

## EL ALBA EN LA TRADICIÓN POÉTICA ROMANCE

Armando López Castro  
Universidad de León

Los cimientos de la cultura occidental hay que buscarlos en la acción conjunta de tres componentes básicos: Israel, Grecia y Roma. De los tres se han conservado notables ejemplos de lírica amorosa, cuyos motivos y técnicas recurrentes presuponen una tradición común. Así, los conocidos versos del *Cantar de los cantares* (“Yo os conjuro, mujeres de Jerusalén: / no despertéis, / no desveléis al amor / hasta que lo desee”), los de Meleagro (“¡Oh alba! Por qué, cruel para los amantes, viniste tan temprano junto a mi lecho, / cuando empezaba a entrar en calor con el cuerpo de mi querida Demo?”), contenidos en la *Antología griega*, y los de Ovidio, tomados de sus *Amores* (“Es la hora en que yo deseo permanecer en los brazos encantadores de mi amiga, / cuando más que nunca mi costado se unía estrechamente al suyo. / Es entonces también cuando el sueño es más profundo y el aire fresco, / cuando de su gorja delicada el pájaro produce su canto puro”), muestran, a pesar de su diversidad, la intensidad de la relación erótica y el lamento sobre la proximidad del amanecer que ahuyenta el encuentro amoroso.

La tradición surge con la lengua. Desde el Bajo Imperio hasta la invasión islámica, la lengua latina oficial y el cristianismo fueron los dos elementos esenciales de la unidad político-administrativa, mucho más debilitada en la periferia del territorio imperial. Ahí, en esa zona limítrofe de confluencia, las lenguas y dialectos autóctonos comienzan a separarse del latín y a surgir las nuevas nacionalidades y lenguas de la *Romania*, neologismo creado por Orosio, amigo de Agustín de Hipona, para designar la cultura latino-cristiana. Hasta la constitución de las lenguas romances en el siglo XII, conviven formas latinas y romances en un mismo texto, según revelan las *Glosas*, de manera que la conservación de un alba latina con estribillo provenzal en un manuscrito del siglo X apunta a la existencia de albas en lengua vulgar durante esta época y a la posibilidad de albas profanas que no se han conservado por escrito, frente a la tradición culta de albas religiosas, atestiguada desde el siglo IV por San Ambrosio y Prudencio. La musicalidad del estribillo provenzal (“*L'alba par' umet mar, / atra sol, / poy pas'. A bigil, / mira clar tenebras*”), cuya brevedad tanto contrasta con la longitud de los versos latinos, revela a la vez que el estribillo no fue compuesto por el autor de los versos en

latín y que uno de los amantes se dirige al centinela, y no al revés, con el objeto de que no anuncie la llegada del día, momento de la separación. Diríase que el adherirse a la noche contra el surgir del alba revela que la unión amorosa es la razón misma del canto<sup>1</sup>.

Si para el estribillo provenzal del alba latina hay que suponer una tradición en lengua vulgar, lo mismo sucede con las jarchas, que recogen los cantos de amor popular en el cauce de la tradición románica, anterior a los trovadores e independiente de la poesía árabe y hebrea, y que son utilizadas por los poetas cultos como fin o salida de sus propias obras. De las tres albas presentes en las jarchas mozárabes, cuya tradicionalidad viene asegurada por el tópico de la aurora que interrumpe los amores, por aparecer en boca de mujer y por la presencia léxica del *bel fogore* con que se califica al alba, habría que destacar la jarcha que aparece en la moaxaja de Ibn al-Mu'allim, perteneciente a la primera mitad del siglo XI

BEN, YĀ SAHHĀRĀ;  
ALBA Q'ESTĀ KON BĒL FOGĪRE  
KAND BENĒ BID' AMĪRE.

¡Ven, oh hechicero!  
Un alba que tiene tan hermoso fulgor,  
cuando viene se va el amor.

