

Filología: los maestros

Ramón Menéndez Pidal

Estudios sobre
lírica medieval

Con un prólogo de Margit Frenk,
Al cuidado de Marta Latorre y
Ernesto Barroso

Centro para la edición
de los clásicos españoles

CON EL PATROCINIO DE



Distribuido en colaboración
con el Servicio de Publicaciones de la
Universidad de Valladolid



Estudios sobre lírica medieval

Ramón Menéndez Pidal



Filología: los maestros

Ramón Menéndez Pidal

Estudios sobre
lírica medieval

Con un prólogo de Margit Frenk

Centro para la edición
de los clásicos españoles

Ramón Menéndez Pidal
Estudios sobre
lírica medieval

CON EL PATROCINIO DE



Ramón Menéndez Pidal
Estudios sobre
lírica medieval

Con un prólogo de Margit Frenk

Al cuidado de Ernesto Barroso y Marta Latorre



CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES

MADRID

MMXIV

Prólogo

Cuando a los 50 años Menéndez Pidal pronunció en 1919 su famoso discurso ante el Ateneo de Madrid, «La primitiva poesía lírica española», tenía ya en su haber una serie de grandes obras, base y punto de partida de innumerables estudios filológicos y lingüísticos sobre la España medieval. Entre otras cosas, había publicado, en 1908-1912, su fundamental edición del *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*; además preparaba sus imprescindibles *Orígenes del español* (1926).

Con el discurso de 1919 don Ramón puso la primera piedra de un capítulo que, como él mismo dijo en aquella ocasión, faltaba en las historias de la literatura española. Por lo demás, el tema estaba en el aire: Pedro Henríquez Ureña trabajaba en lo que llamaría *La versificación irregular en la poesía castellana*, libro en el que la antigua lírica popular desempeña un papel protagonista. Por otro lado, Julio Cejador y Frauca iniciaría en 1920 la publicación en diez tomos de una extensa antología que agruparía lo que él consideraba *La verdadera poesía castellana*, o sea, como reza el subtítulo, la «antigua lírica popular».¹ Por los mismos años la lírica popular, antigua y moderna, ejerció gran influencia sobre varios poetas de la Generación de 1927.

El innovador estudio de Menéndez Pidal cayó, pues, en terreno fértil; aunque la verdad es que, por lo pronto, no tuvo secuelas que permitieran consolidar ese nuevo capítulo de la literatura española. Pero en medio de sus muchos otros trabajos, don Ramón no quitó el dedo del renglón, y el tema de la lírica popular preliteraria reaparece una y otra vez en los trabajos incluidos en el presente volumen, trabajos que iré citando por sus fechas:

¹ De hecho, la antología constituye una mezcla de abundantes poemitas de tipo popular con otros tantos de carácter netamente culto. En cuanto al título, fue calificado por José F. Montesinos de «neciamente polémico» (*NRFH*, II, 1948, p. 293); a la vez, es curioso constatar que parece proceder de una frase que Menéndez Pidal utilizó en su discurso de 1919: «la verdadera poesía lírica, la primitiva, la única que cultiva el pueblo...» (p. 56). La idea venía de lejos: ya en 1776, G.A. Bürger había sostenido que la poesía popular es «la única verdadera». Véase mi libro *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, 2ª. ed., México, El Colegio de México, 1985, p. 9.

- 1919:** «La primitiva poesía lírica española»: conferencia leída en el Ateneo de Madrid y publicada en sus *Estudios Literarios*, de 1920; el libro se reeditó en la Colección Austral.
- 1922:** «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española»: conferencia leída en el All Souls College de la Universidad de Oxford, en 1922; publicada en *El Romancero. Teorías e investigaciones*, Madrid, Editorial Paez, s.f., y en un tomo de la Colección Austral.
- 1938/1941:** «Poesía árabe y poesía europea»: conferencia leída en La Habana en 1937 y publicada en dos versiones ampliadas, en 1938 y 1941.²
- 1943:** «Sobre primitiva lírica española»: publicado en la revista *Cultura Neolatina*, 1943, y en el libro *De primitiva lírica española y antigua épica*, Colección Austral.
- 1951:** «Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar»: publicado en el *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)*, correspondiente a 1951,³ y en el libro *España, eslabón entre el Islam y la Cristiandad*, Colección Austral.
- 1952/1956:** «La canción andaluza entre los mozárabes de hace un milenio»: conferencia leída en el Instituto de Estudios Egipcios de Madrid, en 1952, y publicado en el citado libro *España, eslabón entre el Islam y la Cristiandad*.
- 1960:** «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema»: publicado en la *Revista de Filología Española*, 1960.

A estos estudios hay que añadir el capítulo XIII del libro *Poesía juglaresca y juglares*, a partir de su sexta edición, refundida, de 1957, que lleva el subtítulo *Orígenes de las literaturas románicas*.

Varios de estos títulos revelan ya ciertos cambios de enfoque (como el paso de *española* a *románica*, a *andalusí*, a *europea*) y la aparición

² A la versión de 1938, publicada en el *Bulletin Hispanique*, remite don Ramón en sus estudios posteriores; sin embargo, en la de 1941, de la Colección Austral, una apostilla suya pedía que se leyera esta versión; de ahí nuestra referencia a las dos fechas, aunque el texto del que cito es el de 1941.

³ Aunque una nota al pie remite al *Romancero hispánico* de don Ramón, publicado en 1953. Un resumen apareció en su libro *Los orígenes de las literaturas románicas a la luz de un descubrimiento reciente*, Santander, 1951, y otro en la revista norteamericana *Measure* de 1952.

de nuevas líneas de investigación. La más importante es la desarrollada por primera vez en 1938 / 1941, sobre la poesía hispano-árabe y su influencia, principalmente sobre la poesía de los primeros trovadores provenzales; esta constituye el otro gran tema del presente libro. Lo que los títulos no nos dicen es que cada uno de estos artículos abarca varios temas, que a su vez van reapareciendo, iguales, matizados o transformados, en los estudios subsiguientes, cuando no desaparecen. Los iremos viendo uno por uno, comenzando por un concepto clave.

«ORIGEN, ORÍGENES»: UN TÉRMINO AMBIGUO

En 1919 dijo Menéndez Pidal lo siguiente: «hay que pensar que todo género literario que no sea una mera importación extraña surge de un fondo nacional cultivado popularmente antes de ser tratado por los más cultos» (p. 3).⁴ Y también: «lo indígena popular está siempre como base de toda la producción literaria» (p. 3). Con estas expresiones se sumó don Ramón a toda una corriente de pensamiento europeo que, iniciada en la segunda mitad del siglo XVIII, culminó en el XIX. En el campo de la historia literaria, se buscaba una explicación a la súbita aparición, a fines del siglo XII, de la poesía trovadoresca provenzal con Guillermo IX de Aquitania y se formularon varias hipótesis sobre sus «orígenes». Una de ellas, alimentada por la idealización contemporánea de la poesía popular, fue la «teoría de los orígenes populares», representada, entre otros, por los reconocidos filólogos franceses Gaston Paris y Alfred Jeanroy, que Menéndez Pidal conoció muy bien. En Alemania, Friedrich Theodor Vischer había afirmado en 1851 que la poesía popular es en todo tiempo «*el arte que está antes del arte*», y los hermanos Grimm habían sostenido que la poesía artística es siempre continuación de la popular, pues en esta ya aparecen en germen todos los géneros que desarrollará aquella.⁵

⁴ Las referencias entre paréntesis remiten a las páginas del presente libro.

⁵ Véase la primera parte («Un siglo de especulaciones») de *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., en especial, las páginas 19-43.

En el discurso de 1919 y en estudios subsiguientes encontramos varios otros ecos de las ideas expresadas por quienes desde el siglo XVIII teorizaban sobre poesía popular y sobre los «orígenes populares» de la lírica europea. Decía don Ramón en 1919: «debemos esforzarnos en descubrir el villancico hacia los más remotos tiempos que podamos» (p. 28). La lírica popular preliteraria que buscaba él tenía que ser muy antigua (y por eso, *primitiva*). En 1951 precisó esta idea ya en el título mismo: «Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar». Nos recuerda ahí que la gente siempre ha cantado, en el trabajo y en el ocio, y de manera muy convincente, dice: «Esos cantos, indudablemente, nacieron en toda la Romania a la vez que las lenguas románicas nacían, diferenciándose cada vez más del latín escrito» (p. 249); esos cantos, añade, son «consustanciales con la lengua latina vulgar y con ella evolucionados hasta convertirse en cantos románicos» (p. 251). Lo reiteró en 1957.

La idea de la antigüedad de los cantos populares se remonta, por lo menos, al siglo XVIII, cuando aparecieron en Inglaterra libros intitulados *Collection of Old Ballads*, *Fragments of Ancient Poetry*, *Reliques of Ancient English Poetry*. Y la idea reaparece en muchos escritos del XIX. La antiquísima poesía ha desaparecido, pero ha dejado «fragmentos» y «reliquias» que, en cierta medida, permiten reconstruirla, así como –dirá Menéndez Pidal– el latín vulgar, irrecuperable, puede reconstruirse parcialmente a base de las lenguas romances. Varios otros conceptos desarrollados por don Ramón tienen, como iremos viendo, idénticos antecedentes.

Las raíces románticas del discurso pidaliano de 1919 fueron criticadas por varios colegas, y la idea de los orígenes populares de toda literatura no vuelve a presentarse de manera tan clara y tajante en los escritos de don Ramón. En el dedicado a las recién descubiertas jarchas mozárabes (1951) leemos cosas como: «Ahora vemos que también para los orígenes de la poesía lírica la aportación española ofrece recursos únicos en su clase» (p. 248). Unos años después, en 1957, el capítulo XIII de su libro sobre los juglares considera que el espectáculo juglaresco está en el «origen» de las literaturas romances. Todo, a mi ver, parece indicar, sin embargo, que en estos pasajes la palabra *origen*, *orígenes*, no necesariamente implica procedencia, sino más bien precedencia, anterioridad. Y aun llega a significar

«comienzos», como en la frase «en el siglo XII, en la época de orígenes de la poesía lírica» (1943; p. 164), o sea, de los comienzos de la lírica culta.

Consciente de la ambigüedad del término, en el último trabajo de la serie, publicado en 1960, el párrafo 13, se intitula, entre signos de interrogación, «¿Orígenes de la lírica?». Y ahí, respondiendo a una crítica de Aurelio Roncaglia, acepta, casi tímidamente: «Pero también *orígenes* tiene el sentido lato de *período de orígenes*, período protohistórico» (p. 308). Inquieta aquí la palabrita *también*: ¿cuál sería el otro sentido o los otros sentidos? Se diría que son dos: el habitual y no lato, que denota «proveniencia», y el de «comienzos».⁶

LOS TESTIMONIOS

Cuando, en el pasaje ahora citado, definía don Ramón el «período de orígenes» como *período protohistórico*, estaba pensando, posiblemente, en los abundantes testimonios que había venido citando a lo largo de los años para apoyar su tesis de la existencia de cantos populares en épocas preliterarias. En 1919 su argumentación se fundó sobre todo —porque los textos conservados eran poquísimos— en relatos de cronistas castellanos del siglo XII, principalmente del de Alfonso VII, que daba cuenta de cantos entonados por los soldados que volvían vencedores, de otros dedicados al recibimiento de reyes, de endechas fúnebres, etc. En el artículo de 1943, destinado a complementar el anterior, ampliaría y documentaría cabalmente toda esa información procedente de las crónicas españolas. En 1957 citará testimonios de la época visigoda: en el Concilio de Toledo, del año 589, San Isidoro mencionó a los obreros que cantaban canciones obscenas mientras trabajaban; en el siglo VII San Eugenio de Toledo se refirió a los cantares del vulgo «en que se zahiere cualquier vicio de cónyuges, hijos o criados de la vecindad». Valerio del Bierzo acusó

⁶ Ya en 1919, a propósito de los testimonios de cantos colectivos que aportó el cronista de Alfonso VII, ha dicho don Ramón: «en el período de nuestros orígenes literarios, la ciudad de Toledo ... oye resonar la poesía lírica...», o sea, en el siglo XII.

al «goliárdico cleriquillo Justo» de entonar en las casas «cantilenas de embriaguez y lascivia ..., horrendos cantares y venenosas *ballimatias*». ⁷ En 1957 mencionará don Ramón testimonios de los siglos VI a VIII procedentes de otros países, como las conocidas condenas emitidas en concilios eclesiásticos y ciertos pasajes de Carlomagno, de Alcuino y de otros autores.

EL PUEBLO

Antes de seguir hablando de las canciones de la época preliteraria, importa saber qué se entendía por *pueblo* cuando se hablaba de las canciones populares. Para muchos románticos alemanes, en el periodo preliterario el pueblo no estaba aún socialmente diferenciado (Vischer, 1851); y Detlev barón von Liliencron llegó a afirmar en 1884 que hasta el siglo XVI el pueblo era «la totalidad indivisa de la nación», y que a partir de entonces se redujo a las capas inferiores de la sociedad. ⁸ Sólo una vez, y acaso por influencia de Jeanroy, sostuvo don Ramón, en 1960, que en «tiempos primitivos» «las clases sociales estaban bastante indiferenciadas» (p. 299). En ese mismo trabajo reiteró, en cambio, la idea que del pueblo primitivo había expresado en todos sus trabajos anteriores, a saber, que las diversas clases sociales constituían una sola comunidad: «En esa época primitiva» la común ignorancia del latín y de la escritura igualaba a «las clases educadas con las ineducadas»; todos cuantos hablaban el latín vulgar, en su evolución hacia las lenguas romances, constituían un «público mezclado, cortesano, caballeresco, burgués, rural» (p. 315). ⁹ Cabe escuchar en esta concepción del *pueblo* un eco de opiniones como la del

⁷ La palabra *ballimatias* fascinó a don Ramón y, unida a *venenosas* reaparecerá en 1960. La recopilación de expresiones análogas en documentos eclesiásticos tiene también antecedentes europeos en el siglo XIX y comienzos del XX; véase *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., pp. 46-48.

⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁹ En 1919 habló don Ramón del «pueblo en común, incluyendo en él los más humildes con los más doctos» (p. 8). En 1957: la lírica era «tan propia de las clases inferiores como de las superiores», «usada lo mismo por la gente rústica que por la aristocrática en sus danzas y demás solaces».

gran escritor romántico Ludwig Tieck, quien en 1803 sostuvo que todavía en la época de los trovadores nobleza y pueblo bajo eran una sola cosa.

Esa reiterada idea de lo que era el pueblo suele ir de la mano con el término o el concepto de *nación*. En los comienzos mismos de las teorías románticas había dicho Herder que la poesía popular es «la voz viva de la naturaleza nacional», y Goethe, en 1823: las canciones populares «son las canciones que definen a un pueblo». Recordemos que Menéndez Pidal afirmó en 1919 que los géneros literarios surgen de «un fondo *nacional* cultivado popularmente». Con ese mismo sentido utilizó ahí la palabra *español* y habló de «las más antiguas muestras de poesía lírica propiamente *española*» (p. 28). Tras el hallazgo de las jarchas mozárabes, subrayará don Ramón la «aportación *española*» al conocimiento de los «orígenes» (1951; p. 249), y en cuanto a las canciones de mujer, «comunes a todo el occidente», afirmará la singularidad de la variedad *española* y sostendrá que gracias a las jarchas, «España aparece entre los pueblos románicos como un país de excepción» (1960; p. 248, y cf. abajo, nota 204).

POESÍA POPULAR, POESÍA TRADICIONAL

Si el nacionalismo pidaliano no tiene quiebres, el concepto fundamental de poesía popular pasa por varias fluctuaciones en el pensamiento de don Ramón. En 1919 ha dicho que el canto popular «siempre es una creación propia del pueblo que lo maneja» (p. 3). La idea no podía estar más claramente expresada. Pero en el mismo discurso, donde impera el término *popular*, nos encontramos de pronto con la aseveración de que las estrofas que glosaban el estribillo de las canciones eran «meramente populares», o sea, improvisadas y efímeras, mientras que el estribillo era *tradicional*. Y es que, por lo menos desde 1916, venía elaborando don Ramón una nueva idea, que cuajaría en su trabajo de 1922, «Poesía popular y poesía tradicional» (pp. 61-94). En él reclamaría para España un término no usado en las demás lenguas europeas y que hacía falta: había que distinguir entre composiciones *populares*, las divulgadas gracias a una moda pasajera y que la gente siente ajenas y repite sin casi variarlas, y las poesías *tra-*

dicionales, ancladas en una tradición, que la gente hace suyas durante generaciones y que va variando continuamente. En 1919 no desarrolló esta idea y, de hecho, volvió a usar muchas veces el término *popular*, con el sentido que venía ya dando a *tradicional*.

Misma fluctuación entre los dos términos, en trabajos posteriores. En 1951 leemos que las jarchas «en sus orígenes [comienzos], y después en la mayoría de los casos, eran una canción preexistente y *popular*» (p. 197); pero dirá que muchas son «de auténtico carácter tradicional» (p. 253).¹⁰ En cierto pasaje de 1960 se declara definitivamente a favor del término *tradicional*. Este parece haberse impuesto después en muchos estudios sobre folclor poético en lengua española. En cambio, en países como Francia e Italia se sigue hablando de *poésie populaire*, *poesia popolare*, cuando no de *poesía oral* o *folclórica*, con el mismo sentido que don Ramón adjudicó a *poesía tradicional*.¹¹

En el estudio de 1922, basado en sus incipientes conocimientos sobre el romancero, aseveró don Ramón que todo poema tradicional es obra de un autor individual, y las sucesivas refundiciones importantes de su contenido también lo son. «Una poesía tradicional ... es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales» (p. 79). En épocas de florecimiento, como los siglos xv y xvi, las variantes surgen lo mismo entre iletrados que entre gente de superior cultura y «están dominadas por corrientes de acierto poético» (p. 82). A este periodo *alédico* sucede un periodo *rapódico*, de decadencia, en que la poesía queda «reducida al ínfimo vulgo y población más rústica» (p. 82).¹²

¹⁰ Hay que tener en cuenta que en 1922 ha definido don Ramón la *poesía tradicional* como uno de varios tipos de *poesía popular* y que todavía en 1960 aseveró que la palabra *popular* tiene dos sentidos: «divulgado» y «tradicional» (p. 297). Estas afirmaciones ciertamente pueden crear confusión, pues contradicen su propia contraposición *poesía popular* / *poesía tradicional*.

¹¹ Por mi parte, me he aferrado al término *popular* al hablar de la lírica española antigua, porque en la Edad Media era patrimonio del *pueblo*, de campesinos y pastores. Para la época moderna prefiero el término *folclórico*, -a. Actualmente se está usando cada vez más la palabra *oral* (*literatura oral*, *poesía oral*), que don Ramón también utilizó alguna vez.

¹² Quizá en ese momento no conocía don Ramón más que ejemplos poco felices del romancero viejo conservado en la tradición oral moderna. Años después entraría en contacto con muchas versiones modernas y valoraría las versiones y

Después de 1922, don Ramón varió estos conceptos, concediendo mayor importancia a las intervenciones de la colectividad y disminuyendo el papel del «autor». De 1951 son las siguientes definiciones del «arte anónimo o colectivo»: las sucesivas transformaciones del poema «van despojando el estilo del primer autor, o autores sucesivos, de todo aquello que no conviene al gusto colectivo». Y el estudio finaliza con estas palabras: «tal es el estilo tradicional, elaborado ... por reiterada corrección anónima, la única que logra esa belleza sin literatura...» (p. 255, *Kunst ohne Kunst*, «arte sin arte», había dicho Vischer en 1851). En 1960 nos dirá que la «primitiva lírica *européa*» es «suma de anónimas iniciativas individuales refrendadas continuamente por el gusto del público» (p. 315). Sorprende aquí la palabra *público*, que implica una recepción más bien pasiva. Y de hecho, en seguida el acento recae nuevamente en «el poeta»:

El poeta animado por el *sentimiento de la colectividad* quiere hacer obra de todos, y si hace obra muy nueva ..., la destina al tesoro de todos, pues él no desea sino verla difundida; si rehace muy a fondo un tema muy popularizado, sólo se propone continuarlo, mejorándolo a su gusto, que piensa sea el gusto común.

Ya en 1957 había vuelto don Ramón a recalcar la importancia de los autores individuales cuando adjudicó a los juglares de la época preliteraria un papel fundamental:

Creo inexcusable pensar que los juglares tuvieron la iniciativa y la parte mayor, la más difícil y la decisiva en esos primeros tiempos. ... El juglar, hombre indocto, que cada día entiende menos el bajo latín ... se vio antes que nadie obligado ... a emplear las formas del latín vulgar, ajenas a la gramática. ... Siglos debieron pasar en que el canto y recitación de los histriotes o juglares fue la única literatura que existió en los nacientes idiomas de la Romania.¹³

variantes que venían a enriquecer el conocimiento de los romances viejos. Pero no llegó a apreciar el romancero tradicional moderno en sus propios términos, tarea que quedaría a cargo de su nieto, Diego Catalán, y de otros muchos estudiosos, a partir de los años 60.

¹³ *Poesía juglaresca*, ob. cit., pp. 423-424.

Luego añade: «dejándose conducir del gusto vulgar ..., crearon una nueva tradición popular en la lengua románica de los pueblos medievales».

De Sergio Baldi hemos aprendido el esclarecedor concepto de *escuela poética popular*,¹⁴ que vino a eliminar la distancia entre el individuo y la colectividad: el individuo creador se ajusta ya a los procedimientos y recursos de la escuela poética popular dentro de la cual actúa.¹⁵ No se trata de *gusto*, sino del dominio de temas, motivos, recursos métricos y estilísticos, en suma, de ciertas maneras de hacer poesía. Menéndez Pidal se acercó a esta concepción y de hecho utilizó algunas veces, en estos contextos, la palabra *escuela* y aun *escuelas poéticas*, pero no parece haber conocido o reconocido el importante trabajo de Sergio Baldi.

La creación pidaliana del término *poesía tradicional* derivó en los de *teoría tradicionalista* y *tradicionalismo*, que don Ramón opuso apasionada y reiteradamente al de *crítica antitradicionalista* y a los de *teoría individualista* e *individualismo*. El tradicionalismo se le convirtió en una especie de credo.

A este propósito, me permito contar una pequeña anécdota. En la primavera de 1952 coincidimos en Madrid cuatro amigos veinteañeros: el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, la argentina Emma Susana Speratti y dos mexicanos, Antonio Alatorre y yo, su esposa; los cuatro éramos del Colegio de México. Decidimos ir a ver a Menéndez Pidal e hicimos una cita. Nos recibió amablemente en una gran sala. Mejía había publicado *Romances y corridos nicaragüenses*, yo tenía mi tesis sobre «La lírica popular en los siglos de oro», reseñada por José F. Montesinos en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* de 1948, y Antonio era coeditor de esa importante revista; Emma trabajaba en Valle-Inclán. La conversación se animó, y don Ramón se levantaba a cada rato para ir a traer y enseñarnos libros y revistas.

¹⁴ Sergio Baldi, «Sul concetto di poesia popolare» (1946), en su libro *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1949, pp. 41-65. Véase Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957, p. 242, nota 3.

¹⁵ «De hecho, Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlín, 1936, pp. 34-38, sostiene que las versiones primitivas ofrecían ya los rasgos típicos y que la tradición se ha limitado a robustecerlos» (E. Asensio, ob. cit., p. 264, nota 36).

En cierto momento exclamó: «Cuando regresen a sus países, lleven la buena nueva del Tradicionalismo». Así dijo. Prometimos hacerlo. Don Ramón seguía trayéndonos cosas, y la visita se prolongaba más de lo debido. Al fin nos despedimos, y don Ramón, desde lo alto de la escalera por la que íbamos bajando, nos dijo: «Vuelvan pronto. Pero no se queden tanto tiempo». (Salimos avergonzados y resintiendo la injusticia).

LA POESÍA POPULAR TRADICIONAL ES SENCILLA,
ESPONTÁNEA, NATURAL

En 1919 dijo don Ramón que la primitiva poesía lírica española era la producción «más inartificial del pueblo en común» (p. 8). También habló ahí de poesía natural y espontánea. En 1951 la definió así: «simplicidad perfecta ..., liricidad transparente como el agua manantía», algo «inconfundible con el artificio de cualquier estilo individual», y aún más: «producto natural ... inconfundible con los fabricados por el hombre» (p. 173). Resuenan aquí nuevamente ecos de ciertas ideas románticas: las canciones populares eran «obras de la naturaleza, como las plantas» (Görres), «naturaleza sin arte» (Voss); no tenían «ni pretensión ni afectación» (Goethe), no usaban jamás el artificio ni la retórica (Schlegel); su lenguaje era sencillo y sin adornos (Eschenburg).¹⁶ Curiosamente, en el mismo estudio de 1951 encontramos una afirmación que parece desmentir aquello de «producto natural ... inconfundible con los fabricados por el hombre». Porque ahí leemos: «es presunción evidente que los cantos del pueblo y de los juglares del pueblo no crecieron en absoluta espontaneidad, sino que hubieron de sufrir influencias eclesiásticas frecuentes» (p. 251).

Al margen de tales fluctuaciones, vemos en los diversos trabajos de don Ramón varias ideas que, aunque no todas aparezcan explícitamente formuladas, están siempre presentes, como las referentes a la naturaleza del pueblo en la época preliteraria y a la antigüedad de la lírica tradicional. Veamos algunas más.

¹⁶ Véase *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., pp. 18-19 y nota.

PERVIVENCIA DE LA LÍRICA POPULAR

Para don Ramón la lírica popular tradicional española y románica surge en los tiempos oscuros de la Edad Media sin dejar, casi, huellas textuales; continúa su existencia en estado latente hasta que brota inesperadamente en las jarchas mozárabes andalusíes de los siglos XI a XIII, por cierto, en un mundo ajeno al latino y en caracteres no latinos, sino semíticos.¹⁷ En los siglos XIII y XIV sale nuevamente a la superficie en muchas cantigas de amigo paralelísticas de los trovadores y juglares gallegoportugueses; luego se sumerge de nuevo, hasta reaparecer en unos cuantos textos castellanos del siglo XV y, por fin, en innumerables «villancicos tardíos» del XVI.¹⁸ «La teoría tradicionalista se funda en comprobar que muchas de estas canciones en estilo tradicional alcanzan efectivamente una vida muy larga y muy extensa en boca del pueblo» (1951; p. 174). La supervivencia hasta fechas recientes de ciertas canciones documentadas en el Siglo de Oro español le dan la razón, y él hubiera podido aducirlas de haber leído los artículos que Eduardo Martínez Torner fue publicando entre los años de 1946 y 1950 en la revista *Symposium*.¹⁹ Por otra parte, don Ramón también comprobó acertadamente que en el siglo XVII la lírica tradicional fue «ahogada por la incipiente boga de otra nueva forma de canción, la copla y la seguidilla» (p. 151). Pero esta importante aseveración no lo llevó a reconocer que toda poesía tradicional es un fenómeno histórico, que, por mucho que se prolongue, puede ser sustituida por otra diferente, dejando sólo, como ocurrió en España, supervivencias excepcionales. Tampoco planteó

¹⁷ Un apartado de 1957 se intitula «Latencia de la literatura primitiva», y en él leemos que «la prolongadísima latencia de la canción primitiva» que aparece en las jarchas se explica por su lenguaje y por «sus temas, muy extraños al latín literario».

¹⁸ Menéndez Pidal usaba la palabra *villancico* con el sentido de «cantarcito de tipo popular tradicional» que servía de estribillo a unas estrofas que lo glosaban. La palabra es ambigua, pues designa también una forma poético-musical, surgida en el siglo XV, que corresponde al conjunto de estribillo (popular o no) más estrofas, al final de las cuales se repite, casi siempre parcialmente, la letra del estribillo y siempre su música completa. Cuando don Ramón habla de villancicos *tardíos*, lo hace, obviamente, porque los considera reliquias de la lírica primitiva.

¹⁹ El título es «Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna». Esos estudios desembocaron en su libro *Lírica hispánica (Relaciones entre lo popular y lo culto)*, Madrid, Castalia, 1966.

la posibilidad de que la lírica popular que hace su aparición en el Renacimiento perteneciera, al menos en parte, a tradiciones medievales más recientes, distintas de las de la lírica preliteraria.

Asociada a la idea de las apariciones esporádicas de la primitiva lírica popular está otra que interesó mucho a Menéndez Pidal: la de su cultivo en ambientes y por autores cultos: los poetas hebreos y árabes primero; luego los gallegoportugueses; luego los de la España renacentista.²⁰ En la Castilla medieval no hay más testimonios de esa dignificación que, en el siglo XIII, la cántica de veladores de Berceo y, en el XIV, las serranillas de Juan Ruiz; en el XV, la cerrazón de un Juan Alfonso de Baena ante las manifestaciones populares impidió que se pusieran por escrito las poesías cortesanas basadas en canciones tradicionales; pero ya a mediados del siglo tenemos el precioso testimonio del «Villancico a sus tres hijas» atribuido al Marqués de Santillana.²¹

GÉNEROS Y TEMAS. AMOR VIRGINAL Y AMOR LASCIVO

En el discurso de 1919 desempeñan un papel importante los géneros mencionados por cronistas del siglo XII; además, las serranillas del Arcipreste de Hita, derivadas, al decir de don Ramón, de canciones de caminante documentadas a partir del Renacimiento. Desgraciadamente sobre los temas y géneros castellanos primitivos «nada de cierto sabemos, porque la pérdida de la lírica más antigua castellana es casi completa, y apenas podemos presumirla atendiendo a derivaciones y reflejos escasos, relativamente tardíos» (p. 30). Tiene que haber habido albas y canciones de mayo, pero no se conservan textos de la Edad Media.

La publicación de jarchas romances vino a llenar parcialmente ese hueco. Y así, en 1951 dedicó nuestro filólogo gran espacio a los temas de las canciones «de habib» —como las llama—, a sus formas métricas y a su relación con los de las cantigas de amigo gallego-por-

²⁰ Véase mi trabajo «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro» (1962), en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 58-96.

²¹ Cf. mi «¿Santillana o Suero de Ribera?», *NRFH*, 16 (1962), p. 437.

tuguesas y de los «villancicos» castellanos, ampliando las analogías expuestas poco antes, brillantemente, por Dámaso Alonso.²² Encontró don Ramón más parecido con los «villancicos», hasta el punto de decir, exagerando, que las jarchas son «cantares idénticos a los de los siglos xv y xvi». La semejanza está, claro, en el hecho de ser canciones de mujer («de doncella»), en el de dirigirse a la madre o al amigo, en la tristeza de la muchacha por la ausencia o el abandono del amado y en otros temas. Pero está también en «lo indeciso y fluctuante de la métrica» y la frecuente desigualdad de los versos; en la presencia de dísticos, de trísticos con rima abb y de cuartetas; entre estas, las que riman abcb, ¡como las coplas modernas! y aquella otra en aire de seguidilla. Las rimas, dice, son asonantes en palabras romances, consonantes en palabras árabes. En fin, «la métrica popularista de las jarchas muestra la primitiva versificación románica» (p. 209). También resaltó don Ramón en 1951 el bilingüismo de la jarcha, que consideraba reflejo del habla común de la población bilingüe del Ándalus y comparable al ocasional poliglotismo de la poesía provenzal. Pero lo que más lo entusiasmó fueron las «asombrosas semejanzas con las canciones posteriores», su belleza y su «delicado perfume de primitivismo».

En 1960, cuando ya conocía las jarchas de la serie árabe publicadas por García Gómez, volvería don Ramón a ocuparse largamente de las jarchas. Ahora debe reconocer que «las jarchas conocidas no nos dan ... sino una pequeña parte de la producción tradicional» (p. 310) y que sin duda esta incluyó también otros géneros y temas. Le preocupa en ese estudio el tema del amor y sus varias manifestaciones. Si las condenas eclesiásticas mencionaban reiteradamente los cantos lascivos de las mujeres, ¿existían estos en España? Sin duda, pero en la época pagana. ¿También se cantarían entonces el amor virginal, como ocurre en las jarchas? «Más bien creo que estos cantos de amor virginal serán una cristianización de los cantos paganos de mujer» (p. 312).

Aparece aquí otra de las grandes preocupaciones de don Ramón, quien ansiaba ver en toda la lírica tradicional de España, desde sus

²² Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes. Primavera temprana de la lírica europea», *Revista de Filología Española*, 33 (1949), pp. 297-349.

comienzos hasta la era moderna, lo que encontró en las veinte jarchas de la serie hebrea: «el amor casto, los pudorosos anhelos del primer amor» (p. 239). En 1957 había afirmado don Ramón que «Algunas, muy pocas de las canciones que nos transmiten las muwaschahas hasta hoy conocidas pueden, por su deshonestidad, derivar de las venenosas *ballimatias* que indignaban a san Valerio». Se refería aquí a las de la serie árabe, algunas de las cuales, en efecto, pican que rabian, como decía Dámaso Alonso. Sin embargo, añadía, la «casi totalidad» de las jarchas romances es «de una pureza irreprochable ..., ingenuos cantos de doncella enamorada».²³ No tenían, pues, razón, los clérigos que, en los siglos oscuros, condenaban la lírica oral que cantaba la gente «por inocente y pura que en gran parte fuera». Es probable, dirá finalmente en 1960, «que dentro de la gran unidad del reino visigodo, en diversas regiones, junto a las *ballimatias* perniciosas ..., abundaban otras de castidad irreprochable, de niña y madre, ..., *ballimatias* de amigo, antecedentes» de las gallego portuguesas.

Pero aboquémonos a una de las grandes cuestiones que apasionaron a don Ramón desde siempre y hasta el final: la de las formas que adoptó la poesía popular de la Edad Media española .

LAS FORMAS. ZÉJEL «VERSUS» CANTIGA PARALELÍSTICA

Ya en su estudio inicial expuso Menéndez Pidal la idea de que la poesía lírica oral de la Edad Media adoptó dos formas fundamentales y contrapuestas: la paralelística y la constituida por un estribillo seguido de estrofas que lo glosaban. Aquella era la bien conocida

²³ Es interesante también el siguiente pasaje de 1960: «Este filón tradicional de cantos femeninos, que decimos común a todo el Occidente, tiene ... variedades locales, y la variedad española es muy singular. La canción francesa de malmariada no existe en las jarchas y no se da así en España» (pp. 315-316). En cambio, sí se da el «amor virginal, tutelado por la madre», como en las cantigas de amigo gallegoportuguesas y en los villancicos castellanos y también en la copla popular moderna: son, dice don Ramón, «nueve siglos de tradición persistente». También en 1960 escribió: «Una distinta moral sexual rige la poesía a ambos lados de los Pirineos»; en España reina una austeridad ética pareja de cierta austeridad estética.

estructura de muchas cantigas de amigo gallegoportuguesas que, según todos los indicios, se habían inspirado en viejos cantos populares del noroeste hispánico. De la otra forma, la constituida por estribillo y glosa, se tenían sólo textos más tardíos. Las dos formas se dieron, decía don Ramón, en Castilla y en Galicia y Portugal, pero una predominó con mucho en el centro de la península y en lengua castellana y la otra, en el noroeste y en gallegoportugués. Esta antinomia aparece reiterada en otros trabajos pidalianos, hasta 1960,²⁴ y se divulgó en los manuales de literatura española y en estudios especializados.

Las jarchas no constituyeron para Menéndez Pidal una tercera forma de la lírica popular, pues para él eran estribillos y «pedían» una glosa que no se ha conservado.²⁵ No consideró don Ramón la posibilidad de que se tratara de composiciones monoestróficas, como sugirió Paolo Toschi en 1951; ciertamente, las ha habido en el folclor español y de otras regiones. Ya decía Jeanroy que «nada tiene de absurdo que una pieza lírica no se componga más que de dos o tres versos».²⁶

En 1919 don Ramón describió con entusiasmo aquellas cantigas de amigo, cuyo paralelismo refleja «la expresión más inartificiosa del pueblo» (p. 8); es, dirá en 1951, «de popularidad antigua» y «se hallan ejemplos en Italia, en Francia, en Cataluña, ... en Castilla». Es lástima que no llegara a conocer don Ramón el cantar de Zorraquín Sancho, que Francisco Rico desenterró de una crónica abulense del siglo XII, cuyas dos estrofas paralelas comparan al héroe castellano con Roldán y Oliveros.²⁷

²⁴ En 1951 encontramos una tercera forma «glosadora», la representada por la pastorela de Airas Nunes y el «Villancico» de Santillana. En realidad no «glosan» las cancioncitas, sino que las incorporan a una composición más extensa. Dice don Ramón que esta forma es más rara; sin embargo, en los siglos XVI y XVII se presentará en las muchas «ensaladas» y «ensaladillas» de músicos (Mateo Flecha y discípulos) y poetas (Pedro de Padilla, Fernán González de Eslava, Góngora, Lope y muchos más).

²⁵ «La canción o letrilla, estrofa rudimentaria de la poesía románica ... pide en su brevedad extremada algún desenvolvimiento o comentario poético» (1951; p. 232).

²⁶ Véase *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., pp. 152 s. y nota 113.

²⁷ Francisco Rico, «Zorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XII» en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino, 1910-1970*, Madrid, Castalia, pp. 537-564.

En cuanto a la otra forma, para don Ramón estaba constituida por un estribillo seguido de una o más estrofas de tres versos con la misma rima y un verso, el «verso de vuelta», que rimaba con el estribillo. Esta forma, que él designó con el nombre árabe *zéjel*, se conoció, decía, en otros países de la Rumania, pero en el centro de España tuvo «más arraigo desde una época remotísima preliteraria, hasta el punto de haberse introducido en la poesía árabe andaluza desde el siglo XI» (p. 54); y precisando más: «entre los siglos X y XI, parece haber sido imitado del inculto romance por los españoles islamizados para componer poesías en un árabe popular, salpicado de voces románicas» (pp. 37-38).

El *zéjel* «debía servir para los primitivos cantares de las fiestas religiosas y profanas de los castellanos» (p. 30) y fue desde entonces «la forma propia y corriente en la lírica popular castellana» (p. 37), de modo que, dirá en 1951, «el *zéjel* y el villancico son inseparables» (p. 236). Verdad es que sólo tenemos del *zéjel* reflejos «relativamente tardíos» (p. 30): en el siglo XIV el Arcipreste de Hita compuso seis canciones zejelescas y luego, desde fines del siglo XV, la forma aparece en abundantes «villancicos glosados» castellanos de carácter popular, lo mismo en cancioneros que en las obras teatrales de Lope y Calderón.

En 1919 don Ramón conocía poco esos villancicos glosados de carácter popular tradicional registrados en los siglos XV a XVII, cosa comprensible en aquellos tiempos.²⁸ De haber conocido esas composiciones, se habría percatado de que la estructura zejelesca es de las menos usadas y la habría encontrado, en cambio, en abundantes composiciones que habría llamado «meramente populares», esto es, improvisadas, efímeras, no arraigadas en una tradición popular.²⁹

²⁸ Reiteró la misma idea en estudios posteriores, cuando ya se habían publicado bastantes glosas de tipo popular tradicional.

