

**«AL ALBA VENID, BUEN AMIGO».
ITINERARIO DE UN TEMA POÉTICO
A TRAVÉS DEL ESPACIO Y EL TIEMPO**

Stephen Reckert

Según el trovador provenzal Raimbaut de Vaqueiras, en la cama con su amada allá hacia fines del siglo XII, **el alba** era algo que a ambos les inspiraba pavor:

Quan la ren que plus m'es bon e bel
ai a mi tros qu'a l'albe [...],
paor
nos fai l'albe: l'albe, oc, l'albe.

La razón de su miedo, como explica al despedirse de mala gana de la dama, es que **el romper del día le obliga a huir para no ser descubierto por el marido celoso** y malvado, aun más enojoso que el alba: «el gelos vostre malvays senyor, enujos plus que l'albe»:

Dona, adeu! que non puis mais estar:
malgrat meu, m'en conven ad annar¹.

¹ Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans [AIEC], Barcelona, 1907, p. 423.

En la tradición provenzal, el género poético conocido por el mismo nombre, *alba*, está rigurosamente codificado: cuenta la despedida de dos amantes al amanecer después de una noche de amor. La naturaleza obligatoriamente adúltera de ese amor exige un reparto de cuatro *dramatis personæ*: además de los dos protagonistas, aparece en escena un centinela, cuyo papel es evitar que alguien les sorprenda *in flagranti* (recuérdese la función de los criados de Calisto en la *Celestina*). Ese alguien, que se queda entre bastidores, suele ser por supuesto el propio *gelos*.

Por un accidente histórico debido sin duda al desarrollo tardío del estudio de la literatura comparada como disciplina académica, el alba provenzal todavía se considera a veces como el arquetipo del género, siendo en realidad más bien atípica. Para comprobarlo basta hojear la monumental antología del comparatista Arthur Hatto, *Eos*,² dedicada por igual tanto al alba propiamente dicha como a su variante la alborada (que en vez de la despedida canta el anhelado encuentro matinal de los amantes) en la poesía de nada menos de cincuenta y dos lenguas, del albanés (con su nombre singularmente apropiado) al quechua.

En la siguiente alborada anónima, ésta sí típica, la amiga es tan discreta que no admite la presencia siquiera del centinela:

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

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

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

Venid a la luz del día,
non trayáis compañía.

Venid a la luz del alba,
non traigáis gran compañía (*Eos*, p. 330).

² Hatto, Arthur T., *Eos: An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, Haya, Mouton, 1965.

El estudioso que confía su frágil barca al maremágnum del alba en sus múltiples variantes corre el mismo riesgo que el que pretende decir algo nuevo acerca de Dante o Shakespeare o el *Quijote*: ¿quién le garantiza que lo que va a decir no se haya dicho ya? El problema se agrava si ha llevado él mismo algunas gotas al océano bibliográfico (como es mi propio caso). Para evitar ese escollo, por tanto, trataré de navegar en la periferia del tema, limitándome en principio a poesías que se apartan del modelo provenzal y atendiendo más bien a algunas situaciones típicas —la ansiosa espera de la dama por la llegada del amigo, los lamentos por su ausencia (con las dudas acerca de su paradero), las referencias al barco que le lleva a tierras lejanas o le devuelve a la amiga— y algunos motivos simbólicos relacionados con esas situaciones, como el mar, el viento y la noche.

La obra conservada del juglar vigués Martín Codax consta de siete cantigas de amigo que vienen a constituir una especie de villancico por entregas, dedicado al análisis minucioso de diversos aspectos de la ausencia del amigo, como la esperanza o convicción de su regreso, una invitación a la hermana o las amigas de la protagonista a acompañarla a Vigo para mirar las ondas de la ría o bañarse en ellas, o incluso para bailar en el santuario, en participación mágica con la naturaleza y el poder sobrenatural. La primera de las siete cantigas, equivalente a la cabeza del villancico, resume el tema de la ausencia y el motivo simbólico del mar:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus! se verrá cedo?

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus! se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ai Deus! se verrá cedo?

Se vistes meu amado,
o por que hei gran coidado?
e ai Deus, se verrá cedo? (Pv1 / B1278 / v884)³.

³ PV: *Pergaminho Vindel* (facsimil en Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martim*

La séptima y última cantiga condensa austeramente en sólo dos cuartetos la esencia de las otras seis, y la amiga se limita a preguntar:

Ai, ondas que eu vim veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo
sem mim?

Ai, ondas que eu vim mirar,
se me saberedes contar
por que tarda meu amigo
sem mim? (Pv7 / B1284 / V890)

Al llegar a la última estrofa, pues, el poema (es decir, la amiga) ya no tiene ánimo siquiera para cumplir el esquema paralelístico sustituyendo *amigo* por *amado*, y el propio refrán queda reducido a dos sílabas, en las que la voz de la amiga se disipa ya **sin esperanza**, llevada por el viento y las ondas.

