⁸ En *Levantou-sía velida* conjuga a la perfección el dominio de las formas, símbolos y motivos del acervo popular (y lo hace, además, retomando una cantiga de otro trovador) con el toque culto que le proporciona el uso concreto de la palabra *alba* en la producción occitana; y lo rebusca todavía más con la interferencia de significados (y referencias) que le proporciona la cantiga de su abuelo. Dicho de otro modo, Don Denis construye algo que podría ser una “alborada” (es decir, una cantiga “popularizante” en la que los enamorados se reúnen al alba), pero utiliza en ella el término clave de un género debidamente caracterizado en una tradición “aristocratizante” de la que no desea desvincularse, y cuyas técnicas demuestra conocer debidamente mediante esa oportuna colocación de *alva*, no sólo en posición de rima en el refrán –como hacían algunas albas occitanas–, sino *doblándola* en el interior del mismo. Obtiene, así, un producto totalmente novedoso y, por la misma razón, resistente a cualquier intento de clasificación.

chanson de malmariée a la lírica gallego-portuguesa es precisamente otra cantiga de Don Denis, *Quisera vosco falar de grado* (25,102), sobre la que puede verse, entre otros, P. Lorenzo Gradín, “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 117-128.

⁸⁸ En Brea-Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, señalábase: “Non é xa unha novidade lembrar que D. Denis soubo aproveitar tódalas posibilidades que ofrecía a cantiga de amigo tradicional, que foi capaz de empregala para establecer unha dialoxía coa cantiga de amor poñendo en boca da amiga unha especie de resposta ó canto do trovador, e que non dubidou tampouco en recorrer a formas foráneas que lle permitisen enriquecer aínda máis o xénero [...]. Pero sabemos, ademais, que se deleitaba en manifesta-lo coñecemento da lírica occitana, e quizais tamén en integrarse nesa tradición ‘familiar’” (pp. 227-228).

3. Recapitulación

Después de este rápido repaso a los varios textos gallego-portugueses que, por una razón o por otra, han sido puestos en relación con las *albas*, procede reflexionar sobre el conjunto de datos con que nos hemos ido encontrando, para intentar hacer encajar las diversas piezas del rompecabezas.

Tenemos la impresión de que, en general, se han venido produciendo en paralelo dos vías diferentes de aproximación a este grupo de cantigas: por una parte, la propia presencia de la palabra *alva* (limitada, como ya se ha reiterado, a sólo los dos textos de Don Denis, en los que –eso sí– su utilización se produce en circunstancias similares a las del lirismo transpirenaico) ha provocado una búsqueda de parentesco con las *albas* probablemente mejor configuradas de la lírica trovadoresca, las occitanas; por otra, sobre todo cuando se trata de investigadores que trabajan sobre ámbito hispánico, se ha establecido el paralelismo existente entre algunas de estas composiciones y ciertas canciones castellanas que ponen de relieve el encuentro de los enamorados al amanecer (momento elegido incluso para determinar el encuentro entre caballero y “pastora”⁸⁹ en *Pelo souto de Crecente* (63, 58), de Johan Airas de Santiago). Son, en consecuencia, dos perspectivas distintas, que necesariamente deben proporcionar respuestas diferentes en el debate sobre la existencia (o, más bien, inexistencia) de *albas* en la lírica gallego-portuguesa.

Es probable, además, que, en relación con todo esto, el problema sea en cierta manera de índole terminológica: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *albas*? Si se lograra clarificar esta cuestión, tal vez se reducirían en parte la dificultades existentes para abordar el estudio de las composiciones comentadas; por ello nos atrevemos a proponer que se reserve el nombre de *alba*

⁸⁹ Para una panorámica de conjunto sobre los problemas asociados a las *pastorelas*, vid. el resumen del estado de la cuestión presentado en Brea-Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, pp. 217-222.

para el modelo occitano (los amantes que han gozado de su compañía durante la noche deben separarse cuando el *gaita* les anuncia la llegada del día, para evitar ser sorprendidos por el *gilos* o los *lauzengiers*) y se utilice (como hacen, entre otros, Wilson, Dionisia Empaytaz⁹⁰ o T. Fuente⁹¹) el de *alborada* para designar las canciones que hacen referencia al encuentro de los enamorados al amanecer. O, lo que es lo mismo, que se distinga entre las *albas* “aristocratizantes” (aunque con interferencia de registros, como se ha visto) y las *alboradas* “popularizantes”.