²⁹ Remito a mi artículo «El *zéjel*, ¿forma popular castellana?», de 1973, recogido ahora en *Poesía popular hispánica*, ob. cit., pp. 448-461. Una de las canciones que don Ramón cita varias veces como *zéjel* es la de «Tres morillas me enamoran / en Jaén...», cuyas estrofas son, de hecho, trísticos monorrimos sin verso de vuelta, o sea, sin el elemento «fundamental» del *zéjel*. Trísticos monorrimos simples hay bastantes en el repertorio tradicional de los siglos XV a XVII, como expuse en aquel trabajo, en el cual el análisis de 193 glosas populares tradicionales de esa época

AVATARES DEL ZÉJEL. LA TESIS ÁRABE

Si en 1919 Menéndez Pidal había considerado el zéjel una forma arcaica castellana, que habría influido en la poesía hispano-árabe desde el siglo x, en su trabajo sobre «Poesía árabe y poesía europea» (1938 / 1941) da un giro de 180 grados, diciendo, básicamente, que el zéjel fue una creación árabe. Dos famosos escritores musulmanes, uno del siglo xii y otro del xiv, refirieron que «*la muwashaha o zéjel*» fue inventada por Mocáddam de Cabra, poeta ciego que vivió en la región de Córdoba entre fines del siglo ix y primer cuarto del x y que en el estribillo de sus poemas mezclaba el árabe con la lengua romance que hablaban los cristianos andalusíes (mozárabes).³⁰ Su invento, añade Menéndez Pidal, fue adoptado por otros poetas árabes posteriores, el más famoso de los cuales fue, ya en el siglo xii, Ben Cuzmán,³¹ autor de muchos e interesantes zéjeles, en que mezclaba el árabe vulgar con palabras romances. A estos se refiere don Ramón cuando llega a la siguiente conclusión:

el zéjel es un híbrido árabe-románico. Entre otras cosas, es árabe por mantener una rima común al final de las estrofas, herencia de la clásica casida árabe, además por ciertos temas; es románico por la división en estrofas, por el uso de un estribillo, repetido tras cada estrofa, por ciertos temas y por la mezcla de palabras «españolas». El zéjel es poesía «nacida para ser cantada en medio de un pueblo birracial y bilingüe, que hablaba un árabe romanizado y un romance arabizado» (p. 107-109).

En ese mismo estudio de 1938 / 1941 documenta Menéndez Pidal la difusión del zéjel hispano-árabe por el Oriente; luego se pregunta:

mostró un 3.5% de zéjeles, frente a 13% de tercetos monorrimos sin vuelta. Las que más abundan son las glosas hechas de dísticos y cuartetos.

³⁰ En un principio pensó Menéndez Pidal que la muwashaha y el zéjel eran una sola cosa; en 1938 / 1941 afirmó que el zéjel era una muwashaha en árabe dialectal; después, en 1951 y 1952 / 1956, consciente de sus diferencias formales y lingüísticas, puso ambas formas lado a lado y finalmente, en 1960, afirmaría que el zéjel nació de la muwashaha (¿o sea, que fue posterior a ella?).

³¹ Normalizo la ortografía de los nombres y términos árabes según los escribió el propio don Ramón en su trabajo de 1960.

¿y en Occidente? Y responde: «He llegado a la convicción de que el zéjel se propagó también por Europa», empezando por la poesía de Guillermo IX (p. 111). Aquí da don Ramón un paso decisivo en apoyo de la «tesis árabe» sobre los orígenes de la poesía trovadoresca provenzal. Reconoce que es una tesis muy combatida, pero va rebatiendo las ideas de sus adversarios. ¿Que los primeros poetas provenzales no pusieron estribillo a sus zéjeles? Pues lo mismo hicieron poetas musulmanes, incluso en Persia, desde el siglo XI, cuando el zéjel era recitado, no cantado en coro. Descarta también la «dificultad cronológica», pues antes de Ben Cuzmán hubo en Andalucía —afirmación dudosa— dos siglos de zéjeles.

En ese riquísimo y muy documentado estudio recuerda don Ramón la existencia del zéjel en muchas partes de la Romania medieval: «En Provenza, lo mismo que en la Francia del Norte, tenemos multitud de bailadas, rondeles y otras canciones que usan la estrofa zejelesca completa ... Son poesía popular, poco estimada, sólo tardíamente puesta por escrito» (p. 122). En Italia, la mitad de las *laudes* de Iacopone da Todi y muchas de otros franciscanos usaron igualmente la forma zejelesca; «y así nos atestiguaron la gran boga de la canción zejelesca en la poesía profana oral» (p. 127).

Todo este último cúmulo de datos, sin embargo, no pudo menos que provocar en don Ramón (como en muchos lectores) serias dudas acerca del origen andaluz, árabe-románico, de la forma zejelesca. Y así, hacia el final del mismo trabajo de 1938 / 1941 nos dice: «Verdad es que también será posible otra explicación», pues es «*muy probable*» «que ya Mocáddam imitase una estrofa andaluza» de origen románico. La mezcla que hacía el poeta ciego de árabe y voces romances, dice más adelante, «nos deja suponer el influjo de una lírica popular de los cristianos de Andalucía, por lo menos en cuanto al estribillo, elemento extraño a la poesía árabe» (p. 145).

Diez años después, en 1951, vuelve don Ramón a su idea anterior, pues habla de la irradiación del zéjel desde Córdoba hacia la España cristiana, la Provenza y toda la Romania, irradiación paralela a la «de otros productos literarios de la España musulmana, poseedora entonces de una cultura muy superior a la de la Europa occidental» (p. 241). También vuelve, sin embargo, a sus dudas, ahora menos apremiantes: «*aunque difícilmente*, había que reconocer la posi-

bilidad de que el trístico con vuelta existiese en la poesía popular de Italia y Francia ya en el siglo IX» (p. 243). Y de hecho, don Ramón ha dicho ahí mismo, refiriéndose al zéjel y la muwashaha, que «la literatura árabe [los] *tomó, sin duda*, a la románica andaluza» (p. 233).

En ese ir y venir de ideas, Menéndez Pidal se aferró, sin embargo, a un fenómeno que expuso exhaustivamente en 1938: el zéjel tuvo entre los poetas árabes de Andalucía seis variedades diferentes, y esas seis variedades aparecen también, con posterioridad, en la poesía de los primeros trovadores provenzales, lo cual no puede haber sido una casualidad, y aparecen igualmente en la lírica gallegoportuguesa y en la castellana, lo mismo que en la de Francia e Italia.

Esta idea va unida, en 1951, a una nueva y sorprendente hipótesis sobre el nacimiento de la forma zejelesca: esta procede del trístico monorrimo sin verso de vuelta, que existía ya en la lírica latina y que, nos dice ahora, «es probable ... que fuese indígena en toda la Rumania y en toda España, incluso en el Noroeste, donde aparece en las cantigas de escarnio, en las de amor y aún alguna de amigo». El trístico monorrimo sin verso de vuelta «es la forma predominante para las cantigas religiosas de Alfonso X» y es «la forma general en la Península» (p. 245).

Así, don Ramón presenta en 1951 el siguiente panorama: entre los siglos IX y X Mocáddam tomó el trístico monorrimo latino y le añadió el verso de vuelta, y él y sus continuadores complicaron la forma sencilla (siglo XI), y en sus seis variedades la estrofa zejelesca se transmitió a la primera generación de trovadores, ya dispuestos porque conocían el trístico sin vuelta. Poco después, en su conferencia de 1952, reiterará don Ramón su nueva interpretación sobre el origen de la forma zejelesca, diciendo: «es extremadamente probable, casi seguro, que el poeta cordobés inventor [de la muwashaha] tomase del pueblo andaluz [cristiano] no sólo el cantarillo final, sino la estructura de la estrofa, por lo menos, sus tres versos monorrimos».

Se diría que en su conferencia de 1952 llegó don Ramón a una como conciliación consigo mismo, pues subrayó ahora las influencias mutuas: «el tiempo en que el emirato de Córdoba estaba en su creciente, próximo a su mayor gloria militar, política y cultural» se dan «influidos mutuos de la poesía neolatina sobre la árabe y de la

árabe sobre la neolatina»; Mocáddam «tiene la ocurrencia de poner en relación la poesía árabe con la poesía vulgar andaluza» (p. 260).

En la conferencia de 1952 enriqueció don Ramón sus argumentos a favor de la vasta irradiación de la poesía hispano-árabe con una nueva idea, que reiteraría en 1960: los zéjeles se trasmitían a través del canto, y el campo de la poesía cantada es el más propicio para un íntimo contacto entre culturas de lenguas diferentes: «Quien se deleita en una música cuya letra no comprende percibe el ritmo y el metro y pide una traducción que, por somera, imprecisa e inhábil que sea, da una idea del sentido literal» (p. 266). En la conferencia de 1952 también acotó don Ramón bien claramente su propia versión de la «tesis árabe», diciendo que la poesía provenzal no nació de la árabe, sino que «sufrió una importante influencia en cuanto a uno de los varios metros que usó y en su concepción del amor cortés» (p. 265).

Si el zéjel fue para Menéndez Pidal el centro de la tesis árabe, esta incluía para él otros aspectos. El más importante, el tema del amor cortés. En su trabajo de 1938 / 1941, ya había dicho que la poesía hispano-árabe fue el «punto de partida de una idea del amor espiritualizada que imperó en el Occidente, contra la concepción sensualista dominante en la antigüedad» (p. 95), y fue el punto de partida porque apareció en la poesía árabe mucho antes que en la provenzal. En su conferencia de 1952 / 1956 don Ramón dedicaría un extenso apartado al amor cortés, citando abundantes ejemplos de poetas árabes que hablan del sometimiento y la obediencia a la mujer amada. En 1960 mencionará además varios tópicos comunes, como el del «guardador» o *raqui*, el vanagloriarse del autor por su talento y, muy importante, la idea del *servicio* amoroso, procedente del servicio feudal.

En 1960 hablará también de las cantantes y esclavas musulmanas en la corte burgalesa (en 1015), de la conquista de Barbastro, de Guillermo IX batallando en España contra los moros y amigo de reyes de Castilla y de Aragón, de su hijo, muerto en Santiago de Compostela; de cómo Guillermo adopta «el tono y el estilo habitual del género zejelesco», incluso en un molde distinto al zéjel. E insistirá también en que el influjo de las canciones, lo mismo que de la cuentística, la filosofía, la escuela de traductores hispano-musulmanas, fue poderoso en Provenza y más débil en la Francia del Norte y en Italia; al resto de Europa, añade, llegó a través de Francia.

LA ETERNA ANDALUCÍA

El tema de la irradiación de la poesía hispano-árabe estuvo asociado, desde su primera aparición pidaliana en 1938 / 1941, a la idea de la «eterna Andalucía». Eterna, porque ya Juvenal y otros autores latinos habían alabado el talento de las *puellae Gaditanae*, que cantaban y bailaban haciendo vibrar sus espaldas; porque en la Edad Media abundan las referencias a las cantantes, bailadoras y juglaresas andaluzas, preferidas por los magnates cristianos; porque en el siglo XVII dos formas poético-musicales procedentes de Andalucía, la seguidilla y la copla, se propagaron con rapidez por toda España y siguen siendo preferidas por las bailarinas andaluzas en la época moderna.

A propósito del zéjel, se preguntaba don Ramón en 1938 / 1941 si esa forma era indígena primitiva común a toda España o surgió en Andalucía y se inclinaba por esta última idea. Las jarchas le dieron luego una oportunidad de volver sobre el tema (1951), pues se basaban en su mayoría en «cantos andalusíes». Y en 1957 escribía: «Nótese bien que lo que subrayamos aquí es la continuidad milenaria de una tradición juglaresca, fundada en una *particular aptitud melódica y coreográfica del pueblo andaluz*».³² Sólo del pueblo andaluz, añadía, no del resto de España. Luego, en el estudio de 1960, el párrafo 23 se intitula «Éxito y latencia del canto andaluz en dos mil años», y después de recordar a las *puellae Gaditanae*, añade ahora la difusión de malagueñas, peteneras, etc., por «el imperio hispano-americano» (pp. 331-332).

NUEVAS APERTURAS

En el último trabajo de la serie, que don Ramón publicó cuando tenía 91 años, nos encontramos con ideas no expresadas por él en los otros escritos. Es un estudio extenso, dividido en 36 párrafos numerados, de variable dimensión, en el que ocurren cosas diferentes: por una parte, constituye una recapitulación de sus trabajos anteriores, desde el de 1919, en torno a los dos grandes ejes de su

³² *Poesía juglaresca*, ob. cit., p. 435.

exploración; por otra parte, añade ahora cosas nuevas; hemos visto varias de ellas, veamos otras.

Como lo indica el título, la *primitiva lírica* ya no es sólo española o sólo románica, sino *européa*. Y así leemos ahora que las jarchas se remontan a una época en que en España, Francia y Alemania florecen las canciones de mujer. «Parece en todas partes un mismo filón tradicional, con cierta igualdad temática» (pp. 313-314). Predominan aquí y allá las lamentaciones de la joven por la ausencia o el abandono del hombre amado.

Es bastante nueva en Menéndez Pidal la atención que presta ahora a algunos estudios de otros autores, como a las nuevas investigaciones jarchísticas de Emilio García Gómez y a las dedicadas a las canciones paralelísticas castellanas de la Edad Media por José Romeu Figueras y Eugenio Asensio (le sorprende descubrir la independencia de esas canciones con respecto a las cantigas de amigo gallegoportuguesas). Menciona ahora la tesis de L. Ecker (Berna, 1934), en que ya se enumeran 28 motivos comunes a la poesía árabe, la provenzal y la alemana.

En 1960 elogia don Ramón a algunos autores a los que ha logrado convencer, como Dámaso Alonso, Leo Spitzer, Theodor Frings y, en el campo arabístico, al ilustre Richard Hartmann. Glosa ampliamente un trabajo de Aurelio Roncaglia (1956), pues «su examen resulta netamente favorable a la tesis árabe». En general, en este último estudio gusta de expresar su satisfacción por las intuiciones e ideas que ha propuesto: «El tradicionalismo pisa terreno firme, pues su primera intuición recibió confirmación satisfactoria» (p. 280). Y este logro se debe a la «larga experiencia sobre la profunda vida latente de la canción de tipo oral» (p. 280).

Pero no podemos hablar del estudio de 1960 sin mencionar algunos aspectos inquietantes, empezando por el título, «La primitiva lírica europea...». Hemos visto que don Ramón no sólo habla ahí de la poesía tradicional preliteraria, que es la que siempre ha denominado «primitiva», sino también, ampliamente, de las muy literarias poesías hispano-árabes y provenzales. ¿Acaso ha ocurrido con la palabra *primitivo* lo que sucedió con el término *origen*, o sea, que *primitiva lírica* significa ahora para don Ramón la poesía (literaria) europea de los comienzos? No lo sabemos, y sólo cabe conjeturar que con ese título quiso don Ramón cerrar el círculo que había abierto

41 años antes con su tan afortunado—y tan debatido—discurso sobre «La primitiva poesía lírica española».

En cuanto a la segunda parte del título, «Estado actual del problema», parecería que se refiere principalmente a las conclusiones a las que él mismo ha llegado en sus varias exploraciones. Es extraño a este respecto el abierto rechazo a sus ideas sobre el origen popular románico de la muwashaha: «Toda esta generalización hipotética que parece temeraria, era fruto de un primer vistazo sobre el tema, sin indagación detenida» (p. 280). La indagación detenida, inferimos, lo llevó a ver a la muwashaha y al zéjel como creación árabe. La verdad es que, como hemos visto de sobra, aún después del discurso de 1919, al que parece referirse su autocensura, don Ramón planteó en trabajos muy posteriores (1951, 1952) la posibilidad de un origen románico y que, de hecho, llegó a la conclusión de que el estribillo, la división en estrofas y el trístico monorrimo provenían de la Romania: a Mocáddam le dejó sólo el añadido del verso de vuelta. Una cosa es, pues, el origen —la proveniencia— de las dos formas y otra, su amplio cultivo en el mundo hispano-árabe y la irradiación que este cultivo pudo tener más allá de las fronteras andalusíes.

Hay en el texto de 1960 algunas otras cosas desconcertantes. Así, en cierto momento dice don Ramón que las jarchas no eran «materia exportable», pues su «sencillo encanto» no se comprendía fuera de el Ándalus (p. 330); y en otro pasaje: «Ahora el centro de la Península, esto es, Castilla, ofrece los primeros textos líricos» (p. 313). Inquieta también leer que en la Romania no se ha documentado ningún caso antiguo de trístico con vuelta, prueba de que esta fue invento de Mocáddam (p. 286), cuando en otro momento dirá que después de la primera generación de trovadores provenzales la estrofa zejelesca «continúa viva en la tradición oral popular, que es de donde procede» (p. 344).

ESTILOS DE DON RAMÓN

Saltan a la vista en los estudios pidalianos aquí comentados ciertas características de su pensamiento y de su escritura. Sin volver sobre cosas ya señaladas aquí, me gustaría resaltar un rasgo cons-

tante: la pasión con que abordaba los temas que elegía estudiar. Es una pasión que permeó su escritura de diversas maneras. En 1919 es notable, por ejemplo, con qué emoción recrea imaginativamente las escenas en las que pudo haberse cantado una canción, como la cántica de veladores en Berceo. En esos pasajes, don Ramón no veía el texto desnudo, sino que lo colocaba dentro de un contexto vital y evocaba todo el ambiente, los personajes, los sonidos.

Por otro lado, esa emoción, esa pasión desembocaba con frecuencia en una férrea y prolongada convicción de lo acertado de ciertas ideas suyas y, aunado a esta convicción, al sesgo polémico que atraviesa todos los escritos aquí recogidos. El lector verá cuán a menudo interrumpe don Ramón su discurso para atacar a quienes lo han criticado o incluso a quienes no están de acuerdo con todas sus ideas: los llama «antitradicionalistas» y, más que nada, «individualistas», críticos literarios que, de manera simplista, sólo aceptan la creación personal del escritor. Antes de 1960, normalmente Menéndez Pidal hablaba de sus adversarios sin nombrarlos, salvo en casos como Rodrigues Lapa, o Blasi o Li Gotti. Ciertamente, don Ramón nunca fue muy dado a dialogar con los colegas que trabajaban sobre los mismos temas.³³

Se diría que algunas de las críticas que se hacían a sus trabajos lo hicieron matizar ciertas ideas o incluso, aunque rara vez, cambiarlas de cuajo. Otras transformaciones se debieron sin duda al proceso

³³ En 1960 suplió un tanto esa laguna, pero en general llama la atención en sus estudios la ausencia de nombres y títulos de publicaciones que tenían que haberle interesado y contribuido a sus propias investigaciones. Poca atención prestó, por ejemplo, a los notables parecidos entre las jarchas y los *refrains* franceses del siglo XIII, evidenciados simultáneamente, en 1951 y 1952, por Roncaglia, Spitzer y Frenk. Apenas mencionó *La versificación irregular* de Henríquez Ureña (1933), la gran antología de Dámaso Alonso (1935), la que el mismo Alonso publicó con José Manuel Blecua en 1956, los arriba citados estudios de Torner (1946-1950). En 1960 mencionó a Eugenio Asensio, pero sin conceder suficiente importancia a sus luminosos artículos de 1953 y 1954, ni, en general, a su excelente libro *Poética y realidad en el cancionero peninsular* (1957). No parecen haberle interesado mis trabajos «Sobre los textos poéticos en Juan Vázquez, Mudarra y Narváez» ni «Glosas de tipo popular...», publicados en la *NRFH* de 1952 y 1958. En su «Estado actual del problema» uno habría esperado también la mención de varios trabajos importantes publicados en los años 1950 sobre las jarchas y a los que sobre poesía popular publicaron autores italianos como Santoli, Balde y Toschi.

mismo de sus investigaciones. Salvo en una notable ocasión, arriba señalada, don Ramón no gustaba de hacer públicos sus cambios de opinión; le bastaba decir otra cosa, distinta de la que había dicho antes, sin meterse en aclaraciones. Hay casos en que un cambio convive en un mismo artículo con ideas que se supone había superado.

Todo ello parece mostrarnos a un don Ramón que, en ciertos aspectos, estaba en lucha consigo mismo. Nos muestra también que no se puede generalizar sobre sus ideas en torno a varios de los temas desarrollados en este libro. Si acaso, puede decirse que en muchos de ellos aparece tal idea o que en tal momento de su larga vida opinó esto o aquello. El pensamiento de don Ramón, aunque fue fiel a sí mismo en ciertas áreas, en otras estuvo en constante movimiento. Y dejémoslo aquí, para que no vuelva a decirnos que nos hemos demorado demasiado tiempo con él.

Margit Frenk
Universidad Nacional Autónoma de México
Academia Mexicana de la Lengua

Nota de los editores

PROCEDENCIA DE LOS TRABAJOS

1. «La primitiva poesía lírica española» fue un discurso leído el día 29 de noviembre de 1919, en ocasión de la inauguración del curso de 1919-1920, publicado por el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, que presidía Menéndez Pidal; lo incluyó en sus *Estudios literarios*, Atenea, 1920, pp. 251-344, que más tarde publicó en Espasa-Calpe (*Colección Austral*, 28), 1938, pp. 197-269, y reimpressiones.

2. «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española» es una conferencia leída en el All Souls College de la Universidad de Oxford el 26 de junio de 1922, que imprimió ese mismo año la Imprenta Clarendoniana; se incluyó en *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe (*Colección Austral*, 55), Madrid, 1939, pp. 52-87, y se reimprimió en *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 325-356.

3. «Poesía árabe y poesía europea» fue una conferencia leída en la Institución Hispanocubana de Cultura de la Habana el 28 de febrero de 1937. Se publicó en *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*, Espasa-Calpe (*Colección Austral*, 190), 1941, pp. 7-78.

4. «Sobre primitiva lírica española» se publicó en *Cultura Neolatina*, III (1943), pp. 203-213. El autor señala que «es un complemento necesario al trabajo extenso titulado *La primitiva poesía lírica española*»; se incluyó en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Espasa-Calpe (*Colección Austral*, 1051), Madrid, 1951, pp. 113-134.

5. «Cantos románicos andalusíes» apareció en el *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI (1951), pp. 187-270; posteriormente, lo incluyó en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Espasa-Calpe (*Colección Austral*, 1280), 1956, pp. 61-153.

6. «La canción andaluza entre los mozárabes de hace un milenio» fue la conferencia inaugural del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos

de Madrid, leída el 19 de febrero de 1952; se publicó en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam* [1956], pp. 9-31.

7. «La primitiva lírica europea» se publicó en la *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), pp. 279-354.

Dada la escasez de variantes que hay entre las distintas ediciones de los artículos, hemos decidido ofrecer la última versión del autor, incluido el estudio «Poesía árabe y poesía europea», donde sí se aprecian grandes diferencias con la versión del *Bulletin Hispanique* (1938), a la que remite Menéndez Pidal con frecuencia y cuya bibliografía es más exhaustiva; es por eso que hemos completado el texto de 1941 con las referencias de 1938. Añadimos un anexo con las primeras palabras de la conferencia que se acabó convirtiendo en el artículo «La primitiva poesía lírica española»; lo mismo hacemos con «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española». Además de las notas originales de Menéndez Pidal, hemos incluido las nuestras, consecutivamente numeradas en arábigos; para distinguirlas de aquéllas las hemos identificado con la abreviatura «ED.» al final de la nota. Nuestras intervenciones en el texto de Menéndez Pidal se han marcado entre corchetes; las más de las veces para informar que las páginas aludidas se pueden consultar en esta misma edición.

Hemos tratado de identificar todas las citas de poemas que realiza Menéndez Pidal, señalando el nombre del autor, el primer verso del poema y el título de la obra. Al referirnos a la poesía de los trovadores, hemos facilitado el número del índice de Alfred Pillet y Henry Carstens (PC), *Bibliographie der Troubadours* (Nueva York, Burt Franklin, 1968), junto al primer verso del poema. Por ejemplo, en la referencia «[242, 044]» la primera cifra indica el trovador y la segunda, separada por coma, el poema. Del mismo modo, hemos acompañado los versos de la lírica gallegoportuguesa con el identificador numérico del *Repertorio metrico de la lirica galego-portoghese* (Roma, Ateneo, 1967) de Giuseppe Tavani. En el caso de los manuscritos e impresos castellanos, los títulos de las obras señalan, en ocasiones, las siglas entre corchetes descritas por Brian Dutton en su edición de *El cancionero del siglo XV, circa 1360-1520*, Salamanca, Universidad, 1990-91, 7 vols.

ATENEO CIENTÍFICO, LITERARIO Y ARTÍSTICO DE MADRID

DISCURSO

ACERCA DE

LA PRIMITIVA POESÍA
LÍRICA ESPAÑOLA

LEÍDO EN LA INAUGURACIÓN
DEL CURSO DE 1919-1920

POR

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

PRESIDENTE DEL ATENEO

EL DÍA 29 DE NOVIEMBRE DE 1919

La primitiva poesía lírica española

Abriendo una y otra de nuestras historias literarias, advierto en todas la falta de un capítulo muy importante, mejor diré, esencial. Me refiero a los orígenes de nuestra poesía lírica buscados en sus fundamentos y raíces más indígenas o nacionales.

La poesía lírica, se ha dicho con mucha parte de razón, no se desarrolla bien en las épocas primitivas. Es arte que prospera en un ambiente refinado, principalmente en las cortes de los reyes y de los grandes. Es arte tan artificial, que en Castilla, durante los primeros tiempos, ni siquiera se cultiva en la propia lengua castellana, sino en la gallega; nace, además, sometido a la influencia o tutela provenzal, y cuando llega ya a expresarse en lengua castellana, busca el amparo de otra influencia externa: la del renacimiento italiano. Todo parece así extranjero en los primeros períodos de esta forma de arte.

Pero no es fácil admitir un completo exotismo en el arte lírico primitivo de un pueblo que tiene muy desarrollados otros órdenes de poesía, y entonces hay que pensar que todo género literario que no sea una mera importación extraña, surge de un fondo nacional cultivado popularmente antes de ser tratado por los más cultos. Algo así como sucede con el lenguaje mismo; empieza por ser meramente oral y vulgar antes de llegar a escribirse y a hacerse instrumento de cultura; en su origen puede sufrir grandes influencias exteriores, pero siempre es una creación propia del pueblo que lo maneja. De igual modo, lo indígena popular está siempre como base de toda la producción literaria de un país, como el terreno donde toda raíz se nutre, y del cual se alimentan las más exóticas semillas que a él se lleven. La sutileza de un estudio penetrante hallará lo popular casi siempre, aun en el fondo de las obras de arte más personal y refinado.

Pero he aquí que si los orígenes de la epopeya, o de la novela, o del teatro están ya bastante investigados por difíciles y oscuros que a veces aparezcan, los de la lírica no.

En 1876, Menéndez Pelayo (siempre hemos de partir de su nombre al hablar de literatura) resumía bien, como hacía siempre, el más gene-

ral estado de la opinión diciendo categóricamente que una lírica popular no había existido nunca en España, y aún podía añadir que ningún pueblo la tenía: los cantos del pueblo, si son populares no son buenos, y si son buenos no son populares. Todavía en 1897 recordaba la misma idea, constituyendo deliberadamente con la lírica un caso aparte entre los géneros literarios: «Artes hay, como la poesía lírica, la escultura y aun cierto género de música que, a lo menos en su estado actual, ni son populares ni conviene que lo sean, con detrimento de la pureza e integridad del arte mismo ... Tales artes son esencialmente aristocráticas».

Pero los exploradores del mundo literario habían hecho ya importantes descubrimientos. Se habían publicado los cancioneros gallego-portugueses, y en ellos, al lado de las poesías escritas según arte de gran maestría por poetas que viven en un medio aristocrático e imitan a los provenzales, hay otras que, aunque hechas, acaso, por los mismos poetas, parecen nacidas en aquel pedazo de la costa atlántica, y trascienden la brisa de aquellas rías y el perfume de aquellos campos. Y ya «no es posible negarlo», dice el mismo Menéndez Pelayo, «hubo en los siglos XIII y XIV una poesía lírica popular de rara ingenuidad y belleza, como hubo una poesía épica, aunque en lengua diferente». Se reconoce así que existió una lírica popular, pero gallega. Se trata sólo, al parecer, de una aptitud sentimental privativa del pueblo gallego, hija, quizá, de ese decantado fondo étnico céltico que bien podrá no tener fundamento alguno antropológico, pero que seduce a tantas generaciones de escritores: Castilla nada semejante ofrece en sus cancioneros.

Pero cabe preguntar: ¿nada absolutamente hallaremos en Castilla? Examinando la turbamulta de poetas aristócratas del *Cancionero general*, un hombre de gusto como Menéndez Pelayo encontrará, entre la insipidez corriente, un rasgo de fugaz frescura en el final de esta estrofa del marqués de Astorga a su amiga:

Esperanza mía, por quien¹
padece mi corazón
dolorido,
ya, señora, ten por bien

¹ *Esperanza mía, por quien*: Pedro Álvarez Osorio, segundo marqués de Astorga, «Esperanza mía, por quien», número 249 del *Cancionero general*, 1511, vv. 1-12. ED.

de me dar el galardón
 que te pido.
 Y pues punto de alegría
 no tengo si tú me dejas,
 muerto só;
 vida de la vida mía,
 ¿a quién contaré mis quejas,
 si a ti no?

Este final es algo, dicho con agradable sencillez, algo que se destaca del conjunto, pero es porque esos últimos versos no pertenecen al marqués de Astorga: se hallan en cartapacios literarios y en el libro de música de Salinas, con variantes, como canción popular conocidísima, titulada *Las quejas*:

¿A quien contaré mis quejas,²
 mi lindo amor,
 a quién contaré mis quejas
 si a vos no?

Es de alabar el fino acierto con que Menéndez Pelayo sabe, entre una balumba de versos insignificantes, hallar tres de un agrado y un sentimiento especial. Pues bien, ellos son, como acabamos de decir, un hálito de encanto salido descuidadamente de la que sin rebozo podemos llamar el alma del pueblo; son un jirón de esa lírica popular, antes negada, que se levanta luminoso por cima de un enorme hacinamiento de la lírica cortesana y aristocrática antes juzgada única posible. Y a la desnuda belleza de esos versos añádase, porque la lírica popular es siempre cantada, la melodía de *Las quejas* que nos conserva Salinas, y es de una delicadeza primorosa: en sus notas aletea la breve canción su raudo vuelo que lleva tras sí nuestro afecto a vagas lejanías. Y ahora bien, la lírica popular que vemos apuntar en este ejemplo del siglo xv, ¿no existió antes?

Lo que hoy se conoce de nuestros orígenes líricos se halla en la gran *Antología* de Menéndez Pelayo. Éste, al historiar el género,

² *A quien contaré mis quejas*: Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, 1577, p. 326. ED.

observa con razón que la poesía lírica se desarrolla mucho más tardíamente que la épica. Sin duda existía un lirismo rudimentario en las épocas primitivas, pero ése hay que buscarlo implícito en obras no líricas. Por lo tanto, no podrá chocarnos mucho que, en la *Antología* de la poesía lírica, el período de orígenes se llene con otro género de poesía diversa: el de la poesía épica. La lírica no es flor de los tiempos heroicos, sino de las edades cultas y reflexivas. Así, mientras la lengua castellana producía obras maestras en la poesía épica desde el siglo XII, no sabía emplearse en la poesía lírica, para la cual los poetas castellanos usaban de la lengua gallega.

El caudal lírico de la península aparece como arte aristocrático en espléndidos y costosos cancioneros. Aparece en el siglo XIII con los cancioneros gallegoportugueses denominados *da Ajuda*, *de la Vaticana* y *Colocci Brancuti*, y no se continúa abundantemente sino en el siglo XV con el cancionero gallegocastellano llamado de *Baena*.

En los cancioneros gallegoportugueses se encuentran tres principales clases de canciones, según la antigua división que de ellas se hacía por sus asuntos. Hay *cantigas de amor* dirigidas a la amada, en que los caballeros se quejan de mil maneras de sus damas; procuran aplacar sus rigores, maldicen el dolor que les atormenta, bendiciendo a la señora que lo causa, o se alejan de ella para ir a la corte del rey «penados de amor, de amor, de amor».³ Hay, en segundo lugar, *cantigas de amigo* en que la doncella enamorada habla de su amado, casi siempre lamentando sinsabores y ausencias; los confidentes habituales de su amor son las amigas o la madre; hay también pastoras señoriles que dialogan con el papagayo o el ruiseñor y cantan tristes canciones de soledad. Un tercer género de cantigas son las *de escarnio* y *de maldecir*, donde hallamos toda la crónica escandalosa y burlesca de la corte, sátiras muy personales contra tal hidalgo avaro o tuerto, contra tal juglar que canta mal y toca peor, contra tal obispo de nariz aberenjenada por el vino; todo ello mezclado con brutales injurias a la mujer de fulano, o a tal doncella, o a cual ramera.

³ Pedro Eanes Solaz o anónimo, acaso, dada su doble atribución: «Vou-m' eu, fremosa, pera 'l-rey», número 284 del *Cancionero de Ajuda*. La primera estrofa del poema dice así: «Vou-m' eu, fremosa, pera 'l-rey: / por vós, u fôr', penad' irey / d' amor, d' amor, d' amor, d' amor; / por vós, senhor, d' amor, d' amor» (vv. 1-4). ED.

Estos mil asuntos se desarrollan, por lo común, en una forma artificiosa, de gran habilidad técnica; a menudo el estilo, más que lírico, es razonador, y trabado por frecuentes conjunciones; a menudo se trasluce la imitación de la poesía del sur de Francia: «en maneira de proenzal»,⁴ dice expresamente el rey don Dionís, que quiere alabar a su dama.

Pero no es siempre así. A veces los poetas olvidan las reglas aprendidas, abandonan la estrofa amplia y complicada y cantan en una estrofa corta o en un pareado apoyado por un estribillo. Entonces la expresión poética toma gran soltura lírica y se vivifica por un sentimiento que, descuidado ya de todo artificio, fluye sincero, fresco, candoroso, lleno de verdadera emoción. Y donde esta manera más poética abunda especialmente, se extrema y llega a mayores perfecciones, es en las cantigas de amigo; en las muchas que hay compuestas en esta forma más inartificiosa, simple, elemental, es decir, de tono popular, la poesía desdeña los límites reales y concretos, dentro de los cuales se mueve la lírica cortesana y se eleva a una vaguedad sentimental, a un mundo recóndito y misterioso, donde las imperceptibles flores del pino, los huidizos ciervos y las bravas ondas del Atlántico son los confidentes apropiados para el amor de aquellas doncellitas soñadoras:

¡Ay flores, ay flores do verde pino⁵
se sabedes novas do meu amigo?

Ay Deus, e hu é?

¡Ay flores, ay flores do verde ramo
se sabedes novas do meu amado?

¡Ay Deus, e hu é?

Ay cervos do monte, vin vos preguntar,⁶
foyse meu amigo, se ala tardar
¿que farey?

Amor inmenso, inefable, que rebosa del alma de la enamorada y hace vibrar con su maravilloso encanto el mundo todo que la rodea:

⁴ Denis, rey de Portugal, «Quer' eu em maneira de proenzal», número 123 del *Cancionero de la Vaticana*.

⁵ *Ay flores, ay flores do verde pino*: Denis, rey de Portugal, «Ai flores, ai flores do verde pino» [25,2], número 171 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-6. ED.

⁶ *Ay cervos do monte, vin vos preguntar*: Pero Meogo, «Ai cervos do monte, vínvos preguntar» [134,1], número 792 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-3. ED.

Levad'amigo que dormides as manhanas frias⁷
 Toda'las aves do mundo d'amor diziam.
 Leda mi and'eu.

Levad'amigo que dormide las frias manhanas
 Toda'las aves do mundo d'amor cantavam.

El lirismo desborda en repeticiones; éstas agrupan entre sí dos pareados iguales en la idea, iguales casi en las palabras, salvo con rima diversa, formando así un acorde musical de dos frases paralelas, a esos pareados gemelos siguen otros dos que repiten la mitad de los anteriores, y en estas reiteraciones insistentes el afecto del alma se dilata, se remansa, reposa. La repetición paralelística adquiere en la lírica galaicoportuguesa un predominio muy característico, no obstante, con menos desarrollo, es también conocida en muchas literaturas, pues es muy humano que el lenguaje simple de los grandes afectos no se sacie de repetir su sencilla expresión emotiva.

Este paralelismo usan el rey don Dionís, los caballeros de su corte o los eruditos clérigos; pero su inspiración refleja, sin duda, el sentimiento y la expresión más inartificiosa del pueblo en común, incluyendo en él los más humildes con los más doctos. Por esto un pobre y oscuro juglar, Meendiño, nos da una verdadera obra maestra en este género, que nos conviene conocer, para ver en ella desarrollado el sistema paralelístico. La muchacha que, yendo a la romería por ver a su amigo, no le encuentra allí, al desvanecerse el bullicio de la gente devota y alegre, se queda sola sobre una peña del mar; la angustia de la soledad crece, como la marea tormentosa, crece sin traer barca ni marinero, para salir de entre las olas del dolor, que crecen y crecen, anegando el alma de la enamorada:

Sedia m'eu na ermida de San Simon⁸
 e cercaronmi as ondas que grandes son;

⁷ *Levad'amigo que dormides as manhanas frias*: Nuno Fernandez, «Levad', amigo, que dormides as manhanas frias» [106,11], número 242 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-5. ED.

⁸ *Sedia m'eu na ermida de San Simon*: Mendinho, «Seiam' eu na ermida de San Simon» [98,1], número 438 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

eu atendend'o meu amigo,
 eu atendend'o meu amigo.
 Estando na ermida ante o altar
 cercaronmi as ondas grandes do mar;
 eu atendend'o meu amigo.
 E cercaronmi as ondas que grandes son,
 e non ei barqueiro nen remador;
 eu atendend'o meu amigo.
 Cercaronmi as ondas do alto mar
 e non ei barqueiro nen sei remar.
 Non ei barqueiro nen remador,
 e morrer ei, fremosa, no mar maior.
 Non ei barqueiro nen sei remar,
 e morrer ei, fremosa, no alto mar
 eu atendend'o meu amigo.

¡Cuánta poesía de este género se habrá perdido cuando el juglar, capaz de escribir obras como ésta, fue tan desdeñado de los cancioneros cortesanos que sólo acogieron de él una sola composición!

Estas cantigas son populares, sin duda, pero no tradicionales. La mayoría son obra de poetas cultos bien conocidos, y a pesar de su sencillez fundamental, tienen dejos de artificio, y no dan muestras de una elaboración verdaderamente popular. Alguna, empero, llega a nosotros con variantes tales, que son signo de las refundiciones por las que una obra vive una vida tradicional en boca del pueblo; es una muy conocida canción para baile de muchachas, una invitación al baile en que sólo deben tomar parte las enamoradas; nos la transmiten, por un lado, el clérigo santiagués Airas Nunes, y por otro, el juglar Juan Zorro, también gallego, y la variante juglaresca es por su forma más llanamente popular:

Bailemos agora, por Deus, ay velidas⁹
 so aquestas avelaneiras frolicas.
 E quen for velida, como nos velidas,
 se amigo amar,
 so aquestas avelaneiras frolicas
 verrá bailar.

⁹ *Bailemos agora, por Deus, ay velidas*: Johan Zorro, «Bayleamos agora, por Deus, ay velidas» [83,1], número 761 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

Bailemos agora, por Deus, ay louvadas
so aquestas avelaneiras granadas.
E quen for loada como nos loadas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras granadas
verrá bailar.

Según ya hemos indicado, el prestigio de esta poesía gallegoportuguesa llenó a toda España, hasta el punto de que en Castilla la lírica nació como planta exótica. Durante todo el siglo XIII, lo mismo el señor de Cameros, don Rodrigo Díaz, o el señor de Vizcaya, don Lope Díaz de Haro, que posteriormente el rey Alfonso X y sus coetáneos Pero García Buralés o Pero Amigo de Sevilla, escriben poesía lírica en gallego. Ciertamente el mismo Alfonso X y su descendiente Alfonso XI hacen también tímidos intentos de poetizar en castellano, cierto que en este idioma el arcipreste de Hita (entre 1330 y 1343) compone ya bastantes canciones, y que después el cultivo del castellano aumenta continuamente; pero todavía, a fines del siglo XIV, seguían empleando a veces el gallego muchos poetas castellanos, como Pedro González de Mendoza, Garci Fernández de Jerena, Alfonso Álvarez de Villasandino, y aun en pleno siglo XV rinden culto a tan arcaica costumbre el mismo marqués de Santillana, Gómez Manrique y hasta varios poetas aragoneses. Todos los datos que conocemos confirman la exactitud de la afirmación que hacía el referido marqués en 1449: «No hace mucho tiempo todavía que cualesquiera trovadores de España, ora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa».¹⁰

¿Y el pueblo? El pueblo parece que hacía lo mismo que los poetas cultos: rendir tributo a la superioridad reconocida de la lengua gallega. Una anécdota nos lo indica. El rey aragonés, don Jaime el Conquistador, trató en Maluenda, aldea de Calatayud, el casamiento de su hija Constanza con el infante de Castilla don Enrique, el que después fue senador de Roma, mozo enamorado y aventurero, que se disfrazó de criado para poder acompañar y hablar a la infanta en un viaje, sirviéndola de lacayo, y luego, para merecerla, se empeñó en la conquista de un reino moro. El pueblo castellano se interesó por este apasionado amor; pero el viejo rey aragonés no hizo de él el menor

¹⁰ Íñigo López de Mendoza, «Prohemio e carta» dirigida a don Pedro, condestable de Portugal.

caso, y por conveniencias políticas faltó a su palabra, como otras dos veces había hecho ya; los castellanos entonces cantaban al aragonés un cantar, cuyo estribillo era:

Rey vello que Deos confonda,¹¹
tres son estas con a de Malhonda.