A pesar de no tener probablemente cualquier relación genética con él, la primera cantiga de Martín Codax no deja de parecer un lejano eco de otro poema de Raimbaut de Vaqueiras:

Altas undas que venez suz la mar,
que fai lo vent çay e lay demenar,
de mun amic say mes novas comtar
qui lay passet? No lo vei retornar [...]
Oy, aura dulza que venez dever lai
on mun amic dorm e sejorn e jai,
del dolz alein un beure m'aportai!
La bocha obre, per gran desir que n'ai! (AIEC 423)

Un poema de Victor Hugo que por casualidad oí, musicado por Liszt, en el mismo día en que empecé a redactar este texto, sí refleja casi seguramente la influencia de Raimbaut: «Oh, quand je dors, viens auprès de ma couche [...], / Et qu'en passant ton haleine me touche...

Codax, Lisboa, Imprensa Nacional, 1986; B: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (facsimil: Lisboa, Imprensa Nacional, 1982; V: *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana* (facsimil: Lisboa, Távola Redonda, 1973).

Soudain ma bouche / S'entrouvira!»⁴. El indicio decisivo es la coincidencia en ambos poemas de la palabra [h]alein[e] y de la sorprendente imagen sensual de la boca abierta para sorber el aliento de la persona amada.

Bien diferente de la dulce aura del poema de Vaqueiras es el viento fastidioso que en una de las cantigas más conocidas del rey Don Dinís enfurece a la niña blanca (*a alva*) que al amanecer (*à alva*) va a lavar y secar su ropa blanca:

Levantou-s' a velida,
levantou-s' àlva,
e vai lavar camisas
em o alto:
vai-las lavar àlva.

Levantou-s' a louçãa,
levantou-s' àlva,
e vai lavar delgadas
em o alto:
vai-las lavar àlva.

Vai lavar camisas
(levantou-s' àlva);
o vento lhas desvia
em o alto:
vai-las lavar àlva.

E vai lavar delgadas
(levantou-s' àlva);
o vento lhas levava
em o alto:
vai-las lavar àlva.

O vento lhas desvia
(levantou-s' àlva);
meteu-s' àlva em ira
em o alto:
vai-las lavar àlva.

O vento lhas levava
(levantou-s' àlva);

⁴ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques*, París, Pléiade 1964, I, p. 1086.

meteu-s' àlva em sanha
em o alto:
vai-las lavar àlva. (B569 / V172)

Puede parecer problemática la definición del poema del rey como un alba, a pesar de las catorce repeticiones de esa palabra, ya que no hay ni despedida ni encuentro, la cantiga es narrativa en vez de ser dialogada, y el único interviniente humano es la blanca niña. Sin embargo, desde un punto de vista simbólico podemos interpretarla simultáneamente como el prelude a un encuentro destinado a culminar (como advierte Helder Macedo en un ensayo fundamental sobre esta cantiga⁵) en una iniciación amorosa y al mismo tiempo como consecuencia de la despedida después de esa iniciación no menos inquietante que apetecida: las turbulentas emociones de la niña, sacudidas como su ropa por fuerzas cósmicas, son por el momento más asustadoras que agradables.

No me detendré a comentar la deslumbrante nevasca poética de Don Dinís, que he estudiado por extenso en dos libros⁶: me limito aquí a resumir *en passant* algunas observaciones hechas en ellos sobre la función onomatopéyica de ciertos microsignificantes como el fonema *a*, evocador de blancura, o las repetidas *v* y *l*, los componentes consonánticos de la palabra *alva*, sugestivos del veleidoso revoloteo de la ropa blanca llevada por la violencia del viento, con sus connotaciones eróticas universales que lo mismo pueden ser benéficas que amenazadoras. Ya en el Japón del siglo VIII, por ejemplo, una niña despabilada sabe invocar el viento como colaborador en un encuentro nocturno esperado:

Aparta la celosía de bambú,
amor, y vente a mí:
si por ventura mi madre oye,
diré: «fue el viento»⁷.

⁵ Macedo, Helder, «Uma cantiga de Dom Dinis», en *Do Cancioneiro de Amigo*, ed. de S. Reckert y H. Macedo, Lisboa, Assírio e Alvim, 1996, pp. 59-70.

⁶ *Ibidem*, pp. 219-230 y S. Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001.

⁷ *Man'yōshū*, Nueva York, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, 1965, p. 887.

Y un milenio más tarde, todavía en el Japón, encontramos un eco del enfado de la niña alba del rey en la voz de la protagonista de un *haiku*:

(Una linda joven
codeada por el viento de la primavera:)
—¡Pero qué fastidio!⁸.

El alba a la cual se levanta la *velida* de Don Dinís es el amanecer no solo del día sino de la vida adulta, y el vendaval que la perturba es una fuerza natural no sólo meteorológica sino erótica, como «el viento, galán de torres» lorquiano cuyo brazo gris prende por la cintura a otra niña aún no despierta a la vida, o el que persigue a una aterrada gitani-lla con una espada caliente y la súplica «niña, deja que levante / tu vestido para verte».

Una de las cantigas de interpretación más controvertida de todo el cancionero de amigo es la única poesía conservada del juglar casi anónimo conocido solo por el nombre (mejor dicho, el mote) vagamente risible de Meendinho, que junta los temas de las ondas, el barco y la espera:

Sedia-m'eu na ermida de San Simhon,
e cercaron-mh'as ondas que grandes son: [...]

Estando na ermida ant'o altar,
cercaron-mh'as ondas grandes do mar: [...]