Partiendo del hecho comúnmente admitido de que la jarcha constituye la base sobre la que se edifica la moaxaja, los tópicos del alejamiento (preludio), el disimulo (Estrofas 1 y 2) y el panegírico (Estrofas 3 y 4) sólo se entienden a partir de la actitud apasionada de la mujer, cuyo deseo de ver a su amado se hace coincidir con la llegada del alba. La petición de que el amado venga al alba revela, en el fondo, el lamento por su ausencia<sup>2</sup>.

Los primeros testimonios de la lírica popular en lengua romance empiezan a darse a partir del siglo X, momento en el que el latín deja de ser el único referente cultural y las prohibiciones eclesiásticas no pueden contener por más tiempo la vitalidad del lirismo tradicional. Hasta entonces, los himnos mozárabes del *Breviarium Gothicum*, cantados en las mañanas de los sábados de Cuaresma, recogen una tradición del *alba litúrgica*, que se remonta al poema *Ales diei nuntius* de Prudencio, donde el romper del día se asocia al canto del ave anunciadora de la primera claridad, tal vez recordando el triunfo de la resurrección de Cristo sobre las tinieblas infernales, y a la que el pueblo dio su versión en romance. Precisamente el tipo de *alba litúrgica* aparece esbozado en un poema del trovador provenzal Giraut de Bornelh, que se abre con una invocación a Dios y donde el *gaita* o vigía es quien canta y despierta a su amigo, avisándole del peligro, según revela el grito a modo de estribillo con el que termina cada estrofa ("Bel companho, en chantan vos apel; / no dormatz plus, qu'eu auch cantar

<sup>1</sup> Para la función del estribillo provenzal dentro del alba latina, que presupone una tradición más antigua, véase el estudio de P. Dronke, *La lírica en la Edad Media* (Barcelona: Seix Barral, 1978) pp. 217-220. Este texto, que fue hallado por el medievalista E. Monaci en un códice de la Biblioteca Vaticana (Vat. Reg. 1462), pertenece a la composición lírica de *alba*, definida por A. Jeanroy en su clásico estudio, *Les origines de la poésie lyrique en France* (París, 1925) (reproducción anastática, 1965).

<sup>2</sup> Para el texto de esta jarcha, sigo la edición de E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 3ª ed. (Madrid: Alianza, 1990) pp. 125-131. Tengo también en cuenta la edición y comentario de Josep M<sup>a</sup> Solà-Solé, *Las jarchas romances y sus moaxajas* (Madrid: Taurus, 1990) pp. 61-62. Respecto a su inserción en el tema de la alba, sigo el estudio de Álvaro Galmés de Fuentes, *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal* (Madrid: Cátedra, 1996) pp. 99-100.

l'auzel / que vai queren lo jorn per lo boschatge / et ai paor que. I gilos vos assatge / *et ades sera l'alba!*")<sup>3</sup>.

Otras veces, como en el *alba* de Raimbaut de Vaqueiras, es el amante quien se dirige al centinela, para que vigile bien y no le sorprenda la llegada del celoso mientras pasa la noche con su dama, y maldice la llegada del alba ("Gaita be, gaiteta del chastel, / quan la re que plus m'es bon e bel / ai a me trosqu'a l'alba. / E. I jorz ve e non l'apel; / joc novel / mi tol l'alba, / *l'alba, oi l'alba!*"). Por otro lado, el efecto rítmico-musical del estribillo para mantenerse despiertos aproxima esta alba a las canciones de veladores, como la famosa *¡Eya velar!* de Berceo, donde los centinelas cantan para no caer en los lazos del demonio.

En otras ocasiones, como en la hermosa *alba* anónima *En un vergier sutz fuella d'albespi*, el personaje femenino, que en la lírica románica representa el lenguaje de la poesía, es el que tiene al amante abrazado y el que habla lamentándose de la inminente llegada del amanecer ("Plagues a Dieu ja la nueitz non falhis / ni. I mieus amicx lonc de mi no. s partis / ni la gayta jorn ni alba no vis! / *Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tant tost ve*"). En todos estos casos, ya se trate de un *alba litúrgica* o de un *alba profana*, lo cierto es que el alba provenzal hay que entenderla como un género constituido dentro del marco del amor cortés, donde la dama es casada y la separación de los amantes viene dada por el recelo del marido; de ahí la aparición del centinela o vigía, amigo del galán, que anuncia el amanecer y, con ello, el fin del amor. Aunque las albas anónimas tienen ya un estribillo en el que figura la palabra designadora del género, lo que hacen las nueve albas provenzales, con sus variantes, es caracterizar temática y formalmente las manifestaciones arcaicas de las albas pre-trovadorescas y populares<sup>4</sup>.

