

## EL TEMA DEL AMANECER EN LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA

Toribio Fuente Cornejo  
Universidad de Oviedo

“Ya viene el alba, la niña, / ya viene el día”, leemos en el *Auto de los hierros de Adán*. El alba, momento mágico para los amantes, tiene en nuestra lírica popular tres posibles significados, como en su día apuntó Sánchez Romeralo: el momento elegido por el amigo para cantar a la amada, la hora de la cita de amor, y la hora pesarosa de la despedida<sup>1</sup>. En este sentido y partiendo del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk<sup>2</sup> se ha pretendido analizar aquellas canciones de amor de los siglos XV al XVII cuya acción se sitúa al amanecer, excluyendo, por tanto, las versiones divinizadas cuyo estudio debe realizarse, creemos, dentro del registro piadoso o religioso.

De los tres significados antes mencionados, el tema del alba que interrumpe el amor obligando a los amantes a separarse, o *canción de alba* propiamente dicha, es sin duda la realización más notoria, popular y universal, tal como puso de relieve Arthur Hatto en *Eos* al reunir ejemplos de tradiciones líricas muy diversas<sup>3</sup>. Más que un tipo, el tema del alba es un arquetipo lírico susceptible de realizaciones diversas, dependientes de la civilización, de la época o incluso del individuo que lo utilice. Los rasgos definitorios son amanecer y separación. Rieger, a propósito del alba provenzal, señaló que la necesidad de mantener en secreto la relación amorosa, esto es el *celar*, representaba el punto de partida, la célula nuclear para la reelaboración cortés del alba tradicional<sup>4</sup>. Esta necesidad de disimular, de esconder la relación amorosa, no es privativa de los textos provenzales, sino inherente al tema del alba, independientemente de que el alba provenzal haya llevado al extremo dicho motivo. Según esto, entendemos por alba o *canción de alba* toda composición lírica de connotación dolorosa en la que

<sup>1</sup> Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* (Madrid: Gredos, 1969) p. 63.

<sup>2</sup> Frenk, *Corpus* (Madrid, Castalia, 1990).

<sup>3</sup> *Eos: An inquiry into the theme of lovers' Meetings and Partings at dawn in poetry*, ed. Arthur T. Hatto (La Haya, 1965).

<sup>4</sup> Dietmar Rieger, “Zur Stellung des Tageliedes in der Trobadorlyrik”, *Zeitschrift für romanische Philologie* LXXXVII 3/4 (1971) p. 224.

dos enamorados que se han encontrado durante la noche tienen que separarse al romper el alba para evitar ser descubiertos.

Wilson señaló que en la poesía española era difícil encontrar poemas convencionales de cómo los amantes se separaban al amanecer, hasta finales del siglo XV, concretamente hasta 1499, con la despedida de Calixto y Melibea<sup>5</sup>. Y, en efecto, si exceptuamos algunos ejemplos de las siempre misteriosas jarchas mozárabes, cuya interpretación depende de la lectura que utilicemos<sup>6</sup>, antes del siglo XV sólo encontramos dos muestras en textos narrativos: una, la despedida de Troilo y Briseida en la *Historia troyana* compuesta en el siglo XIII, que pese a los abundantes elementos narrativos se ajusta a la canción de alba; y, otra, las estrofas 376-378 del *Libro de Buen Amor*, en las que se parodia como ha explicado Deyermond, una cita al amanecer<sup>7</sup>. El hallazgo de lo popular durante los siglos XV a XVII hizo posible que un conjunto de textos se salvaran del naufragio de la lírica popular hispánica. Poetas, músicos y dramaturgos atraídos por esas inocentes y bellas cancioncillas las insertaron en sus obras garantizando su conservación y supervivencia. Un grupo mínimo versa sobre el tema del alba. Posiblemente existieron otras muchas; sin embargo poetas, músicos y dramaturgos, antes que “adoptar adaptaron”, antes que tomar canciones del fondo popular y tradicional, prefirieron engastar cancioncillas previamente utilizadas por otros; de ahí las diferentes versiones que conocemos de determinados estribillos o las diversas glosas que acompañan a otros.