E cercaron-mh'as ondas que grandes son;
nem hei i barqueiro nem remador: [...]

E cercaron-mh'as ondas do alto mar;
non hei i barqueiro nem nem sei remar: [...]

Non hei i barqueiro nen remador:
morrerei eu, fremosa, no mar maior:

Nen hei i barqueiro nen sei remar,
e morrerei eu, fremosa, no alto mar [...]

⁸ Blyth, R.H., *Haiku*, Tokio, Hokuseido, 1957, III, p. 199.

Después de cada dístico se introducen los dos versos del refrán:

eu atendend' o meu amigo
eu atendend' o meu amigo.(B552 / v438)

Habiendo ya comentado con pormenor también esta cantiga⁹, resumiré como antes el respectivo comentario. El prisma en que los significados primarios del poema se refractan, escindiéndose en un espectro de derivados, es a la vez sintáctico, en el repetido engarce del refrán con el verso anterior, y métrico, tanto en el desdoblamiento de ese refrán, sugestivo del monótono romper y recular de las ondas, como en el *leixa-pren*, cuyo avance pausado también recuerda el de la marea. En parte consiste también en una serie de microsignificantes onomatopéyicos. De las cuarenta y siete consonantes de la primera estrofa y el respectivo refrán, solo diez plosivas perturban la fluidez, ocho de las cuales son las / d / y la / t / de «ondas», «grandes» y «atendend'»: palabra que se reitera obsesivamente veinticuatro veces en las seis estrofas de la cantiga, remedando en cuadruplicado, con el desdoblamiento del refrán, el incesante romper de las ondas en la arena. La combinación / nd /, a su vez, como componente consonántico de *onda*, es de esperar siempre que surjan onomatopeyas de mar. Finalmente, podemos tener en cuenta ciertas asimetrías como la alternancia «non» / «nem», la de sinalefas e hiatos entre versos paralelos en «na ermida» / «na || ermida», y la de «cercaron» / «e cercaron» y «morrerei» / «e morrerei», que aceleran y retardan por turnos el *temps de récit* ondulatorio del poema, sugiriendo las variaciones mínimas en un fondo inmutable que caracterizan el flujo y reflujo del mar.

La formulación más nítida del principio natural de que la única ley constante es la de la constante mudanza, ejemplificado por las ondas del mar y el correr de un río, se encuentra ya en el venerable tratado chino *Yi Jing* (o sea el *Clásico de la Mudanza*, del siglo XIV a. de C.), siendo la palabra *yì* traducible indiferentemente como *mudanza* o *inmutabilidad*, según el contexto. Un fenómeno análogo al del poema

⁹ Ver Reckert y Macedo, pp. 145-151.

de Meendinho, como señalé en otro sitio¹⁰, se encuentra en la primera cantiga de Martín Codax. donde la serie *evá-eve-eví* (en «*levado*», «*se verrá*», «*de Vigo*» y tres veces «*se vi stes*»), cuya repetición mínimamente variada colabora con las del paralelismo y del *leixa-pren* para crear una imagen acústica de pequeñas variaciones sobre una base invariante que refleja el retumbar hueco de las «ondas do mar de Vigo» batiendo en la playa.

Pero lo más distintivo de la técnica de Meendinho es el desdoblamiento del refrán. El hecho de tratarse de un procedimiento sin paralelismo en el cancionero gallego-portugués motivó la gratuita enmienda «*Eu atendend'o meu amigo! E verrá?*», reiterada a lo largo de más de treinta años por el profesor italiano G. Tavani y basada en la lectura «*meu amig eu a*» de los apógrafos (con una señal indistinta, entre un tilde y una raya, sobre la *u*)¹¹; pero como observa Gema Vallín¹², «*verra* habría de ser *u ra* y no *u a*»; y la interpretación corriente de las últimas tres letras sigue siendo para la mayoría de los estudiosos la más obvia de que indican la repetición de ese verso. El hecho de ser el refrán de esta cantiga el único ejemplo conocido de la repetición de un verso en esta posición, desde luego, no viene al caso, ya que se trata también del único poema conocido de Meendinho, de cuyo *usus scribendi*, por tanto, nada podemos saber. Roman Jakobson, en un *obiter dictum* a menudo citado, sostenía que la esencia de la poesía «réside en des retours réitérés». No cabe duda de que la esencia de la cantiga de este gran poeta estriba exactamente en los «retours réitérés» de las ondas de la Ría de Vigo (y sobre todo, según me parece, los de su refrán obsesivo).

El poeta contemporáneo Álvaro Cunqueiro —con Eduardo Blanco-Amor uno de los dos neotrovadorescos gallegos más destacados— sustituye la Ría de Vigo por la de Arosa y la isla de San Simeón (hoy San Simón) por la de Cortegada, y promete caballerosamente venir en socorro de la *fremosa* de Meendinho enviándole, con tal que baile para

¹⁰ *Ibidem*, p. 163.

¹¹ Tavani, Giuseppe, *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo, 1967.

¹² «Cantigas de Amigo», en A. García Patiño, *Cantigas de Amigo: Texto y Notas de Gema Vallín*, Barcelona, Moleiro, 1999, p. 139..