Después de 1135, y debido a la internacionalidad del camino de Santiago, numerosos juglares y trovadores provenzales, entre ellos Giraut de Bornelh y Peire Vidal, recorren las cortes de Aragón, León y Castilla, si bien la complicación y el refinamiento del *trobar clus* contrasta profundamente con la llaneza característica de la poesía medieval en la península ibérica. Además, el hecho de que el amanecer vaya asociado aquí más a la reunión de los amantes que a su separación hace que la imitación del *alba* provenzal, con la dormida, el despertar y la despedida, apenas se de en la poesía española y portuguesa antes de finales del siglo XV. En el caso de las albas gallego-portuguesas, más relacionadas con una tradición autóctona en lengua propia que influenciadas por modelos extranjeros, el encuentro de los amantes al amanecer, el paisaje simbólico y la forma paralelística de las cantigas de amigo parecen ser, a pesar de su diversidad, rasgos distintivos de conocidos poemas del rey D. Dinís ("—De que morredes filha, a do corpo velido? / —Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo. /

<sup>3</sup> Por lo que afecta al alba provenzal, Jole M. Scudieri Ruggieri ha rastreado algunos de sus elementos de procedencia litúrgica en ciertos cantos de aleluya y en himnos que desarrollan el tema del amanecer dentro de la litúrgica hispánica en su artículo, "Per le origini dell'alba", *Cultura Neolatina* III (1943) pp. 191-202. En cuanto al tema de la separación de los amantes, teniendo en cuenta los conocimientos del amor cortés y las formas de vida medievales, véase el estudio de Gale Sigal, *Erotic Dawn-Songs of the Middle Ages. Voicing the Lyric Lady* (Gainesville: University Press of Florida, 1996).

<sup>4</sup> Para la caracterización del *alba* provenzal como género, sigo el monumental estudio de Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos* (Barcelona: Planeta, 1975) Tomo I, pp. 61-63. Es también importante la que establece M. Frenk en *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica* (México: El Colegio de México, 1975) pp. 88-89. En cuanto a la variedad de las albas románicas, Arthur T. Hatto ha editado una gran antología de canciones de alba en *Eos: An enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry* (Mouton: La Haya, 1965).

*Alva é, vai liero*”), de Juiao Bolseiro (“Quand’eu con meu amigo dormia, / a noite non durava nulha ren; / e ora dur’a noite e vai e ven, / non ven a luz, nen parec’o dia. / *Mais, se masesse con meu amigo, / a luz agora seria migo*”) y de Pero Meogo (“Levou-s’a louçana, / levou-s’a velida; / vai lavar cabelos / na fontana fria, / *leda dos amores, dos amores leda*”), que guarda una estrecha similitud con un poema del rey D. Dinís, en el que aparece el alba en lugar del amigo (“Levantou-s’a velida, / levantou-s’alva / e vai lavar camisas / eno alto: / *vai-las lavar alva*”). El amanecer, en forma de *alba* o *alborada*, aparece como el momento que reúne a los amantes en la bella composición de Nuno Fernandes Torneol, más próxima al alba profana que a la litúrgica, que se organiza de acuerdo con la estructura de las cantigas paralelísticas y donde el amigo se presenta como elemento perturbador de la armonía natural

Levad’ , amigo, que dormides as manhanas frias;  
totalas aves do mundo d’amor dizian:  
leda m’ and’eu.

5 Levad’ , amigo, que dormide’ -las frias manhanas;  
totalas aves do mundo d’amor cantavan:  
leda m’ and’eu.

Totalas aves do mundo d’amor dizian;  
do meu amor e do voss’en ment’avian:  
leda m’ and’eu.