En el *Romancero General* se incluye una canción de cuatro versos isosilábicos en la que una muchacha exhorta a su amigo para que se levante y se marche antes de que la fatídica presencia del alba, precursora del día, pueda delatarlos:

El alva nos mira  
y el día amanece:  
antes que te sientan,  
levántate y vete. (*Corpus*, núm. 2290)

El acento en nuestra lírica popular recae en la obligada y resignada separación, expresada a través del motivo de la súplica o ruego de un yo femenino a su amante para que se marche. El último verso de la canción anterior traduce ese sentimiento de dolor y resignación, presumiblemente, en boca de una mujer. Este motivo tuvo que gozar de un extraordinario éxito entre los poetas y músicos de este período, pues casi todos los textos de alba conservados lo utilizan, bien aisladamente

Ora vete, amor, y bete  
cata que amanescę<sup>8</sup>. (*Corpus*, núm. 454A)

o en unión con el motivo del canto de los pájaros, el cual ha sido uno de los tópicos constantes de la lírica, tanto como símbolo de renovación primaveral, como, asociado al amanecer, mensajero inequívoco de la proximidad del día. En la canción *El mi corazón*

<sup>5</sup> Edward M. Wilson, “Albas y alboradas en la Península”, *Entre las jarchas y Cernuda* (Barcelona: Ariel, 1977) p. 58.

<sup>6</sup> La jarcha ¡Vey, yá çahhara!, es una alborada según la lectura de García Gómez, y en cambio un alba según la interpretación de Galmés de Fuentes.

<sup>7</sup> Véase Alan Deyermond, “Some aspects of parody in the *Libro de Buen Amor*”, *Libro de Buen Amor. Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, (Londres, 1970). Citado en Wilson, “Albas y alboradas en la Península”, p. 84.

<sup>8</sup> Wilson, “Ora vete, amor, y vete, cata que amanescę”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. V (Madrid, 1954) pp. 335-348.

*madre* los dos primeros versos de la glosa así lo corroboran, *El alba se venía / los pájaros lo mostraban*; o esta otra cancioncilla que refleja una situación típicamente del alba, tomada del *Arte la lengua española castellana* de Correas: *No cantéis, el rruiseñor / tan de mañana, / que despertaréis a quien duerme / i amores ama* (*Corpus*, nº 2303). En nuestra tradición, el canto del gallo<sup>9</sup> se ha unido al motivo de la súplica generando un esquema lírico caracterizado por su sencillez y sus posibilidades expresivas, que se articula en tres momentos: sujeto lírico, que puede ser cualquiera de los dos personajes, preferentemente de naturaleza femenina; canto de los pájaros, advertencia y preludeo de un nuevo día; y la súplica diseñada, a su vez, mediante tres elementos presentes en todos los textos: verbo de movimiento en imperativo; apóstrofe con o sin determinante aludiendo al receptor de la súplica; y un complemento explicativo que la justifica. Este esquema se constata en el villancico *Ya cantan los gallos*, popular en 1508 según Fray Ambrosio de Montesinos, quien lo menciona en la segunda edición de su *Cancionero* al indicar que su poema *El rey de la gloria* debe ser cantado al son de dicho estribillo. Una mujer, tras oír el canto matutino del gallo, insta a su amigo a marcharse:

Ya cantan los gallos,  
buen amor, y vete,  
cata que amanece. (*Corpus*, núm. 454B)

Donde, el sujeto lírico es un yo femenino elíptico; el canto de las aves, metonímicamente el canto de los gallos, *ya cantan los gallos*; la súplica se expresa a través de un verbo de movimiento en imperativo: *vete*; el apóstrofe mencionando al destinatario: *buen amor*; y un complemento explicativo: *cata que amanece*. La fusión de estos dos motivos, súplica y canto de los pájaros, viene confirmado si comparamos este villancico con los anteriormente citados *Ora vete, amor, y bete*, y *El alva nos mira*. En el *Cançoneret d'obres vulgars* se incluye una canción que responde al mismo esquema de *Ya cantan los gallos*:

Anau-vos-en, la mia amor,  
anau-vos-en.  
  