él al alba, un viento bonancible, una barquiña y el remador que le falta:

Si miña señor á i-alba de Arousa beilar,
poñereille, belida, un ventíño no mar [...].
Na illa Cortegada poñereille un galán
por pastor das mareas co seu remo na man.
A dorna vai e ven
que meu amor ten!¹³

Como preludeo al análisis de un alba inglesa es indispensable una breve digresión sociofilológica. A principios del siglo XIX las universidades inglesas servían más que otra cosa para preparar a los señoritos de la nobleza y la alta burguesía para brillar en la Corte y el Parlamento, gobernar las colonias o administrar sus solares rurales. Para ello bastaban unos rudimentos de las lenguas clásicas (el «little Latin and less Greek» que dos siglos antes se había atribuido a Shakespeare) que les permitiesen cambiar trilladas citas de Horacio o Virgilio con sus pares. Entretanto, Alemania (que era todavía una mera expresión geográfica sin colonias ni Cámara de Lores y no representaba ninguna amenaza como la tradicional enemiga, Francia¹⁴) estaba apostando en grande en la *Wissenschaft*, y el prestigio de sus universidades alertó a las inglesas de las ventajas de algo más de seriedad. Al darse cuenta, pues, de que los alemanes habían dividido su idioma premoderno en *Althochdeutsch* y *Mittelhochdeutsch*, los ingleses decidieron rebautizar el anglosajón, con su respetable pero exigua literatura, como *Old English* (que es más o menos equivalente a llamar «antiguo italiano» al latín).

El nacimiento de la gran poesía propiamente inglesa (e impropriamente llamada *Middle English*) puede fecharse exactamente en 1387: año en que el francés, al fin de más de tres siglos, dejó de ser el idioma oficial de Inglaterra, y Geoffrey Chaucer compuso su

¹³ Cunqueiro, Álvaro, *Obra en galego completa*, Vigo, Galaxia, 1991, I, p. 65.

¹⁴ Un curioso paralelo con la germanofilia cultural inglesa del siglo XIX es el *engouement* francés con la vida social inglesa del *temps perdu* evocado por Proust: una *anglomanie* ya centenaria que se manifiesta desde perspectivas distintas en el esnobismo cursi de Odette y la indumentaria y los modales de «*vrai gentleman*» de Swann.

Troilus and Criseyde, que ha sido calificado de «the most beautiful long poem in the English language» y rebosa de galicismos e italianismos y recuerdos de Boccaccio y del *Roman de la Rose*¹⁵. Pero en realidad el inglés había dejado de ser una lengua germánica ya a partir del siglo XII para transformarse en un idioma híbrido, caracterizado por disponer de dos «registros» que constituyen uno de sus más valiosos recursos expresivos. El registro germánico es concreto, con palabras cortas e incisivas: al pan, pan y al vino, vino; el románico es abstracto, culto y alusivo; y una de las habilidades más útiles para un poeta inglés, aun hoy, es saber moverse libremente entre los dos. Chaucer, además de ser un maestro de ambos, maneja con suma destreza la alternancia de uno con otro. Para ejemplificarla bastan las primeras estrofas de un episodio de *Troilus and Criseyde* que viene a ser en efecto una larga alba:

But whan the cok, **comune astrologer**,
 Gan on his brest to bete and after crowe,
 And **Lucyfer**, the dayes **messenger**,
 Gan for to rise and out hire bemes throwe,
 And estward roos, to hym that koude it knowe,
Fortuna Major, that anoon **Criseyde**,
 With herte soor, to **Troilus** thus seyde:
 «Min hertes lif, my trist and my **pleasaunce**,
 That I was born, **allas**, what me is wo,
 That day of us moot make **disseveraunce**!
 For tyme it is to rise and hennes go,
 Or ellis I am lost for evere mo!
 O nyght, **allas**! why nil t'ow over us hove,
 As longe as whan **Almena** lay by **Jove**?»¹⁶.

¹⁵ La única obra contemporánea de importancia comparable es el poema anónimo de *Sir Gawayn y el Caballero Verde*, de fecha incierta (h. 1365), que pertenece a la tradición celta de los romances del ciclo artúrico y muestra la influencia de Chrétien de Troyes.

¹⁶ Chaucer, Geoffrey, *Works*, ed. F. N. Robinson, Londres, Oxford University Press, 1957, III.1415-28.

En resumen: «Cuando el gallo cantó y salió Venus, mensajera del día, seguida de Júpiter, Criseyde se lamentó a Troilus: ¡vida de mi corazón y todo mi gozo, ojalá que nunca hubiera nacido!, pues el día debe separarnos, y ya es hora de levantarte y partir, o soy perdida para siempre. ¡Ay, noche! ¿por qué te niegas a abrigarnos tanto tiempo como cuando Alcmena yacía con Jove?».

Ahora bien, de esos catorce versos, siete son puramente germánicos y los otros siete tienen palabras de origen románico. De las noventa y seis palabras germánicas, ochenta y dos son monosílabas, y las otras catorce bisílabas; las románicas suman catorce, todas polisílabas, e incluyen las alusiones eruditas a Lucifer (o sea Venus), Júpiter (*Fortuna Major* o Jove) y Alcmena, además de los nombres grecolatinos de los propios protagonistas.