10 Totalas aves do mundo d’amor cantavan;  
do meu amor e do voss’i enmentavam:  
leda m’ and’eu.

15 Do meu amor e do voss’ en ment’avian;  
vós lhi tolhestes os ramos en que siian:  
leda m’ and’eu.

Do meu amor e do voss’i enmentavam;  
vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan:  
leda m’ and’eu.

20 Vós lhi tolhestes os ramos en que siian  
e lhi secastes as fontes en que bevia:  
leda m’ and’eu.

Vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan  
e lhi secastes as fontes u se banhavan:  
leda m’ and’eu.

Como todo poeta medieval, Torneol se muestra aquí original en la medida en que compone algo nuevo dentro de la tradición lírica a la que pertenece. Así, sin abandonar las características formales de las *cantigas de amigo*, tales como la rígida estructura paralelística, el protagonismo de la mujer, la indeterminación de situaciones, más sugeridas que contadas, introduce como novedades más llamativas el contraste irónico entre el pasado idílico, marcado por los imperfectos en rima y los indefinidos *tolhestes* y *secastes*, y el presente amargo, como si la separación del amigo fuese para ella una liberación, y la ambientación paisajística, matizada por los ramos, las fuentes y

el canto de las aves, ajena a las *cantigas de amigo* y más propia de las albas provenzales. Con todo, lo distintivo de este poema parece ser la sutil analogía que se establece entre el amor y la naturaleza. No es casual que la alegría de las cuatro primeras estrofas contraste con la tristeza de las cuatro últimas, porque la presencia de la naturaleza muerta no hace más que reflejar la ausencia del bien amado. Si a lo largo de la segunda parte el amigo no atiende a la llamada de la mujer y destruye las fuentes del amor natural, el contentamiento expresado por el estribillo (“*Leda m’and’ eu*”) no hace más que insistir en la liberación de una situación no deseada. Puesto que el estribillo reitera de principio a fin la alegría de la mujer, es evidente que en la secuencia de las estrofas el amigo no corresponde a la llamada inicial y no se integra dentro de la armonía natural, sino que más bien la distorsiona. Él es el elemento perturbador, y la razón de tal desacuerdo, de tal contraste calculado, quizá resida en la evocación de una situación pasada, que se sugiere y no se explica, lo que da al poema un aura de nostalgia y misterio<sup>5</sup>.

La lírica provenzal tenía sus propias convenciones, fijadas en gran medida por el código vasallático del amor cortés, de modo que si en las *cantigas de amor* hay un canon establecido y las variaciones respecto de él son mínimas (“*Quer’eu en maneira de proençal / fazer agora un cantar d’amor*”, nos dice el rey D. Dinís en una conocida cantiga), en las canciones autóctonas de origen popular, como la *cantiga de amigo*, la libertad temática y expresiva es mucho mayor. El contraste entre la rigidez paralelística de la cantiga de amigo y la libertad del poeta para interpretar los elementos suministrados por la tradición, que es lo que da a la cantiga de Torneol su peculiar encanto, nos hace ver que la expresión individual, lejos de ser un límite al lugar común, facilita su asimilación. Dado que el poeta medieval utiliza una serie de registros que no inventa, la aceptación del material convencional, tanto de contenido como de expresión, es menos una teorización poética que la adaptación expresiva de una experiencia a la vez personal y ejemplar. Si la complejidad cultural de la educación cortés, tal como la describe Andrés el capellán en su *Tractatus de amore*, va implícita en el acto creativo, por lo que la unión amorosa se convierte en la razón misma del trovar, la innovación de la lírica trovadoresca hay que considerarla al margen de la tradición lírica anterior. Debido a esta selección y marginalidad, las albas provenzales apenas dejaron huellas, pues la mayoría de las jarchas son, como las cantigas de amigo gallego-portuguesas, poemas donde una joven habla de su amado ausente, y en las albas castellanas, más relacionadas con las alboradas, el amanecer une a los amantes en lugar de separarlos<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Sobre la relación de los trovadores provenzales con las cortes de Aragón, León y Castilla, remito al clásico trabajo de R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957), sobre todo la Parte segunda, cap. V: “Los primeros tiempos y el predominio occitano. Hasta 1230”, pp. 101-139. En cuanto al poema de Torneol, de los muchos estudios existentes, hay que destacar el artículo de G. Tavani, “Motivi della canzone d’alba ini una cantiga di Nuno Fernandez Torneol”, *Atti del I Convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani* (Pisa, 1960) pp. 199-205; recogido ahora en *Ensaio Portugueses* (Lisboa: INCM, 1988) pp. 258-264. En esta misma línea se mueve el artículo de J. Dionísio, “*Levad, amigo, que dormides as manhanas frias* de Nuno Fernandes Torneol”, *Revista da Biblioteca Nacional* 9 (1994) pp. 7-22, que interpreta este poema como una cantiga de amigo que asume elementos del alba y de la cantiga de amor, tratados irónicamente.