Que la gent se va despertant,  
e lo gal vos diu en cantant:  
"anau-vos-en". (*Corpus*, núm. 455)

Estos motivos, canto de las aves y súplica de uno de los amantes, aparecen ya unidos en un texto latino, *Cantant omnes volucres*, copiado en el ms. de San Florian del siglo X, del cual tan sólo es posible leer la primera estrofa, en la cantiga gallego-portuguesa *Levad'amigo, que dormides as manhanas frias* de Nuno Fernandes Torneol<sup>10</sup>, y en la anónima italiana *Partite amore, adeo*, con la particularidad de que en ésta el canto de las aves ha sido sustituido por el toque de maitines. En todos ellos la lectura es idéntica: al percibir el anuncio del día, el o la amante insta a su amiga/o para que se marche ante la proximidad del día.

<sup>9</sup> El canto del gallo como nuncio del día aparece ya en la literatura griega y posteriormente en la literatura latina medieval, en la que se convertirá en símbolo de Cristo.

<sup>10</sup> Véase Toribio Fuente Cornejo, "*Levad'amigo, que dormides as manhanas frias: una relectura de la cantiga de Torneol*", *Archivum* XLIV-XLV 1 (1994-5) pp. 281-313.

De las diferentes glosas que se hicieron a partir de *Ya cantan los gallos* la más bella es, sin duda, la del *Cancionero de Elvas*<sup>11</sup>. De las otras, dos de principios del siglo XVI merecen una atención particular, pues se ha querido ver en ellas el reflejo de modelos extranjeros, sin duda provenzales. Me refiero a la versión del *Cancionero Musical de Palacio*<sup>12</sup>, y a la de los *Cartapacios salmantinos*<sup>13</sup>, cuya primera estrofa es casi idéntica a la anterior, las diferencias son de orden puramente lingüístico. Dentro de los límites obvios de este trabajo señalaré que estos dos textos poco o nada deben a modelos extranjeros. Se trata de un diálogo que traduce el estado emotivo de la pareja de enamorados en el odioso momento del anuncio del amanecer, construido a partir de motivos propios del alba tradicional<sup>14</sup>, como son la negativa a separarse, la necesidad de ocultar su amor para no “echarse a perder” o la desmentida del canto de los gallos, esto es, el poner en duda el canto de éstos, acusándolos de mentirosos en un intento por prolongar la magia del momento:

No creays, señora,  
sus voces ynciertas,  
porque las más cyertas  
es cantar syn ora;  
mi fe, que os adora,  
ace que parece  
que agora anochece. (E.3. *Cartapacios salmantinos*)

Un motivo que se constata en dos albas francesas *Est il jors* y *Entre moi et mon amin* así como en *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Faltan, en cambio, en los textos de nuestra lírica, referencias a una relación amorosa adúltera, al temor al *gilòs* y a su coro de espías, o al canto del vigía, rasgos que sí delatarían, a nivel conceptual, la influencia de un modelo provenzal. Además la lírica popular hispánica parece evitar el adulterio; así en un texto en el que se asocian los temas de la malmaridada y del alba, la mujer se burla de su amante:

Mala noche me diste, casada,  
Dios te la dé mala.

Dijiste que al gallo primo  
viniese a holgar contigo;  
y abrazada al tu marido  
dormiste, y yo a la helada.  
Dios te la dé mala. (Alfín, *Cancionero*, núm. 685)

Lope de Vega en *El ruiseñor de Sevilla* incluye una canción marcada por una ambigüedad que sólo el juego escénico permite aclarar:

Si os partiéredes al alba,  
quedito, pasito, amor,  
no espantéis al ruiseñor.

<sup>11</sup> Dámaso Alonso y José Manuel Bleca, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* (Madrid, Gredos, 1969) núm. 78

<sup>12</sup> José María Alfín, *Cancionero tradicional* (Madrid, Castalia, 1991) núm. 80.

<sup>13</sup> Ramón Menéndez Pidal, “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *BRAE* I (1914) p. 303.

<sup>14</sup> Fuente Cornejo, *La canción de alba románica. Aproximación a un estudio tipológico* (Oviedo: Universidad) (en prensa).

El ruiseñor, signo de primavera y del amor a partir de la tradición inaugurada por Fortunato, es en este caso —tal como explicó Wilson— “una invención de los protagonistas para engañar al padre. Al cantarse la canción, ellos y el público se dan cuenta de todos los significados: pero el padre y el pretendiente a quien aquél prefiere lo interpretan como una fantasía sobre un auténtico pájaro”<sup>15</sup>.