Chaucer se aparta del prototipo occitano del alba en un particular significativo: falta el cuarto personaje, el *gelos*, porque el amor de Troilus y la viuda Criseyde no es adulterino, y la única preocupación de ésta es proteger su buen nombre. Como sustituto del *frisson* de lo prohibido, el poeta se aprovecha discretamente de la sensualidad atribuida tradicionalmente a las viudas jóvenes.

Con la alternancia de registros que vemos en Chaucer contrasta marcadamente el vocabulario «germánico» de dos micropoemas anónimos ingleses que pertenecen a épocas muy diferentes. El primero (que cito de memoria) data obviamente del siglo pasado, e incluso recuerda, sin duda por pura casualidad, unos versos del brasileño Lêdo Ivo sobre «esse amor que move as estrelas / e fecha os amantes num quarto». Sus cuatro dísticos rimados son paradigmáticamente intraducibles, en virtud de su monosilabismo casi total:

Somewhere, a door that locks;
a room with no clocks.

Day flows into night
(they are out of sight).

Each melts into each
(they are out of reach).

Night flowers into day
(they have found a way).

Una versión castellana podría rezar aproximadamente así:

En alguna parte, una puerta con cerradura,
un cuarto sin reloj.

El día fluye noche adentro
(ellos se pierden de vista).

Se funden uno en otro
(ya están fuera de alcance).

La noche florece hacia el alba
(han encontrado su vía).

De las treinta y siete palabras del original, ninguna es abstracta, sólo dos no son monosílabas, y esas dos —*somewhere* e *into*— se componen de las monosílabas independientes *some*, *where*, *in* y *to*. A primera vista se diría que se trata de una celebración del triunfo del amor, pero nos damos cuenta en seguida del sentido ambiguo de ese inocente *somewhere*: en alguna parte, quizá; pero también, implícitamente, no aquí. Esos versos son en realidad la transcripción de un sueño: expresan la añoranza de una felicidad inalcanzable.

El segundo ejemplo es uno de los más conmovedores poemas breves del Siglo de Oro de la poesía inglesa: el siglo de Shakespeare¹⁷, Donne y Marvell; y se encuadra, igual que los versos que acabo de citar, en el subgénero del alba dedicado al anhelo de una reunión amorosa nocturna de dos amantes que se encuentran separados por la distancia o el infortunio. Se distingue no sólo, como la poesía anterior, por su desnudo monosilabismo, sino por una sucesión de aliteraciones y onomatopeyas:

Westron wynd, when wyll thou blow,
the smalle rayne downe can rayne?
Cryst, yf my love were in my armys,
and I yn my bed agayne!¹⁸.

¹⁷ No se comenta aquí, por ser universalmente conocida, la escena V del tercer acto de *Romeo y Julieta*, que también constituye una extensa alba.

¹⁸ Stevens, John H., *Music at the Court of Henry VIII*, Londres, Stainer & Bell, 1973, p. 130 (Musica Britannica, 18, 2ª ed.).

De esas veintiséis palabras, sólo la primera y la última no son monosílabas. El significado literal viene a ser, aproximadamente:

Viento del oeste, ¿cuándo has de soplar?
la lluvia menuda, ¿cuándo podrá llover?¹⁹
¡Cristo, si mi amor estuviera en mis brazos,
y yo en mi cama otra vez!

Las cuatro palabras sucesivas del primer verso que empiezan con la semivocal *w* — *westron*, *wynd*, *when* y *wyll* — imitan el silbido del viento, al paso que *ou* y *ow*, en *thou* y *blow*, traducen sus gemidos (una variante de ese verso empieza *O westron wynd*); téngase en cuenta también que *wynd*, en el siglo XVII, se pronunciaba *wined*, lo mismo el pretérito del verbo *whine*: ‘gemir’. En el segundo verso, la sucesión de monosílabas entrecortadas *rayne downe can rayne* evoca el tamborileo de la lluvia, recordándonos «cómo chove miudiño, / cómo miudiño chove» en la Galicia de Rosalía Castro. Al movimiento *rallentando* de los dos primeros versos sucede el *appassionato con moto* de los últimos dos. *Cryst!*, a secas, es una invocación muchísimo más dramática y angustiada que su equivalente castellana aproximada ¡Ay, Jesús!; y la pequeña conjunción *yf* que se le sigue tiene toda la fuerza de un apremiante ¡ojalá!

Con el madrigal *Break of Day*, del propio John Donne²⁰, volvemos al subtema de la tristeza de los amantes por causa de la partida al alba:

'Tis true 'tis day: what though it be?
O, wilt thou therefore rise from me?
Why should we rise because 'tis light?
Did we lie downe because 'twas night? [...]

Stay, O sweet, and do not rise!
The light that shines comes from thine eyes;
The day breaks not: it is my heart,
Because that you and I must part [...] (I, 23)

¹⁹ O posiblemente “para que la lluvia menuda pueda llover”.

²⁰ Los últimos cuatro versos han sido atribuidos también al gran vihuelista y compositor isabelino John Dowland, en cuyo cancionero figuran.