<sup>6</sup> Para una análisis de la poesía trovadoresca como valoración del discurso que cifra el sentido de la existencia humana, véase el estudio de A. Várvaro, *Literatura románica de la Edad Media* (Barcelona: Ariel, 1983) especialmente el cap III, “La experiencia lírica” (pp. 138-215). En cuanto a la tradición de las albas españolas, que tienen raíces medievales, aunque sus manifestaciones son bastante posteriores,

Los escasos poemas del alba en España revelan, entre otras cosas, una mayor continuidad y supervivencia de los motivos temáticos, algunos de los cuales ya aparecen en los poemas mozárabes, anteriores a las albas provenzales, que del estilo artificioso de la lírica trovadoresca, ajeno a nuestra tradición poética. Con todo, hay algunos indicios de las albas al modo provenzal anteriores a la glosa de los estribillos populares por los poetas del siglo XVI. Cronológicamente, una de las primeras muestras aparece en la *Historia Troyana en prosa y verso*, compuesta en el siglo XIII y que sigue la tradición del *roman courtois*, donde la despedida de Troilo y Briseida (“Aquella noche, maguera, / en que ellos asy estodieron, / que les fue la postremera / que ambos en vno touieron / jamás en toda su vida, / besauan e abraçauan / muy fuerte por espedida, / maguer que nunca quedauan / de lorar, ambos pensando / en el plazo que venie, / catando *el alva* quando / vernie e los partirie...”, vv. 97-108), es un alba al modo provenzal con la típica separación de los amantes tras una larga noche de amor<sup>7</sup>.

Otro ejemplo de *alba litúrgica* aparece en las estrofas 376-378 en el *Libro de Buen Amor*, donde la cita al amanecer, con su carácter de plegaria matinal, envuelta en el simbolismo cristiano (“Desque sientes a ella, / tu coraçón espaçias; / con la maytinada cantate, en las friuras laçias; / laudes *aurora* lucis, das las grandes graçias; / con miserere mey, mucho te le engraçias. // *En saliendo el sol*, comienças luego prima; / deus in nomine tuo, rruegas a tu saquima / que la lieve por agua e que dé a todo çima, / va en achaque de agua a verte la mala esquima. // E sy es tal que nos usa andar por las callejas, / que la lyeve a las uertas por las rrosas bermejas; / ssey cree la bavieca sus dichos e conssejas, / quod eva tristis trae de quicunque vult rredruejas”), está en la línea tradicional del himno (“*Aurora lucis* rutilat / Caelum laudibus intonat, / Mundus exultans iubilat, / Gemens infernus ululat”), que revela afinidades con el tema del *Paschale gaudium*, donde la resurrección de Cristo es como la luz de la mañana, una especie de aurora mística que se extiende por todo el universo. El simbolismo poético de este himno sirvió a Juan Ruiz para crear un contexto erótico y hacer en él una parodia de la alborada y de las Horas Canónicas<sup>8</sup>.