La deducción que de esta anécdota se saca parece fundada: el vulgo castellano que cantaba en la lengua propia sus gestas heroicas, cantaba su lírica en una lengua extraña, aunque hermana gemela.

Y dado este exotismo de orígenes, no puede chocarnos que el primer cancionero castellano contenga sólo poetas que no datan sino de la segunda mitad del siglo XIV y de los primeros años del XV; fue presentado a Juan II por el escribano de la corte Juan Alfonso de Baena, y en él hallamos las postrimerías de la escuela gallega y las primeras evoluciones de la escuela castellana.

Al comparar los cancioneros gallegoportugueses del siglo XIII con este cancionero gallegocastellano del siglo XV, observamos hondos cambios ocurridos en el desarrollo de la lírica cortesana. Al recorrer el *Cancionero de Baena*, lo primero que observamos con sorpresa es que en él no hay el menor rastro del género más notable de los cancioneros gallegoportugueses, las cantigas de amigo, y con ellas falta todo el fondo más popular de aquellos cancioneros. En cambio, vemos continuarse las cantigas a la amada y las de escarnio y maldecir; el más antiguo poeta del *Cancionero de Baena*, Pedro Ferruz, tiene de unas y de otras, y antes que él el arcipreste de Hita escribió cantigas a la amada y cantigas de escarnio. Mas también conviene advertir que las cantigas a la amada florecen sólo en tiempo de los más antiguos poetas del cancionero, hacia el reinado de Juan I: Pero Ferruz, Pero González de Mendoza, Macías, el arcediano de Toro, Garci Femández de Jerena y Villasandino, la mayoría de los cuales usan para tales cantigas sólo de la lengua gallega, o la mezclan con el castellano. El arcediano de Toro da su triste despedida al amor:

¹¹ *Rey vello que Deos confonda*: Juan Manuel, *Libro de las armas*, f. 28v. ED.

Adeus Amor, adeus el rey¹²
 que eu ben serví,
 adeus la reina a quen loei
 e obedescí.
 Jamais de mi non oyerán
 amor loar...

Y con esta despedida parece que, realmente, el verdadero amor de los gentiles amadores se despedía de la corte. Entre la gran turba de poetas más tardíos que llenan el último decenio del siglo XIV y el primero del XV, se pueden contar por los dedos de una mano los que escriben de amor en el *Cancionero*. Al arcaísmo con que siempre se manifiesta la tierra de León, parece que debemos atribuir la producción de un rezagado como fray Diego de Valencia, que canta castos amores a una doncella, vergel vedado del que mana deleitoso aroma, o ensalza a otra dama muy su enamorada, «linda imagen de marfil». ¹³ Más propio es de esta época de decaimiento poético el redactar quejas doctrinales contra el amor, y más propio todavía el cantar amores ajenos, como hace el mismo micer Francisco Imperial loando a la barragana del conde de Niebla. Esto venía haciendo desde muy antiguo el poeta que en su larga vida sintetiza toda la época del *Cancionero de Baena*, Alfonso Álvarez de Villasandino; allá, en su remota mocedad, cuando el rey Enrique de Trastámara, embelesado, veía solazarse en los naranjales del alcázar de Córdoba a doña Juana de Sosa, el poeta se fingía, ora en gallego, ora en castellano, enamorado, sin esperanzas, de la manceba del rey, para satisfacción del regio amante y para pedir a la dama le alcanzase algunas migajas de las mercedes enriqueñas; después, Villasandino, ya viejo, alquilaba su musa al adelantado Pedro Manrique o al conde don Pedro Niño, para cantar sus honestos y azarosos amores con las damas que iban a ser sus esposas. Poesía insincera, de tal vacuidad, que nos suele interesar más que por sí misma, por el epígrafe donde el colector declara las circunstancias reales e históricas que dieron pie al poeta para sus

¹² *Adeus Amor, adeus el rey*: Arcediano de Toro, «A deus amor, a deus el Rey», número 314 del *Cancionero de Baena*, vv. 1-6. ED.

¹³ Diego de Valencia, «En el viso a mí priso», número 506 del *Cancionero de Baena*, v. 32. ED.

versos. ¡Cuántas veces en el epígrafe hay no sólo más interés histórico, sino hasta más poesía latente que en las estrofas!

La literatura se había convertido en una industria, sobre todo por obra de Villasandino, que primero se agotó en toda clase de elogios interesados a los reyes, a los poderosos, a las ciudades fantásticas de grandeza, y luego, en la vejez, tuvo que hacer a sus versos hablar el lenguaje más claro de la mendicidad. Y este Villasandino y el colector del *Cancionero*, Juan Alfonso de Baena, también gran pedigüeño, pregonaban la poesía como gracia infusa de Dios, don divino de que pocos podían jactarse. Pero en la realidad, ¡qué vileza de arte ésta que no sabía sino ponerse al servicio de amores ajenos y de la mendicidad propia! Faltos de positiva inspiración, los poetas cifraban la excelencia del arte divino en la técnica del mansobre, del encadenado, del dexaprende, del verbo partido, del macho e fembra y demás complicaciones de los consonantes.

Y había un ejercicio literario, la recuesta o disputa de dos trovadores, que, obligando al segundo a responder en la misma forma y rimas que había usado el primero, creaba una dificultad más en el trovar; y fatalmente este juego literario fue ganando el terreno que la poesía amorosa dejaba vacío, y llegó a ser el preferido entre los poetas de Enrique III. Los poetas se proponían cuestiones filosóficas o teológicas sobre las imaginaciones y ensueños, sobre la concepción de la Virgen, sobre las injusticias que Dios consiente; la cuestión que el comendador Fernán Sánchez de Talavera promovió sobre el pavoroso tema de la predestinación tuvo hasta ocho respuestas diferentes. Otras veces la recuesta es un mero desafío literario, para probar la habilidad del trovador en hallar consonantes bien limados y escandidos, sosteniendo el molino de la propia inventiva incansable en la molienda de rimas difíciles. Baena, el escribano de la corte de Juan II, era incansable en divertir a la corte con este pasatiempo. En cuanto veía llegar de camino a la corte un poeta, fuese el viejo Villasandino, que se sobrevivía a sí propio; fuese el joven y lindo hidalgo sevillano Ferrán Manuel, secuaz de la más nueva escuela poética; ya Baena les movía recuesta ante el rey y ante los grandes de la corte que eran jueces del desafío; y entonces se ponían en juego los más raros vocablos del idioma y las más comunes frialdades del ingenio. La grosería desbordaba a veces como una de las

formas consabidas de la recuesta. Baena llama a su admirado maestro Alfonso Álvarez «viejo podrido»¹⁴ y cosas más nauseabundas, mientras el viejo responde con «sucio, relleno de ajos y vino»,¹⁵ y así, lanzándose espumarajos asquerosos, luchan revueltos ante el rey. Baena fatigaba a todos, que acababan por no responderle, agotado su molino de consonantes o aburridos de la impertinente vena del escribano real. Éste, cuando tal sucedía, anotaba en su cancionero, reventando de orgullo: «Non respondió Alfonso Álvarez», «Non respondió Ferrán Manuel; fincó el campo por Juan Alfonso», «Jaque y mate que dio Juan Alfonso de Baena contra Juan García», «Aquí se rindió e dio por vencido D. Juan de Guzmán de Juan Alfonso de Baena»¹⁶ Y de tal modo la recuesta se hace el género dominante, que absorbió y atrajo a sí todos los otros temas; las cantigas de maldecir frecuentemente son convertidas en recuesta, pues otros trovadores contestan con iguales consonantes a nombre del vituperado; sobre una poesía pedigueña se mueve también riña de consonantes; las alabanzas a una dama son replicadas muy cristianamente por un fraile; sobre otro elogio amoroso de Ferrán Manuel traba recuesta Alfonso de Moraña, y por una mala reticencia la disputa de consonantes se agrió hasta el punto de que uno y otro poeta hubieron de llegar a los cabezones.¹⁷

¹⁴ Juan Alfonso de Baena, «Señor, pues agora llego de camino», número 364 del *Cancionero de Baena*, v. 2. Hay más ejemplos de respuestas dirigidas a Alfonso Álvarez de Villasandino en los poemas «Señor, pues el viejo está tan canino» y «Maestro excelente, profundo letrado», números 368 y 379, respectivamente, del *Cancionero de Baena*. ED.

¹⁵ Alfonso Álvarez de Villasandino, «Señor, este vil bonico frontino», número 365 del *Cancionero de Baena*, v. 2.

¹⁶ Juan Alfonso de Baena constata que no obtuvo respuesta en «Señor, pues el viejo está tan canino», número 368, y «Ferrán Manuel, a los cabezones», número 378; que fincaron el campo en «Ferrán Manuel, voz mala vos gique [*sic*]», número 363, o «Maestro excelente, profundo letrado», número 379; que dio el jaque en «Juan García, buen amigo», número 388, y el mate en «Pues non vino Juan García», número 389; y que se rindió el rival en «Maestre ilustrante, a vos plega cito», número 410 del *Cancionero de Baena*. ED.

¹⁷ Al elogio amoroso de Fernán Manuel de Lando, «En rica muda de cera», responde Alfonso de Moraña con «En la muy alta cadera». Luego, el primero compone «[S]eñor mucho andades fuera», según se lee en nota aparte, «contra el dicho Alfonso de Moraña, ensañándose contra él por la desmesura del moro sobre lo cual hubieron de llegar a los cabezones el uno con el otro». Estos poemas son los números 269, 270 y 271 (respectivamente) del *Cancionero de Baena*. ED.

Ahí, mezclado confusamente en esos inacabables dimes y directes, vemos también a micer Francisco; pero ya con sus muy imperiales y apuestos decires dignificados por la imitación italiana, inicia en los primeros años del siglo xv una nueva aurora de poesía, llegando a ser el primero que, según frase del marqués de Santillana, merece, no ya el nombre de trovador, sino el más alto de poeta. A su lado, un grupo sevillano de escritores, que conocen todos a Dante el florentín y se esfuerzan por sacar la poesía a una esfera más elevada, ensayan asuntos de más valor y, aunque puerilmente cavilando sobre ellos «metáforas muy oscuras y muy secretas, decires muy fondos y muy oscuros de entender», preparan el advenimiento de Santillana, Juan de Mena y Jorge Manrique.

Dentro de esta literatura palaciega la desgracia o desaparición de un privado de la corte era el espectáculo más emocionante que aquellos poetas podían apetecer, y ante él se conmovieron los de la nueva escuela de Imperial, apoyados en la famosa obra del italiano Boccaccio *Sobre las caídas de príncipes*. Así Ferrán Manuel, cuando su prima, la demasiado influyente Inés de Torres, fue desterrada de la corte en 1416, escribió una meditación acerca de la voltaria rueda de la Fortuna; y dos años después, con ocasión de la súbita muerte del odiado camarero mayor Juan de Velasco y de la del justicia Diego López de Estúñiga, exclamaba otro sevillano, Gonzalo Martínez de Medina, entre acusador y moralista:

¿Qué pro les tovo la grand tiranía¹⁸
 nin los tesoros tan mal allegados,
 mentiras e artes, engaños, falsías,
 e los otros abtos tan desordenados
 castillos e villas, vajillas, estados?
 Pues todo pasó así como viento
 e queda la muerte e el perdimiento
 para las almas de aquestos cuitados.

¿No parece que estamos escuchando ya la robusta y enconada frase del *Doctrinal de privados* que a Santillana había de inspirar la

¹⁸ *Que pro les tovo la grand tiranía*: Gonzalo Martínez de Medina, «Oíd la mi voz todos los potentes», número 338 del *Cancionero de Baena*, vv. 27-34. ED.

más solemne ocasión del suplicio de don Álvaro de Luna?¹⁹ De igual modo el decir a la muerte de Rui Díaz de Mendoza, mal atribuido al comendador Fernán Sánchez de Talavera, es precedente inmediato de otra joya de la poesía del siglo xv, las coplas de Jorge Manrique. Sus meditaciones sobre que no es vida la que vivimos, pues, viviéndola, de continuo nos va llegando a la muerte, sus interrogaciones sobre qué se hicieron los reyes, los emperadores, los grandes de Castilla, «¿adó las justas, adó los torneos, / adó nuevos trajes ... a do los tesoros?»,²⁰ son algo de la materia misma de la elegía manriqueña que está esperando el aliento creador de un más alto poeta para animarse con vida inmortal.

De este modo el primer cancionero castellano nos aparece por sus poetas más antiguos ligado a los cancioneros galaicoportugueses, aunque desconociendo ya la parte que éstos tienen inspirada en la poesía popular, que es la parte mejor por la que esos cancioneros nos interesan. Pero, bajo otro aspecto, el *Cancionero de Baena* más bien mira al porvenir, pues, por sus poetas más jóvenes, se nos muestra como antecedente necesario y preparación del florecimiento poético del siglo xv, del tiempo de la mayor edad de Juan II y reinados sucesivos. Mas para comprender bien la historia de nuestra lírica es preciso darse antes cuenta de que el *Cancionero de Baena* no representa fielmente la vida de la poesía lírica en el siglo xiv, sino tan sólo la lírica cortesana: es nada más que una selección palaciega guiada por el escaso talento poético del escribano de la corte. Fuera del *Cancionero de Baena* hallamos en nuestros primeros siglos de la lírica algunos poemas extensos, como la *Razón de Amor*, la *Revelación de un Ermitaño*, la *Danza de la Muerte*; hallamos los ensayos de Alfonso X y Alfonso XI,

¹⁹ Íñigo López de Mendoza, «Vi tesoros ayuntados», número 53 del *Cancionero general*, 1511. Se alude al suplicio del privado con el eclipse: «¿Qué diré si no temedes / tan gran eclipse de luna, / cual ha hecho la Fortuna, / por tal que vos avisades? / Hice gracias y mercedes, / no comí solo mi gallo, / no comí solo mi gallo, / mas ensillé mi caballo / solo, como todos vedes» (vv. 155-164). ED.

²⁰ Versos 70-71 y 61, respectivamente, del poema «Por Dios, señores, quitemos el velo», número 530 del *Cancionero Baena*, atribuido, como advierte Menéndez Pidal, a Fernán Sánchez de Talavera, o Calavera, en los dos testimonios conservados del texto. ED.

los importantes trozos líricos del arcipreste de Hita y de Ayala en sus obras misceláneas. Pero todavía hubo más. Hubo, sin duda, toda una florescencia de poesía más espontánea hondamente arraigada en una tradición secular y totalmente incomprendida por el compilador del primer cancionero castellano. Una prueba de esto hallamos al saber por el marqués de Santillana que su abuelo, Pero González de Mendoza, había compuesto, allá en tiempos de Enrique II y Juan I, cantigas populares, así como las obras escénicas de Plauto y Terencio, ya estrimbotes, ya serranas; y de este interesante caudal no se recogió en el *Cancionero de Baena* más que una muestra, sin duda incompleta. Otra poesía en estilo popular y otra serrana conocemos del padre del mismo marqués de Santillana, Diego Hurtado de Mendoza, y nada de este autor se recogió tampoco en la compilación de Baena. Estas cantigas, que gustaban al pueblo menudo, no significaban nada para el escribano real, quien en el prólogo de su compilación declara que la poesía es arte que sólo pueden alcanzar bien los nobles hidalgos y cortesanos que hayan cursado corte de reyes y de grandes señores; nada más natural que Baena consagrarse la mayoría de los folios del *Cancionero* a aquellas interminables recuestas en que la corte se divertía; pero advirtamos bien que fuera de la poesía cortesana había otra poesía que Baena no era capaz de sentir ni apreciar.

Las cantigas serranas, como las que cultivaban el abuelo y el padre del marqués de Santillana, nos podrán, sin duda, decir algo de las corrientes artísticas que existían fuera de la corte.

A primera vista las serranas o serranillas no favorecen nuestro propósito. Tanto el ejemplar investigador de los orígenes de la lírica francesa Alfredo Jeanroy, como el magistral historiador de la lírica castellana Menéndez Pelayo, están conformes en que las serranillas son nada más que una imitación de las pastorelas provenzales y francesas, sea directa, sea por intermedio de las imitaciones gallegoportuguesas, anteriores en fecha a las castellanas. Por fortuna se nos conservan muchas serranillas, aunque no tantas como pastorelas, y podemos comparar bien ambos géneros muy cultivados en las varias literaturas francesas y españolas.

Los caracteres salientes de la pastorela están bien determinados; un caballero que cabalga por el campo cuando ya la primavera dulcifica la crudeza invernal, halla una pastora que está tejiendo una

guirnalda y cantando un cantarcillo de amor; el caballero admira la belleza que surge ante su vista y pronuncia una declaración amorosa. La pastora no suele creer en una pasión tan súbita; considera su humilde estado social, piensa en la mentira e inconstancia de los enamorados y despidе al galanteador para que se dirija a las damas de su clase. El caballero insiste, adula, exaltando la belleza de la pastora: no merece ella vivir en el campo, pues un palacio y un príncipe se honrarían con ella; o si no, él por servirla, dejaría su casa, cogería el cayado y se haría pastor, contento con poder vivir al lado de ella. Una mayoría de pastorelas suponen que un regalo vence la resistencia de la pobre muchacha, en otras el regalo es rechazado, en otras el padre o los hermanos de la pastora apalean al caballero...

Este género, que florece en la literatura francesa a fines del siglo XII y durante el XIII, se cultivó también, y desde más antiguo, en la literatura provenzal. En Provenza, el tema tiene menos de aventura y más de lirismo cortesano, y con este carácter, no con el del norte de Francia, el género fue imitado en la poesía gallegoportuguesa del siglo XIII. La repulsa de la pastora, que en la literatura provenzal es en extremo frecuente, es lo habitual en la poesía gallegoportuguesa. Tal vemos en la más fiel imitación que podemos señalar, aquella en que Pedro Amigo de Sevilla, yendo peregrino a Santiago, halla a la más hermosa pastora, le declara su amor «e fiz por ela esta pastorela»: ²¹ le ofrece tocas de Estella, cintas de Rocamador, pero ella, fiel a su amigo, rechaza al recién llegado. En la poesía gallegoportuguesa, la pastora jamás es mirada como una mujer inferior, sino que es más bien una dama disfrazada. Además, otro carácter propio de las pastorelas gallegoportuguesas es que, por lo común, tienen todavía menos de aventura que las provenzales, quedando reducidas al comienzo de la pastorela francesa, esto es, a un simple encuentro, una visión momentánea de la pastora. El poeta, sea el rey don Dionís o don Juan de Aboim, o los dos santiagueses Airas Nunes o Juan Airas, o el juglar Lourenzo, oye a la más hermosa pastora del mundo cantar de amores; a veces, tal visión es todo; a veces aspira a tener un desenlace, y entonces la pastora despidе al importuno poeta. Don Dionís anima una vez el cuadro,

²¹ Pedro Amigo de Sevilha, «Quand' eu hun dia fuy en Compostela» [116,29], número 689 del *Cancionero de la Vaticana*, v. 6. ED.

según patrones franceses también, poniendo en la mano de la pastora un papagayo, y haciendo que el ave hable para consolar a la cuitada de amor;²² el clérigo Airas Nunes esmalta tan breve tema revelándonos en lindos villancicos populares el canto de la pastora, que los otros poetas suelen pasar por alto o reducirlo a frases sin valor poético.²³

Aparte de este grupo tan uniforme, tan monótono, hemos de colocar, porque nada tiene que ver con él, la aventura que nos refiere otro poeta, Alvaro Alfom. La forma de exponerla, dirigiéndose nominalmente a un amigo suyo para contarle un suceso con precisos detalles de realidad, separa radicalmente esta poesía de las anteriores. Alvaro Alfom en una pregunta que dirige a Luis Vasques, por desgracia, incompleta, cuéntale que después que salió de Lisboa, se encontró en la sierra de Cintra con una serrana que gritaba guerra, y cuya vista le deja espantado.²⁴ Estamos en presencia de un tipo nuevo, el de la serrana guerrera que vemos persistir en la poesía popular portuguesa del siglo XVI, en tiempo de Gil Vicente, referido igualmente a las serranas de Cintra y de la Estrella. En Castilla tienen un aspecto muy semejante las serranas del Guadarrama, según más ampliamente nos las pinta el arcipreste de Hita en 1330.²⁵ Son serranas forzudas que, armadas de honda, de cayado y de un dardo pedrero (habremos de suponerlo hecho de pedernal como los de la edad prehistórica), guardan las angostas veredas de la sierra, y saltean al caminante exigiéndole regalos para que le permitan el paso libre; el que se resiste o el que aventura un requiebro inoportuno, prueba la fuerza de la serrana que chasca su honda y aventa el dardo. El pasajero, rendido por la fuerza, por la nieve y por la helada que le tiene aterido, da buenas prendas, promete mejores regalos, y entonces la serrana le guía por los intrincados caminos, y aun en los arroyos anchos se lo echa acuestas cual si fuera un ligero zurrón, le lleva a su cabaña y le reconforta encendiendo hoguera de encina donde pone a asar el gordo gazapo

²² Denis, rey de Portugal, «*ũ pastor ben talhada*» [25,128], número 137 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

²³ Airas Nunez, «*Oí og' eu ã pastor cantar*» [14,9], número 454 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

²⁴ Alvaro Afonso, «*Luis Vaasquez, depois que parti*» o la serrana de Sintra [20,1], número 410 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

²⁵ Refiere el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz. ED.

y la trucha pescada en las batidas aguas de la montaña. La lumbre, la rústica cena y, sobre todo, el vino, aunque agrillo y ralo, van desatereciendo al caminante; la risa ahoga la conversación, y la traviesa serrana propone una nueva lucha. El gesto y cuerpo de estas vaquerías del Guadarrama está poco definido en el arcipreste; el poeta se contenta con saludar a la valiente Gadea de Riofrío, «cuerpo tan guisado»²⁶ y con decir de la leñadora del Cornejo que va bien ataviada;²⁷ de la serrana del Malagosto apunta un rasgo de fealdad: es chata;²⁸ la que se nos presenta más hermosa es Aldara, la de la Tablada,²⁹ pero su belleza no es más que una sátira de la hermosura que los poetas imaginan siempre; en la introducción que precede a la serranilla de la Tablada, en tono narrativo, por el estilo del que había empleado en su pregunta el portugués Alvaro Alfom, el burlón arcipreste exagera la fealdad de la serrana, sus dientes de asno, sus narices gordas, sus tobillos mayores que los de una vaca, dedos como vigas de lagar, y en todo horrible cual fantasma apocalíptica:³⁰ esta es la que después en la cantiga se nos pinta como la Aldara «fermosa, lozana / e bien colorada».³¹

Los caracteres esenciales de este tipo serrano se mantienen como tradicionales. Un siglo después los volvemos a hallar en Santillana, quien los renovó dentro de un ambiente de mayor idealidad, revistiéndolos de elegancia y finura aristocrática. Reviviendo el tipo tradicional, la serranilla del Moncayo asalta al noble poeta, gritándole: «preso, montero»,³² y después le convida a comer de su zurrón. La hermosa Menga de Manzanares no deja andar por el valle a ninguno más que a Pascual de Bustares, y obliga al caballero a *luchar* con ella dentro de la espesura, empleando este vocablo atávico que recuerda la *lucha* del arcipreste.³³ En fin, la serrana aragonesa, fiel esposa del famosísimo

²⁶ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, v. 988f. ED.

²⁷ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, vv. 997e y 997f. ED.

²⁸ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, vv. 963a y 964b. ED.

²⁹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, vv. 1024c-1024e. ED.

³⁰ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, coplas 1008-1020. ED.

³¹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, vv. 1024d-1024e. ED.

³² Íñigo López de Mendoza, «Serranillas de Moncayo» o serranilla I, número 78 de las *Obras de Santillana* [SA8], v. 20. ED.

³³ El vocablo *luchar* aparece en la serranilla *Menga de Manzanares* («Por todos estos pinares») de Íñigo López de Mendoza: «ca dentro en esta espesura / vos quiero

vaquerizo de Morana, al oír el requiebro agresivo del poeta, le amena-
naza con aquel mismo dardo pedrero de que iba armada la chata del
puerto de Malagosto cuando acometió al arcipreste.³⁴ Después, el tipo
realista crudo revive en la corte napolitana de Alfonso V, y Carvajales
se ve detenido en una fragosa montaña por una villana feroz, espan-
tosa, armada con lanza porquera, y bien se echa de ver que tan impo-
nente aparato de fiereza y de armas es un lugar común impuesto al
poeta por la tradición, pues no sirve para nada en la poesía de Carva-
jales, sino que la villana, en vez de emplear su fuerza, abruma al poeta
con una disquisición teórica al estilo de la pastorela provenzal deca-
dente, por ejemplo, la de Juan Esteve.³⁵ Otra vez Carvajales, par-
tiendo de Roma, ve venir, saltando, tras un puerco espín, a la serrana:

Calva, cejjunta e muy nariguda,³⁶
tuerta del un ojo, infibia, barbuda,
galindos los pies que diablo semblaba.

Donde otra vez aparece, aunque truncado, el tema viejo de la
fealdad rústica, que acaso fue una invención del arcipreste de Hita.

Y aun en el siglo XVII duraba la tradición de la serrana saltea-
dora. Lope de Vega, Valdivielso y Vélez de Guevara conocían una
supervivencia de las serranillas medievales, cuyo villancico era:

Salteome la serrana³⁷
junto al pie de la cabaña.

luchar dos pares» (vv. 27 y 28); y en la copla 969 del *Libro de buen amor*: «Hadeduro, /
comamos d'este pan duro; / después faremos la lucha» (vv. 969e-969g). Otro sen-
tido tiene, al parecer, en la copla 1001: «quando a la lucha me abaxo, / al que una
vez travar puedo, / derribol, si me denuedo» (vv. 1001e-1001g). ED.

³⁴ Versos 20 y 21 de la serranilla *La vaquera de la Morana* («En toda la su mon-
taña») de Íñigo López de Mendoza: «ca primero provaredes / este mi dardo pedrero»;
y copla 963 del *Libro de buen amor*: «e rodeóme la fonda, / enaventóme el pedrero»
(963d-963e). ED.

³⁵ Carvajal, «Andando perdido, de noche ya era», número 124 del *Cancionero de Stú-
ñiga*. Joan Esteve, «Ogan, ab freg que fazia» [266,009], cancionero C, ff. 329r-329v. ED.

³⁶ *Calva, cejjunta e muy nariguda*: Carvajal, «Partiendo de Roma, pasando Marino»,
número 156 del *Cancionero de Estúñiga*, vv. 10-12. ED.

³⁷ *Salteome la serrana*: Este verso se puede encontrar en el *Libro de buen amor* de Juan
Ruiz (v. 959c); en el cancionero de Sebastián de Horozco (circa 1578); en *La serrana de la*

Y una glosa de tipo arcaico dibuja una serrana ideal, nada caricaturesca:

Serrana, cuerpo garrido,³⁸
 manos blancas, ojos vellidos,
 salteome en escondido
 juntico al pie de la cabaña.

Se observará que todas estas serranillas no tienen apenas punto de contacto con las pastorelas francesas, y aun menos con el grupo tan uniforme de las galaicoportuguesas, en las cuales se quiere ver el origen inmediato de las castellanas. Las galaicoportuguesas son de una vaguedad tal, de un vacío de asunto pastoril tan grande, que no hay en ellas materia que pueda sugerir la idea de la serrana salteadora, ni siquiera el deseo de una caricatura realista. Materia pastoril más definida y concreta ofrecen las pastorelas de Francia, pero tampoco por ellas puede explicarse la serranilla realista del arcipreste como mera parodia, pues la parodia se amolda al tipo literario que tiene presente, y repite sus rasgos deformándolos; y ni en las serranas del Guadarrama se descubre rasgo alguno paródico de las pastoras que tejen guirnaldas y cantan amores, ni en el caminante peatón de la sierra se ve rasgo alguno del caballero que, penado de amores, pasea por el campo en su alazán. La serranilla castellana que dejamos descrita tiene toda la apariencia de provenir de una inspiración directa en la vida real: la serrana conocedora y dueña de los pasos de la montaña saltea al pasajero que va a pie por la difícil senda; el caballo del noble no figura para nada; todo el aspecto de estas serranillas es el de ser una poesía sinceramente burguesa o popular, y no un remedo de poesía cortesana.

Su explicación, al menos en lo fundamental del asunto, creo que hay que buscarla muy en otra parte que en la pastorela. En la tradi-

Vera de Lope de Vega (vv. 2469 y 2936); en *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara (vv. 2204 y 2656-2669); en el *Auto de la serrana de la Vera* de Plasencia de José de Valdivielso (vv. 443 y 1041); y aun en el terrible romance *Allá en Garganta la Olla* (v. 3), que recogió el propio Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*. ED.

³⁸ *Serrana, cuerpo garrido*: Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, 1613, vv. 2658-2661. ED.

ción del siglo XVI sobrevive un género de villancicos o cantarcillos populares que cantan temas de viajes. El cansancio de un largo caminar en la noche despierta el lirismo con el deseo de la llegada:

Caminad, señora,³⁹
si queréis caminar,
pues los gallos cantan,
cerca está el lugar.

Caminito toledano,⁴⁰
¡quién te tuviera andado!

Campanicas de Toledo,⁴¹
óigoos y no os veo.

La llamada pidiendo ayuda en los pasos difíciles del camino está líricamente sentida en estos villancicos populares:

Páseme por Dios, barquero,⁴²
de aquesa parte del río;
¡duélete del dolor mío!

Y ya damos con el germen mismo de las serranillas, con su villancico inicial, al conocer algunos de estos cantarcillos donde se invoca a la serrana que guía en los puertos difíciles:

¿Por do pasaré la sierra,⁴³
gentil serrana morena?
...

³⁹ *Caminad, señora*: «Entre dos claros arroyos», manuscrito 3913 de la Biblioteca Nacional de Madrid, f. 64v. ED.

⁴⁰ *Caminito toledano*: Lope de Vega, *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, 1630, vol. II. ED.

⁴¹ *Campanicas de Toledo*: Gonzalo Correás, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627. ED.

⁴² *Páseme por Dios, barquero*: Pedro de Escobar, compositor, «Pásame por Dios, barquero», número 300 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-3. ED.

⁴³ *Por do pasaré la sierra*: Gil Vicente, *Triunfo do inverno*, 1562, f. 177. ED.

Di, serrana, por tu fe,
si naciste en esta tierra,
¿por do pasará la sierra?

O bien:

Casada serrana,⁴⁴
¿dónde bueno tan de mañana?

La misma serrana ganapán y porteadora, que nos pinta el arcipreste, está invocada con emoción en este canto, muy popular en el siglo xv:

Paseisme ahora allá, serrana,⁴⁵
que no muera yo en esta montaña.
Paseisme ahora allende el río,
que estoy triste, mal herido;
paseisme ahora allende el río,
que no muera yo en esta montaña.

Y la popularidad de estos cantos en la península, como cantos propios de caminantes, nos la muestra Gil Vicente, cuando nos presenta un arriero que entretiene su viaje, entonando:

A serra he alta, fría e nevosa,⁴⁶
vi venir, serrana gentil, graciosa.
Cheguei-me per'ella com gran cortezía,
disse-lhe: sehora, ¿queréis companhia?
Disse-me: escudeiro, seguí vossa vía.

Bien se ve que estos olvidados cantos son las verdaderas serranillas populares y que son el tema inicial o el germen de la serranilla

⁴⁴ *Casada serrana*: Lope de Vega, *El nombre de Jesús, auto sacramental*, 1892, vv. 124-125. ED.

⁴⁵ *Paseisme ahora allá, serrana*: Pedro de Escobar, compositor, «Paseisme ahora allá serrana», número 425 del *Cancionero musical de Palacio*. ED.

⁴⁶ *A serra he alta, fría e nevosa*: Gil Vicente, *Farsa dos almocreves*, 1562, f. 230 y siguientes. ED.

literaria. Claro es que la pastorela influyó, como vamos a ver, en el desarrollo literario de la serranilla. Es más, la pastorela provenzal, más bien que la gallegoportuguesa, debió influir eficazmente para que los poetas se dedicasen a glosar los villancicos del caminante en la sierra. Pero, desde luego, es muy de notar que el sistema métrico de las serranillas es diverso del de las pastorelas, y, por el contrario, se afilia con los metros populares de Castilla.

Es muy de notar también que las serranillas más viejas conocidas, las del arcipreste, se amoldan fielmente al tipo de serrana guiadora que vemos perdurar en tantos villancicos de los siglos xv y xvi; la serrana que carga al cuello con el arcipreste, como un liviano zurrón, es parodia de aquella que era invocada en el «Paseisme ahora allá, serrana»,⁴⁷ y de ningún modo parodia de la pastorcita francesa. La serranilla aparece, pues, a nuestros ojos en 1330 como un desarrollo de temas populares castellanos; sólo más tarde, en las serranillas del siglo xv, la influencia provenzal y francesa es muy visible, lo cual nos indica que dicho influjo no es en la vida de este género poético sino un accidente que va con el tiempo tomando importancia. Nótese, por último, que el metro de serranillas más provenzalizadas no es tampoco el de las pastorelas provenzales, porque la tradición indígena imponía el tipo métrico castellano.

Entre las serranillas de tipo provenzal señalaremos algunas de Santillana. Cuando el marqués estaba en Liébana, en 1430 (un año después que había compuesto las dos serranillas del Moncayo y del vaquerizo de Morana, de tipo más español) poetizó a la mozuela de Bores,⁴⁸ refrescando ingeniosamente los conocidos tópicos de las pastorelas: la vaquera merece por su hermosura salir de entre aquellos alcores, mas si ella no quiere abandonar el ganado, él se hará pastor para servirla; y la afortunada gracia del poeta halla aquí su rústico triunfo, encubierto por las rosas silvestres de los zarzales. Otra vez la aventura queda vagamente truncada, por cierto con la misma protesta

⁴⁷ Este villancico serrano aparece recogido, como se ha dicho, en el *Cancionero musical de palacio* (número 425). Está atribuido a Pedro de Escobar, compositor. ED.

⁴⁸ Refiere a los poemas de Íñigo López de Mendoza «Serranillas de Moncayo», «En toda la su montaña» y «Mozuela de Bores», números 78, 79 y 81 (respectivamente) de las *Obras de Santillana* [SA8]. ED.

de que la pastora merecía otro estado: es el encuentro con la muchachita de Lozoya que, como fruta temprana, hace agua la boca de quien la mira.⁴⁹ También la escena puede acabar con repulsa, como en tantas pastorelas; así la moza de Bedmar, así la célebre vaquera de Finojosa.⁵⁰

Y ésta es, poco más o menos, la serranilla cultivada por mosén Fernando de la Torre, Pedro de Escavias, Bocanegra, y la que trasplantó a los campos italianos Carvajales.⁵¹ Todos éstos manifiestan claramente su dependencia de la pastorela provenzal más que de la francesa. Giraldo de Borneill, ante la pastora, siente que le llena el corazón el recuerdo de su dama;⁵² y como el poeta provenzal, todos estos poetas castellanos y aragoneses dejan igualmente el galanteo de la serrana, acordándose de la señora de quien están enamorados, y a quien quieren guardar lealtad firme. También Santillana apunta esta idea cuando, al ensalzar la hermosura de la moza de Guipúzcoa, limita su entusiasmo a decir que nunca vio mujer más bella, salvando a su señora.⁵³

Todavía pongo aparte un tercer grupo de serranillas, porque en él sí podemos ver influencia de la pastorela gallegoportuguesa. Es aquel

⁴⁹ Dicen así: «que me fizo gana / la fruta temprana», los versos 9 y 10 de la serranilla III de Íñigo López de Mendoza, *Illana, la serrana de Lozoyuela* («Después que nascí»), número 80 de las *Obras de Santillana* [SA8]. ED.

⁵⁰ Refiere, en esta ocasión, a las serranillas VI y VII de Íñigo López de Mendoza: *La moza de Bedmar* («Entre Torres y Canena») y *La vaquera de la Finojosa* («Moza tan hermosa»), números 83 y 84 (respectivamente) de las *Obras de Santillana* [SA8]. ED.

⁵¹ Fernando de la Torre, «Bajando un prado», número 75 de las *Obras de Fernando de la Torre* [MN44]. Pedro de Escavias, «Llegando cansado yo», número 88 del *Cancionero de Oñate Castañeda*. Francisco Bocanegra, «Llegando a Pineda», número 33 del *Cancionero de Palacio*. Carvajal: «Andando perdido, de noche ya era» (número 124); «Dónde sois gentil galana» (número 147); «Entre Sesa y Cintura» (número 120); «Pasando por la Toscana» (número 151); «Partiendo de Roma, pasando Marino» (número 156); «Saliendo de un olivar» (número 111); y «Veniendo de la Campaña» (número 152) son composiciones del *Cancionero de Strúmpa*. «Cara tenía de romana» es el poema número 117 del *Cancionero de Roma*. ED.

⁵² Giraut de Bornelh, «L'autrier, lo premier jorn d'Aost» [242,044], *cancionero C*, ff. 29r-29v. ED.

⁵³ Dice «après la Señora mía / non vi dona nin serrana», versos 27 y 28 de la serranilla VIII de Íñigo López de Mendoza, *La moza lepuzcana* («De Bitoria me partía»), número 85 de las *Obras de Santillana* [SA8]. ED.

en que el encuentro con la serrana se reduce a escuchar cómo ella está cantando sus amores o desamores. Cual una resonancia lejana de aquella cantiga de Airas Nunes de Santiago, hallamos entre los vihuelistas del tiempo de los Reyes Católicos la serrana apenada que canta villancicos populares:

Garridica soy en el yermo,⁵⁴
y ¿para que?,
pues tan mal me empleé.

¡Ay triste de mi ventura,⁵⁵
que el vaquero
me huye porque le quiero!

Son poesías bastante artificiosas por su estructura métrica y musical. En una, el tenor, los dos contraltos y el tiple, que armonizan la bien trabajada melodía, refieren el encuentro con la serrana dolida de amor y acaban humorísticamente recordando sus cánticos de iglesia, con palabras del salmista:

Mirad lo que amor ordena⁵⁶
que nos llamó y nos rogó,
que cantásemos su pena,
y la nuestra se cantó:
Quomodo cantabimus
canticum novum in terra aliena.

Creo, en suma, que bajo el nombre de *serranilla*, se confunden composiciones de diverso entronque y carácter, que no deben ser miradas como una masa uniforme. Las más viejas se nos presentan como germinadas de villancicos propios de caminantes por la montaña. No tratan de la pastora y de la campiña como tipo y paisaje lite-

⁵⁴ *Garridica soy en el yermo*: Millán, compositor, «Serrana del bel mirar», número 354 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 13-15. ED.

⁵⁵ *Ay triste de mi ventura*: García Muñoz, compositor, «Una montaña pasando», número 500 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 5-7. ED.