A pesar de ser del mayor poeta y el representante más erudito de la llamada «escuela metafísica» inglesa, esos versos de Donne son casi tan austeramente monosílabos como los de las dos poesías anónimas anteriores: las únicas excepciones, *therefore* y *because*, son (como *somewhere* y *into*, en el poema contemporáneo) palabras compuestas, derivadas de otras monosílabas: *there*, *for*, *by* y *cause*. Y otra vez la economía verbal del poema dificulta sobremanera una traducción adecuada:

Es verdad que ya de día, mas ¿qué importa?
¿Sólo por eso quieres levantarte y partir de mí?
¿Para qué levantarnos sólo porque ha venido la luz?
¿Fue sólo por ser de noche que nos acostamos?

Quédate, dulce amor; no te levantes:
la luz que brilla es de tus ojos.
No es el romper del día, es el de mi corazón,
porque debemos separarnos tú y yo.

La mención de Rosalía Castro en el contexto del alba recuerda inevitablemente unos conocidos versos de *Cantares gallegos*, su primer libro en gallego, que empiezan con un dístico de tipo popular: «Cantan os galos pra o día: / érguete, meu ben, e vaite». *Cantares gallegos*, observa Xesús Alonso Montero²¹, pretende exaltar la belleza de Galicia y el carácter puro y virtuoso de sus habitantes: «táctica [...] que a veces conduce a la cautelosa o inconsciente eliminación de ciertos aspectos reales». Es ésta una manera diplomática de aludir al tono un tanto empalagoso de algunos cantares como éste, en que el amigo, después de pasar la noche en la cama con su amada, revela que se ha contentado con mirarla, «e non con tanta pureza / ó pe dun ánxel velase», a lo que ella responde asegurándole que le quiere «como un santo dos altares»; pero cuando se atreve, entusiasmado, a pedirle un beso, se lo niega porque tiene que confesarse, «e moita vergonza fora / ter un pecado tan grande». Así, acaban por despedirse castamente, aunque no sin un alarde ritual de machismo por parte del amigo decepcionado:

²¹ Montero, Xesús Alonso, *Rosalía de Castro*, Madrid. Júcar, 1972, p. 40.

—Pois confésate, Marica,
que, cando casar nos casen,
non che han de valer, meniña,
nin confesores nin frades (56-58).

La Rosalía que escribió esos versos aun no tenía veinticinco años: sería injusto exigirle la madurez y la visión desengañada y a veces sombría de su segundo y último libro en gallego, veinte años *más tarde*. *Follas novas*, como dice el maestro Carballo Calero, se caracteriza por la ausencia de tópicos y de inhibiciones y prejuicios. Es a esta segunda Rosalía, que trae en el barco de su verso el dolor de Galicia, a quien se dirige Lorca al adaptar el refrán de su alba en una «Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta», añadiendo a los motivos ya familiares del barco, el mar y los gallos la extraña comparación del viento bramante a una vaca:

*¡Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Érguete, miña amada,
porque o vento muxe, coma unha vaca! [...]*

Dende Belén a Santiago
un anxo ven en un barco.
Un barco de prata fina
que trai a door de Galicia [...]²².

El poema de Lorca es de 1935: la fuente de la desconcertante metáfora de la vaca que muge puede encontrarse tal vez en una poesía de Álvaro Cunqueiro que data de 1932:

Esta é a noite de moer o grau do vento.
Bortela que bortela,
muiñeira.

Esta é a noite de muxir a vaca do vento.
Muxe que muxe,
leiteira.

—Eu teño medo de que o vento perdido
a min e o bortel nos leve consigo!

²² García Lorca, Federico, *Seis poemas galegos* [1935], en *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1980, I, p. 223.

— Eu teño medo de que o vento irado
me turre na fita que por teu amor traio! (67).

Tal vez no sea gratuito explicar que un *bortel* es una criba, y la *fita* la cinta mencionada en tantas cantigas de amigo como típica prenda de amor, con el valor simbólico evidente de objeto que liga o ata a quien lo lleva. Más misterioso que estos símbolos o que el mugido del viento airado es el grano que el vendaval perdido amenaza llevar consigo junto con la propia amiga; y otra vez la pista tiene que buscarse en otro poema, ahora un alba medieval de Roi Páez de Ribela en que también aparece la cinta:

—Maria Genta, Maria Genta da saya cintada,
hu masestes esta noyte ou quen pôs cevada?
(Alva, abríades-m' alá!)

—Albergámos eu e outra na carreyra,
e rapazes con amores furtan ceveyra.
(Alva, abríades-m' alá!)

Hu eu maj' aquesta noyte, ouv' y gran cêa,
e rapazes con amores furtan avêa.
(Alva, abríades-m' alá!) (B1439 / V1049).

Esta ingeniosa cantiga, como la llama Gema Vallín en un análisis no menos ingenioso²³, estriba en una serie de dobles entendidos sexuales: almacenar cebada, robar cibera y avena, cenar y albergarse en el granero; la investigadora advierte que *albergar* «adquiere connotaciones obscenas en algunas cantigas de escarnio». Cito en resumen la «composición de lugar» que propone para esta cantiga: «fue siempre costumbre pasar la noche junto al grano después de cribarlo, para evitar su robo. Esta vigilancia [...], ante la llegada de los *rapazes* [...] con la idea de apropiarse del cereal, se convierte en una noche placentera [...]»²⁴. El grano es simiente y conocido motivo sexual, con el que

²³ Vallín, Gema, “Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas”, en *O Mar das Cantigas*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, s.f.