La relación entre las cantigas de amigo gallego-portuguesas y los villancicos castellanos, explicable por su pertenencia a un mismo fondo tradicional, determina el uso de temas y formas comunes. Así, el insomnio de la amada que lamenta la ausencia del amado, ya presente en las jarchas (“Aurora bella, dime de dónde vienes. / Ya sé que amas a otra / y a mí no me quieres”, 17), es recordado por Fernando de Rojas en el acto XIX de *La Celestina*, cuando Melibea, dominada por la pasión, espera la segunda visita de Calixto y canta esta canción con villancico popular:

uno de los mejores trabajos continúa siendo el de E. Wilson, “Albas y alboradas en la península”, en *Entre las jarchas y Cernuda* (Barcelona: Ariel, 1977) pp. 55-105.

<sup>7</sup> Esta alba, que puede leerse en *Crestomatía del español medieval*, iniciada por R. Menéndez Pidal y acabada y revisada por R. Lapesa y M<sup>a</sup> Soledad de Andrés (Madrid: Gredos, 1965) Tomo I, pp. 282-283, ha sido recordada por E. Asensio en su estudio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, 2<sup>a</sup> ed., (Madrid: Gredos, 1970) p. 28.

<sup>8</sup> El himno cristiano *Aurora lucis rutilat* fue recogido por Migne (*Patrologia Latina*, LXXXVI, 889). En cuanto a la parodia de Juan Ruiz, que utiliza la tradición en latín medieval, véase el artículo de A. Deyermond, “Some aspects of parody in the *Libro de Buen Amor*”, *“Libro de Buen Amor” Studies*, edited by G. B. Gybbon-Monypenny (London: Tamesis, 1970) pp. 62 y ss.

Papagayos, ruyseñores,  
que cantáys al aluorada,  
lleuad nueua a mis amores  
cómo espero aquí assentada.

*La media noche es passada  
e no viene;  
sabed si ay otra amada  
que lo detiene.*

Esta canción, de la que ha derivado una extensa familia tanto profana como religiosa, mezcla tres temas comunes, la inminencia del alba, la llegada tardía del amante y los celos, en un sueño esencial e iniciático de amor y muerte. Así la recuerda Gil Vicente en la *Tragicomedia de Don Duardos* al comienzo del tercer soliloquio (“Tres días ha que no viene: / guisándome está la muerte / mi señora. / Señora, ¿quién te detiene?”, vv. 1408-1411), en donde basta la suspensión del tiempo, ese instante de la noche en el jardín, para que amor y muerte se hermanen. En ambos casos, el uso del estribillo popular sirve para dar a la obra dramática un ambiente de misterio y de indefinida tragedia<sup>9</sup>.

Desde finales del siglo XV, el gusto de los poetas cortesanos por las canciones de tipo tradicional y el desarrollo de la música polifónica contribuyeron a la difusión del cantar popular tanto poética como dramáticamente. Uno de los más famosos poemas sobre el alba en castellano aparece recogido en el *Cancionero Musical de Palacio*. Se trata de un villancico con larga tradición, cuya reiteración paralelística no hace más que intensificar el deseo de la enamorada:

*Al alba venid, buen amigo;  
al alba venid.*

*Amigo el que yo más quería,  
venid al alba del día.*

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

*Venid a la luz del día;  
non trayáis compañía.*

10 *Venid a la luz del alba;  
non traigáis gran compañía.*

Si tenemos en cuenta que el *alba* es normalmente la despedida de los amantes después de pasar la noche juntos, mientras la *alborada* es el encuentro de los amantes al amanecer, esta canción al alba castellana, todavía próxima a la composición de las cantigas de amigo galaico-portuguesas, refleja la preferencia del autor anónimo por la ambientación matinal del encuentro amoroso. La unidad y variedad del estribillo (“*Al*

<sup>9</sup> Para el tema del insomnio de la amada, véase el trabajo de R. Menéndez Pidal, “La primitiva poesía lírica española”, leído en el Ateneo madrileño el 29 de noviembre de 1919 e incluido en sus *Estudios literarios*, 10ª ed., (Madrid: Espasa-Calpe, 1973) pp. 204-205, en donde hace un comentario del villancico popular. En cuanto a la función del estribillo en la obra de Rojas y Gil Vicente, véase mi artículo, “Gil Vicente y *La Celestina*”, *Incipit XIII* (1993) pp. 106-119.