⁵⁶ *Mirad lo que amor ordena*: García Muñoz, compositor, «Una montaña pasando», número 500 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 35-40. ED.

rarios de cualquier región y tiempo, sino de la pastora que, coronada de la nieve y la niebla de las cumbres, vive en las ásperas sierras peninsulares; es la serrana, y no la de cualquier tiempo, sino la medieval, cuyo oficio era conducir a los caminantes entre la espesura de bosques milenarios, buscando la difícil abra del puerto, cerrada por la borrasca. Otras serranillas son clara imitación de los tipos y gustos de la pastorela provenzal o francesa; otras, en fin, parecen derivar de la pastorela gallegoportuguesa.

Este examen que hemos hecho de las serranillas nos ha revelado un hecho muy importante: los villancicos serranos de fines del siglo xv y del xvi representan una tradición de remota antigüedad que enlaza con el tipo apuntado en la cantiga incompleta del portugués Alvaro Alfom, con el desarrollado admirablemente por el arcipreste de Hita, con el continuado en algunas de las serranillas del marqués de Santillana y con el todavía popular en tiempo de Lope de Vega. Realizado así el valor de los villancicos tardíos, y entroncados éstos con las más antiguas muestras de poesía lírica propiamente española que podemos hallar, debemos esforzarnos en descubrir el villancico hacia los más remotos tiempos que podamos y en relacionar la inspiración de los villancicos tardíos con las más antiguas memorias de poesía lírica perdida.

Las primeras noticias de cantos populares son oscuras y secas por demás. Cuando Almanzor moría al retirarse de una expedición contra Castilla y era sepultado en Medinaceli, cubierto del polvo sagrado que fanáticamente hacía recoger de sus vestidos de guerra en cada una de las campañas contra cristianos, regocijábanse éstos ante la visión del alma del terrible caudillo sepultada en los infiernos; y refiere el obispo don Lucas de Tuy, que el día de la retirada desastrosa del moro, un fantasma de pescador vagaba por las riberas cordobesas del Guadalquivir, gritando, dolorido y lloroso, ora en árabe, ora en castellano:

En Cañatañazor⁵⁷
perdió Almanzor
ell atamor.

⁵⁷ «In Canatanazor», poema anónimo, en Lucas de Tuy, *Chronicon mundi*, circa 1238, libro IV, p. 39₂₂. ED.

Lo cual quiere decir, añade el obispo, «en Cañatañazor perdió Almanzor su lozanía», y entiende que quien tales voces daba debía de ser demonio que lloraba el quebranto de los moros. Nada nos interesaría, pues carece de todo valor artístico, este legendario cantarcillo, si por su estructura métrica no se pareciese a los estribillos populares de que aquí tratamos. Yo creo que en él hay que ver el estribillo de un canto de soldados, quién sabe si de los de cualquiera de los ejércitos castellanos que a raíz de la muerte de Almanzor intervenían en los asuntos de Córdoba, o de otros más tardíos que con cualquier ocasión recordaban confusamente la muerte del odiado caudillo, con quien realmente acabó el gran poder militar de los musulmanes españoles. Porque los cantos de victoria de los soldados, al volver de las expediciones afortunadas, son un género de poesía lírica popular atestiguado por las crónicas medievales y después por nuestro teatro, género que no logró cultivo artístico.

Si nos remontamos a los orígenes de nuestra historia literaria, al tiempo en que el juglar de Medinaceli componía un gran poema épico, el de *Mio Cid*, hallamos que, junto a esta poesía narrativa, política y militar, la poesía lírica surgía a su vez en todos los momentos de la vida, no sólo para acompañar las expansiones privadas, sino en todas las grandes emociones dignas de ser anotadas por el cronista del emperador Alfonso VII. El cronista nos dice que los soldados toledanos, al volver de los campos de Almonte, de Seseña o de Almodóvar, cantaban cantos de victoria; que al partirse de las cortes de León, en 1135, los grandes y volver a sus casas cantaban alabanzas al emperador recién ungido; que las viudas toledanas iban durante muchos días al cementerio de la catedral de Toledo a entonar endechas, lamentando la muerte del gran caudillo Munio Alfonso; que cuando el casamiento de la bastarda del emperador, los juglares, las mujeres y las doncellas rodeaban el tálamo cantando canciones de boda al son de mil instrumentos. Un episodio de esta crónica es especialmente significativo. En 1139, coligados los príncipes musulmanes de Andalucía, cercaron a Toledo, donde estaba la emperatriz; ésta les envió un mensaje reprochándoles que viniesen a pelear con ella, que era una mujer; si querían guerra, fuesen a buscarla contra el emperador, que los esperaba asediando el castillo de Oreja. Los

príncipes moros, al oír el mensaje, alzan la vista, y ven en la torre del alcázar a la reina sentada en trono imperial y rodeada del gran séquito de sus damas que comenzaban a levantar un dulce canto al son de cítaras y salterios, de tímpanos y címbalos. Los príncipes, admirados y confundidos por tanta majestad y tanta hermosura, inclinando su cabeza ante la emperatriz, se retiran sin hacer daño a la tierra. Después, cuando el emperador volvió victorioso, hizo su solemne entrada en Toledo, y los principales de la ciudad, ora cristianos, ora musulmanes, ora judíos (porque aquellos cristianísimos y santos reyes, muy lejos de la intolerancia de los después llamados católicos, gustaban llamarse reyes de tres religiones), juntos con todo el vecindario salieron a recibir a Alfonso por el camino de la puerta de Alcántara, y tañendo toda clase de instrumentos músicos, cada religión en su propia lengua, castellana, árabe y hebrea, cantaban alabanzas a Dios y al vencedor.

Bien vemos aquí cómo, en el período de nuestros orígenes literarios, la ciudad de Toledo, lo mismo en un apurado trance de su defensa que en la holgura de una fiesta, oye resonar la poesía lírica como una inspiración colectiva, ya cortesana, ya popular. Vemos también a los castellanos y a los moros participar en común de este arte o mezclar sus cantos; hecho muy significativo para las relaciones posibles de ambas literaturas, relación tanto más fácil cuanto que hasta había formas estróficas comunes: la misma forma estrófica usada en este tiempo de Alfonso VII por el cordobés Abén Cuzmán debía servir para los primitivos cantares de las fiestas religiosas y profanas de los castellanos, ya que la misma esencialmente vemos que es la usada más tarde por el arcipreste de Hita y por la lírica popular posterior.

Pero nada de cierto sabemos, porque la pérdida de la lírica más antigua castellana es casi completa, y apenas podemos presumirla atendiendo a derivaciones y reflejos escasos, relativamente tardíos. No conocemos, por ejemplo, ninguna canción de mayo, y, sin embargo, sabemos que era un género que cada año reverdecía con la primavera en alegres fiestas de antíquísima tradición, derivadas de las fiestas florales paganas. El poema de Alexandre describiendo el deleitoso mes en que la naturaleza toda se envuelve en flores y en amores, nos atestigua que en él las doncelletas cantaban sus mayos

a coro;⁵⁸ y el poema épico del *Cerco de Zamora*, tal como lo conocía la *Crónica* de 1344, nos lleva en medio de una de estas fiestas: el rey Sancho de Castilla ha derrotado y hecho prisionero a su hermano el rey don García en Santarén, y muy aherrojado se lo lleva hacia Coimbra; allí, pasando junto a una fuente donde las muchachas cogían el agua para sus mayas, los caballeros castellanos se acuerdan de que están en el primer día del mes de las flores, y, a vueltas con las portuguesitas, empezaron a cantar las mayas, mientras el regio prisionero anublaba en llanto sus ojos ante la alegría del mundo, para él vedada.

Aunque no se nos conserva ninguna de estas canciones primaverales más viejas, podemos averiguar el contenido de una famosa maya medieval, hoy perdida, porque conocemos de ella dos reflejos, transportados a dos ritmos diferentes de su original. En uno de ellos la maya se transformó en un romance épico lírico, que desarrolla una situación semejante a la del fragmento épico referente al rey García:

Por el mes era de mayo⁵⁹
cuando hace la calor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor,
sino yo, triste cuitado,
que yago en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una aveçilla
que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero;
dele Dios mal galardón.

⁵⁸ *Libro de Alexandre*, 2000, copla 1951: «Tienpo dulce e sabroso por bastir casamientos / ca lo tenpran las flores e los sabrosos uientos / cantan las donzelletas su[s] mayos a conuentos / fazen unas a otras buenos pronunçiamientos». ED.

⁵⁹ *Por el mes era de mayo*: El romance del prisionero aparece glosado en el poema «Si de amor libre estuviera» de Garci Sánchez de Badajoz, número 15 del *Cancionero de Rennert* y 516 de la edición de 1514 del *Cancionero general* de Hernando del Castillo. También lo glosó Nicolás Núñez, «En mi desdicha se cobra», número 156

La otra versión aparece libre de elementos narrativos extraños, pero también mudada de metro, para adaptarse a las cuartetas del poema de Alfonso XI, donde también se trata el mismo tema de los leales enamorados que precian el tiempo primaveral en que brotan las flores:

Así como el mes de mayo⁶⁰
 cuando el ruiñeñor canta
 y responde el papagayo
 de la muy hermosa planta.
 La calandra de otra parte
 del muy fermoso rosal
 con el tordo que departe
 el amor que mucho val.

Vemos que el tema de esta maya perdida era el canto de amor de las aves, del ruiñeñor y de la calandria. Su metro original podría ser, como ya hemos indicado, el metro lírico más usado en Castilla, el de un villancico glosado, como vemos en otras mayas posteriores.

No obstante, no es ese el metro que hallamos en la primera muestra completa del ritmo de un canto lírico popular que nos da Gonzalo de Berceo hacia 1230: la cantiga de los judíos en *El duelo de la Virgen*.⁶¹ La docta historiadora de la lírica peninsular, Carolina Michaëlis, ha visto en este cantarcillo un fragmento de alguna representación pasqual; ha creído que su estribillo, «¡eya velar!», es propio de las vigili-as de los romeros; pero me parece evidente que lo que en realidad representa la cántica de Berceo es un curioso género lírico, el de las cánticas de velador o de centinela.

Era costumbre que los centinelas durante la noche cantasen y tañesen, por impropio que esto nos parezca de la situación del que ha de vigilar en un puesto difícil; hasta tal punto la poesía y el canto

del *Cancionero de Rennert* y 462 del *Cancionero general* de 1511. Hay una versión del mismo romance en el poema número 50 del *Cancionero musical de Palacio*. ED.

⁶⁰ *Así como el mes de mayo: Poema de Alfonso XI* («El infante en este anno»), circa 1350, cuartetas 412 y 413. ED.

⁶¹ Gonzalo de Berceo, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*, 2005, coplas 178-190. ED.

invadían la vida entera. Cantaban los centinelas para mantenerse despiertos, sobre todo en la llamada por los veladores, con harta propiedad, «hora de la modorra», allá hacia el amanecer, cuando el frío y el sueño cargan con más pesadez; cantaban también para desafiar al salteador y para sacudir las preocupaciones del ánimo en la soledad de la noche. En el poema de los *Nibelungos*, cuando los borgoñones hacen noche en la corte de Atila, rodeados de espantosos peligros de muerte, dispónense a velar el sueño de los compañeros Hagen el valiente y el músico Volker; no había dos mejores para hacer la guardia: el arte del músico no tenía igual sino en la fuerza invencible del héroe. Volker toma su laúd y toca: el sonido de las cuerdas se dilata potente y armónico por todo el palacio, hasta que los angustiados caballeros se duermen; y después, el músico embraza su escudo y vigila junto a Hagen.⁶² También en el *Roman de la Rose*, cuando Malebouche supo que debía hacer guardia, subió por la noche a las almenas y afinó su caramillo, su bocina y su trompa, y por largo rato estuvo entonando *lais* y *descors*:

Une hore dit les et descors⁶³
et sons nouveaux de controuvaille.

Estas *controuvailles* o invenciones las llama Berceo *contravaduras*,⁶⁴ y eran cantos improvisados, alusivos a la guardia y cautela que debían tener los veladores.

Ahora podemos entender bien la escena de Berceo, que nos da la primera muestra de un ritmo popular. Los judíos piden a Pilatos que guarde el sepulcro de Cristo, no sea que roben el cuerpo sus discípulos y digan que resucitó; y Pilatos les manda que ellos pongan sus guardas. Esto nada más nos refiere San Mateo, pero el poeta, al actualizar a su gusto las cosas, supone que Pilatos dice a los judíos que custodien el sepulcro con hombres que no sean borrachos ni dormilones, ni que busquen hacia la madrugada achaque de algún que-

⁶² *Der Nibelunge Nôt*, 1870, aventura 30, p. 804, estrofas 1833-1836. ED.

⁶³ *Une hore dit les et descors*: Guillaume de Lorris y Jean de Meung, *Le roman de la Rose*, capítulo XXXII, vv. 4040-4041. ED.

⁶⁴ Gonzalo de Berceo, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*, 2005, v. 177a. ED.

hacer para ir a sus casas a ver a sus mujeres: «guardat bien el sepulcro, *controbatli canciones* ... pasaredes la noche haciendo tales sones»,⁶⁵ amenazado a los discípulos para que no se acerquen. Los judíos cumplen al pie de la letra la orden de Pilatos, rodean el sepulcro con gran bulla y algazara, tañendo cítaras, laúdes, zanfónias, y controvando o inventando cantares. Y he aquí una muestra de las *controbaduras* que aquellos truhanes veladores entonaban:

¡Eya velar, eya velar, eya velar!⁶⁶
 Velat aljama de los judiós —eya velar!,
 que non vos furten el fijo de Dios, —eya velar!,
 ca furtárvoslo querrán —eya velar!
 Andrés e Peidro e Juan —eya velar!

Figurémonos esta cántica entonada a dos voces: una guía el canto; otra varía algo lo dicho por el anterior, y el coro, a cada instante, rompe en la estrepitosa exclamación «eya velar»:

Todos son ladronciellos⁶⁷
 que assechan por los pestiellos.
 Todos son omnes plegadizos,
 rioaduchos mezcladizos. —Eya velar!

Y el canto prosigue así en alarde bullicioso de vigilancia, en desafío y escarnio para los asaltantes que se temen. La forma de esta primera muestra contrahecha de lírica popular es la de versos sin medida fija, desde siete a once sílabas, formando pareados con frecuentes repeticiones paralelísticas.

Otro indicio del canto de velador alusivo a la ocasión del momento hallamos en el romance que empieza «Don García de Padilla».⁶⁸

⁶⁵ Gonzalo de Berceo, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*, 2005, vv. 172d y 173d. ED.

⁶⁶ *Eya velar, eya velar, eya velar!*: Gonzalo de Berceo, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*, 2005, coplas 178-179. ED.

⁶⁷ *Todos son ladronciellos*: Gonzalo de Berceo, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*, 2005, coplas 183-184. ED.

⁶⁸ «Velá, velá, veladores, / así rabia mala os mate», vv. 79-80, del romance de *El prior de San Juan*. ED.

El prior de San Juan, amenazado de muerte por don Pedro el Cruel, corre a encerrarse en su castillo de Consuegra; se apea de su macho, lo entrega a la guardia para que lo establen, y él se pone a velar la vela, esperando a su regio perseguidor, que viene a escape tras él por ver si puede sorprender el castillo. Y el prior canta, pensando amargamente en la ingratitud de su rey:

Velá, velá, veladores, así mala rabia os mate,⁶⁹
que quien a buen señor sirve, este galardón le dane.

Todavía en el siglo XVII eran usuales estos cantos. Lope de Vega, en las *Almenas de Toro*, nos da uno muy popular entonces. Dos centinelas, con sus guitarras, espantan el sueño, cantando a dúo el estribillo, y en diálogo el resto; uno dialoga como soldado, otro como galán, y así van entremezclando sus razones, ora militares, ora amorosas:

Velador que el castillo velas,⁷⁰
vévalo bien y mira por ti
que velando en él me perdí.
—Mira las campañas llenas
de tanto enemigo armado.
—Ya estoy, amor, desvelado
de velar en las almenas.
Ya que las campanas suenan,
toma ejemplo y mira en mí
que, velando en él, me perdí.

El cantor exhorta a sus compañeros de vela a la vigilancia, pues les va en ello la vida, y alude al suceso de algún desgraciado velador:

Tomad escarmiento en mí⁷¹
que, velando en él, me perdí.

⁶⁹ *Velá, velá, veladores, así mala rabia os mate: El prior de San Juan*, vv. 79-82. ED.

⁷⁰ *Velador que el castillo velas: Lope de Vega, Las almenas de Toro*, 1620, acto II (1990, vol III, p. 787). ED.

⁷¹ *Tomad escarmiento en mí: Lope de Vega, Las almenas de Toro*, 1620, acto II (1990, vol III, p. 787). ED.

Repite una variante. La tradición general de estos cantos exigía el imperativo del verbo velar como exhortación al cuidado. Así vemos en el antiquísimo cantar de vela de los soldados de Módena:

O tu qui servas armis ista moenia⁷²
noli dormire, moneo, sed vigila.

Como estos cantos de vela, hallaríamos otros muchos para varias ocupaciones de la vida. Las faenas agrícolas nos darían todo un cancionero rústico, lleno de aroma campestre. De muchos de estos cantos no se conserva más que el villancico, sin la glosa, que es como la frase cortada, el grito exclamativo que brota ante la impresión fugaz, el momento afectivo que busca su expresión más simple y fresca.

He aquí unos cuantos villancicos de segadores y espigadoras, que hasta parecen agruparse en conjunto poemático:

Segador, tírate afuera,⁷³
deja entrar la espigaderuela.

Blanca me era yo cuando entré en la siega,⁷⁴
diome el sol y ya soy morena.

Oh, cuán bien segado habéis, la segaderuela,⁷⁵
segad paso, no os cortéis, que la hoz es nueva.

No me entréis por el trigo, buen amor,⁷⁶
salí por la lindera.

⁷² *O tu qui servas armis ista moenia*: «O tu qui servas armis ista moenia», poema anónimo, *circa* 900. ED.

⁷³ *Segador, tírate afuera*: Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, 1577. En *La mejor espigaderuela* de Tirso de Molina se encuentra una variante del villancico: «Segadores, afuera, afuera, / dejen llegar a la espigaderuela». ED.

⁷⁴ *Blanca me era yo cuando entré en la siega*: Lope de Vega, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, 1617, acto II, vv. 1602-1604. ED.

⁷⁵ *Oh, cuán bien segado habéis, la segaderuela*: Lope de Vega, *Los Benavides*, 1609, acto III (1990, vol II, p. 728). ED.

⁷⁶ *No me entréis por el trigo, buen amor*: Este villancico se encuentra en el manuscrito 17698 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *circa* 1560-1570, bautizado como *Cancionero toledano* por Margit Frenk Alatorre. Sebastián de Covarrubias lo cita en

Y es notable por el ritmo de su villancico y por la glosa paralelística este gozoso grito de la cuadrilla ante el inmenso trugal que cae a los acompasados golpes de las hoces:

*Esta sí que es siega de vida,⁷⁷
esta sí que es siega de flor.*

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

*Esta sí que es siega de vida,
esta sí que es siega de flor.*

Labradores de Castilla,
vení a ver a maravilla
trigo blanco y sin neguilla,
que de verlo es bendición.

*Esta sí que es siega de vida,
esta sí que es siega de flor.*

Hallamos en esta canción la forma más arcaica de la glosa, o sea la monorríma. Es la forma más propia y corriente en la lírica popular castellana, así como el pareado paralelístico lo es en la gallega. En la castellana, el estribillo o tema se compone de un pareado, puro o con un tercer verso libre; enuncia la nota lírica fundamental y está destinado a cantarse a coro por todos. El que guiaba el canto, después de enunciado ese tema, seguía con la primera estrofa o cuarteta, compuesta de tres consonantes iguales y de un cuarto verso que, llevando el consonante del estribillo, está destinado a sugerir el recuerdo del tema inicial y hacer que los oyentes cantasen a coro dicho estribillo. Luego, el cantor entonaba otra estrofa, y el coro entraba a cantar cada vez que escuchaba el consonante indicador del estribillo. Este artificio estrófico tan simple fue usado en las otras literaturas románicas; pero en la española arraigó más y fue aquí viejísimo, tanto, que en un remoto período preliterario, entre los

la entrada «término» de su *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, parte 2, f. 42v. ED.

⁷⁷ *Esta sí que es siega de vida*: Lope de Vega, *El vaquero de Moraña*, 1617, acto II, vv. 1359-1372. ED.

siglos X y XI, parece haber sido imitado del inculto romance por los españoles islamizados, para componer poesías en un árabe popular, salpicado de voces románicas. Si en los mismos días del emperador Alfonso VII nos trasladásemos a la musulmana Córdoba, oiríamos, durante las crapulosas orgías, al poeta Abén Cuzmán cantar el amor, la embriaguez y los peores vicios islámicos en esta misma forma métrica de estribillo glosado y, en medio del bullicio, del baile y del canto árabe, percibiríamos algunas palabras romances, indicadoras del abolengo de aquellas estrofas.

La poesía rústica, siempre arcaizante, conservó en Castilla hasta el siglo XVII esas estrofas en su forma monorrima, que es la más simple y elemental de la glosa. Lope de Vega nos conserva otra muestra semejante a la anterior, un canto de vareadores de aceitunas.⁷⁸ No era ésta, empero, la forma única primitiva; otra muy vieja, acaso más simple todavía, nos presenta el mismo Lope en otro canto de vareadores de avellanas.⁷⁹

Los villancicos pastoriles son muy abundantes, y aunque suelen ser más artificiosos en sus glosas y en sí mismos que los anteriores, ¡cuán lejos están todavía de la Arcadia poética!

Dame acogida en tu hato,⁸⁰
zagala, de mí te duelas,
cata que el monte yela.

¿Quién te hizo, Juan Pastor,⁸¹
sin gasajo y sin placer,
que tú alegre solías ser?

O aquel tan divulgado en que la zagala propone un gracioso dilema:

⁷⁸ Por ejemplo: «¡Ay, fortuna! / Cógeme esta aceituna» de *El villano en su rincón*, 1617, acto III, vv. 2043-2056. ED.

⁷⁹ «Deja las avellanas, moro, / que yo me las varearé», por ejemplo, de *El villano en su rincón* (acto III, vv. 2085-2122) y *La dama boba* (acto III, vv. 2295-2296). ED.

⁸⁰ *Dame acogida en tu hato*: «Dame cogida en tu hato», poema anónimo, número 5 de *Aquí comienzan iij Romances glosados y este primero dice «Catiuaron me los moros...»* [20★RG], Sevilla, ¿1520?, vv. 1-3. ED.

⁸¹ *Quién te hizo, Juan Pastor*: Badajoz, compositor, «Quién te hizo Juan Pastor», número 98 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-3. ED.

Guárdame las vacas, carillo, y besarte he;⁸²
 si no, bésame tú a mí, que yo te las guardaré.

Las fiestas nos ofrecerían gran variedad de canciones. Además de las mayas, son abundantes los cantos de Nochebuena, las marzas, las canciones de la célebre fiesta de San Juan, en que los enamorados cogen juntos la verbena y el trébol, los cantos báquicos que entroncan con la poesía goliardesca latina, y se entonaban principalmente en las fiestas de Carnaval, invitando al hartazgo, como brutal preparación para el ayuno de cuaresma:

Comer y beber⁸³
 hasta reventar;
 después, ayunar.

Por honra de San Antruejo⁸⁴
 pongámonos hoy bien anchos,
 embutamos estos panchos,
 recalquemos el pellejo.

Como una especie de las canciones de viaje, ya mencionadas, podríamos añadir los cantos de romería. Uno solo citaré, muy divulgado, en donde según hacen también varios poetas, entre ellos Álvarez Gato, el peregrino aparece como mensajero de amor:

Romerico, tú que vienes⁸⁵
 de do mi señora está,
 las nuevas della me da.
 Dame nuevas de mi vida,
 así Dios te dé placer;

⁸² *Guárdame las vacas, carillo, y besarte be*: «Guárdame las vacas», poema anónimo, número 2 del *Romance del conde Alarcos* [20*CA], Zaragoza, ¿1520?, vv. 1-4. ED.

⁸³ *Comer y beber*: «Comer y beber», poema anónimo, número 494 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-3. ED.

⁸⁴ *Por honra de San Antruejo*: Juan del Encina, «Oy comamos y bebamos», número 91 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 4-7. ED.

⁸⁵ *Romerico, tú que vienes*: Juan del Encina, compositor, «Romerico, tú que vienes», número 270 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-10. ED.

si tú me quieres hacer
alegre con tu venida,
que, después de mi partida,
de mal en peor me va,
las nuevas della me da.

Imposible sería enumerar siquiera todos los temas. Como en estos casos indicados, hallaríamos multitud de ocasiones y momentos de la vida que encuentran su poetización en la lírica popular, sin que la poesía culta haya penetrado en ellos. Basta lo ya apuntado: en las solemnidades públicas, en alegrías y duelos familiares, en las fiestas del año, en viajes y romerías, en el trabajo de los labradores, en el pastoreo, en el molino, en la vela de los guardas... la lírica popular brota como expresión espontánea siempre que la aridez de la vida se interrumpe por un momento de emoción, mientras que en esos momentos la lírica letrada permanece rígida, indiferente, sin comprender apenas otra cosa que la más fuerte sacudida de la pasión, los temas amorosos.

Recayendo en éstos, no hay para qué decir que son en la poesía popular muy abundantes. Como ocasión de cantos a la amada sólo mencionaré una costumbre, la ronda de noche o serenata, que, relegada hoy a las aldeas, era antes común a las altas clases de las ciudades. El canto comenzaba por despertar a la enamorada; la idea del sueño hace pensar en sus ojos; ¿cuál será la hermosura de los ojos que se entreabren?

Despertad, ojuelos verdes,⁸⁶
que a la mañanica lo dormiredes.

Es el villancico más popularizado. Aunque la selección humana es todavía demasiado inconsciente para haber sido estudiada, es bien sabido que al tiempo en que la raza española producía sus grandes exploradores y sus mayores artistas, los ojos verdes rasgados de Melibea, los de color esmeralda que brillaban en el rostro de Dulcinea la celeste, eran el más poderoso atractivo que consagraba como

⁸⁶ *Despertad, ojuelos verdes*: Pinar, «Recordad mis ojuelos verdes», número 73 del *Cancionero de Rennert*. Lope de Vega también recoge este villancico en su comedia *La necedad del discreto*, 1647, acto I, vv. 602-603. ED.

vaso de elección una perfecta belleza femenina. El encantador villancico de los ojuelos verdes, sin duda, es anterior a la tragedia de Melibeá, según ya parece indicarlo su arcaico *dormiredes*.

La enamorada se levantaba y se ponía en la ventana a escuchar los más varios cantos amorosos. Si la dama es desdeñosa, fingirá dormir; entonces el villancico del desairado es

La ingrata se duerme;⁸⁷
¿si lo hace adrede?

o el que nos conserva Lope de Rueda:

Mala noche me diste,⁸⁸
María del Rión,
mala noche me diste,
Dios te la dé peor,

mientras ella desahoga contra el importuno, con la música que Salinas pone en su tratado como muestra del dímetro acataléctico:

Aquel porfiado⁸⁹
que en toda aquesta noche
dormir no me ha dejado.

Temas amorosos muy abundantes son también el insomnio y las quejas del enamorado. Aquel ya mencionado villancico:

¿A quién contaré mis quejas,⁹⁰
mi lindo amor,

⁸⁷ *La ingrata se duerme*: «Una niña hermosa», poema anónimo, del *Romancero general*, Madrid, 1604, f. 284. Lee, en lugar de «ingrata», «niña». En una letra de José de Valdivielso, número 454 de su *Romancero espiritual*, el villancico se recoge tal cual. ED.

⁸⁸ *Mala noche me diste*: Lope de Rueda, Paso V o *La tierra de Jauja*. Juan Vásquez recogió el villancico «Serrana, ¿dónde dormistes? / ¡Tan mala noche me distes!», número 22 de su *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco [voces]*, 1560. ED.

⁸⁹ *Aquel porfiado*: Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, 1577. ED.

⁹⁰ *A quién contaré mis quejas*: Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, 1577. Pedro Álvarez Osorio, segundo marqués de Astorga, recogió el villancico «a quién

a quién contaré mis quejas,
si a vos no?

se relaciona con la lírica galaicoportuguesa, pues se corresponde con una pregunta análoga que hace el rey don Dionís:

¿Ou a quem direi o pesar⁹¹
que mi vos fazedes sofrer
se o a vos nom for dizer
que podedes conselho dar?
E porem, se Deus vos perdom
coita deste nieu coraçon
¿a quem direi o meu pesar?

Pero esta cuestión de relaciones literarias aparece más clara en lo que vamos a exponer.

Hemos visto cómo los cantares del amigo, en que tanto sobresalen los cancioneros gallegoportugueses, faltan por completo en el primer cancionero castellano. ¿Es que la poesía popular de Castilla los ignoraba? De ningún modo. La explicación ya la hemos apuntado: el *Cancionero de Baena* es una mala selección cortesana, incapaz de sentir el arte popular. En cuanto se produce el primer contacto fecundo del villancico con la poesía más culta y refinada, aparecen los cantos amorosos puestos en boca femenina. El marqués de Santillana es quien, a mediados del siglo xv, ensaya esta primorosa unión de los dos géneros de poesía en el conocido villancico a sus tres hijas.⁹² El poeta las oye cantar en un vergel, y pensando alegrarlas con su aparición, se encubre entre el ramaje; pero al oírlas cantar como enamoradas, sobresaltado en su cariño paternal, se adelanta lleno de desconsuelo. Las hijas, con la dureza juvenil inexperta

contaré mis quejas / si a ti no» en su poema «Esperanza mía, por quien», número 249 del *Cancionero general*, 1511, vv. 11-12. ED.

⁹¹ *Ou a quem direi o pesar*: Denis, rey de Portugal, «Vós mi defendestes, senhor» [25,137], número 85 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 15-21. ED.

⁹² Íñigo López de Mendoza, «Por una gentil floresta» o *Villancico hecho por el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas*, número 3 de *Romance de un desafío de...Montesinos y Oliveros* [13*RM-3]. Este poema figura en el *Cancionero de Palacio*, número 85, atribuido a Suero de Ribera. ED.

aún del dolor, no le ocultan que sus corazones están ya invadidos por otro sentimiento entonces más poderoso que el cariño filial, y él canta tristemente con ellas una tonada popular:

Sospirando iba la niña⁹³
e non por mí,
que yo bien se lo entendí.

Y lo que antes cantaban las nobles muchachas, tonadas populares son también. Una de ellas canta:

Dejatlo al villano pene,⁹⁴
véngume Dios delle,

estribillo que, por el asonante en vez del consonante, y por el arcaísmo del pronombre *elle*, muestra bien su antigüedad. La otra muchacha canta:

Aguardan a mí,⁹⁵
¡nunca tales guardas vi!

es la forma arcaica del tema de la doncella celada por su madre, muy común en las cantigas gallegoportuguesas, y tema de la famosa seguidilla que tan válida andaba por toda España cuando Cervantes la utilizó como recurso novelístico y la glosó en su *celoso extremeño*:

Madre, la mi madre,⁹⁶
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.

⁹³ *Sospirando iba la niña*: «En una linda floresta», número 85 del *Cancionero de Palacio*, vv. 39-41. ED.

⁹⁴ *Dejatlo al villano pene*: «En una linda floresta», número 85 del *Cancionero de Palacio*, vv. 29-30. ED.

⁹⁵ *Aguardan a mí*: «En una linda floresta», número 85 del *Cancionero de Palacio*, vv. 9-10. ED.

⁹⁶ *Madre, la mi madre*: Miguel de Cervantes, *El celoso extremeño*, 1613, vv. 1-4 de las coplas «Madre, la mi madre», f. 151v. ED.

En fin, la otra hija del Marqués canta:

La niña que amores ha,⁹⁷
sola, ¿cómo dormirá?

Cantar que tiene una notable correspondencia en uno de los villancicos de aquella pastorela, ya mencionada, del gallego Airas Nunes:

¿Quen amores ha⁹⁸
cómo dormirá?
¡ay bela frol!

Y es un tema lírico de remota antigüedad, que cantó también la griega Safo: «Ya se hundió la luna, ya se escondieron las Pléyades, ya es la hora, ya es media noche; y yo, triste, sola en mi lecho».⁹⁹

Vemos cómo los cantos de amigo, que entonaban en su soledad las muchachas del Miño, tienen un eco en boca de las damiselas del Henares. En Castilla, estos cantos femeninos no alcanzan como allá un intenso cultivo literario, y su forma es, por lo común, diferente de la gallegoportuguesa; pero no puede desconocerse el próximo parentesco de ambas manifestaciones líricas. La protagonista de unas y otras es la muchacha soltera, la doncella o la niña *en cabelos*, según se decía en la Edad Media, pues el cabello tendido, que hoy es moda de la infancia, era antes costumbre jurídica como símbolo de la virginidad. En una cantiga de amigo de Juan Zorro, el rey pide para un hidalgo de su corte los cabellos de una doncella, como hoy se pide la mano de la mujer;¹⁰⁰ y una castellanita canta, revelando su condición jurídica:

⁹⁷ *La niña que amores ha*: «En una linda floresta», número 85 del *Cancionero de Palacio*, vv. 19-20. ED.

⁹⁸ *Quen amores ha*: Airas Nunez: «Oí og' eu Ū pastor cantar» [14,9], número 454 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 33-35. ED.

⁹⁹ Traducción de la *Oda IV* de Safo. ED.

¹⁰⁰ Johan Zorro, «Cabelos, los meus cabelos» [83,2], número 756 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

A la sombra de mis cabellos¹⁰¹
 mi querido se adurmió;
 ¿si le despertaré o no?

Adurmiose el caballero
 en mi regazo acostado;
 en verse mi prisionero
 muy dichoso se ha hallado,
 de verse muy trasportado
 se adurmió;
 ¿si le despertaré yo?

Amor hizo ser vencidos
 sus ojos cuando me vieron
 y que fuesen adormidos
 con la gloria que sintieron.
 Cuando más mirar quisieron,
 se adurmió;
 ¿si le despertaré o no?

En las cantigas de amigo más cultas que leemos en el *Cancionero de la Vaticana*, la doncella se dirige frecuentemente a su madre, y le dice cuánto compadece los tormentos que por ella sufre su amado: «Madre, mi amigo morirá con tantas cuitas de amor como padece, y no queréis que le vea; pues yo moriré también». ¹⁰² Otra dice: «mi amigo está fuera de sí y morirá; por Dios, madre, déjeme verle una sola vez; quiero decirle algo que sé que le ha de sanar». ¹⁰³ Otra más franca, dice: «madre, dejadme ver a aquel que yo conocí en mal día, y él a mí en mal día para sí: él muere y yo voy a morir; pero si le veo sanaré y sanará». ¹⁰⁴ Creo que estas cantigas portuguesas están inspiradas en algunas formas populares; en Castilla, al menos, aparece el mismo sentimiento benévolo y bienhechor de la muchacha,

¹⁰¹ *A la sombra de mis cabellos*: Jacobus de Milarte, compositor, «A sombra de mis cabellos», número 484 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-17. ED.

¹⁰² Roi Martinz d'Ulveira, «Ai madr', o meu amigo morr' assi» [146,1], número 591 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

¹⁰³ Estevan Fernandiz d'Elvas, «O meu amigo, que por min o sen» [33,6], número 682 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

¹⁰⁴ Martin de Caldas, «Madr' e senhor, leixade-m' ir veer» [92,3], número 799 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

tratado en forma tradicional, que no puede creerse derivada de las cultas cantigas aludidas. Un villancico dice:

Aquel caballero, madre,¹⁰⁵
que de mí se enamoró,
pena él y muero yo.

Y otro:

Aquel caballero, madre,¹⁰⁶
si morirá
con tan mala vida como ha.

Que según su padecer,
su firmeza y su querer,
no me puedo defender
y vencerme ha
con tan mala vida como ha.

...

No daré causa que muera
por tener fe tan entera,
mas todo lo que él espera
alcanzará
con tan mala vida como ha.

Y este tema fue tan popular en Castilla, que llegó a tener una derivación cómica en el cantarcillo que cantaban las mujeres, y que a principios del siglo XVI glosó Alonso de Alcaudete; la doncella aparece ahora como una niña precoz:

Aquel caballero, madre,¹⁰⁷
tres besicos le mandé;

¹⁰⁵ *Aquel caballero, madre, / que de mí se enamoró*: Luis Milán, *Libro de música de vibuela de mano*, 1536. ED.

¹⁰⁶ *Aquel caballero, madre / si morirá*: «Aquel caballero, madre», poema anónimo, número 226 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-8 y 24-28. ED.

¹⁰⁷ *Aquel caballero, madre, / tres besicos le mandé*: Alonso Alcaudete, *Glossa sobre el romance que dizen «Tres cortes armara el Rey, todas tres en una sazón»* en Antonio Rodríguez-Moñino, *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq*, 1962. ED.

cresceré y dárselos he.
Porque este fue el don primero
que ofrecí en mi juventud,
no será, madre, virtud
que mi amor sea lisonjero;
si viniere el caballero,
yo no se lo negaré;
cresceré y dárselos he.

—Por vuestra tierna niñez
no debéis, hija, dar nada;
aunque sea quebrantada
vuestra palabra esta vez,
no habrá desto ningún juez
que por ello culpa os dé.
—Cresceré y dárselos he.

Otro punto de contacto, el mayor, sin duda, entre las cantigas de amigo del occidente y las del centro de España, es el ser tratadas en relación con las romerías religiosas. La romería tiene en el norte de la península una importancia especial; el fuerte espíritu religioso que allí domina, y el ser la población espesa y estar muy repartida en lugarcillos y aldeas, favorecen la costumbre que busca en los santuarios famosos el punto de reunión y de mercado de muchos pueblecitos de los alrededores. No puede sorprendernos que todos los santuarios mencionados en las cantigas de amigo que tienen como fondo la romería, sean santuarios pertenecientes a la región occidental del norte del Duero, es decir, a la Galicia en su máxima extensión romana; así, tales cantigas parecen reflejar una costumbre y una inspiración particularmente gallegas, cosa reconocida hasta por el mismo Jeanroy, que tanto propende a ver un original francés en las varias manifestaciones líricas de los demás pueblos vecinos.

La galleguita de las cantigas de amigo no va a la romería con gran devoción: «Pues nuestras madres van a San Simón de Valdeprados a quemar sus cirios, nosotras las niñas tratemos de ir con ellas; quemen ellas sus cirios por sí y por nos, y nosotras las niñas bailaremos entretanto. Nuestros amigos vendrán allí para vernos, y verán bailar muchachas hermosas; quemen nuestras madres sus

cirios, y nosotras bailaremos entretanto».¹⁰⁸ Las cantigas de amigo buscan, pues, la romería como lugar de encuentro de los amantes; las madres esquivan el permiso para ir a la ermita, y la doncella se consume en tristeza al verse tan guardada; ruega o exige de la madre que la deje ir; va, por fin, muy contenta a la romería; pero ¡cuántas veces vuelve llena de tristeza por no haber visto a su amigo! También otras veces los amantes se encuentran, y entonces ella vuelve del santuario rebosando alegría.

Pues a pesar de ser tan especial del norte de la península esta poesía de romerías, la hallamos también en Castilla, cierto que sin aquel lánguido discreteo de las cantigas gallegoportuguesas. Compárese la cantiga de Juan de Requeixo:

Fuí eu, madre, en romaría¹⁰⁹
a Faro con meu amigo
e venho dél namorada
por quanto falou comigo
...
Leda venho da ermida
e desta vez leda serey,
ca faley con meu amigo
que sempre deseiey.

La canción castellana, con la misma invocación a la madre, expresa ese mismo contento en un tono más narrativo, más simple y popular, y sobre un fondo más agreste; su melodía popular, muy linda por cierto, se nos conserva armonizada a cuatro voces por un músico anónimo del tiempo de los Reyes Católicos, con gran frescura y gracia un tanto adormecedora:

So ell encina, encina,¹¹⁰
so ell encina.