En todos los textos mencionados el acento recae en la ineludible separación, de la que deriva un lirismo doloroso que, si acaso, se explicita en la glosa. La relación amorosa no es adúltera, no aparece ninguna marca léxica ni conceptual que nos induzca a pensar en una relación de este tipo, sino que más bien la relación ilícita o indebida de una pareja de enamorados, que han pasado la noche junto y que al amanecer tienen que separarse para que la luz del día no descubra su amor y que la mujer, como dice Wilson, no empañe su reputación<sup>16</sup>, o simplemente por las exigencias que suscita el nuevo día<sup>17</sup>.

El tema de la separación al amanecer ha contaminado<sup>18</sup> a otros géneros líricos, como por ejemplo la bella canción de amigo *So ell enzina*: una muchacha va de romería y habiéndose extraviado se echa a dormir al pie de una encina. En las cuatro últimas estrofas la muchacha expresa el encuentro nocturno con el amigo y el dolor que siente al amanecer al tener que dejar sus brazos

A la media noche  
recordé, mezquina;  
halléme en los braços  
del que más quería.  
So ell enzina

Halléme en los braços  
del que más quería:  
pesóme, cuytada,  
de que amanecía  
So ell enzina

Pesóme, cuitada,  
de que amanecía,  
porque yo goçaba  
del que más quería.  
So ell enzina. (*Corpus*, núm. 313)

Sin embargo, la forma más propia de la lírica popular hispánica es sin duda la de la *alborada*; *la viene el día / con alegría; / la viene el sol / con el rresplandor* (*Corpus*, núm. 1082), esto es, el amanecer se espera y se vive con alegría y felicidad porque es el momento en que tiene lugar el encuentro de los enamorados. La *alborada*, si atendemos al encuentro, es una canción similar a otras composiciones en las que los enamorados se citan a orillas del mar o en una ermita; la distinción está en el marco temporal, el amanecer, que, a su vez, es uno de los rasgos pertinentes de la *canción de alba*. Ambas, por tanto, *canción de alba* y *alborada* son dos realizaciones posibles de un mismo tipo, que llamamos amanecer; esto es, dos caras de una misma moneda, en una, el alba, implica separación, en la otra, encuentro; en una viene envuelta en un halo aciago, en la

<sup>15</sup> Wilson, “Albas y alboradas en la península”, p. 93.

<sup>16</sup> Wilson, “Albas y alboradas en la península”, p. 103.

<sup>17</sup> Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media* (Barcelona: Ariel, 1978) p. 214.

<sup>18</sup> Véase el concepto de interferencia registral de Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen-Age (XIIe - XIIIe siècles)* (París: A. & J. Picard, 1977) pp. 40-43

otra de felicidad; una es odiada, la otra deseada; en una indica el fin de los goces con el amigo, y en la otra el inicio. El erotismo de la alborada siempre intrínseco es nítido en este cantar antiguo recogido por Covarrubias: *Si venís de madrugada / hallaréisme en alcandora* (Alín, núm. 880).

Prescindiendo, nuevamente, de las jarchas mozárabes, las *alboradas* de los siglos XV a XVII, giran en torno a dos motivos: el encuentro al quebrar el alba y el deseo de que amanezca. El despuntar el día es el marco propicio para el amor, pues *que si crece el sol que sale / volveráse la niña, dirá que es tarde*<sup>19</sup>. En el *Cancionero Musical de Palacio*, una muchacha invita a su amigo a reunirse con ella con los primeros signos del día en una muy bella canción paralelística:

Al alba venid, buen amigo  
al alba venid. (*Corpus*, núm. 452)

Juan Vásquez, en la *Recopilación* de 1560 incluye un dístico en el que en el primer verso el muchacho pide a su amiga que se reúna con él en el valle, y en el segundo relaciona dicho encuentro con el amanecer,

Descendid al valle, la niña,  
que ya es venido el día. (*Corpus*, núm. 1087C)

En otras variantes, el diálogo sustituye al monólogo y el segundo verso recoge la respuesta negativa de la muchacha, aduciendo que aún no es de día:

—Desçiende al valle, niña.  
—No era de día. (*Corpus*, núm. 1087B).