Papagayos, ruyseñores,  
que cantáys al aluorada,  
lleuad nueua a mis amores  
cómo espero aquí assentada.

*La media noche es pasada  
e no viene;  
sabed si ay otra amada  
que lo detiene.*

Esta canción, de la que ha derivado una extensa familia tanto profana como religiosa, mezcla tres temas comunes, la inminencia del alba, la llegada tardía del amante y los celos, en un sueño esencial e iniciático de amor y muerte. Así la recuerda Gil Vicente en la *Tragicomedia de Don Duardos* al comienzo del tercer soliloquio (“Tres días ha que no viene: / guisándome está la muerte / mi señora. / Señora, ¿quién te detiene?”, vv. 1408-1411), en donde basta la suspensión del tiempo, ese instante de la noche en el jardín, para que amor y muerte se hermanen. En ambos casos, el uso del estribillo popular sirve para dar a la obra dramática un ambiente de misterio y de indefinida tragedia<sup>9</sup>.

Desde finales del siglo XV, el gusto de los poetas cortesanos por las canciones de tipo tradicional y el desarrollo de la música polifónica contribuyeron a la difusión del cantar popular tanto poética como dramáticamente. Uno de los más famosos poemas sobre el alba en castellano aparece recogido en el *Cancionero Musical de Palacio*. Se trata de un villancico con larga tradición, cuya reiteración paralelística no hace más que intensificar el deseo de la enamorada:

*Al alba venid, buen amigo;  
al alba venid.*

Amigo el que yo más quería,  
*venid al alba del día.*

5<sup>o</sup> Amigo el que yo más amaba,  
*venid a la luz del alba.*

*Venid a la luz del día;  
non trayáis compañía.*

10 *Venid a la luz del alba;  
non traigáis gran compañía.*

Si tenemos en cuenta que el *alba* es normalmente la despedida de los amantes después de pasar la noche juntos, mientras la *alborada* es el encuentro de los amantes al amanecer, esta canción al alba castellana, todavía próxima a la composición de las cantigas de amigo galaico-portuguesas, refleja la preferencia del autor anónimo por la ambientación matinal del encuentro amoroso. La unidad y variedad del estribillo (“*Al*

<sup>9</sup> Para el tema del insomnio de la amada, véase el trabajo de R. Menéndez Pidal, “La primitiva poesía lírica española”, leído en el Ateneo madrileño el 29 de noviembre de 1919 e incluido en sus *Estudios literarios*, 10ª ed., (Madrid: Espasa-Calpe, 1973) pp. 204-205, en donde hace un comentario del villancico popular. En cuanto a la función del estribillo en la obra de Rojas y Gil Vicente, véase mi artículo, “Gil Vicente y *La Celestina*”, *Incipit XIII* (1993) pp. 106-119.



*alba venid, buen amigo; / al alba venid*”), con su rima interna (“venid”) y el corte vigoroso del pie quebrado (“al alba venid”), anticipan el *motivo* del poema, que los restantes pareados repiten variadamente. Porque las variantes aclaratorias y paralelísticas de un mismo núcleo, “Venid a la luz del día”, “Venid a la luz del alba” y “Venid al alba del día”, respecto del alba, y “Amigo el que yo más quería” y “Amigo el que yo más amaba”, en relación con amigo, inciden en el sentido de recurrencia de la poesía popular, en el que vienen a dar igualmente la estructura binaria en relación con la rima (“*Al alba venid, buen amigo; / al alba venid*”), la frecuencia del imperativo (“venid”) y el vocativo (“buen amigo”), en donde hay además un uso afectivo del adjetivo, y las formas verbales pertenecientes a un mismo campo semántico (“quería” y “amaba”), todas ellas tienen como función poner de relieve la musicalidad del poema, asentada en la variada combinación de sus elementos formales, en el tono lírico y el ritmo bellamente irregular del estribillo<sup>10</sup>.