¹⁰⁸ Pero Vivíaez, «Pois nossas madres van a San Simon» [136,4], número 336 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

¹⁰⁹ *Fuí eu, madre, en romaría*: Johan de Requeixo, «Fuí eu, madr?, en romaria a Faro con meu amigo» [67,4], número 894 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-2 y 5-6. ED.

¹¹⁰ *So ell encina, encina*: «So ell enzina, enzina», poema anónimo, número 262 del *Cancionero musical de Palacio*. ED.

Yo me iba, mi madre, a la romería,
por ir más devota, fui sin compañía.
So ell encina.

Por ir más devota fui sin compañía;
tomé otro camino, dejé el que tenía.
So ell encina.

Halléme perdida en una montiña,
echéme a dormir al pie dell encina.
So ell encina.

A la medianoche desperté, mezquina,
halléme en los brazos del que más quería.
So ell encina.

Pesome, cuitada, de que amanecía.
¡Muy bendita sea la tal romería!
So ell encina, encina,
so ell encina.

La bendición final a la romería aparece también en las cantigas gallegas; así, Juan Servando escribe:

Que bona romaría con meu amigo fiz,¹¹¹
ca lhi dix, a Deus grado, quanto lh'eu dizer quix.

Y Martín de Ginzo:

Nunca eu vi melhor ermida nen mais sancta.¹¹²

Mas esta coincidencia no indica filiación, sino reflejo independiente de una tradición difusa por el occidente y el centro de la península. Tal bendición a la romería era, a mi ver, popular en la poesía castellana, cuando micer Francisco Imperial la repite al encontrar a la hermosa Estrella sobre el puente de Sevilla, yendo a la romería de Santa Ana:

¹¹¹ *Que bona romaría con meu amigo fiz*: Johan Servando, «Quand' eu a San Servando fui un dia daqui» [77,20], número 734 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 8-9. ED.

¹¹² *Nunca eu vi melhor ermida nen mais sancta*: Martín de Ginzo, «Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa» [93,6], número 882 del *Cancionero de la Vaticana*, v. I. ED.

Por los santos pasos de la romería¹¹³
muchos loores haya Santa Ana.

El cantar *So ell encina* es bastante más popular que los galaico-portugueses aludidos; y por ello me inclino a creer, en general, que los cantares de amigo castellanos son bastante independientes de los gallegos, y más que a la influencia de éstos responden a una tradición común difundida en otras partes de España lo mismo que en Galicia.

So ell encina presenta un rasgo aislado de repetición, corriente en la forma paralelística. Pero esta forma, muy propia, aunque no exclusiva, de la poesía gallega, se halla completamente desarrollada en otro cantar de amigo, formado todo él de reiteraciones paralelas, como expresión natural de la vehemencia del deseo de la enamorada; su música anónima, armonizada también en tiempo de los Reyes Católicos, tiene un aire de originalidad y arcaísmo muy pronunciados:

Al alba venid, buen amigo,¹¹⁴
al alba venid.

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

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

Venid a la luz del día,
no traigáis compañía.

Venid a la luz del alba,
no traigáis compañía.

La analogía de forma de este canto con los gallegoportugueses es completa; pero dadas las varias muestras de repetición paralelística que venimos notando en Castilla, no podemos asentir a la opinión de un docto crítico cuando cree que nuestro cantar no es castellano, sino gallego puro.

¹¹³ *Por los santos pasos de la romería*: Francisco Imperial, «Non fue, por cierto, mi carrera vana», número 231 del *Cancionero de Baena*, vv. 7-8. ED.

¹¹⁴ *Al alba venid, buen amigo*: «Al alba venid, buen amigo», poema anónimo, número 259 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-10. ED.

A esta serie de analogías que venimos observando entre los cantares de amigo del centro y del occidente de España, añadiré todavía la de otro tema común, el del insomnio de la enamorada, que es de muy poca difusión entre los poetas cortesanos, tanto, que dentro del *Cancionero de la Vaticana* parece una especialidad del poeta de la segunda mitad del siglo XIII, Juião Bolseiro, el cual lo trata en dos composiciones: la enamorada, cuyos ojos no pueden dormir, recuerda que cuando tenía ante sí a su señor, a toda su alegría, la luz del alba venía presurosa e inoportuna; mas ahora que está sola, ruega cien veces al cielo, por la pasión de Cristo, que amanezca pronto; pero es en vano, porque la noche crece inacabable: «¡Qué noches tan largas! ¿Por qué Dios no las hacía así cuando mi amigo venía a hablar conmigo?». ¹¹⁵

Aquestas noites tan longas¹¹⁶
que Deus fez en grave dia
por mi, porque as non dormo,
e ¿porque as non fazia
no tempo que meu amigo
soia falar comigo?

Estrecha relación con esta cantiga tiene una canción castellana, muy repetida en tiempo de los Reyes Católicos, y sin duda muy anterior, cuyo villancico es:

Estas noches atan largas,¹¹⁷
para mí,
no solían ser así.

El primer verso es igual en portugués y en castellano, y análoga es también la comparación de las noches largas con las noches felices, comparación que la canción castellana embebe en el «no solían

¹¹⁵ Refiere, antes del lamento de la enamorada, el poema «Sen meu amigo manh' eu senlheira» [85,18], de Juião Bolseiro, número 771 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

¹¹⁶ *Aquestas noites tan longas*: Juião Bolseiro, «Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave dia» [85,5], número 782 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-4. ED.

¹¹⁷ *Estas noches atan largas*: «Estas noches atan largas», poema anónimo, número 512 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-3. ED.

ser así». Y de nuevo se plantea la cuestión: ¿la forma castellana deriva de la portuguesa? No lo creo. Juião Bolseiro debió inspirarse en una tradición popular gallegoportuguesa, que todos los principales críticos están conformes en admitir. En la tradición, en la castellana al menos, es muy conocido el tema de la noche de desvelo y dolor lamentada por el amante; y su aplicación a la enamorada es consecuencia natural del desarrollo de las cantigas de amigo entre el pueblo. Bolseiro tendría presente alguna de estas canciones populares, análoga al villancico castellano, así como creo que también conocía alguna otra canción análoga al otro villancico que Santillana nos transmite:

La niña que amores ha,¹¹⁸
sola ¿cómo dormirá?

puesto que escribe algo semejante:

Sen meu amigo manh' eu senlheira¹¹⁹
e sol non dormen estes olhos meus

...

Quand'eu con meu amigo dormia
a noyte non durava nulha ren

E poys m'eu eyre senlheira deitey¹²⁰
a noyte foy e vñe e durou.

En una escena de *La Celestina*, refundida en veintiún actos, hallamos prueba de lo multiforme que era hacia 1502 el tema de la tristeza de la enamorada que se halla de noche sin su amado. Melibea está ya dominada por el torbellino de pasión que va a confundir en su alma el amor y la muerte; espera la segunda visita de Calixto, y

¹¹⁸ *La niña que amores ha*: «En una linda floresta», número 85 del *Cancionero de Palacio*, vv. 19-20. ED.

¹¹⁹ *Sen meu amigo manh' eu senlheira*: Juião Bolseiro, «Sen meu amigo manh' eu senlheira» [85,18], número 771 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-2 y 7-8. ED.

¹²⁰ *E poys m'eu eyre senlheira deitey*: Juião Bolseiro, «Da noite d' eire poderam fazer» [85,7], número 772 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 7-8. ED.

el momento se va pasando. Para entretener la impaciencia, manda a su criada que cante y, atraída por la dulzura de la música, quiere ella cantar también, y lo que canta es esto:

Papagayos, ruiñeños,¹²¹
que cantáis al alborada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí asentada.
La media noche es pasada
e no viene;
sabadme si hay otra amada
que lo detiene.

Melibea compone su canción poniéndole al final un villancico popular, de igual modo que hemos visto hacer al marqués de Astorga en las coplas a su amiga.¹²² El de Melibea tiene relación con otro divulgado entre los vihuelistas del siglo XVI:

Si la noche hace oscura,¹²³
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?

No necesitamos más, creo, para mostrar cómo entre las cantigas de amigo gallegoportuguesas y los villancicos de amigo castellanos hay una evidente relación, explicable por una común tradición popular. Esta tradición común nos explica también en gran parte las serranillas indígenas, aunque para ellas la demostración sea más escasa, pues nos falta casi por completo el testimonio antiguo galaicoportugués.

En estos dos casos vemos que la más antigua tradición popular gallegoportuguesa y la posterior castellana, se nos muestran como

¹²¹ *Papagayos, ruiñeños*: Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1502, acto XIX, escena II. ED.

¹²² Este villancico popular probablemente parta de aquel otro que dice así: «Aquel pastorcico, madre, / que no viene, / algo tiene en el campo / que le duele», poema anónimo, número 517 del *Cancionero musical de Palacio*, atribuido a Peñalosa, compositor. ED.

¹²³ *Si la noche hace oscura*: Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, 1552, f. 9. También aparece recogido en el *Cancionero de Upsala*, 1556. ED.

fragmentos análogos de un conjunto peninsular. Pero al mismo tiempo, siendo fragmentos discontinuos como son, presentan caracteres especiales que los individualizan.

La primitiva lírica peninsular tuvo dos formas principales. Una más propia de la lírica galaicoportuguesa, y otra más propia de la castellana. La forma gallega es la de estrofas paralelísticas completadas por un estribillo; la expresión, de una graciosa monotonía, se remansa en continuas repeticiones. La forma castellana es la de un villancico inicial glosado en estrofas, al fin de las cuales se suele repetir todo o parte del villancico, a modo de estribillo. En la forma gallega el movimiento lírico parte de la estrofa, respecto de la cual el estribillo no es más que una prolongación; en la forma castellana el punto de partida está en el villancico o estribillo, y las estrofas son su desarrollo. La forma gallega es de un hondo lirismo, propia para una expresión lenta, afectiva y musical; las palabras forman en ella acordes como la música. La forma castellana permite un desarrollo más variado y rápido en la expresión, hasta llegar ésta a ser narrativa; es, por otra parte, la forma más propia para el canto colectivo, en que perfectamente se pueden unir lo tradicional y lo popular; el villancico temático, que es por sí mismo ya un poemita, está concebido con una más vaga simplicidad que el resto, es el elemento tradicional conocido por todos, o fácilmente asimilable por todos y destinado a hacerse tradicional, propio, en fin, para ser cantado a coro; mientras las estrofas glosadoras son meramente populares, ideadas por la improvisación más personal, y propias para ser entonadas por la voz sola del que guía el canto. La forma gallega, aunque conocida ya en otras literaturas, es muy peculiar de Galicia, por haber adquirido allí una regularidad y desarrollo grandes; fue también, de un modo más o menos completo, usada a veces en Castilla. La forma castellana fue usada en las demás literaturas románicas, sobre todo en época primitiva, pero en el centro de España tuvo más arraigo desde una época remotísima preliteraria, hasta el punto de haberse introducido en la poesía árabe andaluza ya en el siglo XI, y ser en el XII la forma propia de las canciones del cordobés Abén Cuzmán, mencionadas arriba.

Esta poesía primitiva, tradicional, vivió unas veces en contacto con la poesía cortesana, y otras veces muy lejos de ella. La lírica popular gallegoportuguesa se abrió desde el siglo XIII entrada en los

palacios y floreció principalmente en la corte de don Dionís, sobre todo bajo su forma de cantar de amigo. La castellana, casi sólo por sus serranillas, mereció en el siglo XIV la atención de los poetas letrados, como el arcipreste de Hita y Pero González de Mendoza; sin duda, también el arte popular era entonces seguido en las danzas aristocráticas, como lo indica el cosante de don Diego Hurtado de Mendoza; pero todos estos intentos de dignificación del arte popular son sistemáticamente rechazados por el cancionero palaciego de Baena. Sin embargo, a mediados del siglo XV, el marqués de Santillana nos da otro precioso testimonio, asegurándonos que entre las doncellas nobles estaban muy en boga los villancicos de amigo, hecho que vemos confirmado hacia 1495, cuando Pinar manda a una dama de la Reina Católica que cante:

Yo, madre, yo¹²⁴
que la flor de la villa me só.

Fernando de la Torre y Álvarez Gato mezclan también en su lírica elementos populares, y al fin, lo que la poesía lírica popular gallega logró en la corte de don Dionís, lo consiguió más ampliamente la castellana en la corte de los Reyes Católicos y de Carlos V.

El *Cancionero musical del Palacio* de Madrid, a pesar de ser tan tardío, como de comienzos del siglo XVI, tiene para nuestro objeto una importancia igual o mayor aun que el *Cancionero de la Vaticana*, pues en él la poesía tradicional entra con más variedad y con el inseparable acompañamiento de la música. En el *Cancionero musical*, al lado del arte cultista que se esmera en canciones amorosas y sagradas, que escribe romances eruditos y caballerescos, se hallan multitud de tonos populares que los músicos cortesanos se dedicaban a armonizar para satisfacer los gustos de la moda; y estos músicos no sólo atienden a cantares de amigo y bailes, como los poetas galaico-portugueses, sino que recogen de la tradición canciones amorosas de todas clases, oraciones, cantos de peregrinos y de caminantes, sáti-

¹²⁴ *Yo, madre, yo*: Este villancico se encuentra en «un juego trobado que hizo [Pinar] a la reina doña Isabel», según recoge el *Cancionero castellano del siglo XV*, 1915, vol. II, p. 560. ED.

ras de tipos sociales, rustiqueces pastoriles, cancioncillas callejeras sobre sucesos del día, o estrepitosas carcajadas salidas de un estómago relleno de viandas y vino, que no se sacia de desvergüenza y reticencias tabernarias. La figura representativa de este *Cancionero* es Juan del Encina, poeta que, cuando se abandona con afectuosa complacencia al sentimiento popular, se eleva sobre las pesadísimas y trabajosas concepciones que le imponían otras veces sus doctrinas literarias: poeta y músico al mismo tiempo, como exige la verdadera poesía lírica, la primitiva, la única que cultiva el pueblo.

Esta fecunda acogida dada a la poesía tradicional por los poetas se debió en gran parte a la difusión de las ideas renacentistas en la primera mitad del siglo XVI. El humanismo abrió los ojos de los doctos a la comprensión más acabada del espíritu humano en todas sus manifestaciones, y la popular mereció una atención digna e inteligente, como hasta entonces no había logrado. Entonces mismo, cuando en Castilla se compilaba el *Cancionero Musical*, se levantaba en Portugal Gil Vicente. En esa despierta y feliz edad en que el sentimiento de la unidad hispánica dominaba la política y el arte de un cabo al otro de la península, Gil Vicente regocijaba la corte manuelina con la tonada de los cantos tradicionales, mezclando siempre los portugueses con los castellanos, según asaltaban continua y pertinazmente su imaginación al bullir de la vida de sus farsas, autos y comedias. En aquel jovial espíritu renacentista, el encantador recuerdo de la canción popular surge hasta en medio de las evocaciones del clasicismo, y Venus llega a la escena desde Egipto, como divina gitanilla, revuelta en una danza que ella guía cantando con gracioso ceceo:

Los amores de la niña¹²⁵
que tan lindos ojos ha
¡ay, Dios, quién los servirá!

Entonces también la lírica culta se dejó penetrar de influencias populares arcaicas como nunca en la Edad Media lo había hecho: en

¹²⁵ *Los amores de la niña*: Gil Vicente, *Auto da Lusitânia*, 1531. La canción de Venus dice así: «Luz amores de la niña / que tan linduz ujuj ha, / que tan linduz ujuj ha. / ¡Ay Diuz quién luz habrá, / ay Diuz quién luz habrá!». ED.

Castilla, con poetas como Cristóbal de Castillejo y Gregorio Silvestre; en Portugal, con otros como Sa de Miranda y Andrade Caminha.

Pero, a la vez, el Renacimiento traía también a España las formas poéticas italianas y, con ellas, un obstáculo métrico para la penetración del arte tradicional con el culto, ya contrariada, además, por el gusto extranjero en la lírica. Dentro del nuevo gusto, el estilo nacional quedó considerado como un arte menor, al que, sin embargo, rinden tributo aun los poetas más insignes de la inspiración italiana y clásica. Fray Luis de León mismo olvida alguna vez la oda y los metros largos para glosar un muy repetido estribillo, en verdad bastante rebuscado:

Vuestros cabellos, señora,¹²⁶
de oro son,
y de acero el corazón.

La lírica popular cautivaba especialmente por el encanto de la música; ya hemos visto cómo se abrió camino primeramente entre los músicos de los Reyes Católicos. A principios del siglo XVI la vihuela, sobre todo, lograba un admirable desenvolvimiento, y lo que aquellos hábiles vihuelistas practicaban era, en gran parte, poesía lírica tradicional. La amplia popularidad de ésta se revela en la varia condición de los maestros que la estudiaban; desde el caballero valenciano don Luis Milán, traductor del *Cortesano* de Castiglione, hasta el ciego Miguel de Fuenllana, humilde postillón madrileño, todos ellos intercalan entre las tonadas de moda varias en estilo popular viejo. El otro ciego, el sabio catedrático de Salamanca, Francisco Salinas, aquel cuya extremada música elevaba el alma de fray Luis de León hasta la alta esfera del arquetipo divino, funda principalmente la doctrina de sus siete libros *De musica* en cantarcillos anti-

¹²⁶ *Vuestros cabellos, señora*: Luis de León, «Vuestros cabellos, señora», número 536 del *Cartapacio de Morán de la Estrella*, f. 108v. Gregorio Silvestre escribió «Señora, vuestros cabellos / de oro son, / y de acero el corazón / que no se muere por ellos» en *Las obras del famoso Gregorio Silvestre*, Granada, 1582. Ambos autores parten, al parecer, del villancico que recogió el comendador Escrivá: «Los cabellos de mi amiga / d'oro son: / para mí lanzadas son», número 759 del *Cancionero general*, 1514, vv. 1-3. ED.

guos divulgados por toda España, conservándonos así en ese tratado la más rica e interesante colección folclórica del siglo XVI.¹²⁷

En esta tarea colectora ayudaron a los músicos y a los poetas doctos otros poetas más modestos de la primera mitad del siglo XVI, como Rodrigo de Reinosa y Alonso de Alcaudete, glosadores a porfía de la lírica y de los romances populares. La imprenta divulgaba sus obras por una especie de cancionerillos, en pliegos sueltos de muy poco coste, estampados en gruesos tipos góticos y con toscas orlas y grabados en madera. Estas publicaciones populares no fueron desdenadas por los bibliófilos como Fernando Colón, y gracias a ellas se salvó una considerable parte de la poesía medieval.

Más tarde, en el siglo XVII, cuando ya la poesía culta se alejaba mucho de la tradicional, ésta hallaba todavía gran acogida en otro círculo, en el de los poetas sagrados, que, procurando herir vivamente el sentimiento del pueblo, a menudo evocan recuerdos profanos (¡cuántas veces demasiado profanos!) para convertirlos a lo divino, y así remedan multitud de cantos de antigua tradición. Algo de esto habían hecho poetas antiguos, como Álvarez Gato y fray Ambrosio Montesinos,¹²⁸ pero la más abundante colección de temas populares aparece en los cancioneros tardíos de Alonso de Ledesma y del maestro José de Valdivielso.¹²⁹

Después nos interesa, sobre todo, el teatro. Ya en los comienzos de éste, Juan del Encina, Lope de Rueda y sus contemporáneos habían atendido a la lírica popular, aunque nunca tanto como Gil Vicente. Mas conforme el teatro castellano se perfeccionó, inclinose cada vez más a actualizar sus escenas en medio de todos los elementos artísticos que la realidad ofrecía, y la lírica tradicional fue

¹²⁷ Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, 1577. ED.

¹²⁸ Juan Álvarez Gato, por ejemplo, vuelve a lo divino el villancico que dice «quita allá, que no quiero ... que huelgues conmigo» en su poema «Quita allá, que no quiero»; el villancico «Solíades venir, amor, / agora non venides, non» lo convierte en «Viniedes enamorado»; y «Amor, no me dejes, / que me moriré» en «Que en ti só yo vivo»; números 78, 83 y 84 respectivamente de las *Obras de Juan Álvarez Gato*, circa 1500. Fray Ambrosio Montesino, por su parte, recoge el villancico «No la debemos dormir / la noche santa, / no la debemos dormir» en su *Cancionero de diversas obras*, 1508, f. 68v. ED.

¹²⁹ Alonso de Ledesma, *Juegos de Noche Buena*, 1611, y José de Valdivielso, *Romancero espiritual*, 1612. ED.

más aprovechada. Tirso hizo mucho en este sentido, pero sobre todo Lope de Vega, el artista que más amplia y cariñosamente contempló toda la vida española. Lo que los renacentistas habían hecho por espíritu de humanidad, lo hizo Lope por espíritu nacional; en el teatro de Lope, ancho como el océano, derraman su caudal todas las venas que manan y fluyen por el suelo poético español, y en sus escenas de la vida ciudadana o rústica, histórica o fabulosa, concebidas con toda la cordial y vehemente comprensión de aquel profundísimo temperamento artístico, hallaremos el más copioso florilegio de lírica popular que jamás fue recogido. Sin el opulento teatro de Lope, no conoceríamos la lírica tradicional en toda aquella extensión que le hemos señalado como característica; no tendríamos idea de su gran variedad en cantos de fiesta y de trabajo, de alegría y de dolor, o de devoción religiosa. Y Lope no sólo nos da multitud de esos cantos, sino que, como ningún poeta dramático, nos transmite la vida misma que los producía, el modo de corearlos y el estrépito y algazara de las fiestas en medio de las cuales la poesía brotaba.

Lástima que Lope viviese en las postrimerías de esa lírica vieja, cuando sus formas iban siendo arrinconadas por otras nuevas. La copla y la seguidilla, que hoy se tienen por formas típicas y esenciales del lirismo español, son formas de tardío desarrollo, pero ya se propagaban con rapidez en el siglo XVII. Si buscásemos una fórmula abreviada para exponer este cambio radical ocurrido en la lírica popular, diríamos, salvando la inexactitud del esquematismo, que el villancico deja de ser tema o estribillo para constituir un conjunto completo, y entonces se dilata y se confunde con las seguidillas; y, por otra parte, la cuarteta, que encabezaba o terminaba antes la canción cortesana, se avulgara en su forma y evoluciona hacia la copla. El segundo elemento de la antigua canción popular, la glosa de varias estrofas, evoluciona a su vez frecuentemente hacia la monorrima, coincidiendo así con el romance, forma que, procedente del mundo épico, invade cada vez más el campo de la lírica.

Estas formas nuevas de la poesía popular han sido ya tratadas en las conferencias de nuestro Ateneo, especialmente la copla y la seguidilla; el romancero, en su parte lírica, ha merecido también atención al ser reseñada su principal parte épica. En cambio, las formas líricas anteriores están del todo desatendidas; y no lo están sólo aquí,

pues que los eruditos, en general, apenas las mencionan sino alguna vez de pasada.

Y, sin embargo, ellas debieran constituir un capítulo en toda historia literaria, ya que acabamos de ver cómo en nuestros orígenes poéticos, al lado de la lírica culta de los cancioneros medievales, existió una abundante lírica popular.

El carácter más saliente de esta poesía frente a la otra es ser eminentemente sintética. Trata motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto, se desentiende de todo análisis interpretativo; la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva. Es una poesía que, por su misma íntima naturalidad, se extiende a manifestaciones colectivas en coros y danzas, y se extiende también a muchos momentos de la vida ante los cuales la poesía culta no reacciona; la lírica, antes que ser sólo literatura, fue algo más: la flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital.

Y este capítulo de la historia literaria que tanto echamos de menos estará lleno de interés. En el ritmo complejo de esas canciones, que suele ser de una ametría arcana, el idioma recibió su primera modelación musical por obra de oscuros y anónimos artífices. Los temas múltiples de esos cantos nos llevan a intimar fugazmente con las generaciones pasadas, reanimando algunos instantes de la vida que se extinguió hace tantos siglos, pero de la cual fluye y depende la nuestra. Y ¿quién sabe si el estudio de esta poesía, tantas veces sentida en común, podría hacer que entre nuestros eximios poetas españoles, más que ningunos encastillados en su magnífica morada interior, surgiese la meditación fecunda que lanzase alguna vez su inspiración a guiar los sentimientos colectivos, con audacia renovadora de lo viejo? Mas siempre será para el artista una contemplación llena de atractivo la de esta poesía de formas fugaces, que nunca se interna en las complejidades de la concepción ni en las singularidades de una expresión exquisita; con la mayor sencillez de recursos, con un simple germinar de elementos naturales, lo intenta todo, y sobre mil gérmenes que se hunden en el polvo de la ineficacia, surge a veces en su pura desnudez, y se eleva y vuela con el canto eterno de la vida lograda, que triunfa.

Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española

Para esclarecer el concepto de la poesía popular se acudió desde antiguo a la literatura española. Ya en la primera mitad del siglo XVIII el helenista escocés Blackwell, estudiando a Homero,¹ indicaba los antiguos romances españoles como muestra de la verdadera poesía popular, y luego, cuando la gran revolución romántica sobrevino, el romancero se presentó a los poetas y a los filósofos como una aparición reveladora para comprender mejor la íntima naturaleza de la más excelsa poesía que entonces preocupaba los espíritus románticos: la epopeya.

Primero Herder, en 1778, publicaba sus *Volkslieder* incluyendo en esta colección bastantes romances españoles y viendo en estos cantos populares de tantas literaturas «la voz viviente de los pueblos o de la Humanidad misma». ² Poco después Jacobo Grimm definía la epopeya como producción de todo un pueblo, no de un poeta determinado, la cual, lo mismo que la religión y el lenguaje, tiene un origen sobrenatural, divino, misterioso; poesía otorgada por Dios, como un privilegio, al pueblo elegido por más noble y digno, a la raza aria. Entonces Grimm veía cual restos venerables de esa poesía primitiva, ya extinguida, los romances viejos españoles recogidos por la imprenta en el siglo XVI y los que aún modernamente canta el pueblo de España, y que un viajero aficionado a la literatura española ofrecía entregar a Grimm. ³

Recuérdese que los románticos, especialmente después de los estudios de Lachmann sobre los *Nibelungos* y la *Ilíada*,⁴ creían que los grandes poemas heroicos se habían formado de cantos menores pre-existentes, o sea de fragmentos poéticos semejantes a los romances

¹ Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, 1735. ED.

² Johann Gottfried von Herder, *Volkslieder*, 1778-89. ED.

³ Jacob Grimm y Wilhelm Carl Grimm, *Die Lieder der alten Edda*, 1815. ED.

⁴ Karl Lachmann, *Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth*, 1816, y «Betrachtungen über Homer's Iliad», 1837-1841. ED.

españoles. Quien más precisa hizo esta comparación fue Fauriel, el cual en su curso de la Sorbona, los años 1830-1831,⁵ explicaba cómo la epopeya era propia tan sólo de seis pueblos arios: el pueblo indio, el griego, el persa, el celta, el germano y el galo-románico, entre todos los cuales los cantos breves del pueblo habían precedido, como gérmenes de los grandes poemas, y esta doctrina apoyábala Fauriel con el precioso ejemplo de la poesía española y de la céltica, ya que por feliz casualidad se nos conservaban a la vez los romances españoles junto al *Poema del Cid* de ellos salido, y los cantos caledonios al lado de los poemas osiánicos.

Así se hizo vulgar y corriente la alusión a la literatura española cuando se hablaba de poesía popular y del origen de los poemas extensos: ahí estaba el *Poema del Cid* inspirado en romances preexistentes. Aunque, a decir verdad, los más conocedores de la literatura española, cuando abandonaban la comparación vaga y querían precisar en qué romances se inspiraba el *Poema del Cid*, no los encontraban por ninguna parte y tenían que salvar su fe romántica suponiendo que se habían perdido esos romances primitivos, y que los romances recogidos en el siglo XVI eran de una segunda y muy tardía generación. En España, Tapia y Durán no podían pensar de otro modo;⁶ tan fuerte era el crédito de la teoría fundada por Herder, Grimm y Lachmann.

Pero la misma literatura española, tan invocada como ejemplo, tenía que traer la ruina de esa teoría. Hemos visto que los románticos, cuando quisieron pasar de un ejemplo invocado vagamente al estudio detenido de los textos españoles, habían tropezado con la gran dificultad de que el ejemplo de la literatura española resultaba vano para apoyar la teoría de la epopeya inspirada misteriosamente al pueblo en forma primaria de cantos breves; pero la fe era inquebrantable; y si la literatura española no aclaraba la teoría, habría de

⁵ Claude Fauriel, *Origine de l'épopée du Moyen Âge*, serie de cinco artículos en la *Revue des Deux Mondes*, de septiembre a noviembre de 1832: «Romans chevaleresques, romans carlovingiens», «Romans de la Table Ronde», «Romanç provençaux», «Analyses et extraits de romans provençaux» y «Geoffroy et Brunissende, la Chronique des Albigeois». ED.

⁶ Eugenio Tapia, *Historia de la civilización española*, 1840, y Agustín Durán, *Romancero general*, 1849. ED.

ser la teoría la que aclarase el desarrollo de la literatura española, y de ahí esa suposición de unos romances primitivos hipotéticos. Pero bastaba tener la cabeza libre de la preocupación romántica para que el proceso histórico de la poesía española apareciese en clara oposición a la teoría de Lachmann y de Fauriel. Un hispanoamericano, Andrés Bello, pensaba ya en 1843 que casi todos los romances españoles recogidos en el *Cancionero de Amberes*, a mediados del siglo XVI,⁷ no son sino fragmentos de algún poema viejo que solían cantar los juglares. Pero esta manera de ver, expuesta en un periódico de Chile y sin ánimo polémico, no fue conocida en Europa, y pasaron años hasta que Milá en 1853 de un modo tímido y vacilante, y en 1874 de un modo decidido y admirablemente documentado para la lucha,⁸ combatió en todos sus frentes la arraigada preocupación romántica. La epopeya, en primer lugar, lejos de ser poesía nacida en el pueblo era, según Milá, poesía compuesta para la clase aristocrática y caballerescas, era poesía ilustre, de casta jerárquica, sin que por serlo dejase de interesar al pueblo también; en segundo lugar, nada de misterioso hay en el origen de los poemas extensos o de los romances breves, pues no son obra del pueblo, sino de un individuo que se siente capaz de poetizar para sus oyentes; en tercer término, Milá desarrolla la idea de que los romances breves, lejos de ser el germen de los poemas extensos, derivan de éstos, y fundamenta su opinión haciendo un estudio metódico y seguido de todos los romances principales, estudio que hasta entonces nadie había emprendido. El científico estudio de Milá representa el fin de la opinión romántica. Diez años después, en 1884, el profesor de Florencia Pío Rajna, a quien saludamos en estos días en su jubilación académica septuagenal, se apoyaba sólidamente en las conclusiones de Milá para esclarecer con luz antirromántica los orígenes de la epopeya francesa;⁹ y la idea del origen aristocrático de la epopeya se abría camino por todas partes: Benedicto Niese en Alemania, en 1882, sienta que en Homero no es

⁷ Andrés Bello, «Orígenes del romance o epopeya caballerescas» y «Origen de la epopeya romanesca» en *El Crepúsculo*, julio y septiembre de 1843, números 2 y 4 respectivamente. El *Cancionero de Amberes* es el *Cancionero de romances*, circa 1545. ED.

⁸ Manuel Milá i Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular*, 1853, y *De la poesía heroico-popular castellana*, 1874. ED.

⁹ Pio Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, 1884. ED.

el pueblo quien canta, sino un cantor culto y técnico, y ni siquiera canta para el pueblo, sino para las cortes de los reyes.¹⁰ Al mismo tiempo ganaba terreno la opinión adversa a la antigua manera de ver los poemas como un agregado de cantos breves, y Andrew Lang propugnaba decididamente la unidad de la concepción homérica,¹¹ y Homero, muerto hacía tantos años en el mundo de la crítica, resucitaba de nuevo, uno e indivisible autor de la *Iliada* y la *Odisea*, poeta de la corte de los príncipes, no poeta espontáneo de la naturaleza y del pueblo.

La misma reacción antirromántica se observa respecto a las canciones breves populares. Grundtvig y Olrik, en Dinamarca,¹² afirmaban que las *viser* escandinavas, lejos de haber nacido entre el pueblo y de haber subido después a los castillos de los señores, según creía antes Petersen, habían sido escritas para la clase noble cuyas costumbres reflejaban. Gaston Paris, cambiando bastante de su antigua manera de pensar, creía necesario advertir, en 1889, que las canciones populares no eran obras impersonales, pero que no las habían creado;¹³ y luego el docto editor francés de canciones populares, G. Doncieux, se esforzaba por asentar, en 1893, que todo canto popular tiene siempre un origen muy concreto, tiene una fecha, un autor y una patria bien determinados.¹⁴ Esta reacción positivista pone un empeño excesivo en afirmar cosa tan evidente, que aun en los más antiguos románticos es difícil hallar contradicha. L. Erhardt, en 1894, podía repetir la fórmula panteísta: «el poeta es la boca de la Colectividad, y ésta es la que poetiza», y al mismo tiempo podía ase-

¹⁰ Benedikt Niese, «Zur Geschichte Solons und seiner Zeite», 1882. ED.

¹¹ Andrew Lang, *Homer and the Epic*, 1893. ED.

¹² Svend Grundtvig, *Danske Folkeeventyr*, 1876-1883, y *Danmarks Folkeviser i Udvalg*, 1882. Junto a Axel Olrik, inició la colección *Danmarks gamle Folkeviser*, de romances y cantares daneses. ED.

¹³ Gaston Paris, *Extraits de la chanson de Roland et de la vie de saint Louis par Jean de Joinville*, 1889. ED.

¹⁴ George Doncieux, *Le romancero populaire de la France*, 1904. En el *avant-propos* de esta obra, Julien Tiersot, página IX, escribe: «Sans le dire expressément nulle part, M. Doncieux admet, en effet, —car cela ressort de tous ses travaux—, qu'*n chant populaire possède toujours: une date, un auteur, une patrie*». Así, por ejemplo, en el artículo «Fragment d'un miracle de Sainte Madeleine», *Romania*, XXII (1893), pp. 265-270. ED.

gurar con razón que él no se representa la poesía popular como algo de origen impenetrable;¹⁵ Durán, en términos más positivos, afirmaba la personalidad y el carácter del poeta popular: era éste como los demás poetas, hombre de organización privilegiada, y sólo era popular en cuanto pertenecía por su cultura al pueblo y personificaba en sí propio al pueblo.¹⁶ No obstante, los arrastrados más a ciegas por la reacción se esfuerzan bravamente en combatir un enemigo imaginario, exponiendo cuán risible es suponer un pueblo delirando en masa para inventar un romance.

Más nos interesan otras afirmaciones pertinentes, sobre materia realmente controvertible. La poesía popular, dicen, es obra de un poeta como cualquiera otra poesía escrita por el poeta más culto. Las canciones populares, explica un crítico musical francés, Jules Combarieu, «son simplement obras que han venido a ser anónimas; el pueblo, como colectividad, es, sobre todo desde el punto de vista musical, un mero agente de deformación».¹⁷ En fin, es opinión muy recibida que no existe la distinción fundamental entre poesía popular y artística que los románticos establecieron de un modo tan radical. En consecuencia, para muchos modernos la poesía popular no es hecha *por* el pueblo, es sólo hecha *para* el pueblo, como piensa Jeanroy en 1889;¹⁸ otros niegan aún esto, y creen, como Grundtvig en 1883 o Wechssler en 1897,¹⁹ que poesía popular no es otra cosa que la poesía de los poetas cultos pasada de moda, o sea de géneros poéticos caídos en desuso entre las clases ilustradas y acogidos por las clases más incultas; otros, como O. Böckel en 1913,²⁰ piensan que la poesía popular es el canto de los pueblos en estado natural, que aún no han llegado a un grado de cultura; no se contrapone, pues, a una

¹⁵ Louis Erhardt, *Die Entstehung der homerischen Gedichte*, 1894. ED.

¹⁶ Agustín Durán, *Romancero general*, 1849, p. XLIX. ED.

¹⁷ Jules Combarieu, *Histoire de la musique*, 1919, vol. III, p. 505. ED.

¹⁸ Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1889. ED.

¹⁹ Svend Grundtvig, *Danske Folkeeventyr*, 1876-1883. Eduard Wechssler, «Germanisches in der altfranzösischen Dichtung» y «Einflüsse der altfranzösischen Literatur auf die altddeutsche», 1897-1898, vol. V, parte II, pp. 384-396 y 396-417, respectivamente. ED.

²⁰ Otto Böckel, *Seelenland: Bilder aus deutscher Heldenzeit*, 1913. ED.

poesía culta, ya que ésta no existe en los pueblos naturistas; otros, como Salverda de Grave, en 1919,²¹ creen que la esencia de la poesía popular está en ser originariamente una poesía hecha para el canto, y por eso hecha con cierto descuido de sus pormenores, que el canto no deja apreciar. Pero ¿quién confunde el estilo del aria de una ópera con el de una balada?

Y es que, una vez llegados a estas afirmaciones y aceptando cualquiera de ellas, nos quedamos ante la más completa inexplicación de un hecho por todos sentido: una porción de las obras llamadas populares muestran en su estilo algo primario, elemental, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo personal, por sencillo que sea éste, como un producto natural con los fabricados por el hombre. El estilo de esas obras es tan difícil de imitar por un poeta culto que, cuando alguno, aunque sea de vena tan fácil como el mismo Lope de Vega, tan familiarizado con toda clase de romances, canciones y bailes populares, retoca por ejemplo un romance viejo, cualquiera persona, habituada al estilo de éstos, distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales.

¿Nos sentimos por esto lanzados otra vez hacia la teoría romántica de la poesía popular, si no revelada por Dios, al menos misteriosamente nacida en el alma colectiva? No nos satisfaría esta vaga manera de pensar, y la literatura española, que a primera vista pareció a los románticos apoyar su teoría del origen fragmentario de los grandes poemas, y que estudiada más de cerca inspiró la primera negación metódica de este principio, nos podrá ilustrar aún especialmente acerca del carácter de los poemas breves, de los que un romántico se podía contentar con decir, como Lope de Vega, que nacían espontáneamente al sembrar del trigo, y de los que modernamente se suele decir que son como otra poesía cualquiera escritos por un autor como cualquier otro. Entre aquella explicación vaga de los románticos y la inexplicación absoluta de algunos modernos, la literatura española mejor que ninguna otra puede darnos una clara visión del problema.

²¹ Jean-Jacques Salverda de Grave, «*Over een Oudspaanse Romance*», 1919, número 52, pp. 144-183. Aparece una nota bibliográfica al respecto en la *Revista de Filología Española*, VII (1920), pp. 71-74. ED.

Examinemos una de las obras maestras del romancero, el romance del *Conde Arnaldos*.²² Ya otra vez expuse mi opinión acerca de él, pero incompletamente, por lo cual le traigo de nuevo ante vuestra consideración, porque siempre es grato razonar sobre una obra artística de gran mérito, y porque en vuestro maravilloso Museo Británico se guarda un texto de los que aclaran la cuestión que tratamos.

La famosa poesía se vulgarizó sobre todo gracias al *Cancionero de Romances*, que se publicó en Amberes hacia al año 1545, donde dice así:

—¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar²³
 como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!
 Con un falcón en la mano la caza iba a cazar,
 vio llegar una galera que a tierra quiere llegar:
 las velas traía de seda, la ejarcia de un cendal;
 marinero que la manda diciendo viene un cantar
 que la mar hacía en calma, los vientos hace amainar,
 los peces que andan nel hondo arriba los hace andar,
 las aves que andan volando nel mastel las faz posar.
 Allí fabló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:
 —Por Dios te ruego, marinero, dígame ora ese cantar.
 Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:
 —Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.

Con razón es considerada esta poesía como una obra maestra. Berchet la coloca al frente de su traducción italiana de romances como modelo principal;²⁴ otro crítico extranjero la compara a la canción mágica de Enrique Heine y declara superior la anónima canción española cuatro siglos anterior;²⁵ poetas populares de Cataluña, de Piamonte y de Francia parecen imitadores en parte del viejo romance; tradujéronlo a las principales lenguas cultas Lockhart, Geibel, Damas Hinard, Berchet con muchos más, y Longfel-

²² Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 1938, pp. 183-184. ED.