²⁴ Un papel análogo era desempeñado por el tradicional *hay-ride* norteamericano del siglo XIX y principios del s. XX, en que después de la recolección del heno los

juega el trovador en todo el poema». Gema Vallín concluye por interpretar el enigmático refrán como «¡Al alba, me abríaís (recibíaís, o *albergabas*) allá!». *Alva*, desde luego, significaría, igual que en la cantiga de Don Dinís, à *alva*.

Sólo falta recordar que en una sociedad que profesa el ideal de «la mujer casada, la pierna quebrada y en casa», la molinera tiene la particularidad no sólo de trabajar durante la noche sino de recibir una clientela masculina, lo que le da cierto margen de libertad u oportunidad especial, y, por consiguiente, una fama equívoca comparable a la de la viuda alegre.

La cinta o *fita* evocada por Cunqueiro y Páez de Ribela aparece ya en otra alba de Don Dinís cuyo refrán ha sido objeto de varias interpretaciones diferentes (abrevio los versos paralelos):

De que morredes, filha, a do corpo velido (o *louçã*)?
Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo (o *amado*)
alva e vai liero.

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo (o *amado*)
quando vej' esta cinta que per seu amor cingo (o *trago*)
alva e vai liero.

E me nembra, fremosa, como falou comigo (o *falamos ambos*)
alva e vai liero (B567 / V170).

En ambos apógrafos el refrán aparece sólo una vez, después de los dos primeros versos. Desde luego, tratándose de una fuente manuscrita medieval, no tiene ni puntuación ni acento, de modo que se presta a tres posibles lecturas: «alva, e vai liero», «alva é, vai liero» y «à alva, e vai liero». Esta ambigüedad ha dejado indecisos no sólo a los comentaristas sino a por lo menos un poeta moderno. Álvaro Cunqueiro, que emplea el refrán en dos poemas, uno de 1933 y el otro de 1950, vacila: en 1933 opta por la segunda interpretación:

Ven e verás como soñan na mar
os laranxos e as illas, si a sirea cantar.
Alba é, vai liero! (64).

segadores y segadoras subían al carro que lo transportaba al henil y allí se madrigaban en él para divertirse hasta altas horas.

Al volver a citar lo, prefiere no apartarse de los manuscritos:

No bico do galo a i-alba,
alba e vayliero! (131).

Ahora bien, sólo un folio separa la cantiga «De que morredes, filha?» de «Levantou-s' a velida» en ambos manuscritos. Recuérdese el principio de esta última cantiga:

Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva,
e vai lavar camisas
em o alto:
vai-las lavar alva (B569 / V172).

En cada una de las dos ocasiones en que aparece la palabra *alva*, hay que interpretarla como aplicable simultáneamente a la niña blanca (*a alva*) que se levanta y va a lavar su ropa blanca, y a la hora a la que realiza las dos acciones (*à alva*). La crisis o contracción vocálica de *àlva* en esta cantiga implica, pues, la fuerte probabilidad de que también en el refrán de «De que morredes, filha?» habrá que reconocer la misma crisis y entender el significado como «al amanecer, y va ligero». Esa probabilidad se convierte en certeza cuando comprobamos que cada repetición de la palabra *alva* está ligada gramaticalmente a la frase que la precede: el amigo (o amado) «dio amores» —es decir, pesar de amor— a la amiga *à alva*, despidiéndose de ella; ella ciñe (o viste) su cinta *à alva*; él habla con ella (o hablan ambos) *à alva*. Mientras tanto, él «va ligero», partiendo rápido y airoso para el gran mundo masculino de la acción y la aventura; y al mismo tiempo vislumbramos el fugitivo brillo blanco de las velas del barco que le lleva hacia fuera. ¿Volverá pronto, triunfante y amigo del rey, para llevársela a ella, quién sabe si a mirar las torres de Jaén?²⁵ ¿O será que otra amiga le detiene?

También el dístico popular aprovechado por Rosalía Castro y, a su vez, por García Lorca, ha sido recordado en una bella «Canzón de

²⁵ Compárese la cantiga de Pay Gomes de Charinho (B 843 / V 429) en que la amiga ruega a Santiago: «Vós mi adugades o meu amigo! / Sobre mar vem quem froes d'amor tem: / mirarei, madre, as torres de Geén!».

albada» de otro poeta moderno, el orensano Eduardo Blanco-Amor, que la publicó un año antes de la «Canzón de cuna» de Lorca. Citaré tan sólo unos pocos versos en los que oímos la voz desolada de la mujer que espera en vano la llegada del amigo:

Cantan os galos pra o día
¡meu amor! [...]

Mal sabe amor porque alerta
o meu corazón me teña,
que esperando estou que veña
para dármelle desperta.
¿Quién te me demora? ¿A noite [...]?

Ay amante,
toda a noitiña a agardarte [...] ²⁶.

Una poesía enigmática de Cunqueiro reúne los familiares motivos del viento, el mar y el barco, pero sólo para despedirse del venerable *topos* poético del alba. Es la última poesía de su último libro de verso, pues en los treinta años que le quedaban de vida se dedicó casi exclusivamente a la prosa. Con esa despedida el alba se transforma, a la luz fría de la luna²⁷, en nocturno:

Agora trobo o vento e máila lúa fría,
non o cervo do monte que a agoa volvía.