De los dos temas peninsulares del alba, el insomnio o espera y la separación o despedida, fue este último el que más sobrevivió desde el siglo XIII hasta hoy. Bastaría el conocido estribillo (“Ya cantan los gallos, / buen amor, y vete, / cata que amanece”), glosado varias veces en el siglo XVI y cuya mejor versión tal vez sea la que nos ofrece el *Cancionero de Elvas*, para entender que sus numerosas variantes responden a la musicalidad del estribillo primitivo, que dejó su huella en la poesía popular, de donde lo recoge Rosalía de Castro en *Cantares gallegos* (1863) para componer un diálogo entre dos rústicos amantes (“—*Cantan os galos pra o día; / érguete, meu ben, e vaite. / — ¿Cómo me hei de ir, queridiña; / cómo me hei de ir e deixarte?*”), y más tarde recordado por Lorca en su “Canzón para Rosalía morta”, de *Seis poemas galegos* (1935). En realidad, el cantar del gallo vino a sustituir al grito del centinela del castillo, de manera que su vigilancia, junto con el tema de las *largas noches*, debe relacionarse con el del alba amorosa, del que constituye una variante.

El alba tiene una larga tradición culta y popular dentro de la lírica hispánica. Desde su asociación con el canto del ruiseñor en el *Romancero general* (“Recordedes, niña, / con el alvore, / oiredes el canto / del ruiseñore”) hasta el tono nostálgico del poema “Albada”, de Jaime Gil de Biedma, que es un alba de enamorados en la que se prefiere el placer de la noche a la luz del amanecer (“—Junto al cuerpo que anoche me gustaba / tanto desnudo, déjame que encienda / la luz para besarse cara a cara, / en el amanecer. / Porque conozco el día que me espera, / y no por el placer”), pasando por el teatro de Lope de Vega, sobre todo en *Los pastores de Belén*, *La vuelta de Egipto* y *El cardenal de Belén*, donde la separación de los amantes al amanecer se interpreta como una cuestión de honor, el alba tiene una especial significación erótica de la que derivan sus variantes. Porque esté presente el centinela o vigía, como ocurre en las albas provenzales, o no lo esté, como sucede en las gallego-portuguesas y castellanas, lo

<sup>10</sup> Los cantares de alba, que abundan en los siglos XVI y XVII, han sido recogidos por Dionisia Empaytaz de Croome en su *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la península ibérica hasta 1625* (Madrid: Playor, 1976). Dicha antología se complementa con su estudio, *Albor: Medieval and Renaissance dawn-songs in the Iberian Peninsula* (London: University of London King’s College, 1980). En cuanto al análisis de la tradición de la canción de alba en la Península Ibérica, merece destacarse el estudio conjunto de A. Berlanga Reyes y J. J. de Bustos Tovar, “Intertextualidad e intratextualidad en la lírica tradicional. A propósito de tres canciones de alba”, *Organizaciones textuales (textos hispánicos): Actas del III Simposio del Seminaire d’Etudes Littéraires de l’Université de Toulouse-Le Mirail. (Toulouse, Mayo, 1980)* (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail / Universidad Complutense de Madrid, 1981) pp. 13-36.

importante es que la unidad del poema representa el encuentro o la separación de los amantes, el ámbito mágico-erótico de toda iniciación. El blanco iniciador, el color del alba. Tal vez por eso, la convergencia de símbolos eróticos en este instante naciente, la fuente, el ciervo, el lavado en el río, el viento que arrebató las camisas, el canto de los pájaros, revela una plétora de significado que desborda los límites de todo género. Frente a los géneros líricos definidos por una estructura métrica determinada, el alba es un género métricamente libre, caracterizado en cambio por su contenido, por la situación que pone en escena: la identificación de los amantes en el límite del día. En último término, el alba, que pertenece a uno de los géneros más antiguos de la lírica en lengua romance, expresa una situación erótico-poética: la unión con la mujer en el cuerpo del poema, el no amanecer del canto en su formación.