²³ *Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar*: «Quien hubiese tal ventura sobre las aguas del mar» en el *Cancionero de romances*, circa 1545, f. 192. ED.

²⁴ Giovanni Berchet, *Vecchie romanze spagnuole*, 1837, p. 35. ED.

²⁵ Christian Johann Heinrich Heine, *Die Loreley* («Ich weiß nicht, was soll es bedeuten»), número 2 de *Die Heimkehr* (1823-1824) dentro de su *Buch der Lieder*, 1827. ED.

low se inspiró en él y lo glosó al escribir su bellísima poesía *El secreto del mar*;²⁶ el poeta, al escuchar, como el conde Arnaldos, la inefable y seductora canción del marinero, siente henchirse su alma del deseo de penetrar el secreto del océano, y siente en el pulso de sus venas repercutir los hondos latidos del gigantesco abismo.

Y he aquí que también nosotros sentimos latir anhelosa nuestra curiosidad y quisiéramos arrancar a la no oída canción del marinero los secretos de la poesía popular. Y el docto folclorista italiano conde de Nigra recordaba la esquivia respuesta: «Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va», al ver cuán arisca la gente del pueblo, depositaria del tesoro tradicional, se niega a comunicarlo sino a quien va con ella, siguiendo su misma vida sencilla.²⁷ Yo creo que si vosotros queréis seguir conmigo al misterioso marinero en sus aventuras, nos habrá de revelar más de un secreto sobre la esencia misma de la poesía tradicional.

Esa forma tan admirada del romance que nos ha transmitido el *Cancionero de Amberes*, impreso hacia 1545, no es la única que existió, ni es la primera tampoco. Es, sí, la mejor; de antemano lo declaro; de modo que para el juicio estético de nuestro romance todas las otras formas importarían menos. Por esto acaso los críticos no se han parado a hacer de todas las versiones un estudio comparativo. Pero lo cierto es que esas variantes, por lo común inferiores, importan muchísimo para la apreciación estética del romancero en general y para comprender la génesis del arte tradicional, y por lo tanto es necesario examinarlas.

Observemos desde luego que en la versión *vulgata* y tan admirada del *Cancionero*, sin año, de *Amberes*, hay algo de incongruente. Aquella extraña *ventura sobre el mar* que tuvo el conde Arnaldos, según el verso primero: «¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar como hubo el conde Arnaldos...!», no nos resulta comprensible cuando escuchamos por final del romance la negativa del marinero,

²⁶ Henry Wadsworth Longfellow, *The secret of the sea* («Ah! What pleasant visions haunt me») en *The seaside and the fireside*, 1850, pp. 32-34. ED.

²⁷ Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, 1888, p. x: «Le cantatrici, campagnuole o pastorelle, si mostrano particolarmente ritrose, e non aprono di solito il loro tesoro poetico se non a chi stà o va con loro. A queste tenaci custodi del nostro canto popolare ben si può applicare il bel detto del *Conde Arnaldos*». ED.

sin que después se diga que Arnaldos se embarca *sobre el mar*. Pero esa *ventura* se explica clara y llanamente en otras versiones.

El romance de Arnaldos se halla además en otro cancionero manuscrito de comienzos del siglo XVI, conservado en el *British Museum*, y se halla también impreso en un pliego suelto de la primera mitad de dicha centuria; después, y en fin, la versión que arriba hemos copiado se reimprimió con notables variantes en la segunda edición del *Cancionero de Amberes* hecha en 1550.²⁸

Es ahora de notar que las dos versiones más viejas, esto es, la del *Cancionero de Londres* y la del pliego suelto,²⁹ no llaman a Arnaldos *conde*, sino *infante*, esto es, mozo de familia noble, según el uso corriente de la antigua epopeya española; también le llama infante Arnaldos la versión que sólo en sus primeros versos indica el vihuelista Pisador en 1552.³⁰ Pero hay algo más importante: tanto esas dos versiones más antiguas como la segunda edición del *Cancionero de Amberes* de 1550, se diferencian de la divulgada en un rasgo capital: todas contienen el texto de la canción del marinero omitida por la versión divulgada, y en esa canción el marinero hace votos por que su galera se vea libre de las tormentas y de los piratas moros que infestaban el Mediterráneo. ¿Por qué recuerda esos peligros? No nos lo revela ninguna de las tres versiones, porque, digámoslo de una vez, ninguna de ellas está completa.

Las dos ediciones del *Cancionero de Amberes* en su primera y segunda edición acaban con la repulsa final del marinero cantor según dijimos; la versión del pliego suelto acaba aún antes, pues termina con el canto del marinero, omitiendo el ruego de Arnaldos y la repulsa. La otra versión, la del cancionero manuscrito de Londres, da al romance una continuación embrollada y absurda, tomada de aquel otro romance

²⁸ *Cancionero de romances*, 1550, f. 203. ED.

²⁹ Juan Rodríguez del Padrón, «Quien tuviese tal ventura, / con sus amores fol-gare, / como el infante Arnaldos / la mañana de San Juane», número 87 del *Cancionero de Rennert*, circa 1510. Y *Glosa agora nuevamente compuesta a un romance muy antiguo que comienza Quán traydor eres Marquillos con otra glosa*, pliego suelto del siglo XVI, del que hay un ejemplar en la biblioteca de la Universidad de Praga: *Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blättern* (Colección de romances españoles en pliegos sueltos impresos al vuelo), cuaderno I, pliego 32. Antonio Rodríguez-Moñino lo recoge en su *Diccionario de pliegos sueltos poéticos*, 1970, número 880. ED.

³⁰ Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, 1552, libro I, número 7, f. v. ED.

del *Conde Niño*: la princesa (personaje nuevo y extraño) oye la canción y dice a su madre que quien canta no es la sirena del mar, sino Arnaldos que por ella muere de amores.³¹ El que hizo esta amalgama ni siquiera reparó que en nuestro romance de Arnaldos no es éste el cantor, sino el marinero desconocido. Se ve claramente que el romance de Arnaldos era muy viejo ya en la primera mitad del siglo XVI, y nadie se acordaba bien de su final. La costumbre de cantar sólo el comienzo de los romances, dejándolos incompletos, había traído olvido grande para el de Arnaldos.

Pero he aquí que la tenaz tradición de los judíos españoles nos ha salvado el final completo. Esos judíos expulsados de España en 1492 (es decir, antes que se escribiese o imprimiese ninguna versión del Arnaldos, ni en el *Cancionero de Londres*, ni en el pliego suelto) conservan los recuerdos medievales que de su patria sacaron y los conservaron con una tenacidad y fidelidad incomparables. Al escuchar las versiones de romances que nos dan los judíos de las ciudades marroquíes, tan semejantes a las versiones de los más antiguos pliegos sueltos y cancioneros, nos parece oír la voz misma de los españoles contemporáneos de los Reyes Católicos, como si Tánger, Tetuán, Larache, Alcázar o Xauen fuesen viejas ciudades de Castilla, sumidas por ensalmo en el fondo del mar, que nos dejasen oír la canción de sus antiguos pobladores allí encantados por las hadas de la tradición hace más de cuatro siglos.

Desde luego, los judíos marroquíes llaman arcaicamente al protagonista de nuestro romance el *infante* Arnaldos,³² como las dos versiones más antiguas, y también se manifiestan conformes a las dos versiones más viejas en conservar la canción del marinero. Por esto podemos muy bien unir, como dos mitades de un todo, la primera parte del romance tomándola del pliego suelto antiguo, y la segunda, sacada de las versiones marroquíes modernas.

Dice el pliego suelto:

³¹ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 1938, pp. 115-116: «Conde Niño por amores / es niño y pasó la mar; / va a dar agua a su caballo / la mañana de San Juan». Hay una versión de este romance, fuertemente contaminada por el romance del *Infante Arnaldos*, en el poema número 87 del *Cancionero de Renert*, circa 1510, atribuido a Juan Rodríguez del Padrón. ED.

³² Sólo en el verso final le llaman *el conde*, según hacen en todo el romance las dos ediciones del *Cancionero de romances* de Amberes.

—¡Quién hubiese tal ventura sobre aguas de la mar³³
 como hubo el infante Arnaldos la mañana de San Juan!
 Andando a buscar la caza para su halcón cebar,
 vio venir una galera que venía en alta mar;
 las áncoras tiene de oro y las velas de un cendal:
 marinero que la guía va diciendo este cantar:
 —Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal,
 de los peligros del mundo, de fortunas de la mar,
 de los golfos de León y estrecho de Gibraltar,
 de las fustas de los moros que andaban a saltar.

El colector del pliego suelto, en la primera mitad del siglo XVI, no se acordaba de más; pero la tradición de los judíos marroquíes, que remonta por lo menos al siglo anterior, tiene más fiel memoria y prosigue:

Allí habló el infante Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:³⁴
 —Por tu vida, el marinero, vuelve y repite el cantar.
 —Quien mi cantar quiere oír en mi galera ha de entrar.

Hasta aquí, la tradición judía vemos que concuerda bastante con las otras versiones, las del *Cancionero de Amberes*, pero sigue mucho más allá que éstas:

Tiró la barca el navío y el infante fue a embarcar;
 alzan velas, caen remos, comienzan a navegar;
 con el ruido del agua el sueño le venció ya.
 Pónenle los marineros los hierros de cautivar;
 a los golpes del martillo el infante fue a acordar.
 —Por tu vida, el buen marino, no me quieras hacer mal:
 hijo soy del rey de Francia, nieto del de Portugal,
 siete años había, siete, que fui perdido en la mar.

³³ *Quién bubiese tal ventura sobre aguas de la mar*: «Quién hubiese tal ventura / sobre aguas de la mar» en el pliego suelto *Glosa agora nuevamente compuesta a un romance muy antiguo que comiença «Quán traydor eres Marquillos» con otra glosa* (véase la nota 29 para más información). ED.

³⁴ «El romance completo y primitivo sólo se conserva en la tradición de los judíos de Marruecos», asegura Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*, 1938, p. 83. ED.

Allí le habló el marinero: —Si tú me dices verdad
tú eres nuestro infante Arnaldos y a ti andamos buscar.
Alzó velas el navío y se van a su ciudad.
Torneos y más torneos, que el conde pareció ya.

Como vemos se trata de un sencillo romance de aventuras y reconocimiento, hermoso sí, pero que no tiene nada de extraordinario. Y que este final que las versiones marroquíes dan al romance no es un añadido postizo (como lo son los versos del *Conde Niño* que añade el cancionero manuscrito de Londres), sino que es el desenlace auténtico y primitivo del Arnaldos, nos lo asegura el hecho verdaderamente singular de que en ese final se aclara todo lo que estaba oscuro o poco comprensible en las truncadas versiones antiguas.

Después de escuchar las completas versiones marroquíes comprendemos bien por qué el marinero en su canción recuerda los peligros del mar y de la piratería: porque el infante Arnaldos se había perdido navegando en ese mar, ora corriendo fortunas y tormentas en los golfos y estrechos que el marinero cantor teme, ora robado por «las fustas de los moros», pues los piratas moros eran la gran plaga del Mediterráneo que tanto preocupó a los cristianos de los siglos xv y xvi. Las versiones marroquíes nos declaran también cuál fue la gran *ventura* que tuvo Arnaldos, invocada en el comienzo del romance: fue la extraña ventura de hallar, dentro de la galera raptora, a sus propios familiares que le andaban buscando por el mar.

Se notará ahora que esta forma en que el poeta primitivo concibió el romance de Arnaldos, con ser estimable, vale mucho menos que aquella en que el romance fue truncado, tal como se imprimió en el *Cancionero de Amberes* hacia 1545. Entre las múltiples variantes que se cantaban en el siglo xvi, ésta nos ha conservado un acierto supremo.

La principal fuerza innovadora que intervino en la formación de esta variante feliz, fue una propensión general de nuestro romancero a cantar solamente el comienzo de los romances, con los rasgos más bellos, desentendiéndose del final cuando no era especialmente estimable. Esta supresión final obedece a veces a simple falta de memoria, menos atenta siempre para la terminación de la poesía que para su comienzo; responde otras veces al cansancio de un canto dema-

siado prolongado en repetir idéntica melodía para cada par de versos; en fin, otras veces acusa una tendencia profundamente romántica de nuestra poesía popular: el gusto por lo indeterminado, como expresión superior de estados de ánimo vagos e imprecisos, inefablemente afectivos, o como estimulante de la fantasía que entrevé lejanías más atrayentes que las que se pueden dibujar con rasgos bien definidos. La canción popular de otros países conoce también los poemitas truncados o narraciones inacabadas, pero como rara excepción, mientras que en nuestra poesía tradicional abundan los romances fragmentarios, en especial entre los más antiguos.

El corte o suspensión del interés en el romance de *Arnaldos* se hacía de varias maneras en el siglo XVI. Las dos versiones más viejas cortaban el hilo del relato en el canto del marinero sobre los peligros del mar y de las fustas de los moros, o añadían a este canto inhábilmente otro fragmento inacabado del *Conde Niño*. Otros recitadores cortarían el relato más acá o más allá, donde la imperfección de su recuerdo o donde su gusto les indicase. La versión del *Cancionero de Amberes*, de hacia 1545, prosigue unos versos más que las versiones anteriores, hasta la respuesta esquiva del marinero cantor, la cual es ciertamente de mayor interés que el cantar mismo.

Ahora bien, este cantar del marinero cumplía en el romance completo un fin bien claro. La evocación de los peligros del mar y de las piraterías de los moros era como la enunciación del tema general del poemita hecha en una forma lírica, era el anuncio o anticipo de toda la historia del joven Arnaldos, que al final del romance se nos descubre. Pero al truncarse el romance, al desaparecer esa gran ventura final que le corona, ¿qué importaba ya la canción del marinero? ¿Qué significaban ya el golfo de León ni las fustas salteadoras? Al perder la canción del marinero el sentido que tenía dentro de la aventura total, no encerraba en sí belleza ninguna propia; así que uno cualquiera de los recitadores que gustaban terminar el romance en la respuesta esquiva del marinero, suprimió con acierto el texto del cantar; uno dotado de fino temperamento artístico concibió la *canción no dicha* como mucho mejor que la *canción expresada*, y se le ocurrió valorarla y encarecerla con un encanto sobrenatural. Para esto no necesitó inventar ningún verso: le bastó acaso acordarse de otro romance que ya entonces, según vimos en el cancionero manuscrito de

Londres, solía recordarse con el de *Arnaldos* y mezclar a él sus versos, el romance tradicional del *Conde Niño*, que tiene en algunas versiones unos versos relativos al difundido tema del poder mágico del canto, por ejemplo, en esta recogida modernamente en Aragón:

Mientras el caballo bebe, él echa un rico cantar;³⁵
las aves que van volando se paraban a escuchar,
*los peces que hay en el agua a borbollitos están.*³⁶

También nuestro recitador del *Arnaldos* podía conocer los versos del poder mágico del canto en el romance no tradicional de Floriseo, hecho en el primer cuarto del siglo XVI por Andrés Ortiz, y en uno de cuyos múltiples episodios leemos:

Él estándolo mirando, del barco vieron saltar³⁷
 una doncella hermosa que cantando iba un cantar;
las aves que van volando al suelo hace abajar,
los peces que están nadando todos juntos hace estar,
 las naves que van remando no podían navegar

Este romance de Andrés Ortiz era conocido mucho antes de la publicación del *Cancionero de Amberes*, pues en el año 1524 lo compró el hijo de Cristóbal Colón en la feria de Medina del Campo; y todavía en los comienzos del siglo XVI debían existir otros romances populares que contienen este tema del poder mágico del canto,³⁸ tan

³⁵ Compárese con la versión recogida por el propio Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*, 1938, p. 115: «Mientras el caballo bebe, / él canta dulce cantar; / todas las aves del cielo / se paraban a escuchar, / caminante que camina / olvida su caminar, / navegante que navega / la nave vuelve hacia allá» (vv. 5-12). ED.

³⁶ El romance no fue recogido en el siglo XVI más que en su contaminación con *Arnaldos* en el *Cancionero* londinense. En otra versión moderna de Cinco Villas se halla el verso: «Los que van por los caminos / volverán pasos atrás», que, variado, aparece también en las versiones de Marruecos, en el romance de Andrés Ortiz y en la canción piamontesa que citamos en la nota siguiente.

³⁷ *Él estándolo mirando, del barco vieron saltar*: Andrés Ortiz, *Romance nuevamente hecho Andrés Ortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la reina de Bohemia con un villancico*, 1525, vv. 114-123. ED.

³⁸ Debía ser conocido en España un romance que hoy sólo se conserva entre los judíos españoles, *El chuflete*, donde se refieren los efectos maravillosos al

difundido en las literaturas antiguas y modernas, famoso ya desde la leyenda de Orfeo. Pero nos basta lo apuntado para comprender que el refundidor de *Arnaldos*, en la versión publicada en Amberes, no inventó los versos añadidos, sino que los tomó de otro romance. Además, no fue tampoco el que por primera vez truncó el final de *Arnaldos*; no hizo sino escoger un pasaje más sugestivo donde interrumpir el relato. Limitose, pues, a usar los trillados procedimientos de las variantes tradicionales: la supresión de algunos versos en el cuerpo del relato, la contaminación del romance con versos tomados de otro, el corte brusco del final... Pero ¡cuánto acierto en estas sencillas operaciones y cuánto de creación poética en la reunión y enlace de ellas! La canción del marinero al ser suprimida recibió un hechizo inefable, muy superior a todo lo que con palabras pudiera expresarse; los versos añadidos dieron a esa canción un encanto sobrenatural, y el corte brusco del romance, allí donde la repulsa del marinero invita a entrar en el prodigioso navío, eleva toda esa concepción imaginativa a una región misteriosa, supraterrrenal, donde Lockhart podía percibir velada una alegoría religiosa, donde Milá podía hallar un sentido místico.³⁹ ¿Qué importa que el refundidor haya tenido un descuido, olvidando rehacer el verso inicial y dejando inexplicada la gran *ventura* del protagonista? Esa

sonido mágico de este instrumento. También un romance catalán (número 207 del *Romancerillo* de Milà i Fontanals) aplica tales maravillas al canto de un prisionero, análogamente a un canto piamontés (número 47 de los *Canti popolare* de Nigra): «los marineros que navegan dejan de navegar, los segadores que siegan dejan de segar», etcétera [número 207, «S'en estava don Francisco / tancat dins de la presó», pp. 164-165: «Els aussells que van per l'ayre / no saben de volar, nó, / las eugas que van per terra / s'en dormían de tristó, / els infants de las bressolas / s'adormen amb el seu so» (vv. 13-18); y número 47, «S'a i sun tre fradei an Fransa, / tütti tre'nt üna përzun», pp. 284-285: «Marinar ch'a marinavo / s'a n'i'n chito d'marinè; / Siadur ch'a n'a siavo / s'a n'i'n chito de siè; / Sapadur ch'a n'a sapavo / s'a n'i'n chito de sapè; / la serena ch'a cantava / s'a n'i'n chita de cantè» (vv. 11-18)].

³⁹ John Gibson Lockhart, *Ancient Spanish Ballads*, 1823, p. 172: «I should be inclined to suppose that more is meant than meets the ear, that some religious allegory is intended to be shadowed forth»; y Manuel Milá i Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular*, 1853, pp. 12-13, nota 14: «Por balada de la misma clase [esto es, mística], tenemos el romance de *El conde Arnaldos*». ED.

misma enigmática «ventura *sobre* las aguas del mar», de la que nada sabe la famosa versión, se convierte en un encanto más, pues parece cifrarse en el solo hecho de poder escuchar un instante la incomprensible y fugitiva canción.

De aquí se desprende una consecuencia importante: estamos muy lejos de poder creer que la obra tradicional salga siempre perfecta de manos del primer autor y que después el pueblo, en la transmisión de esa obra, no sea capaz de hacer otra cosa sino estropear lo que el primer poeta concibió más felizmente. La reacción antirromántica propende a ser en esto gravemente incomprensiva. Por fuerza hemos de darle la razón asintiendo a que toda producción poética tiene que tener un autor individual. Pero esto no vale la pena afirmarlo, aunque algunos románticos pudieran desconocerlo, y lo que nos importa hacer resaltar es que la obra del primer autor puede ser refundida por uno cualquiera que la mejore con inspiración y acierto superiores. En la transmisión tradicional de un romance, el que lo canta no lo hace por oficio, sino para su propio recreo además del de sus oyentes; está, pues, en una tensión poética; y sometido a ella, puede siempre tener aciertos en las variantes que inevitablemente introduce al repetir una poesía que considera de patrimonio común y que no recuerda perfectamente, pues no la aprendió por oficio: inventa lo que no recuerda bien, rehace lo que no le agrada, y en esta reelaboración, rápida y casi involuntaria, puede cualquiera tener un momento creador feliz. Bien acabamos de ver cómo las más antiguas y autorizadas versiones del *Arnaldos*, que nos cuentan lógica y redondeadamente los peligros del mar y sus venturas, son evidentemente muy inferiores a la versión trunca y contaminada recogida en el *Cancionero de Amberes*.

El romance de *Arnaldos* no es, pues, obra de un vate divinamente inspirado, por cuya boca habla el pueblo, según pensaban los románticos; no lo podemos tampoco atribuir a un solo autor, a una región, y a una fecha como quieren los modernos, sino que es obra de varios autores cuya parte respectiva no se puede apreciar aislada.

Cada cantor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o en mucho, según en él predominan el recuerdo o la imaginación, y así la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua. Las cinco versiones antiguas del *Arnaldos* (cuatro extensas y

una sólo iniciada) son todas diferentes entre sí,⁴⁰ y lo mismo sucede con las siete versiones marroquíes que por ahora conozco de este romance. Este hecho importante nos lo pone a cada paso en sugestiva evidencia la literatura popular española, pues es privilegiada en mantener ininterrumpida su continuidad en obras maestras recogidas a comienzos del siglo XVI y en los siglos posteriores hasta nuestros días. Por eso he tenido yo la fortuna de haber podido estudiar un caso como el hermoso romance de *Gerineldo* sobre 164 versiones antiguas y modernas,⁴¹ extendidas hoy por toda la península desde Cataluña hasta Portugal, y por Marruecos y América, y he podido comprobar que las 164 versiones difieren todas una de otra. En ese estudio explico cómo, a pesar del variar incesante, una poesía tradicional puede mantener su esencia y conservarse idéntica a sí misma con gran fidelidad en los rasgos característicos, algo así como el cuerpo humano, a pesar de renovarse constantemente por la nutrición, conserva su individual personalidad; y puede otras veces producir individualidades nuevas con caracteres bien distintos. Estas nuevas individualidades, estas refundiciones de un canto popular en partes importantes de su contenido, nos interesan especialmente por consistir en creaciones de mayor importancia artística.

Hay que notar también que estas continuas variantes, sean grandes o pequeñas, no suelen producirse aisladas o incoherentes; sino que, cada una, como los fenómenos colectivos del lenguaje, se propaga sobre grupos humanos convecinos, esto es, sobre un área territorial continua y compacta. Y la extensión geográfica de las variantes nos revela la historia de cómo se fue refundiendo el romance en el transcurso de su propagación. Un ejemplo. Es el romance de *Gerineldo* una fresca historia de amor que pasa entre la infanta y un paje-cillo del rey: la más ingenua pasión de los amantes ignora y arrolla todos los obstáculos que las conveniencias sociales y la moral misma

⁴⁰ Aunque evidentemente una de ellas, la de la segunda edición del *Cancionero de Amberes*, copia en gran parte a la primer edición, mezclándole algunos versos más. Es, por tanto, una de las que he llamado *versiones híbridas* en «Poesía popular y romancero», 1916, número 3, p. 272.

⁴¹ Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica», 1920, pp. 229-338, y *Flor nueva de romances viejos*, 1938, pp. 51-54: «Gerineldo, Gerineldo, / paje del rey más querido, / quién te tuviera esta noche / en mi jardín florecido». ED.

les oponen. El poeta que primero versificó esta leyenda se esforzó desde el principio en poner de manifiesto la idea del imperio triunfante del amor, haciendo que en el diálogo inicial la infanta abra ancho camino a la timidez del paje:

Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,⁴²
quisiera hablarte esta noche en este jardín sombrío.

Parece que los recitadores sucesivos habían de contentarse con esta expresión clara y feliz; pero, muy al contrario, sintiéndose excitados por ella, se divertieron en variarla a su gusto. Prescindiendo de continuas diferencias en el lenguaje, hay hasta cinco tipos de variantes de ese diálogo inicial, las cuales se reparten bien delimitadamente el suelo de toda la península.⁴³ Y lo que además importa notar es que la extensión geográfica de esas cinco grandes variantes del comienzo, no coincide con la extensión de las otras variantes del romance. Si tomamos como punto de comparación el desenlace, que según el espíritu de la poesía acaba con el perdón otorgado por el rey a los dos amantes, vemos que sobre este final se añadieron dos variantes, con la misma tendencia de moralizar la antigua apoteosis del amor triunfante. En una de ellas, relegada al noroeste de la península, el paje, al oír el perdón del rey, lamenta su pobreza que será como un castigo de privaciones para la infanta con quien se va a casar. En otra, propia del sur, del este y del centro de España, se estropea más hondamente el pensamiento fundamental del romance, haciendo que el paje rechace despectivamente el matrimonio con la infanta.⁴⁴ Tenemos aquí un ejemplo análogo y contrario al de *Arnaldos*: el romance, en el curso de su transmisión, ha cambiado el giro de su idea, pero ahora no ha sido para mejorarla, sino para echarla a perder.

Pero sea para mejor o para peor, la poesía tradicional se elabora y transforma mediante varias invenciones debidas a los recitadores que actúan lo mismo sobre la idea poética de su conjunto que sobre

⁴² *Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido*: «Gerineldo, Gerineldo, / el mi paje más querido / quisiera hablarte esta noche / en este jardín sombrío», número 321 del *Romancero general* de Agustín Durán, 1849, vol. X, pp. 176-177. ED.

⁴³ Véase «Sobre geografía folklórica», 1920, pp. 251-254.

⁴⁴ Véase «Sobre geografía folklórica», 1920, pp. 238-239, 254-255 y 246-247.

cada uno de los detalles en que esa idea se manifiesta. Cada verso o grupo de versos que constituyen una variante tiene, como acabamos de indicar, su vida propia, más o menos independiente del conjunto del romance a que el verso o grupo de versos pertenece; evoluciona por sí en el espacio y en el tiempo, y el área de lugares a que se extiende puede ser invadida por otra variante de esos mismos versos, puede ver rota su continuidad territorial, puede encoger o dilatar su extensión independientemente de la vitalidad y del área que alcance otra variante relativa a otros inmediatos versos del mismo romance.

Así, frente al principio antirromántico que cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha, creo que es preciso afirmar categóricamente este otro: cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción.⁴⁵ Frente a la afirmación moderna de que una poesía tradicional es anónima simplemente porque se ha olvidado el nombre de su autor, hay que reconocer que es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan; su autor no puede tener nombre determinado; su nombre es legión.⁴⁶ Pero en esta creación poética colectiva, no hay nada de abismal, insondable o misterioso. El milagro de la poetización en común se explica llana y simplemente con sólo reconocer que las variantes no son accidente inútil para el arte; son parte de la invención poética; la belleza más alta se puede revelar no sólo al primer cantor, sino a cualquier recitador como el caso de *Arnaldos* nos ha patentizado.

He aquí en conclusión cómo es necesario llegar a una distinción de términos, pues el de *poesía popular*, generalmente usado, es de una vaguedad en extremo confusa. Yo reclamo para la literatura española el interés de darnos ella mejor que ninguna otra (gracias a la importancia y desarrollo que en ella tiene todo lo popular) una idea clara de los varios estilos y categorías que es preciso distinguir dentro del vasto término de poesía popular. Durán en 1849 y Milá

⁴⁵ Véase «Sobre geografía folklórica», 1920, p. 319.

⁴⁶ Véase «Sobre geografía folklórica», 1920, pp. 272-273.

en 1874, puestos frente al rico material de la literatura española, distinguieron en el romancero hasta ocho estilos diferentes.⁴⁷ Pero, sin embargo, Milá no siente necesidad de usar otro término que el de *popular* para calificar los romances más viejos y difundidos, porque obedecía en gran parte a la reacción antirromántica y propendía a desconocer el valor colectivo de cierta clase de poesía popular, creyendo que un individuo lo es todo en la creación poética.

Mas por cuanto llevamos dicho se comprenderá la necesidad de distinguir entre los varios tipos de poesía popular dos categorías principalísimas: la de lo estrictamente *popular* y la de lo *tradicional*. Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular; en más o menos grado son así populares lo mismo obras de distinguidos poetas, como el *Tenorio* de Zorrilla y las *Golondrinas* de Bécquer,⁴⁸ que otras cuyo autor no se quiere recordar, como la canción del *Relicario* que ahora está pasando ya de moda en las calles de Madrid,⁴⁹ y el trío de los *Ratas*, de *La Gran Vía*,⁵⁰ que se cantó en toda España y se propagó fuera de ella traducido al italiano y hasta al griego moderno, o el romance vulgar de *Rosaura la del Guante*, que se recita por las aldeas.⁵¹ El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y

⁴⁷ Agustín Durán, *Romancero general*, 1849, pp. v-xxxiv, y Manuel Milá i Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, 1874, pp. 479-480. ED.

⁴⁸ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, 1844, y Gustavo Adolfo Bécquer, «Volverán las oscuras golondrinas», número 38 de su *Libro de los gorrones*, manuscrito autógrafa 13216 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1868. ED.

⁴⁹ *El Relicario* es un pasodoble compuesto por José Padilla en 1914; el estribillo, obra de Armando Oliveros y José María Castellví, dice así: «Pisa morena, / pisa con garbo, / que un relicario, / que un relicario / me voy a hacer / con el trocito / de mi capote / que haya pisado, / que haya pisado / tan lindo pie». ED.

⁵⁰ *La Gran Vía* es una zarzuela compuesta por Federico Chueca y Joaquín Valverde en 1886; el libreto es obra de Felipe Pérez y González; el trío de los Ratas lo componen tres personajes, simpáticos y bribones, que interpretan la *Fota de los Ratas* («Soy el Rata primero») durante el segundo cuadro del único acto de la zarzuela. ED.

⁵¹ Romance de *La Rosaura la del guante: relación de las aventuras que pasaron los jóvenes Rosaura y don Antonio de Narváez*, publicado (por ejemplo) en 1870 por la Imprenta Hospital, que empieza: «A olvidar vanas memorias, / a divertir pensamientos, / a dar principio a mis ansias, / esto es la verdad y lo cierto». ED.

como ajena hay que respetarla al repetirla. Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precisados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y por lo tanto la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional*, bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo que señala John Meier;⁵² está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.

Una idea de esta gran variabilidad de la poesía en sus diferentes recitaciones, tuvieronla muchos colectores de cantos populares. Expúsola el conde Nigra, aunque vagamente y de pasada, respecto a los cantos del Piamonte;⁵³ la manifestaron también Grundtvig a propósito de las *viser* escandinavas y Brugmann respecto a las canciones lituanas;⁵⁴ pero creo que ninguna literatura como la española, con su romancero y cancionero populares, da idea más clara de la importancia de estas variantes en cuanto son, no meros elementos negativos o de corrupción, como suelen ser consideradas, sino elementos de invención poética y la única forma, o al menos la principal, en que el pueblo como colectividad interviene en la composición poética.

Una duda sobrevendrá: ¿Cómo explicar que esa versión admirable del *Arnaldos* haya surgido casi por casualidad en el curso de las variantes y resulte superior a la idea del poeta que primero compuso el romance? Hoy no vemos producirse prodigios semejantes en las versiones modernas de los romances que a montones se recogen

⁵² John Meier, *Werden und Leben des Volksepos*, 1909, p. 30. ED.

⁵³ Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, 1888, p. xxxii. ED.

⁵⁴ Svend Grundtvig, *Danske Folkeeventyr*, 1876-1883, y Karl Brugman y August Leskien, *Litauische Volkslieder und Märchen*, 1882. ED.

de boca del pueblo, y que por lo general son malas, lastimosamente inferiores a los textos recogidos en el siglo XVI. A esto respondemos, en primer lugar,⁵⁵ que más de una variante moderna es mejor que las publicadas en el siglo XVI; pero a pesar de esto, diremos, en segundo término, que en la vida y en la eficacia de las variantes hay que distinguir dos periodos principales: uno *aédico* o *de florecimiento*, en que la narración poética, ora haya nacido en las clases bajas o en las elevadas, se propaga a todos y se repite activamente, lo mismo en las cortes señoriales que entre el pueblo; las variantes entonces, produciéndose no sólo por los iletrados, sino por individuos de superior o regular cultura, están dominadas por corrientes de acierto artístico. Tal sucedió en España durante los siglos XV y XVI, en que el canto de los romances vivía lo mismo entre el pueblo bajo que en boca de grandes personajes como Enrique IV, la Reina Católica, Hernán Cortés o Felipe II, según históricas anécdotas nos aseguran; así los versos eran refundidos en la memoria y en la imaginación de las gentes muy cultas, incluso de grandes literatos como Juan de Timoneda, Pérez de Hita o Lope de Vega, y la música era trabajada por gentes muy educadas, incluso excelentes compositores y vihuelistas cortesanos, como Juan del Encina, Milán, Narváez, Valderrábano, Pisador, etcétera; entonces, a la tradición oral ayudaba la escrita o la impresa de los cartapacios literarios, de los cancioneros, de los pliegos sueltos y de los romanceros que propagaban y salvaban del olvido tantas versiones inestimables recogidas en su mejor sazón y arrancadas felizmente a la fugacidad y decadencia de todo lo que vive. Este período es también de florecimiento en la canción popular de otros países de Europa. Francia, Inglaterra, Dinamarca, etcétera, la recogen también en colecciones. Después sobreviene un período *rapsódico* o *decadente*, en que la tradición se limita casi sólo a reproducir lo antes creado; es porque la moda empieza a pasar; la difusión de ese género de poesía se va limitando cada vez más a las clases menos ilustradas, hasta quedar reducida al ínfimo vulgo y población más rústica, como sucede con los romances a partir del siglo XVIII.

El florecimiento del canto popular ha sido explicado muy de otro modo. Los autores de más diversas ideas, desde Grimm a princi-

⁵⁵ Compárese con «Poesía popular y romancero», 1916, p. 279.

prios del siglo XIX, hasta Milá y hasta hoy en día Gummere y Otto Böckel,⁵⁶ creen que el florecimiento de la poesía popular es propio de una edad primitiva en estado natural, época de santa inocencia para unos; para otros, de cultura escasa, indiferenciada y casi común, lo mismo para los altos que para los bajos.

Pero contra esta manera de ver debemos reaccionar. La poesía popular florece siempre por efecto de un cultivo literario, cuando una moda, debida a cualquier circunstancia, invade a los poetas cultos y les inclina a una género propio del pueblo. El romancero español florece cuando se puso de moda en la corte de Enrique IV, de los Reyes Católicos, de Carlos V; y ¿quién será tan incomprensivo que llame época de cultura indiferenciada o en estado natural a esa época española de refinamiento renacentista y crítico, que se sintetiza en nombres como la *Celestina*, el *Lazarillo*, Garcilaso, Guevara, Valdés? Hoy mismo florece en España otro género de poesía popular, según en seguida diremos, y no se podrá explicar su desarrollo por condiciones de cultura, sino por un simple fenómeno de moda literaria que se puede producir en épocas primitivas o en otras cualesquiera. Siempre que la moda difunde un género hasta el punto de que el pueblo común lo tiene por suyo y las clases más cultivadas colaboran en esa afición, entonces se producen en la transmisión de una obra, de una a otra generación, versiones afortunadas, fruto de variantes anónimas de carácter colectivo.

Para mí, pues, la balada tradicional no excluye la cultura literaria, sino que, al contrario, su florecimiento presupone la colaboración de artífices cultos. Los admirados romances españoles aludidos y recogidos en los siglos XV y XVI no son restos desfigurados de otros romances hipotéticos perdidos que existieron en edades remotísimas (según idea de Durán, muy análoga a la que después sostiene Gummere para las baladas inglesas y escocesas), sino que son de los mismos siglos XV y XVI, elaborados entonces por tradición oral. No niego que algunos puedan ser muy anteriores, pero en cualquier

⁵⁶ Jacob Grimm y Wilhelm Carl Grimm, *Die Lieder der alten Edda*, 1815; Manuel Milá i Fontanals *De la poesia heroico-popular castellana*, 1874; Francis Barton Gummere, *Old English Ballads*, 1894; y Otto Böckel, *Seelenland: Bilder aus deutscher Helldenzeit*, 1913. ED.

caso su belleza no es resto desfigurado de una perfección primitiva, sino que es fruto elaborado por la tradición oral.

Se podrá pensar ahora que esta refundición y poetización colectivas sólo serán posibles en el caso de un romance o balada, pero no ya en una sencilla copla popular o en un poema extenso: la copla de tres o cuatro versitos, por su reducida extensión y por su sencillez extrema comparable a la de un organismo monocelular, se repetirá exenta de toda mudanza; y los grandes poemas, no conservándose de memoria, sino por escrito, no podrán ser variados. Algo hay de uno y de otro, pero, no obstante, existe una refundición tradicional en ambos casos.

Los muchos aficionados al canto popular español moderno conocen abundantes ejemplos de coplas compuestas por Augusto Ferrán, por Melchor del Palau o por otros poetas, ora de importancia general, ora meramente local, que han tenido la fortuna de oír sus cantares repetidos por todos.⁵⁷ Pero acaso la idea más corriente sea la de que el inventor acierta de una vez o no, sin más complicaciones. Ruiz Aguilera expresa esta opinión en dos cantares; uno el del éxito:

Cantar que del alma sale⁵⁸
es pájaro que no muere;
volando de boca en boca
Dios manda que viva siempre.

Otro, el del fracaso:

Un cantar bajó al pueblo,⁵⁹
no era mal mozo;
pero el pueblo le dijo:
«no te conozco».

⁵⁷ Augusto Ferrán i Forniés, *La Soledad* (1861) y *La Perea* (1871) en sus *Obras completas*, prólogo de Gustavo Adolfo Bécquer, publicadas por la revista *La España Moderna* en 1893. Y Melchor Palau i Català, *Poesías y cantares* (1878) y *Nuevos cantares* (1883). Recopiló, además, algunos *Cantares populares y literarios* en 1900. ED.

⁵⁸ *Cantar que del alma sale*: Ventura Ruiz Aguilera «Cantar que del alma sale», número 36 de *Armonías y cantares*, 1865, p. 91. ED.

⁵⁹ *Un cantar bajó al pueblo*: Ventura Ruiz Aguilera, «Un cantar bajó al pueblo», número 32 de *El libro de la patria*, 1869, p. 168. ED.

Ruiz Aguilera, por lo demás, despreciaba al pueblo como autor y suponía que los buenos cantares los hacían los buenos poetas, y no la colectividad del vulgo, en lo que ciertamente tenía mucha razón. Pero ya no la tenía tanto cuando se exasperaba al oír tres cantares suyos repetidos por la gente, con variantes, que los convertían, según él, en «desatinos de a folio»; pues, si es cierto que una de esas tres versiones está empeorada, las otras dos no merecen el inapetible desprecio a que las condena su primero e ilustre autor:

No te pongas colorada⁶⁰
al pasar por este valle,
pues, como no tiene lengua,
no contará lo que sabe.

Así había escrito Ruiz Aguilera, y se malhumoraba al enterarse, por informes del famosísimo político y literato Emilio Castelar, que una gitana cantaba con estas variantes:

No te pongas colorada⁶¹
cuando pases por mi calle,
que, como no tiene lengua,
no contará lo que sabe.

A la verdad, el «valle» que escribió Ruiz Aguilera es entidad geográfica demasiado grande para localizar un recuerdo íntimo, y pudiéramos preferir la «calle» que decía la gitana.