Lope de Vega, en el *Manojuelo*, se hace eco de este tema:

Vente a la mañana, hermana,  
vente a la mañana. (*Corpus*, núm. 451)

Y el maestro León en el entremés *El abad del Campillo*:

Y al alboré, y al alboré,  
niña, te lo diré. (*Corpus*, núm. 450)

El segundo de los motivos de la *alborada* es el deseo de que amanezca, el cual se recoge en un estribillo glosado en numerosas ocasiones. Cito según *Flor, Novena parte*:

¡Quándo saldréys, el alba galana!,  
¡quándo saldréys, el alva! (*Corpus*, núm. 1077C)

La diferencia entre la *alborada* y la *canción de alba* se percibe con nitidez al cotejar la glosa de este estribillo con la de *Ya cantan los gallos*, dos textos sin duda representativos de la canción de amanecer en la lírica hispánica. En el primer caso, el amor está vinculado a la luz del día,

Resplandece el día,  
crecen los amores,

<sup>19</sup> Frenk, *Corpus*, núm. 1088.

y en los amadores  
 aumenta alegría. (*Corpus*, núm. 1077C)

mientras que, en el segundo, según la glosa recogida en el *Cancionero Musical de Palacio*, la pérdida de la alegría y del amor están condicionadas por el amanecer

Pues el alegría  
 Por poco fenece.  
 Cata que amanece. (Alín, *Cancionero*, núm. 80)

El deseo de ver el alba se constata igualmente en dos textos provenzales, que Martín de Riquer denomina *albas inversas* o *contra albas*, puesto que expresan “lo contrario de lo que se desea en el alba propiamente dicha, o sea su anhelo de que llegue pronto el amanecer”<sup>20</sup>. Estos textos son *Per grazir la bona estrena* de Uc de la Bacalaria y *Ab plazen* de Guiraut Riquier, a las que se podría añadir la cantiga gallego-portuguesa de Juyão Bolseiro *Sen meu amigo manh'eu senlheyra*. Ahora bien, frente al significado del deseo del alba en los textos hispánicos, en los textos provenzales se desea un rápido amanecer como consecuencia de una noche tediosa, de insomnio y sufrimiento, adquiriendo el amanecer el significado de liberación y consuelo a los males del poeta: en *Per grazir* el poeta declara *Dieus! qual enueg / mi fay la nueg! / por qu'ieu dezir l'alba* (“¡Dios! ¡Cuánto enojo me causa la noche! Por ello yo deseo el alba”), y en *Ab plazen* Guiraut Riquier confiesa *e dezir / vezer l'alba*, (“y deseo ver el alba”), porque la luz del día pondrá fin a sus cavilaciones. El tema del amanecer está relegado al estribillo mientras que, en las estrofas de cada composición, se vierten motivos propios de la casuística de la *cansó* trovadoresca. En la cantiga de Bolseiro, la muchacha suspira por el amanecer que tarda en llegar.

Otro grupo de canciones de nuestra antigua lírica popular gira en torno a la exhortación matinal para levantarse, “rondas de amanecida”, tal como las llamó Sánchez Romeralo<sup>21</sup>. Durante la Edad Media existieron una serie de composiciones a las que Gaston Paris denominó a unas “cantos de despertar”, cuyo fin era anunciar la mañana y exhortar a levantarse, y a otras “cantos de vela”, destinadas a preservar la vigilancia nocturna<sup>22</sup>. Como cantos de despertar o ronda de amanecida pueden ser entendidos algunos cantares de nuestra lírica. Así en el *Romancero General* se lee

Recordedes, niña,  
 Con el alboré,  
 Oiredes el canto  
 Del ruiseñore. (Alín, *Cancionero*, núm. 754)

Vélez de Guevara en *El Conde don Pero de Vélez* inserta una canción de este tipo:

Que despertad, la blanca niña,  
 que despertad, que ya viene el día;  
 despertad, la niña blanca,  
 que despertad, que ya viene el alba. (*Corpus*, núm. 1083)

<sup>20</sup> Martín de Riquer, “Las albas provenzales”, *Entregas de poesía* (Barcelona, 1944) p. 4.

<sup>21</sup> Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 63.

<sup>22</sup> Gaston Paris, *Mélanges de littérature Française du Moyen Âge*, publiés par Mario Roques (París: Champion, 1966) pp. 583-584.