Agora trobo o mare e máila nao veleira,
non a amiga que canta só da abelaneira.

Agora trobo a lúa e máilo vento irado,
non o cervo do monte, meu amigo pasado.

Agora trobo a nao e máila mar maior
e non aquela amiga, miña branca señor (132).

Pero ¿será éste en realidad el último adiós a la amiga alba? Al fin de tantos siglos, cabía dudarle; y en efecto no falta quien mantenga vivo

²⁶ Blanco-Amor, Eduardo, *Cancionero*. Buenos Aires, Galicia, 1956, p. 51.

²⁷ Es un hecho curioso (y tal vez sintomático de esa transformación) que la luna, si no me engaño, no aparece una sola vez en todo el cancionero de amigo.

aún hoy el venerable tema, si bien de manera nueva. Terminaré con dos albas del poeta minimalista barcelonés Ramon Dachs, que además del catalán (y el castellano) cultiva también el gallego. *Llibre d'Amiga*, aun en su vestidura catalana, no es menos gallego en espíritu, y lanza por encima de la «cuña castellana» lingüística de Rafael Lapesa un puente aéreo que une los dos lados opuestos de la Península. Un ejemplo es la siguiente alba, que incorpora una frase notoriamente enigmática de la cantiga de amigo de Pedro Eanes Solaz «Eu velida non dormia, [...] edoy lelia doura»²⁸. En el *rifacimento* de Dachs²⁹ es el amigo quien habla, contando cómo la *velida* insomne y amorosa le recibía (o «albergaba») con satisfacción mutua:

Meua amiga no dormia,
lelia doura, i em volia

No dormia i em rebia,
lelia doura, i em tenia.

Sin ofrecerse como un *haiku* (quizá por razones métricas³⁰), la otra alba de Dachs, incluida en sus *Poemes mínims*, comparte con ese género la característica esencial de sugerir en vez de afirmar. Los significantes del *haiku* son como aquel otro producto de la miniaturización típicamente

²⁸ Después de casi un siglo de tentativas de solución, el misterio de este refrán, «the most famous textual crux in the corpus of 500 *cantigas d'amigo* and [...] the most difficult and elusive one to solve», como dice Rip Cohen, ha sido aclarado definitivamente por Cohen y Federico Corriente en un artículo importante ahora en prensa. *Lelia doura* es árabe, siendo *lelia* una transcripción de *leia* (con el yeísmo típicamente andaluz), que significa «a mí» o «para mí»; y *doura* representa el árabe andalusí *ddáwra*, «turno». *Lelia doura* (o sea *leia ddáwra*) significa por tanto «me toca a mí». En cuanto a *edoy*, para Cohen y Corriente se trataría de una frase no árabe sino mozárabe, representando *et [h]oy*, con la característica sonorización de la sorda intervocálica *t*. Por una curiosa casualidad, Ramon Dachs, que desconocía por fuerza el artículo inédito, ha empleado *lelia doura* en un contexto singularmente apropiado: en la cantiga de Solaz era la amiga quien hablaba; hoy *le toca* al amigo.

²⁹ Ramon Dachs, *Llibre d'Amiga*, Valencia, 7 i Mig, 1998, p. 36.

³⁰ Los tres versos del *haiku* clásico obedecen al esquema silábico 5-7-5, pero existen ejemplos antiguos de 6-8-5, 5-10-5 y 10-7-5, y la modalidad contemporánea es aún más libre (cfr. Satō, xi-xv, para ejemplos de 10 a 25 sílabas).

japonesa, la bolita minúscula de papel que al ser introducida en un vaso de agua se expande hasta transformarse en flor. De la misma manera el micropoema, cuyas dimensiones reducidas no le permiten explicitar su significado, tiene que dejarlo brotar libre e intuitivamente dentro de la imaginación, y aun al arbitrio, de quien lee. Así, por ejemplo:

diàfan
vertigen
androgín
a l'alba

Podemos preguntarnos si la diafanidad que se evoca es propia de la luz matinal o de la ropa ligera de la amiga o de su cutis finísimo, y si el vértigo es emocional u orgásmico o las dos cosas al mismo tiempo. Y ¿de quién es la androginia, y por qué exactamente *a l'alba*? La respuesta podría encontrarse tal vez en el alba inglesa citada antes, donde los dos amantes se funden uno en otro a la luz tenue del amanecer, perdiéndose de vista, o bien en el bello poema de João Cabral³¹, «Escrito com o corpo», en que la piel del amante se va disolviendo hasta que «ele assume / a pele dela, que ela empresta [...], e tudo acaba confundido, / nudez comum, sem mais fronteira».

No: decididamente, aún no hay que temer, después de su travesía milenaria del cielo de la poesía mundial, el ocaso del alba³².

³¹ Cabral de Melo Neto, João, *Poemas Escolhidos*, Lisboa, Portugalía, 1963, pp. 243-244.

³² Agradezco a Nicolás Extremera su amable invitación para presentar una versión preliminar de este texto en las V Jornadas de Cultura Gallega de la Universidad de Granada, en octubre de 2002, y a María Xesús Bugarín López el regalo de un bello ejemplar de la *Obra poética* de Álvaro Cunqueiro.