Otro cantar de Ruiz Aguilera dice:

En tu escalera mañana,⁶²
he de poner un letrero,

⁶⁰ *No te pongas colorada / al pasar por este valle*: Ventura Ruiz Aguilera, «No te pongas colorada», número 65 de *Armonías y cantares*, 1865, p. 102. ED.

⁶¹ *No te pongas colorada / cuando pases por mi calle*: esta variante la recoge el propio Ruiz Aguilera en la página 182 de sus *Armonías y cantares* «oída en boca no recuerdo bien si de una gitana por mis amigos los señores don Emilio Castelar y don Javier Ramírez». ED.

⁶² *En tu escalera mañana*: Ventura Ruiz Aguilera, «En tu escalera mañana», número 38 de *Inspiraciones*, 1865, p. 128. ED.

con seis palabras que digan:
«por aquí se sube al cielo».

y a poco de publicado se difundió y fue recogido como anónimo por el cancionero de Lafuente Alcántara, en 1865, bajo esta forma:

En la puerta de tu casa⁶³
he de poner un letrado,
con letras de oro, que diga:
«por aquí se sube al cielo».

El primer autor estuvo más feliz al escribir: «en tu escalera mañana», evocando el recuerdo de un *boy* que abre la felicidad para el que sube; el verso, sin embargo, es algo oscuro y difícil; yo hubiera preferido el adverbio «mañana» encabezando la frase; pero, en suma, el autor puede quejarse de tal variante. No así de la del verso «con seis palabras que digan», cuyo rebuscadísimo recuento fue felizmente sustituido por algún cantor popular: «con letras de oro que digan».⁶⁴

Ruiz Aguilera creía, con razón, ya lo he dicho, que el pueblo inculto componía pocos cantares buenos, contra lo que los «vulgólatras» afirmaban gratuitamente. Pero ni él ni sus adversarios se paraban a pensar cómo el pueblo, en cuanto a colectividad, podía ser autor de sus coplas. Y el hecho es que, de igual modo que en los siglos xv y xvi florecía el romance por estar de moda entre todas las clases sociales, compuesto o variado por gentes cultas, así, hoy que el romance está en extremo decaído, florece, aunque en menor escala, la copla, por verse acogida entre buenos poetas y entre cantores de gusto y de instrucción que pueden idear variantes muy superiores a la primera redacción del poeta, por más que él sea Ruiz Aguilera.

⁶³ *En la puerta de tu casa*: «En la puerta de tu casa», poema anónimo, recogido por Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular*, 1865, vol. II, p. 83. Ruiz Aguilera recoge, entre quejas, la versión anónima del *Cancionero popular* de Lafuente en la página 179 de sus *Armonías y cantares*. ED.

⁶⁴ No desconozco que el recuento, por ejemplo, de letras, es también propio del mal gusto popular: «Con cuatro letras vivo, con cinco peno», etcétera, o «Con dos letras te quiero, con dos te hablo», etcétera, especie de acertijos... Véase Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 1882, vol. III, pp. 48 y 154, con sus notas, y pp. 213 y 243.

Los que éste apodaba polémicamente «vulgólatras», y que nosotros podemos llamar folcloristas entusiastas, llegan a otra exageración opuesta a la del poeta, afirmando que el pueblo, al introducir alguna variante en los cantares que prohija, lo hace invariablemente para mejorarlos.⁶⁵ Pero claro es que tampoco hay razón para decir tal cosa, a pesar de que la copla está hoy en período de florecimiento; entre las muchas variantes que ocurren las acertadas están en minoría, como es de esperar.

Pero las hay indudablemente buenas, y esto deja a salvo nuestro principio. Hay, pues, que estudiar las variantes de una copla lo mismo que las de un romance. Lástima que los colectores de cantares descuiden tanto el acopio de variantes, la localización de las que recogen, la depuración de si proceden de la tradición oral o de la escrita. El más docto colector, Rodríguez Marín, nos ilustra acerca de varios cantares, que, como son género mucho más nuevo que los romances, se nos dejan conocer a menudo en su primera forma y bajo el nombre de su primer autor. Así nos señala algunos cantares propios de autores del siglo XIX, y aún habría que añadir muchos otros. Una seguidilla anda como anónima:

La espiga rica en fruto⁶⁶
se abate a tierra;
la que no tiene un grano
se empina tiesa.
Es en su porte
modesto el hombre sabio
y altivo el zote.

Y es de autor bien conocido, de Hartzenbusch, publicada entre sus *Fábulas* en 1848 con muy escasas divergencias,⁶⁷ y la hallo también cantada en Murcia con variantes, desde luego malas más que bue-

⁶⁵ Francisco Rodríguez Marín, *La copla, bosquejo de un estudio folclórico*, 1910, p. 30.

⁶⁶ *La espiga rica en fruto*: «La espiga rica en fruto», poema anónimo, número 6612 de los *Cantos populares españoles*, de Rodríguez Marín, p. 196. ED.

⁶⁷ El original se halla en Juan Eugenio Hartzenbusch, *Fábulas*, 1848, p. 43, fábula XIII, titulada *Las espigas*; el texto de Hartzenbusch dice: «se inclina a tierra» y «la que no tiene grano».

nas, que indican una popularización más intensa por lo grandes y por lo dialectales:

Espiga que *tié* grano⁶⁸
 dobla hacia tierra,
 y la que está *falluta*
 se empina tiesa.
 Éste es *er* mundo,
humirde aquel que vale,
 tieso el *falluto*.

Conocidos son otros cantares que provienen de autores de fines del siglo XVIII, como Torres Villarroel y Valladares de Sotomayor; remontando aún más, en poetas del siglo XVII se halla el origen de otros cantares que hoy corren de boca en boca. El estribillo de una canción de don Antonio de Mendoza dice:

No corras, arroyo, ufano,⁶⁹
 que no es tu caudal eterno,
 que, si te lo dio el invierno,
 te lo quitará el verano.

y este estribillo, separado de las estrofas de la canción original y despojado de su rima doble cuarteta, se convirtió, por medio de variantes que nos son desconocidas, en esta copla:

Arroyo, no corras más,⁷⁰
miá que no has de ser eterno,
 que t'ha de *quitá er* verano
 lo que t'ha *daíto* el *ivierno*.

⁶⁸ *Espiga que tié grano*: «Espiga que tié grano», poema anónimo, recopilado por Pedro Díaz Cassou, *El cancionero panocho*, 1900, p. 58. ED.

⁶⁹ *No corras, arroyo, ufano*: Antonio Mendoza, «No corras, arroyo, ufano» en el manuscrito *Poesías diversas* de la Biblioteca Nacional de Madrid, siglo XVII. Recogen este poema Bartolomé José Gallardo en su *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, 1863, vol. I, p. 1044 (entre los poemas del manuscrito 1030), y Francisco Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles*, 1883, vol. IV, p. 262, nota 90. ED.

⁷⁰ *Arroyo, no corras más*: Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 1883, vol. IV, p. 242, número 6863. ED.

Del mismo modo, si pasásemos al género breve de canción lírica que precedió a la copla, el que desde la Edad Media duró en vigor hasta el siglo XVI, nos hallaríamos atestiguada también su gran continuidad y su transformación tradicional, aun a través de dos escuelas literarias, la galaicoportuguesa y la castellana. Una canción compuesta por el rey portugués don Dionís en el paso del siglo XIII al XIV:

¿Se o a vos no for dizer⁷¹
 ...
 a quem direi o meu pesar?

se enlaza, sin duda tradicionalmente, con el villancico que vivía en el siglo XVI:

¿A quién contaré mis quejas,⁷²
 mi lindo amor,
 a quién contaré mis quejas
 si a vos no?⁷³

Dejando así bien sentado que también los más breves villancicos o coplas populares se elaboran y refunden en variantes tradicionales, nos faltaría aún ver si esta idea de poesía tradicional, que venimos afirmando, era aplicable también al poema épico más extenso. Hemos visto cómo los románticos pensaban siempre en la epopeya al hablar de la poesía popular, y cómo la reacción antirromántica separó definitivamente estos dos conceptos. Nadie habla ya de Homero poeta en estado natural, y John Meier dice expresamente que existe una canción popular (*Volkslied*), pero no puede existir una epopeya popular (*Volksepos*), porque el poema de gran extensión no puede, a causa de su tamaño, ser recibido por el pueblo, esto es, no puede ser aprendido de memoria por muchos.⁷⁴ Y reduciendo esta afirmación a la distinción que venimos haciendo entre poesía popular y poesía tradicional,

⁷¹ *Se o a vos no for dizer*: Denis, rey de Portugal, «Vós mi defendestes, senhor» [25,137], número 85 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 17 y 21. ED.

⁷² *A quién contaré mis quejas*: Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, p. 326. ED.

⁷³ Véanse mis *Estudios literarios*, 1938, pp. 316 y 259 [pp. 4-5 y 41-42].

⁷⁴ John Meier, *Werden und Leben des Volksepos*, 1909, p. 31. ED.

pasaríamos a reconocer que bien puede existir una epopeya *popular*, esto es, recibida pasivamente por el pueblo, repetida y divulgada por todas las clases sociales, pero, en cambio, pensaríamos en la imposibilidad de una epopeya *tradicional* repetida y varianteada de memoria por la multitud.

El examen de esta cuestión nos exigiría tiempo y paciencia, de que ya no podríamos ahora disponer, sin abuso de mi parte. Sólo para completar mi pensamiento, indicaré sumariamente mi opinión de que la epopeya alcanza también un grado de tradicionalidad, no tan íntima y activa como la canción breve, pero esencialmente idéntica. Si la canción breve, por transmitirse de memoria en memoria y de boca en boca, cada vez que se repite se produce con variantes, algo muy parecido sucede al poema extenso que, al transmitirse por escrito, cada vez que se copia se refunde o se varía.

Cuando los varios manuscritos de un poema difieren siempre entre sí en gran medida, representando, no copias más o menos inexactas, sino refundiciones de la obra, estamos en presencia de un fenómeno de *literatura tradicional escrita*, enteramente análogo al de la *tradicción oral*. Conocido es el hecho de que la crítica tropieza con enormes y al fin insuperables dificultades para fijar el texto de una epopeya. Las citas hechas por autores griegos antiguos revelan grandes variantes en el texto de Homero respecto al texto fijado después de un modo casi oficial, en la versión *vulgata*, y aun a pesar de esta fijación, las variantes continuaron más tarde, según nos descubren los fragmentos hallados en papiros últimamente. De la *Chanson de Roland* se conocen ocho manuscritos y representan otras tantas refundiciones, ninguno es mera copia; cada uno representa un estado nuevo y único de redacción; el manuscrito de Oxford, el que veneramos aquí como preciada reliquia en la biblioteca Bodleiana,⁷⁵ es el más antiguo que se conoce, y sin embargo no parece contener el texto más antiguo en que fue redactada la actual *chanson*; mas no por esto debemos alterarlo con correcciones tomadas de otros manuscritos, por más que nos parezcan lecciones mejores, porque acaso no proceden del original sino del refundidor, y aunque procediesen

⁷⁵ Inaugurada en 1602, la biblioteca Bodleiana, o *Bodleian Library*, es la principal biblioteca de investigación de la Universidad de Oxford. ED.

del original, lo cierto es que esas lecciones no se hallaron en la forma especial representada por el manuscrito de Oxford, que por sí tiene una individualidad sustantiva, como cada una de las formas contenidas en los otros siete códices. Por esto creo muy justo el criterio adoptado por J. Bédier, en su última recentísima edición del *Roland*,⁷⁶ respetando absolutamente el texto del códice oxfordiano, aunque en los fundamentos de este respeto pueda yo acaso diferir un poco del ilustre autor.

Bédier, admirable y definitivo impugnador del concepto romántico acerca de la epopeya, defiende brillantemente la idea de que las *chansons de geste* no son fruto de una elaboración secular que arranque de tiempos muy remotos, sino que sólo son obra de los siglos XI y XII, obra de un poeta único, como cualquier otra poesía, como la *Iphigénie* de Racine, por ejemplo.⁷⁷ Pero Bédier mismo, maestro consumado en la materia, reconoce a cada paso que las gestas viven en continuas refundiciones, que la gran mayoría de gestas de tal o cual ciclo, no son sino refundiciones, que el mismo *Roland*, de Oxford, no parece ser sino una refundición.⁷⁸ Y esto basta para asegurar a las gestas el carácter de poesía *tradicional*, que creo necesario mantener, y para colocarlas en un reino de la literatura diferente del de las obras de un arte puramente individual, pues la tradicionalidad, sea oral o sea escrita, trae consigo rasgos especiales de estilo. Es preciso que la reacción antirromántica, tan beneficiosa como ha sido, no nos lleve a desconocer el algo especial que la poesía tradicional tiene. Sería desesperar del buen sentido de la humanidad si supiéramos que, sin el menor fundamento, tantas generaciones de excelsos pensadores y de artistas románticos habían percibido algo decididamente diverso entre poemas del tipo de la *Iliada* y poemas del tipo de la *Eneida*. La reacción antirromántica ha arruinado para siempre lo que había de falso y fantástico en la vieja teoría, pero no por eso desconozcamos que hay unos poemas cultos, de arte muy individual, y otros poemas populares, cuya esencia describiremos mejor

⁷⁶ Joseph Bédier, *La Chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford*, 1922, p. IX. ED.

⁷⁷ Jean Racine, *Iphigénie*, 1675. ED.

⁷⁸ Joseph Bédier, *Légendes épiques*, 1912, vol. III, p. 446 y siguientes, y p. 390; de la edición de 1914, vol. I, pp. 312-314, 439 y 464, 330-331, etcétera.

llamándolos *tradicionales*, término que no excluye el que sean hijos de una alta cultura literaria.

Los románticos observaron bien el continuo variar de la epopeya, pero oscurecieron su observación a causa de la confusa teoría que profesaban. Steinthal, por ejemplo, al decir que la epopeya vivía como en estado fluido, pasando y cambiando siempre, creía que ese género de vida era peculiar de las épocas primitivas en que por gracia especial la epopeya se desarrolla; sólo una época que aún no ha llegado a la cultura puede producir esa misteriosa poetización en común: cada individuo, bajo el dominio del espíritu colectivo, considera la poesía del otro individuo como propia y puede continuarla donde el otro la dejó, cosa imposible en una época culta. «¿Se concibe a Goethe continuando un proyecto de Schiller?», pregunta Steinthal.⁷⁹ Y yo vuelvo aquí a insistir en el interés universal que en sus peculiaridades ofrece la literatura española. El carácter tradicional fue conservado por la literatura española hasta en épocas de extraordinario desarrollo cultural; en el llamado Siglo de Oro, cuando escribía Cervantes y pintaba Velázquez, vemos a los más famosos poetas redactar en colaboración una comedia; vemos a Lope de Vega repartirse con Montalbán el desarrollo de una obra, o a Calderón, Vélez de Guevara y Cáncer componer, cada uno, uno de los tres actos de otra.⁸⁰ Lo que Steinthal juzga un imposible no lo es. Indudablemente el glorioso teatro español del siglo XVII tiene algo de arte colectivo, aunque en grado más rudimentario que la epopeya medieval.⁸¹

Con esto quiero apartar del concepto de epopeya tradicional toda idea de poesía primitiva, propia sólo de una época naturista en que actúan misteriosas fuerzas del espíritu poético colectivo; ilustres críticos han arrumbado para siempre esta creencia, mostrando que la epopeya es obra de arte muy progresado. ¿No parecerá absurdo a

⁷⁹ Heymann Steinthal, «Das Epos», 1868, número 5, pp. 1-57. ED.

⁸⁰ Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán, *La tercera orden de San Francisco*, comedia escrita en colaboración según palabras de Pérez de Montalbán en su *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, 1636: «Lope y yo nos juntamos para escribirle a todo prisa una». Véase también Pedro Calderón, Luis Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer, *Enfermar con el remedio*, 1653. ED.

⁸¹ Recuerdo aquí mis observaciones acerca de «Algunos caracteres primordiales de la literatura española», 1918, pp. 215-217.

cualquiera, por poco que conozca los siglos de Chrétien de Troies y de Alfonso el Sabio, llamar época primitiva a los siglos XII y XIII, en que se desarrollan más las epopeyas francesa y española? Una poesía, aunque sea fruto de una desarrollada cultura literaria, puede llevar en sí los caracteres de popular, de colectiva y de tradicional; en esto la epopeya no es un género de privilegio divino como creía Grimm; su tradicionalismo no es nada esencialmente distinto del que puede tener cualquier otro género literario: la *Vie de Saint Alexis* francesa, o más claramente aún la *Crónica general de España* (por conservarse en más manuscritos),⁸² son ejemplos variados de *literatura tradicional escrita*, en verso y en prosa, muy análogos en cuanto a su tradicionalidad a los romances en verso y a los cuentos en prosa, aunque éstos sean de *tradicción oral* y aunque sean todos muy diferentes entre sí en cuanto a su contenido literario.

Lo que más hizo pensar que la poesía tradicional era producto misterioso de edades primitivas es el hecho de que se va extinguiendo en un país conforme en él va avanzando la cultura moderna. Pero también la cultura moderna está en peligro de extinguir toda poesía, según profetizan algunos; y sin embargo, no debemos participar en tales temores. Claro es que la excesiva exaltación moderna de la individualidad del artista compromete mucho, no sólo a la universalidad de la obra de arte, sino a su más elemental eficacia; la poesía, cada vez más, renuncia a ser expresión de sentimientos dilatadamente humanos, para encerrarse en cavilaciones reservadas a un cenáculo de iniciados; las escuelas luchan por crear nuevos tipos de poesía singulares en su totalidad, apartadizos, aislados, atormentándose tras algún preciosismo que, como lenguaje cifrado, no quiere ser comprensible para todos y, más aún, se avergonzaría de llegar a ser demasiado comprendido de cualquiera. Pero es indudable que, por último, se afirmará en definitiva el artista que arrogante y sencillamente afronte el peligro de ser entendido por todos, el que, como los más grandes poetas de todos los siglos, tenga algo que decir, lo mismo a la muchedumbre que al hombre selecto; y podemos esperar que, aun más allá, una educación más elevada, afectiva e integral

⁸² *La vie de saint Alexis*, eds. Gaston Paris y Léopold Pannier, 1872, y *Primera crónica general*, ed. Ramón Menéndez Pidal, 1906. ED.

del hombre podrá traer que la poesía vuelva a ser sentida en común, expresando y uniendo emociones colectivas, como en los mejores días de otras épocas de gran florecimiento que hoy miramos con admirativa envidia; y siendo entonces el arte lo más y el artista lo menos, podrá renacer cualquier forma de poesía anónima y tradicional, pues la vida de ésta no depende de la cronología de la cultura, sino de la orientación ideal del hombre.

Poesía árabe y poesía europea*

*A Monsieur Alfred Jeanroy,
mi maestro en los lejanos años de Toulouse,
maestro siempre, maestro de todos.*

Se tenía muy olvidada la primitiva poesía lírica española. Se hablaba de ella como de algo muy oscuro y sin más interés que para eruditos estudiosos. Pero ahora estamos pasando a descubrirla como clave en los problemas de orígenes para algunos tipos líricos europeos y como punto de partida de una idea del amor espiritualizada, que imperó en el Occidente, contraria a la concepción sensualista dominante en la antigüedad.

LA CANCIÓN POPULAR ANDALUZA

Me refiero a la teoría que atribuye un origen arábigo-andaluz a cierta parte de la lírica románica, materia que vamos a tratar.

Buscando a esa teoría algo como una preparación intuitiva en nuestro ánimo, podíamos pensar que esa poesía arábigo-andaluz popular, cantada, coreada y también bailada, a la que se atribuye tal poder expansivo, no viene a ser sino una manifestación más de tantas como nos ofrece la aptitud musical, poética y coreográfica de Andalucía. Las bailadoras andaluzas de hoy, que, al repicotear de las castañuelas, lanzan a los cuatro vientos de la popularidad las coplas sevillanas,

* Conferencia leída en la Institución Hispanocubana de Cultura de la Habana el 28 de febrero de 1937. Se reimprime aquí ampliada con varios temas impropios para la lectura en público. Le añado muy pocas citas bibliográficas; si alguien necesita la bibliografía completa para las múltiples materias aquí tratadas, la hallará en el trabajo que con igual título de «Poesía árabe y poesía europea» publiqué en el *Bulletin Hispanique*, 1938, páginas 337-423. Aunque ese trabajo es más extenso, creo mejor expuestas algunas cuestiones en la presente conferencia, la cual desearía prefiriese el que tenga la curiosidad de enterarse de mi opinión sobre el debatido problema que aquí discuto.

malagueñas, rondeñas, peteneras y no sé cuántas más, nos parecen descendencia étnico-cultural de aquellas muchachas gaditanas, *puellae Gaditanae*, que, según las describe Juvenal, en la danza, vibrando sus lascivas espaldas y repicando sus crótalos de bronce,¹ difundían muy lejos, en la Roma de Tito y de Trajano, las graciosas coplas gaditanas, *cantica Gaditana*, que los jóvenes romanos a la moda no se cansaban de repetir.² Esto es asociar fantásticamente un ayer y un hoy separados por veinte siglos; es verdad. Pero es que los eslabones intermedios van apareciendo, si consideramos la canción andaluza del siglo XVIII, la del XVII y la de siglos anteriores, menos documentados, hasta en los siglos X y XI, que especialmente nos interesarán; refiriéndonos a esta más remota época, sabemos la gran fama alcanzada por las escuelas de cantoras cordobesas,³ y poseemos abundantes testimonios de la estimación en que las cantoras andaluzas eran tenidas fuera de su patria, en la Castilla del conde Sancho García y en la Europa inmediatamente anterior al despertar de la poesía trovadoresca.

Y aun, recordando la expansión de la canción andaluza en el siglo XVII, que acabamos de mencionar, nos sentiríamos tentados a sospechar que la seguidilla y la cuarteta, formas tan simples que hoy emplean las bailadoras andaluzas, fuesen las formas primitivas usuales ya en tiempos de orígenes románicos.

Río de Sevilla,⁴
¡cuán bien pareces
con galeras blancas
y ramos verdes!,

¹ Juvenal, *Satirae XI*, vv. 162-164: «forsitan expectes ut Gaditana canoro / incipiant prurire choro plausuque probatae / ad terram tremulo descendant clune puellae»; también se describen en los *Epigrammaton* de Marcial, libro VI, epigrama 71, y libro XIV, epigrama 203. En el libro VIII, epigrama 50, menciona a la famosa bailarina gaditana Teletusa. ED.

² Marcial, *Epigrammaton*, libro III, epigrama 63: «Cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat, / qui movet in varios brachia volsa modos». Se trata de un epigrama en el que Marcial critica y se burla de los jóvenes romanos que van a la moda. ED.

³ Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle*, 1937, p. 383.

⁴ *Río de Sevilla*, / ¡cuán bien pareces: Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso*, 1625, acto I, vv. 17-20. ED.

cantaban en tiempo de Lope de Vega, en las fiestas que llenaban el río Guadalquivir de barcas enramadas; y la misma forma métrica está en auge hoy, después de los siglos, sin cambio apenas de ritmo.

Llevan las sevillanas,⁵
 en la mantilla,
 un letrero que dice:
 «¡Viva Sevilla!».

Pero esto resultaría ya insostenible. Examinada la historia de la seguidilla y la cuarteta, se deshizo la impresión de primitivismo y se ha puesto en claro que la divulgación de esas dos formas no se remonta más allá del siglo XVI. Antes de esa fecha, la lírica medieval andaluza, lo mismo que la española en general, adoptaba otras formas métricas, entre las cuales nos interesará ahora especialmente una que llamaremos *zéjel*, como la llaman los autores árabes, pues es de advertir que los musulmanes andaluces la usaron también, y mucho antes que los cristianos, sobresaliendo en su cultivo un poeta cordobés llamado Aben Guzmán, que escribió a fines del siglo XI y comienzos del XII.

LA TEORÍA ARÁBIGO-ANDALUZA Y SUS IMPUGNADORES

La estrofa del *zéjel* tiene por núcleo tres versos monorrimos, forma empleada igualmente no sólo en la poesía medieval española, sino en la más antigua poesía provenzal. Y la teoría arábigo-andaluza sostenida por Julián Ribera, y últimamente muy ilustrada por A.R. Nykl,⁶ cree que esta forma estrófica, así como algunos elementos de la ideología

⁵ *Llevan las sevillanas, / en la mantilla: Sevillanas del siglo XVIII*, canción número 3 de la *Colección de canciones populares españolas* de Federico García Lorca, al piano, y Encarnación López, la Argentinita, a la voz, publicada por La voz de su amo en 1931 (esta grabación la volvió a editar Sonifolk, Madrid, en 1989). ED.

⁶ Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, y *La música de las Cantigas*, 1922, p. 71. Y Alois Richard Nykl, «Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, p. 385; teoría también ilustrada en la «Introducción» a su edición de Ibn Quzmā, *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933; y en la «Introducción» a su edición de Ibn Hazm, *A book containing the Risala known as The dove's neck-ring about love and lovers*, 1931.

amorosa expresada en el zéjel árabe-andaluz, influyeron en los comienzos de la poesía provenzal, sobre todo en el primero de los trovadores conocidos, Guillermo IX, conde de Poitiers y duque de Aquitania.

Por el contrario, otros niegan por completo ese influjo, como M. Rodrigues Lapa,⁷ quien, después de citar varias estrofas de tres versos monorrimos usadas en la poesía latina del siglo XI, da por demostrado «que mucho antes del poeta cordobés Aben Guzmán ya era conocida en Europa la combinación métrica del zéjel». Posteriormente, los dos más grandes provenzalistas, el alemán Appel⁸ y el francés Jeanroy, conceden que el influjo árabe ha ganado en verosimilitud, pero no lo creen aun probado. Jeanroy, repitiendo el argumento de Rodrigues Lapa, añade: las estrofas provenzales que se señalan como zejelescas son tan simples que se dejan relacionar sin esfuerzo con los trísticos monorrimos de la poesía latina medieval.⁹

Pero la argumentación de Rodrigues Lapa es ineficaz, pues no basta citar trísticos latinos de los siglos X y XI, ya que el zéjel no es un trístico cualquiera, sino un trístico muy particular, como no lo hay en la poesía latina de esos siglos.

DEFINICIÓN DEL ZÉJEL

El zéjel es un trístico monorrimo con estribillo y, además (esto es lo esencial), con un cuarto verso de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción.

Sírvanos de muestra la composición número 51 del *Cancionero* de Baena, debida a Alfonso Álvarez de Villasandino, que poetiza en los linderos de los siglos XIV y XV.

⁷ Manuel Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, 1929, pp. 38-40.

⁸ Reseña de Carl Appel a «Ibn Hazm, *A book containing the Risala*, ed. Alois Richard Nykl», 1932, pp. 770-791; y también su reseña a «Ibn Quzmāš, *Cancionero de Aben Guzmán*, ed. Alois Richard Nykl», 1935, pp. 725-737.

⁹ Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 1934, vol. I, pp. 73-74.

Vivo ledó con razón, ¹⁰ amigos, toda sazón.	} Estribillo
Vivo ledó e sin pesar, pues amor me fizo amar la que podré llamar	} Mudanzas
más bella de cuantas son.	} Vuelta
Vivo ledó e viviré, pues que de amor alcancé que serviré a la que sé	} Mudanzas
que me dará galardón.	} Vuelta

Siguen otras seis estrofas como estas dos,¹¹ es decir, compuestas de tres elementos: primero, el trístico monorrímo o mudanza, con rima diversa en cada estrofa; segundo, el verso de vuelta unisonante,¹² o sea con rima igual en todas las estrofas, porque lleva la rima del estribillo, y es como llamada o introducción del estribillo al remate de cada estrofa; tercero, el estribillo que constituye el tema de la composición.

La composición de Villasandino tiene exactamente la misma forma métrica y estrófica que el zéjel 14 de Aben Guzmán:¹³

<i>Tāmelāba ‘d-dunyā qā: ‘alās ent, yā ‘bni, malā?</i>	} Markaz (estribillo)
Ey anŪndak wagŪ, yatmaggaḡ minnu wafŪ, ṭumma f’ahlŪmŪtatŪ,	} AḡsŪ (mudanza)
targa ‘anasak wasŪ!	} Simṭ (vuelta)

¹⁰ *Vivo ledó con razón*: Alfonso Álvarez de Villasandino, «Vivo ledó con razón», número 51 del *Cancionero de Baena*, vv. I-IO. ED.

¹¹ Adopto la nomenclatura del villancico, tal como la da Rengifo en su *Arte Poética*, 1592, capítulos XXIX a XXXI; es semejante a la terminología de la *ballata* italiana: estribillo equivale a *ripresa*, mudanzas a *mutazioni* o *piedi*, vuelta a *volta*. Aunque los tipos más comunes del villancico y de la *ballata* no coinciden con el zéjel, son bastante semejantes.

¹² Me permito ampliar el significado del adjetivo *unisonante*, aplicado por la poética provenzal a las estrofas que tenían iguales sus consonantes.

¹³ Ibn Quzmā, *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933.

Siguen diecinueve estrofas métricamente iguales a ésta.

Hemos escogido como muestra versos octosílabos castellanos y árabes, pero otros zéjeles son de seis sílabas, o de diez, o de doce, o de versos mezclados largos y cortos; no importa el número de sílabas. El zéjel no es, como la décima, el soneto o la octava, una combinación de rimas adscrita a un verso siempre de ocho o siempre de once sílabas; lo único esencial es la combinación de tres versos monorrimos, de rima cambiante en cada estrofa, seguidos de otro verso de rima igual en todas las estrofas, porque es igual a la de un estribillo; es una combinación de rimas realizable cualquiera que sea el tamaño escogido para los versos.

Definimos así el zéjel en su forma primitiva o fundamental; pero esta forma fue después sometida a diversas complicaciones o supresiones, quedando sólo como esencial distintivo un verso (o versos) de vuelta, con rima igual en todas las estrofas, la vuelta unisonante a través de toda la composición.

MUCÁDDAM, EL CIEGO DE CABRA

Sobre el origen de esta forma estrófica¹⁴ nos informan dos grandes escritores musulmanes: uno de ellos es Aben Bassám, natural de Santarem, que redactaba en Sevilla, 1109, unas biografías de literatos hispano-árabes;¹⁵ el otro es Aben Jaldún, nacido en Túnez, 1332, muerto en 1406, el gran filósofo de la Historia e historiador de la cultura.¹⁶ Según ambos, el inventor de la *mufaššaba* o *zéjel* fue un poeta andaluz llamado Mucáddam ben Muáfa el Cabrí, *el Ciego*, esto es, un ciego natural de Cabra, en la región de Córdoba, el cual vivía en tiempos

¹⁴ Aloise Richard Nykl, «Sobre el nombre y la patria del autor de la *mufaššaba*», 1934, p. 217 y siguientes.

¹⁵ *Aben Bassam* o AbŪ-HasŪ AlŪbn BassŪn al-SantarīnŪ (Santarén, 1084-1148) fue conocido tanto por sus dotes como versificador como por su antología de poesía andalusí, *Dajira* o *Tesoro de las hermosas cualidades de la gente de la península*, compuesta en Sevilla hacia el año 1106-1109 (remitimos a la edición de IhsŪ 'AbbŪ, 1979). ED.

¹⁶ *Aben Jaldún* o AbŪZayd 'Abdu r-RaḥmŪ bin Muḥammad bin KhaldŪ Al-Ḥaḍramī (Túnez, 1332-El Cairo, 1406), conocido como Ibn Jaldún o Ibn KhaldŪ, fue un historiador famoso, autor del *Kitāb al-Iḥar* o *Libro de los ejemplares*, célebre, sobre todo, por sus prolegómenos, esto es, la *Muqaddima*. ED.

del emir Abdállah y de Abderráhman III, a fines del siglo IX y primer cuarto del X. Al decir de ambos autores, la estrofa inventada por Mucáddam tenía un *markaz*, voz árabe que significa «apoyo, estribo» (lo mismo que la voz española estribillo), en el cual se usaba el árabe popular, mezclado al lenguaje aljamí o romance hablado por los mozárabes cristianos sometidos al dominio musulmán;¹⁷ sobre ese *markaz* componía Mucáddam estrofas con mudanzas, *agşāu*, y vuelta, *simt*.¹⁸

La *muwaşşaha* compuesta con estas estrofas se llamó también zéjel (bailada) cuando usaba ese árabe andaluz más dialectal; en adelante, por simplificación, usaremos sólo este segundo nombre. Aben Jaldún nos dice que el zéjel vino a ser el sustituto vulgar de la casida árabe clásica, pareciéndose a la casida por ser el uno y la otra composiciones bimembres, cuya primera parte era dedicada al amor, y la segunda, al elogio de algún personaje; «los andaluces llegaron a ser sumamente refinados en este nuevo género, y todo el mundo, tanto los instruidos como las clases populares, lo encontraban encantador, a causa de la facilidad con que se entendía y aprendía».¹⁹

MODO DE CANTARSE EL ZÉJEL

Esta forma estrófica es propia de una canción no monódica, sino coral y popular. Julián Ribera, fundado en varias alusiones que Aben Guzmán hace en sus zéjeles, explica bien cómo éstos debían ser cantados por un solista, al que el público se asociaba en forma de coro, repitiendo el estribillo tras cada estrofa, cada vez que oía al solista entonar el verso de vuelta, cuya rima, igual a la del estribillo, era como una llamada de atención para que el coro interviniese; el canto

¹⁷ Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, pp. 99-101, y Alois Richard Nykl, «Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100» en *Al-Andalus*, I (1933), p. 386.

¹⁸ Alois Richard Nykl, «Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, vol. I, número 2, pp. 385 y 389. Véase también Ibn Quzmā, *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933, p. XLV. ED.

¹⁹ Ibn Khaldoun, *Les prolégomènes*, 1863-1865, vol. III, p. 423 [de la poesía en la península se trata en Ibn Khaldūn, *The Muqaddimah, an Introduction to History*, 1969, capítulo VI, sección 59].

iba, según las alusiones de Aben Guzmán, acompañado de laúd o flauta, tambor, adufes o castañuelas y, a veces, con baile.²⁰ La comprobación de ese carácter coral del zéjel la hallo en el canto popular moderno de los países musulmanes, que todavía conservan formas derivadas de los antiguos cantos andaluces, propagados, como luego veremos, a todo el mundo islámico.

Puede servir de muestra la canción *Ya Sabbana*, ejecutada por la señorita Xafia Ruxdí, de Túnez.²¹ La solista entona primeramente el estribillo, y el coro lo repite; sigue un tiempo de música sin canto; después, la solista, acompañada de la música, entona la primera mudanza, seguida de la primera vuelta; la rima de esta vuelta, igual a la del estribillo, advierte el momento de entrar el coro, y entonces este coro, con la solista y la música, entonan dicho estribillo. Vuelve a sonar la música sin canto; la solista entona la segunda mudanza con la segunda vuelta, y el coro repite el estribillo. Así la tercera estrofa y las siguientes.



Apuntes del disco B 095011 de Baidaphon por J. Ardevol

²⁰ Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, p. 40, y *La música de las Cantigas*, 1922, p. 71.

²¹ Chafia Rochdi, «Ya Sabbana», Beirut, Baidaphon, referencia B 095011.

Observaciones

a) Se trata, al parecer, de una versión sumamente corrompida de una canción transmitida oralmente de generación a generación. Tanto en el ritmo y en la constitución de la melodía como por el exceso de adornos se advierte una gran diferencia entre esta versión y las melodías tunecinas que han llegado hasta nosotros, incluyendo entre éstas algunas tenidas por muy corrompidas.

b) En algunos momentos la voz no entona sonidos fijos: casi grita. Con frecuencia la entonación se acerca a sonidos de una escala de tercios de tono; pero no puede decirse, sin cometer un error, que la escala de esta canción sea de este tipo.

c) La notación sólo deja de ser exacta en lo concerniente a lo que se señala en el punto anterior; se ha procurado, sin embargo, que, en todo caso, lo escrito sea siempre, dentro de las naturales limitaciones de la notación musical, el más fiel reflejo del disco.

The musical score is arranged in two columns and eight rows. The left column contains staves for 'Instrumentos' (Instruments) and 'Canto (voz sola)' (Solo voice). The right column contains staves for 'Voz sola' (Solo voice), 'Coro' (Chorus), 'Instrumentos', 'Cuerda sola' (Solo string), 'Voz' (Voice), and 'Coro'. The notation is in a staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by a complex, ornamented melody with many grace notes and trills. The 'Canto (voz sola)' and 'Voz sola' parts show a high degree of ornamentation, while the 'Coro' parts are more straightforward. The 'Instrumentos' parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment, often using a mix of eighth and sixteenth notes.



Transcripción de *Ta Sabbana* de Magdalena Rodríguez Mata

El invento de Mucáddam fue algo notable dentro de la poesía árabe, pues, a pesar de usar formas métricas iliterarias y lenguaje incorrecto, salpicado de palabras extranjeras, merece que se ocupen de él los historiadores de la literatura y civilización musulmanas.

AUTORES DE ZÉJELES EN LOS SIGLOS X Y XI

Mucáddam vio su invento aceptado; sus continuadores son mencionados por Aben Bassam.²² Contemporáneo del Ciego de Cabra, aunque unos veinte años más joven, el cordobés Aben Abd-el-Ráb-

²² Ibn Bassūn, *Dajira o Tesoro de las hermosas cualidades de la gente de la península*, manuscrito de París [3321], f. 124r. Véase también el facsímil en Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, p. 102, y la traducción parcial en Alois Richard Nykl, «Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, p. 386.

bihi fue el primero que cultivó la nueva forma.²³ Tras éste, como otro cultivador del zéjel, viene un poeta de la corte de Almanzor, muerto en 1022, apodado en árabe Al-Ramádi y en romance Abú Ceniz, o sea el Ceniciento,²⁴ hombre sospechado de heterodoxia por ciertas prácticas, como el hacer la señal de la cruz sobre el vaso al beber y por mantener mucho trato con los cristianos, sobre todo con un joven a quien iba a buscar a la iglesia; es un buen representante de la mezcla de las dos culturas que luego observaremos en el zéjel.²⁵ Muy poco posterior, menciona Aben Bassam, como cuarto compositor de zéjeles, a Ubáda ben Ma Al-Samá,²⁶ que vivió en Valencia y murió en Málaga en 1028.²⁷ Después podemos citar el más admirado por Aben Guzmán como gran maestro del zéjel, un poeta natural de Niebla, en el reino moro de Sevilla, Ahtal ben Numú'a,²⁸ muerto hacia 1080, y después otros muchos que ya no nos interesan. Sólo recordaremos, pues habremos de utilizar alguno de sus zéjeles, a Aben Labbána de Denia,²⁹ muerto en 1113, poeta en la corte de Motámid de Sevi-

²³ *Aben Abd el-Rabbih* o Abu 'Umar Ahmad ibn Muhammad ibn 'Abd Rabbih (Córdoba, 860-940), conocido comúnmente como Ibn Rabbih o Ibn Al-Rabbih, destacó no tanto en la poesía como en la literatura didáctica, a la que pertenece su obra *'Iqd al-farā'*, esto es, *El collar único*. No se han conservado divanes de Ibn Rabbih, pero se recopilaron algunos de sus poemas en el *Kitāb Tārīkh al-Andalus* de Tha'Alibi (remitimos a la edición de Abdul Malik, 2000) y en la *Nash'at min ghuṣn al'andalus arratā'* de Al-Maqqari (remitimos, en esta ocasión, a la edición de Ihsān 'Abbū 1968). ED.

²⁴ *Abú Ceniz* o Yusuf Ibn Harun Al-Ramādī (¿917?-1022) fue panegirista de Almanzor. ED.

²⁵ Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, 1922, p. 67a.

²⁶ *Ubáda ben Ma Al-Samá* o Ubū'ah Bin Ma' Al-Samūs un autor del que se sabe muy poco. Puede leerse uno de sus poemas en la antología *Poemas árabeandaluces*, 1971. ED.

²⁷ Francisco Pons Boigues, *Ensayo bio-bibliográfico sobre los historiadores y geógrafos árabe-españoles*, 1898, p. 110, número 78, nota 2.