Y Lope de Vega otra en *Las flores de don Juan*, en la que la exhortación matinal se une a la mágica mañana de San Juan:

Despertad, señora mía,  
despertad,  
porque viene el alba  
del señor San Juan. (*Corpus*, núm. 1084)

Este saludo matinal se recoge también en el *Cancionero del British Museum*:

Recordad, mis ojuelos verdes,  
c'a la mañana dormides. (*Corpus*, núm. 1086)

Y en los *Cancionerillos de Munich*:

Mañanitas floridas  
del mes de mayo,  
despertad a mi niña  
no duerma tanto. (*Corpus*, núm. 2309)

En el Ms. 3890 de la BNM hay un villancico en forma de seguidilla en el que la exhortación a despertar está unido al motivo del alba, recreando una situación previa al amanecer:

Buelbe a mi tus ojos  
mi bien, recuerda,  
pues el irme es forzoso  
quando amanezca. (*Corpus*, núm. 2291)

Junto a estas canciones de despertar podemos citar dos “de vela”: una del *Romancero de Barcelona*

Esta noche me cupo la vela:  
¡plega a Dios que no me duerma! (*Corpus*, núm. 1090A)

y otra del *Cancionero Classense*, tildada de “vieja” en 1611 por Covarrubias, y que Frenk, con acierto, relacionó con el alba provenzal atribuida a Raimbaut de Vaqueiras *Gaita be, gaiteta del chastel* y con la anónima francesa *Gaite de la tor*:

Velador, que el castillo velas,  
vévalo bien y mira por [ty]  
que velando en él me perdý. (*Corpus*, núm. 1091)

Sabido es que, en la Iglesia, desde fechas muy tempranas, se inicia una tradición de himnos religiosos relacionados con la litúrgica matutina, que se continuará en la Edad Media, sobre todo, en la liturgia hispánica cuyo impacto en las regiones occidentales de Provenza fue puesto de relieve por Ruggieri<sup>23</sup>. De estos primeros himnos litúrgicos matutinos, en los que se perciben diversos motivos comunes a los utilizados en el *alba*, destacan por su belleza el himno *Aeterne rerum conditor* de San Ambrosio y *Ad galli cantum* de Prudencio. Es igualmente interesante el *Breviarium Gothicum*, en el que hay una serie de oraciones matutinas inspiradas en motivos del *alba*.

<sup>23</sup> Jole M. Scudieri Ruggieri, “Per le origini dell’alba”, *Cultura Neolatina* III (1943) pp. 192-202.



Estos himnos, que nacieron con un significado religioso preciso (la noche simboliza la ausencia de gracia y el dominio del demonio, mientras que la luz, el día, es Jesucristo que libera a los cristianos), se adaptaron, sin embargo, desde muy pronto, a situaciones poéticas distintas, dando lugar a composiciones de carácter diverso, militar, místico o alegórico y amoroso. La célebre *Canción de los soldados de Módena*, de la segunda mitad del siglo IX, es un “canto de vela” adaptado a una finalidad militar, de forma que un centinela alerta a los soldados ante la proximidad de los enemigos, instando a sus compañeros a que permanezcan vigilantes. La canción *Eya velar, eya velar* de Gonzalo de Berceo, incluida en el *Duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesu Christo*, nos ofrece una situación similar: se insta a los soldados a estar alerta ante el temor de que los discípulos de Jesucristo pudiesen robar su cuerpo de la cruz. Pese a la escasez textual, creemos que un éxito particular debieron alcanzar aquellas canciones en las que un personaje era el encargado de despertar. La primera muestra que conocemos en el mundo románico es el alba bilingüe de Fleury, conservada en un manuscrito de finales del siglo X, y en la que esa acción de despertar se une al tema del alba. En el tratado de poética provenzal, la *Doctrina de Compondre Dictats*, redactado a finales del siglo XIII por un anónimo catalán, se incluye en la lista de géneros uno denominado canción de *gayta*, que siempre aparece en íntima unión con la intriga amorosa de la *canción de alba*<sup>24</sup>. Los textos de la lírica hispánica parecen confirmar el eco popular de un género originariamente litúrgico, adaptado a situaciones amorosas, de forma que pueda funcionar dentro de la realización textual de la *canción de la alba* y de la *canción de alborada*.

<sup>24</sup> Fuente Cornejo, *La canción de alba románica*.