Desde esta perspectiva, en la lírica gallego-portuguesa no encontramos *albas*,⁹² pero es posible que sí algunas *alboradas*, o –quizá mejor– algunas cantigas que presentan, siquiera de forma indirecta (mediante la llamada a *levarse / levantarse*), el motivo central (encuentro amoroso a primera hora de la mañana) de las mismas, de manera particular la de Pero Meogo y *Levantou’sa velida*.⁹³ Tan sólo viene, quizás conscientemente, a complicar el panorama el rey Don Denis, que es el único⁹⁴ que emplea, como

⁹⁰ Vid. D. Empaytaz, *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la Península Ibérica hasta 1625*, Playor, Madrid, 1976, donde se pretende recoger (ordenados alfabéticamente por el incipit) “tres grupos principales” (p. 4) de textos, de los cuales el tercero es una especie de cajón de sastre en el que cabe casi todo: “las ALBAS, o separación de los amantes al apuntar el día, las ALBORADAS, o encuentro de los enamorados, y en tercer lugar el vasto campo de las cancioncillas (también algunas veces denominadas ALBORADAS) que equivalen a saludos, llamadas, lamentos y otras expresiones de anhelo o añoranza, intensificadas por el ambiente mágico de la aurora. Entre las últimas deben sin duda colocarse las composiciones poéticas que versan sobre el insomnio de uno de los enamorados entre medianoche y el alba, ansiosamente esperada” (pp. 4-5). Consideramos que el tercer bloque debe ser separado, por excesivamente difuso, de los dos primeros, y que las cantigas de Juião Bolseiro deben ser estudiadas atendiendo, en todo caso, a esos motivos de “insomnio”, “lamentos”, etc.

⁹¹ Al menos en el libro *La canción de alba* y en la conclusión de “El tema del amanecer”, porque en otros trabajos (por ej., en “*Levad’, amigo*”) establece esa distinción entre lo que llama “canción de alba provenzal” y “canción de alba tradicional”.

⁹² A diferencia de outros autores, entre ellos T. Fuente Cornejo, quien, en *La canción de alba*, considera tales *Da noite d’eire poderam fazer y Levad’, amigo, que dormides as manhãas frias*.

⁹³ En *La canción de alba*, T. Fuente Cornejo añade a estas dos composiciones la otra de Don Denis (*De que morredes, filha, a do corpo velido?*). En 106,11, sólo el primer verso, *Levad’, amigo, que dormides as manhãas frias* (que T. Fuente Cornejo incluye, precisamente por ese primer verso, en el grupo de *albas*), podría inducir a pensar tanto en las *albas* (con serias

ya hemos indicado, esa palabra *alva* de un modo que no podía dejar de evocar la modalidad occitana, realizando con ello una especie de síntesis de las dos⁹⁵ tradiciones complementarias, aunque manteniendo en *Levantou-s'a velida*⁹⁶ elementos más propios de las *alboradas* (la amiga se levanta muy temprano para acudir⁹⁷ al encuentro con su amado); del *alba* sólo ofrece el empleo del término en el refrán (y *doblado*), como es frecuente en los trovadores occitanos, pero también como había hecho ya su abuelo Alfonso X, transfiriéndolo asimismo a un género diferente (en este caso, una *cantiga de loor* a María). No cabe duda de que el resultado es un compendio completo, requintado, riquísimo en referencias y remisiones, con una apariencia de sencillez e ingenuidad que esconde un elaborado proceso de composición; por los mismos motivos, el producto es nuevo, original y resistente al encasillamiento en una clasificación cerrada.

dudas, suscitadas tanto por la especificación del “frío” como por la escasez de ejemplos en la lírica hispánica en general que puedan adscribirse a esta modalidad) como en las *alboradas*.

⁹⁴ Dentro del género amoroso; recordemos que también aparece el término en una cantiga de escarnio. Además, en *Pelo soute de Crecente* (63,58), la “pastor” es vista “quando saia la raia / do sol, nas ribas do Sar” (I, vv. 6-7), mientras cantaban las aves “quando saia l'alvor” (II, 2).

⁹⁵ Podrían ser tres, si se toma en consideración la lírica oitánica, como sugiere G. Vallín (“Variaciones”, p. 343), pero creemos que las afinidades con ésta estriban más bien en que “una [la gallego-portuguesa] y otra [la francesa] comparten más firmes raíces en la poesía tradicional, en la canción popular” (*ibid.*).

⁹⁶ Naturalmente, es más difícil buscar una justificación para el refrán (“Alva e vai liero!”) de 25,31, pero, en cualquier caso, esta cantiga, como tal, tampoco puede ser considerada una *alborada*.

⁹⁷ Queda, sin embargo, en el aire la duda de si lo hace voluntariamente, como podría pensarse por la indicación de que va a *lavar camisas* y de que el viento se las “desvia”, porque, si ella hubiera consentido, no se entendería su *ira / sanha*. En cualquier caso, podemos estar ante otro “juego” de Don Denis y de su dominio de esta poética.