²⁸ *Ahtal ben Numā'a* o Al-Aḥṭal ibn Numū'a fue, según Ibn Quzmū, uno de los creadores del zéjel y el más grande de sus predecesores: «si yo hubiera vivido en tiempo de Aben Numū'a le habría acatado como maestro ... si él viviese ahora y me oyese, quedaría pasmado y me reconocería vencedor». Menéndez Pidal, en la versión de este artículo del *Bulletin Hispanique* (1938) afirma que Ibn Numū'a «no figura en ninguna historia literaria, acaso por la vulgaridad excesiva de sus versos» (p. 351). Véase Alois Richard NYKL, *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with the Old Provençal Troubadours*, 1946, pp. 270 y 357. ED.

²⁹ *Aben Labbána* o AbūBakr Ibn 'U'ā al-Dū'ū (Denia, mediados del siglo XI-1113), conocido como Ibn al-Labbana, fue un «literato ilustre ... autor de varios

lla hacia 1090; y, por último, el filósofo zaragozano Avempace,³⁰ tan citado en la ciencia medieval por los escolásticos, autor también de zéjeles, que un crítico suyo dice inspirados en los cantos más rudos de los rústicos; murió en Fez el año 1139.

He aquí, pues, anteriores a Aben Guzmán, único que tienen en cuenta los impugnadores de la teoría arábigo-andaluza, toda una serie bisecular de maestros del zéjel. Bien se ve cuán mal se hace al limitar a ese Aben Guzmán la debatida cuestión de modelos e imitaciones.

Aben Guzmán es el único citado hoy, porque es el único de quien se conserva un diván o colección entera de zéjeles;³¹ pero de algunos de los otros se conservan muestras que nos han de dar bastante luz. Ese Aben Guzmán, cuando todavía era muy joven, manifestaba su talento poético en la corte del rey Motawákkil, de Badajoz, el cual le invitaba a sus tertulias literarias y le regalaba ricos vestidos. Pero Motawákkil fue depuesto y muerto por los almorávides a principios de 1094,³² y desde entonces empieza Aben Guzmán su vida de trovador errante por Sevilla, Jaén, Granada, Almería, Valencia, acaso Fez, regresando a menudo a Córdoba. Siguió poetizando hasta muy tarde; tiene un zéjel donde alaba al filósofo cordobés Averroes, nacido en 1126, que ha de estar escrito cuando el gran pensador gozase ya de fama. En fin, sabemos que Aben Guzmán murió ochentón en 1160.³³

tratados de diferentes materias y de una colección de poesías», según describe Francisco Pons en su *Ensayo bio-bibliográfico sobre los historiadores y geógrafos árabe-españoles*, 1898, p. 172, número 138. ED.

³⁰ *Avempace* o AbÜBakr Muhammad ibn YahÛ ibn al-Sa'Û ibn Bayyah (Zaragoza, 1080-Fez, 1139), conocido como Ibn Bayyah, fue un célebre filósofo del que Ibn Jaqan dejó escrito: «su pasión desaforada por la música le hacía ir tras cualquier gañán a quien oyera cantar llevando las bestias al abrevadero». ED.

³¹ *Aben Guzmán* o Muhammad ibn Abd al-Malik ibn QuzmÛ (Córdoba, circa 1078-1160) es el más famoso de los poetas andalusíes, por causa, sobre todo, de sus zéjeles. La única copia de su diván se halló en San Petesburgo en 1881. Menéndez Pidal leyó la traducción de Alois Richard Nykl del *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933. ED.

³² Reinhart Dozy, *Histoire des musulmans d'Espagne*, 1932, vol. III, p. 152, y mi obra *La España del Cid*, 1929, p. 536.

³³ Nykl, en las páginas XXI y 387 del *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933, deduce que en 1086 tendría el poeta no más de 6 u 8 años, pero ya 8 pudieran parecer

CARÁCTER ÁRABE-ROMÁNICO DEL ZÉJEL

El zéjel cultivado por todos estos autores, como ya hemos apuntado, es el producto de la mezcla de dos culturas: la árabe y la románica.

Es árabe el zéjel por su lengua, aunque avulgarada e incorrecta; por mantener una rima común a través de las varias estrofas de cada canción; por los dos asuntos conjuntamente tratados en cada composición: el amor o el relato de un lance amoroso y el elogio de un personaje cuyas mercedes solicita el poeta.³⁴

No parece árabe el zéjel por adoptar división estrófica, cosa ajena al sistema monorrímo de la casida;³⁵ por el uso del estribillo al final de cada estrofa; por algunos temas tratados, como la albada o separación de los amantes al amanecer; por la ausencia de ciertos temas, típicamente islámicos, de las casidas, como los viajes por regiones desiertas, la vida nómada, el reconocimiento del lugar abandonado por la tribu, el camello, etcétera.³⁶ Es ciertamente español el zéjel, en fin, por su nacimiento y primer desarrollo; por la alusión a fiestas y épocas del calendario latino; por el uso de algunas voces y frases románicas andaluzas, mezcladas al árabe. Aben Guzmán, por ejemplo, a la vez que olvidado de importantes temas literarios islámicos, aparece contagiado de costumbres mozárabes andaluzas. Celebra el enero, *Yenair* (Januarius), por más que el Año Nuevo de los cristianos, dentro del calendario musulmán, que es del año lunar, y no solar, no puede tener fecha fija ni significación ninguna: «Cuando venga Yenair, me pondré mis ropas de fiesta; yo siempre festejo el

demasiados para el dato burlesco que suministra el poeta (de orinarse en la cama al oír el relato de la batalla de Zalaca), dato que por otra parte lo mismo dejaría suponer 10 años o más. Del tipo físico de Aben Guzmán sabemos que era rubio y de ojos azules (según dice él en un zéjel), uno de los innumerables datos en apoyo de la opinión de Ribera que todo musulmán andaluz debe ser tenido por español de raza «mientras no pruebe lo contrario» (*Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, p. 26, nota).

³⁴ Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, p. 47.

³⁵ Los persas usaban la cuarteta *dubait* (*aba*), que se propagó al árabe desde el siglo x. Véase Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 92, 109 y 136, y *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, p. 49.

³⁶ Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, pp. 45-46 y 92.

Yenair», dice en el zéjel 41.³⁷ El zéjel 137 nombra el *Mayo*, y el 87 menciona la verbena, la hierba sagrada de los romanos, la que los cristianos ritualmente recogían al alborear la mañana de San Juan.³⁸ Las voces románicas andaluzas menudean: *rotondo*, redondo; *bono*; *car-naza*; *atrabixán*, travesaño; *toto ben kireyo*, todo bien creo; a la mujer amada se la requiebra llamándola mejilla de sol, *mabsella do sol*. Una estrofa del zéjel 20 suena:

YŪnuṭarnani šalbŭo,
tu'n hazŭ tu'n penŭo
tarŭhl-yauma waštŭo
lam taḏuq fŭ geir luqeymah

que, traducido en ritmo y rima semejantes,³⁹ es dirigido a un cierto *Salvado*, nombre antiguo español (conservado en catalán, *Salvat*), en vez del moderno Salvador:

Oh, mi locuelo *Salvado*,
tú estás triste, tú, *penado*,
verás el día *gastado*
sin probar más que un poquito.

³⁷ Ibn Quzmŭ, «Tensa estaba la cuerda», número 41 del *Cancionero andalusí*, 1989, p. 106. ED.

³⁸ No quita significación a esto el que la celebración de ciertas fiestas cristianas venía a España de los musulmanes de Oriente (véase Francisco Javier Simonet, *Historia de los mozárabes en España*, 1903, p. 618), pues tales fiestas no habían entrado en el caudal poético árabe. Además Aben Guzmán no usa el nombre árabe del Año Nuevo de enero, que era *Nairā*, ni el de San Juan, que era *Al-'Anšara*.

³⁹ Lo traducen también Ribera (*Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, p. 35) y Nykl (*Cancionero de Aben Guzmán*, 1933, pp. 357 y 447). La lectura *šilbāo* de Nykl sugiere a Appel una extraña traducción: *silbato*, «garganta», suponiendo que Aben Guzmán habla con su tragadero, prometiéndole vino (reseña al *Cancionero de Aben Guzmán*, 1935, pp. 733-734). No puede leerse sino *Selvato* o *Salvato*, que era nombre corriente entre los mozárabes: *Salvatus* se llamaban un sacerdote muerto en Córdoba en 982, un metropolitano de Sevilla a fines del siglo x, un presbítero leonés de 994 (Simonet, *Historia de los mozárabes en España*, 1903, pp. 628 y 634); *Salvado* es usual en Portugal en el siglo XIII (Cortesao, *Onomástico medieval portugués*, 1912); en Cataluña, muy abundante, ha dejado el patronímico *Salvat*. En León y Castilla era más común *Salvator*.

Advirtiendo que la interjección árabe *Tā* del comienzo, era muy usada por los cristianos de entonces, muy empleada en el *Poema del Cid* y que el verso segundo, «tú un hazino, tú un penato», lo entendían por igual los moros cordobeses que cualquier español de entonces ignorante del árabe, pues el arabismo *hazino*, triste, había penetrado en el romance, donde conservó algún uso hasta el siglo xv.

Esta mescolanza lingüística nos ha dicho Aben Bassám que era esencial, primitiva, propia de los zéjeles del ciego Mucáddam. En los poquísimos versos conservados de aquel Aben Numára que dijimos, muerto hacia 1080, se halla en una rima la palabra romance *candil*.⁴⁰ Un preceptista, hacia 1200, que luego mencionaremos, insiste también en la mezcla del árabe incorrecto y de la lengua aljamí o romance, pues tal mezcla constituye «el aroma del zéjel, su sal, su azúcar y su almizcle».⁴¹

En conclusión, el zéjel es una poesía nacida para ser cantada en medio de un pueblo birracial y bilingüe, que hablaba un árabe romanizado y un romance arabizado, en medio del pueblo andaluz, donde a la sazón se inferían el orbe islámico y el orbe cristiano. Y esa poesía se propagó rápidamente por todo el mundo árabe, como vamos a ver, y creemos que igualmente se difundió por el mundo románico, según después veremos.

DIFUSIÓN DEL ZÉJEL EN ORIENTE

El zéjel andaluz se esparció muy pronto por los países islámicos. El gran filósofo y poeta cordobés Aben Házam,⁴² que muere en 1063, es decir siglo y medio después de Mucáddam el Ciego, aduce en su

⁴⁰ Verso citado por Aben Guzmán en el prólogo de su *Cancionero*, ed. Alois Richard Nykl, 1933, p. 338.

⁴¹ Véase la traducción al completo en Alois Richard Nykl, «Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, p. 388.

⁴² *Aben Házam* o AbŪMuḥammad 'Alī ibn Aḥmad ibn Sa'ūd ibn Ḥazm (Córdoba, 994-Huelva, 1064), conocido como Ibn Hazm, fue «una de las grandes figuras del islamismo español ... sus obras, se dice, bastaban para cargar un camello, pues llenaban 400 volúmenes, con cerca de 80000 folios», según recoge Francisco Pons en su *Ensayo bio-bibliográfico sobre los historiadores y geógrafos árabe-españoles*, 1898, pp. 130-138, número 103. Véase también Ibn Hazm, *A Book containing the Risala known as The dove's neck-ring about love and lovers*, 1931. ED.

Risala el texto del historiador Aben Gálib,⁴³ quien, «entre las excelencias de los españoles», menciona «el haber inventado los zéjeles, de los cuales tanto gustan las gentes del Oriente, que se han dado a imitarlos». Es decir, antes que comenzase la difusión de las obras de teólogos, místicos, médicos y literatos españoles musulmanes por Oriente, la canción popular andaluza se había propagado allá.

Un poeta español, como el cordobés Aben Baqí, muerto en 1145,⁴⁴ al verse pobre y desatendido en Al-Ándalus, se jacta de que el Iraq le recibirá con los brazos abiertos;⁴⁵ y Aben Guzmán se alaba al final de una canción: «Mi hermoso zéjel se canta en el Iraq; ¡qué bueno es esto! Los versos de otros nada valen junto a mi donaire»;⁴⁶ otra vez se gloria de que su amor sea nombrado en el Iraq. Y el éxito de que se alababa en vida Aben Guzmán continuaba sin decaer después de un siglo, cuando el granadino Aben Said, muerto en 1274,⁴⁷ decía: «Los zéjeles de Aben Guzmán los he oído cantar más en Bagdad que en las ciudades de Occidente»;⁴⁸ y a este propósito, advirtamos que a Aben Guzmán le conocemos hoy sólo por el interés que en Asia despertó, pues la única copia que de su diván poseemos está hecha en el Oriente, donde el escriba no entendía una jota de las palabras romances que los zéjeles contienen y las estropea disparatadamente.

⁴³ *Aben Gálib* o Ibn Galib Al-Ansari Muhammad (Granada, siglo XII), conocido como Ibn Galib o Ibn Galama, fue autor de una importante obra de gran interés histórico y geográfico. ED.

⁴⁴ *Aben Baqí* o Abu Bakr Yahŭ Ibn Muhammad Ibn Abd al-Rahman Ibn Baqŭ conocido como Ibn Baqí, fue un distinguido poeta del siglo XII cuyos poemas fueron recogidos por Al-Maqqarí en su antología *Nafh at-tŭ min guŝn al'andalus arratŭ* (remitimos a la edición de Ihsŭ, 1968). ED.

⁴⁵ Al-Makkarí, *Analectes sur l'histoire et la littérature des arabes d'Espagne par Al-Makkarí*, 1861, vol. II, p. 105.

⁴⁶ Ibn Quzmŭ, «Si quien amo me visitare», número 63 del *Cancionero andalusí*, 1989, p. 139. ED.

⁴⁷ *Aben Said* o Alŭibn Mŭŭibn Sa'ŭ al-Magribŭ (Alcalá la Real, 1213-Túnez o Alepo, 1275 ó 1286), conocido como Ibn Sayid Al-Magribi, fue un historiador, geógrafo y estudioso de la literatura. Escribió dos obras sobre los poetas de Occidente: *Al-Mugrib ũalŭ al-Magrib* y el *Kitŭ rŭŭ al-mubarrizŭ wa-gŭŭ al-mumayyizŭ*, que se ha traducido al castellano como el *Libro de las banderas de los campeones*, 1978. ED.

⁴⁸ Ibn Khaldoun, *Les prolégomènes*, 1863-1865, vol. III, p. 441.

También hacia 1200, el egipcio Aben Saná-l-Mulk⁴⁹ compone una poética y una antología para uso de los aficionados del zéjel.⁵⁰ Hoy, en fin, esta poesía andaluza se halla extendida por todo el mundo islámico, desde Marruecos hasta la India. En algunas partes aun se recuerda su origen español: en Túnez son conocidos los zéjeles con el nombre de *cantos granadinos*.⁵¹

No hemos mencionado ninguno de los poetas del zéjel posteriores a Aben Guzmán porque son multitud inmensa, y nada importan ya para nuestro problema de orígenes. Pero merece aquí hacer una excepción con el célebre místico Aben Arabí Mohidín, nacido en Murcia, 1165, muerto en Damasco, 1240;⁵² él aplicó el género poético popular a fines devotos, componiendo muchas de sus poesías religiosas en forma de zéjel para que las cantasen los fieles a coro. El diván piadoso de Mohidín tuvo éxito perdurable, pues aun hoy se difunde por medio de las imprentas de la India, para uso de los devotos musulmanes.

¿SE PROPAGÓ EL ZÉJEL POR OCCIDENTE?

Esto en cuanto al Oriente. Pero ¿y en el Occidente, cuyos límites se hallaban en la misma Andalucía, entrecruzados con los del Oriente? He llegado a la convicción de que el zéjel se propagó también por Europa, y que el primer caso de imitación que podemos señalar es precisamente en las obras del primer poeta lírico que conocemos en

⁴⁹ *Aben Saná-l-Mulk* o AbŪal-QŪim Hibat AllŪ ibn AbŪal-Faḍl Ja'far ibn al-Mu'tamid ibn SanŪl-Mulk (El Cairo, 1155-1211) escribió un libro sobre la poesía andalusí: *Dā al-tirā fa'āmal al-muwashshahā* (remitimos a la edición de Jawdat al-Rikabi, 1977). ED.

⁵⁰ Martin Hartmann, *Das arabische Strophengedicht*, 1897, vol. I («Das Muwaššah»), pp. 48-49.

⁵¹ Véanse las noticias abundantes que da Julián Ribera en *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 74-75. Compárese con el artículo de Aloise Richard Nykl, «Una canción popular marroquí», 1934, pp. 207-214.

⁵² *Aben Arabí Mohidín* o AbŪBakr Muhammad ibn 'AlŪibn 'Arabi (Murcia, 1165-Damasco, 1240), conocido como Ibn Arabi o Abenarabi, alcanzó gran fama y reconocimiento por sus aportaciones a la filosofía sufí y a la filosofía metafísica musulmana. ED.

una lengua neolatina: Guillermo IX, duque de Aquitania. La canción árabe andaluza apadrina así el nacimiento de la poesía lírica de las naciones modernas de Europa.

Bien sé que hago una afirmación muy dudada, muy combatida, porque está muy fuera de la vigente moda científica de limitar las fuentes de la poesía medieval a la literatura latina coetánea y clásica; pero confío en que esa afirmación quedará apoyada después que examinemos los varios motivos de duda o contradicción expuestos por los incrédulos de la teoría arábigo-andaluza.

ESTROFA ZEJELESCA SIN ESTRIBILLO

En primer lugar, se dice que la forma estrófica usada por Guillermo no es enteramente igual a la del zéjel, pues le falta el estribillo. La canción 11,⁵³ por ejemplo, comienza:

Pois de chanter m'es pres talenz,⁵⁴
 farai un vers, don sui dolenz:
 mais non serai obedienz
 en Peitau ni en Lemozi.

Siguiendo otras nueve estrofas, perfectamente zejelescas, compuestas de trísticos monorrimos, más el verso de *vuelta*, consonantado las nueve veces en *í*, pero sin estribillo. Y lo mismo escriben estrofas varias monorrimas con vuelta y sin estribillo los demás poetas provenzales más antiguos: Rudel, Marcabré, Peire Vidal, Cercamón, Peire Cardenal. Ahora bien, esa falta de estribillo hace a Jeanroy dudar que haya relación entre el sistema árabe y el provenzal.

Pero, en primer término, debemos repetir que lo esencial de la estrofa zejelesca no es el estribillo, pues otras muchas composicio-

⁵³ Sigo la numeración de *Les chansons de Guillaume IX*, 1913.

⁵⁴ *Pois de chanter m'es pres talenz*: «Pos de chanter m'es pres talentz», número XI de *Les chansons de Guillaume IX*, 1913, p. 26, vv. 1-4. Traduce Menéndez Pidal: «Pues de cantar tengo deseo, / haré una canción de mis dolores; / ya jamás seré amador / en el Poltau ni en el Lemosín». ED.

nes en varias literaturas lo tienen, sino aquel cuarto verso de vuelta con rima igual a través de todas las estrofas de la canción, vuelta que es carácter distintivo en las canciones de Guillermo IX y demás trovadores de la primera generación ya nombrados. Es más: el mismo Jeanroy reconoce que ese verso de rima igual colocado en el último verso de cada una de las estrofas de la canción parece sin duda resto de un antiguo estribillo.⁵⁵ Es suposición muy sagaz, sólo que hoy, vista la gran antigüedad de la estrofa zejelesca en Andalucía y el secular arraigo de formas iguales en toda la Romania, no podemos ya decir que esa rima persistente sea resto de un estribillo, sino un verso de *vuelta* que espera un estribillo. Y entonces, ¿cómo no relacionar esta estrofa de los trovadores, provista del verso unisonante de vuelta, con la estrofa tan usada en todas las literaturas románicas, provista de vuelta más estribillo, es decir, idéntica a la del zéjel árabe? Los provenzalistas no se dieron cuenta de este gran hecho: la estrofa zejelesca completa sirvió para el canto popular en Provenza, lo mismo que en los demás países románicos, como en seguida vamos a mostrar.

Pero, además, hemos dicho esto contra el reparo de Jeanroy, tan sólo a modo de argumentación superabundante, dado que los arabistas no nos habían señalado a los romanistas la existencia de zéjeles árabes sin estribillo. Pero es el caso que la diferencia notada por Jeanroy (aunque no esencial, de ningún modo) desaparece sabiendo que en la poesía árabe andaluza era perfectamente conocida la estrofa zejelesca con vuelta y sin estribillo.

El zéjel no era sólo canción coreada, sino que muchas veces se cantaba por un solista sin coro, o simplemente se recitaba sin canto. De ello conocemos varias anécdotas, una precisamente relativa al mismo Aben Guzmán, en que él y sus amigos, en una fiesta piscatoria sobre el Guadalquivir, en Sevilla, se entretienen en improvisar zéjeles.⁵⁶ En casos de simple recitado, la tendencia a prescindir del estribillo es inevitable. La repetición del estribillo en siete o

⁵⁵ Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 1934, vol. II, p. 77. Esta idea está ya expuesta en *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1925, p. 398, nota 2.

⁵⁶ Ibn Quzmā, *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933, p. XXI, y Adolf Friedrich Shack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, 1881, vol. II, p. 276.

más estrofas es agradable cuando está animada por un coro, sostenida por una tensión poética colectiva; pero se hace pesada e intolerable al quedar reducida a la recitación individual. El que lee privadamente una poesía con estribillo, lo suprime a la segunda o tercera estrofa; el que hace una poesía de esta clase para la simple recitación, procura introducir en el estribillo variantes que lo animen. Ahora bien; el hecho es que muchos zéjeles árabes carecen de estribillo. Al-Makkarí,⁵⁷ en sus *Analectas*,⁵⁸ inserta varios sin estribillo alguno; en el diván piadoso de Mohidín, arriba mencionado, hallamos otros; el único zéjel del maestro Aben Numára, del siglo XI, citado por Aben Guzmán, no tiene estribillo.⁵⁹ Y lo antiguo de esta práctica lo vemos en las otras literaturas dependientes de la árabe: el poeta persa Fakhr-od-Din Asad compone su poema *Wiz y Ramín*, hacia 1084,⁶⁰ en estrofas zejelescas:⁶¹ un trístico monorrímo, más una vuelta; y el magno poeta hebreo Aben Gabirol⁶² tiene entre sus poemas sagrados varios zéjeles igualmente sin estribillo.⁶³

Desde la primera mitad del siglo XI hallamos testimonios del uso en la poesía árabe, en la persa y en la hebrea de la cuarteta zejelesca sin estribillo, igual a la citada canción 11 de Guillermo de Poitiers,

⁵⁷ *Al-Makkarí* o Shihab al-Din Abul Abbas Ahmad ben Muhammad ben Ahmaddben Yahya al Khurashi (Tremecén, 1578-El Cairo, 1632), conocido como Al-Maqqari o Al-Makkari, fue un estudioso de la Historia, amén de un recurrido antólogo de la poesía andalusí. ED.

⁵⁸ Al-Makkarí, *Analectes sur l'histoire et la littérature des arabes d'Espagne par Al-Makkari*, 1855-1861 [véase también Almakkarí, *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*, 2002, y Al-Maqqarī *Nafh at-ttār min guṣn al'andalus arratār*, 1968].

⁵⁹ Citado por Aben Guzmán en el prólogo de su diván: el *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933, p. 338.

⁶⁰ *Fakhr-od-Din Asad* o Fakhruddin As'ad Gurgani fue un poeta persa del siglo XI. Su obra más conocida es el poema épico de tema amoroso *Vā o Rānā*. Véase, por ejemplo, Fakhraddin Gorgani, *Vis and Ramin*, 2008. ED.

⁶¹ Edward Granville Browne, *A Literary History of Persia from Firdawsī to Sa'dī*, 1906, vol. II, p. 275.

⁶² *Aben Gabirol* o Sulaymān ibn Yahyā ibn Yabū (Málaga, 1021-Valencia, 1069), conocido como Salomón Ibn Gabirol o Avicebrón, amén de poeta hebreo y filósofo judío, fue uno de los primeros introductores del neoplatonismo en la vieja Europa. ED.

⁶³ Ibn Gabirol, *Selected Religious Poems of Salomon Ibn Gabirol*, 1923, p. 34, número 34. Otros tienen estribillo, como el número 21 (AAAA, bbba) o el 28 (A, bbba). Debo esta noticia a la amabilidad del señor Maír José Benardete.

de comienzos del XII, e igual a las de otras canciones posteriores de Marcabré o de Peire Cardenal. Nada hay, pues, de chocante en que la poesía de los primeros trovadores, como destinada al canto de un juglar solista, sin participación de ningún coro, prescindiese siempre de tal estribillo, aunque sin éste el verso de vuelta pierde su sentido originario como llamada a la intervención del coro. En una poesía cortesana, destinada al canto monódico de una sola voz en la sala de un castillo, ante un reducido auditorio señorial, era una necesidad la supresión del estribillo como recurso impropio.

LA DIFICULTAD CRONOLÓGICA

Los principales motivos de duda respecto a la influencia arábigo-andaluza se fundaron no sólo en la falta de estribillo en los trovadores provenzales, dificultad que acabamos de desvanecer notando la misma falta en la poesía árabe, sino en no hallar explicable el tiempo y ocasión del influjo.

C. Appel alega como argumento contra la teoría arábigo-andaluza el hecho de que «la poesía provenzal existía antes que Aben Guzmán compusiese su primera canción»;⁶⁴ pero el ilustre erudito alemán se equivoca en esto, pues la verdad es que antes que Guillermo IX sepamos comenzase a poetizar, ya sabemos que Aben Guzmán hacía vida de trovador errante, desde 1094; y, sobre todo, antes que la poesía provenzal surgiese, la poesía zejelesca era cultivada y renovada, desde hacía más de dos siglos, por varias generaciones de maestros. De cualquier modo, nunca es necesario tomar a Aben Guzmán como modelo preciso de los provenzales; basta mirarlo como un simple representante de la escuela andaluza; los modelos reales y efectivos pudieron ser otros más antiguos: Al-Ramádi, Aben Numára, Aben Labbána, o bien cualquier autor de que no ha quedado memoria; tratamos de dos escuelas poéticas, más

⁶⁴ Reseña de Carl Appel al *Cancionero de Aben Guzmán*, 1935, pp. 731 y 733. El mismo argumento cronológico se hace en otras críticas del libro de Nykl, por lo cual se concluye que éste no ha aclarado el problema del influjo árabe, según Käte Axhausen, *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, 1937, p. 66. Vemos cuán infundada es esta manera de ver.

que de autores singulares. Aben Guzmán sólo significa para nosotros la fortuna de ofrecernos el caudal más copioso de la escuela zejelesca andaluza, que perdió gran parte de las obras de sus más antiguos maestros. Autores que precedieron a Aben Guzmán nos han de dar, a la vez que éste, interesantes puntos de comparación, según veremos.

OCASIÓN Y MODO DEL INFLUJO ÁRABE-ANDALUZ⁶⁵

Ya dijimos que la primera muestra de la estrofa zejelesca en los países románicos se nos ofrece en la obra del primer poeta lírico que en ella conocemos, que es Guillermo, duque de Aquitania, contemporáneo de Aben Guzmán. Se piensa que durante su viaje de cruzada, en los años 1101-1102, pudo oír en Siria la canción andaluza, e imitar el trístico con vuelta. Estuvo Guillermo también en Aragón, para ayudar al rey Alfonso el Batallador en la campaña señalada por la victoria de Cutanda, el año 1120, pero entonces ya debía de tener escritas sus poesías. El segundo trovador en fecha, Marcabré,⁶⁶ estuvo también en España en la corte del emperador Alfonso VII, probablemente en Toledo, el año 1143, pero antes había usado también la estrofa andaluza; de modo que esos viajes de los más antiguos trovadores a España no pueden explicarnos nada.

Pero es que tampoco el viaje de Guillermo a Siria me parece clave de la explicación deseada. No es razonable suponer que el primer trovador conocido sea el primer trovador que existió,⁶⁷ y, desde luego, la

⁶⁵ Desfavorable al influjo árabe-andaluz es el importante trabajo de Dimitri Scheludko, «Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik», 1928, pp. 30-127. Favorables más o menos al influjo árabe son los estudios de Günther Müller, «Ergebnisse und Aufgaben der Minnesangforschung», 1927, p. 120, y de Rudolf Erckmann, «Der Einfluss der arabisch-spanischen Kultur auf die Entwicklung des Minnesangs», 1931, pp. 240-284. Del estudio enteramente favorable de un arabista como Lawrence Ecker haremos mención en otra nota [p. 137, nota 111].

⁶⁶ Marcabru, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, 1909.

⁶⁷ Es muy antigua la creencia de que la perfección estilística de Guillermo supone la existencia de otros poetas predecesores. Véase el «prólogo» a *Les chansons de Guillaume IX*, 1913, p. xvii.

perfección estilística de Guillermo supone para varios críticos la existencia de otros poetas predecesores. En consecuencia, no hay motivo alguno para creer que Guillermo sea el primer influido por la canción arábigo-andaluza. El uso de las formas sin estribillo debió de ir precedido de cierta boga de la estrofa completa, tal como veremos que la usaron siempre los posteriores poetas gallegoportugueses, y tal como se usó en los cantos tradicionales de Provenza y de toda la Romania, documentados desde fines del siglo XII. A este propósito es de recordar que Guillermo IX no poetiza en su lengua materna. Él, por nacimiento, hablaba un dialecto septentrional francés, el poitevino, y, sin embargo, versificó en una lengua aprendida, la de sus súbditos meridionales, indicio de que entre éstos, y no en el Norte, hallaba desarrollada una escuela lírica; en ella se habría operado ya la influencia andaluza.

Desde comienzos del siglo XI, el rey de Navarra Sancho el Mayor (1000-1035) inicia un cambio de política en España, tendente a estrechar las relaciones con la Aquitania, región de abolengo prehistórico ibérico; él, titulándose *rex ibericus*, tuvo por vasallos algunos señores de Gascuña, y se empeñó él, y se empeñaron sus hijos y sus nietos, en estrechar lazos matrimoniales, políticos y culturales de toda clase con Francia. Se dirá que estos lazos no garantizan la existencia de relaciones literarias precisas para la influencia de que tratamos. Es verdad. Pero, por fortuna, aunque la materia poética no merece atención a las historias antiguas, puedo aducir datos explícitos sobre la difusión y el aprecio de la canción morisca andaluza, muy anteriores al viaje de Guillermo IX a Siria.

Uno de ellos nos lo proporciona el médico cordobés Aben Al-Kattáni,⁶⁸ que asistió, sin duda en Burgos, en el palacio del conde de Castilla Sancho García (995-1017), a una fiesta donde se lucieron varias cantoras y danzarinas, regaladas al conde por el califa de Córdoba; la condesa castellana mandó cantar a una de ellas, y, al oír los versos árabes del canto, una esclava de la cristiana rompió a llorar; Aben Al-Kattáni se le acercó para preguntarle la causa, y ella le dijo:

⁶⁸ *Aben Al-Kattáni* o Muhammad ibn al-Hasan al-Madhayti al-Kattānī (Córdoba, circa 950-Zaragoza, 1029), conocido como Ibn Al-Kattani, fue un médico, músico y escritor de fama en su época. Realizó una antología de la poesía andalusí, el *Kitāb al-Tashbīb min Ash'ar Abl al-Andalus* (remitimos a la edición de Ihsān 'Abbās, 1966). ED.

«Estos versos son de mi padre, Suléiman ben Mihrán, de Zaragoza; hace mucho que estoy cautiva, y desde entonces nunca he tenido noticias de mi familia».⁶⁹

Otra noticia pertinente, como la antedicha, no tenida en cuenta para nuestro problema. Se relaciona con una cruzada hispánica bastante anterior a las primeras cruzadas de Oriente, cruzada emprendida por los nobles franceses en auxilio del rey de Aragón, nieto de Sancho el Mayor. Entonces un ejército papal de normandos y franceses conquistó transitoriamente a Barbastro, en la frontera de Aragón, el año 1064, y el historiador coetáneo, el cordobés Aben Hayyán,⁷⁰ cuenta que un mercader judío, amigo suyo, fue encargado de rescatar las hijas de un rico musulmán, cautivas en poder de un conde de los conquistadores de aquella ciudad. El judío, llegado a Barbastro, expuso el objeto de su visita al conde, el cual, después de hacer a una de las cautivas sacar a la sala montones de telas ricas, vestidos preciosos, oro y alhajas, dijo: «Aunque no tuviese nada de esto y me ofrecieses mucho más, no entregaría las cautivas. Esta que ves ahí es mi predilecta. Aquella otra, tan hermosa, es una incomparable cantora; era la que más quería su padre». Y luego, chapurreando el árabe, mandó a la cautiva que cantase. La morita, al templar su laúd, no pudo contener una lágrima, que el conde enjugó cariñosamente; luego comenzó una canción árabe, y el conde la escuchaba, haciendo gestos de la mayor complacencia y embeleso, como si entendiese la letra, cosa que el judío dudaba, pues él no la entendía muy bien. Acabado el canto, el conde despidió al mercader encareciendo de nuevo el agrado que recibía de las cautivas, muy preferible para él a todo el oro que el padre enviaba para rescatarlas.

La importancia de este episodio es considerable para nuestro objeto. Por el mismo historiador Aben Hayyán, y por otros, sabemos que de esos cautivos selectos, una de cuyas preciadas habilidades era el canto, se llevaron los conquistadores de Barbastro muchos millares a Francia y que hasta Constantinopla llegaron 7.000. Al capitán del

⁶⁹ Véase Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, p. 386.

⁷⁰ *Aben Hayyán* o Abu Marwā Hayyū Ibn Jalaf Ibn Hayyū (Córdoba 987-1075) fue un conocido historiador cuyas obras sólo se han conservado de manera parcial. ED.

Papa se dice, cupieron 1.500 cautivas.⁷¹ Y aun esta anécdota de Barbastro puede tener relación directa con la cuestión del primer trovador conocido, pues el duque de Aquitania, Guillermo VIII, futuro padre de Guillermo IX el trovador, tomó parte principalísima en la cruzada, tanto que a él solo atribuyen algunos documentos franceses la conquista de Barbastro,⁷² y así es de presumir que en el botín que se llevó a su tierra figurarían algunos centenares de jóvenes cautivas.

Pero sin acudir a esta gran exportación de prisioneros de Barbastro, el conocimiento de la canción morisca española en Francia es por demás comprensible. Las relaciones entre las cortes señoriales de Francia y España eran íntimas; las relaciones matrimoniales, continuas. El mencionado Guillermo VIII casó dos hijas suyas, dos hermanas del trovador, una con Alfonso VI de Castilla y otra con Pedro I de Aragón, como más tarde el trovador casó una hija con el rey aragonés Ramiro el Monje. La comunicación por medio de viajes era también frecuentísima. Sobre todo la peregrinación a Santiago era devoción particular de los mismos duques de Aquitania; de un antecesor de Guillermo IX consta que todos los años iba peregrino a Roma o a Santiago,⁷³ y del hijo del trovador sabemos casualmente que practicaba esa devoción por el trágico azar de haberle sorprendido la muerte repentina dentro del templo compostelano, el Viernes Santo de 1137, un accidente que tuvo gran resonancia, y que conmemoró, por cierto, Cercamón en una elegía o *planh* de estrofas zejelescas, sin estribillo, como siempre.

EL PREJUICIO ANTIÁRABE

La resistencia de muchos eruditos a aceptar la influencia de la canción arábigo-andaluza sobre la primitiva lírica románica se funda en un prejuicio muy arraigado: la falsa creencia en la incomunicación intelectual de los dos orbes, cristiano e islámico.

⁷¹ Reinhart Dozy, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le moyen-âge*, 1881, vol. II, pp. 347, 344, 348-349 y 341 respectivamente.

⁷² Las cartas privadas de Lemousín, de Poitou, etcétera, mencionan el año en que el «gloriosísimo duque» Guillermo conquistó a Barbastro. Véase Prosper Boissonade, *Du nouveau sur la «Chanson de Roland»*, 1923, p. 27, nota 6.

⁷³ Adémar Chabannes, *Chronicon Aquitanicum et Francicum*, 1897, p. 163.

Sin entrar ahora en argumentos de carácter general contra ese prejuicio, basta colocar al lado del discutido caso del zéjel otros dos casos contemporáneos indiscutibles y universalmente indiscutidos. No se comprende cómo, al tratar el influjo del zéjel, se olvidan siempre otros dos hechos capitales en la historia cultural del Occidente, que ocurren en España durante la primera mitad del mismo siglo XII, en que Guillermo IX vive; otros dos hechos que muestran la gran fuerza expansiva que entonces tenía la cultura árabe, muy superior a la latina, según Rogerio Bacon reconocía después. Entonces, hacia 1106, un judío converso aragonés, Pedro Alfonso de Huesca, traducía al latín, por primera vez en Europa, una colección de cuentos orientales de origen indio y árabe, y su traducción, titulada *Disciplina clericalis*,⁷⁴ tuvo uno de los éxitos mayores que la literatura conoce, siendo durante muchos siglos como la biblia de los cuentistas de todas las naciones occidentales, incluso los tres máximos novelistas don Juan Manuel en España, Boccaccio en Italia y Chaucer en Inglaterra. Pocos años después de Pedro Alfonso, desde 1130 en adelante, el arzobispo de Toledo Raimundo y el arcediano de Segovia Gundisalvo inician en la catedral toledana la conocida escuela de traductores que, poniendo en latín las obras de los astrónomos, matemáticos, botánicos y filósofos árabes, asombran a los escolásticos cristianos y, como dice Renan, hacen época grande, dividiendo en dos mitades la historia científica de la Edad media, una anterior y otra posterior a estas traducciones de Toledo. ¿Cómo no reconocer que la propagación de la canción andaluza debe ser un hecho conjunto a esos otros dos grandes hechos indiscutibles e indiscutidos?

Sucedían estos préstamos culturales en una edad que debemos llamar cristiano-islámica por los dos pueblos que se disputaban el dominio del Mediterráneo, en la cual los mayores avances en la actividad espiritual y las superiores modalidades de vida se daban en el mundo musulmán. No debiera, pues, sorprender a nadie que una forma lírica árabe se propagase al mundo latino, sino que lo que habría de sorprendernos, y mucho, sería que ninguna se hubiese propagado. Las cantoras y bailarinas del Ándalus regaladas por el califa de Córdoba al conde de Castilla, o las cautivadas en Barbas-

⁷⁴ Pedro Alfonso de Huesca, *Cuentos de la Disciplina clericalis*, 2009.

tro y dispersadas por Europa, nos indican que la difusión del zéjel no viene a ser, por último, otra cosa que lo que sugeríamos al comienzo: una repetición, un nuevo momento expansivo que alcanza esa eterna gracia coreográfica de la jocunda Bética, de «la alegre Cádiz» que decían los romanos, *iocosa Gades*, cuando Cádiz imponía en la metrópoli la belleza de sus cantares, de sus danzas y de sus muchachas, con el éxito inmenso que nos atestiguan Marcial, Juvenal y Plinio. La expansión del zéjel es una repetición de ese éxito, en un momento propicio en que otros productos culturales del Islam aparecen dotados de gran fuerza de penetración en el Occidente.

Atendiendo a la anécdota de Barbastro, podemos pensar que la propagación del zéjel por Europa debió ocurrir poco después de mediar el siglo XI, cuando sabemos de cierto que hacía bastante tiempo que la canción andaluza era muy gustada e imitada por los árabes y los persas del Iraq. Tal expansión sabemos que ocurrió por el Oriente algo antes que llegase a Bagdad la fama de los teólogos, filósofos, médicos y otros escritores andaluces, y lo mismo cabe suponer por Occidente: algo antes que el aragonés Pedro Alfonso difundiese en Europa el cuento oriental, bastante antes que el segoviano Gundisalvo empezase a revelar en latín la filosofía heleno-árabe,⁷⁵ la canción andaluza debía ya haberse abierto su camino, pues la música no necesita esperar el auxilio de una traducción para volar por países lejanos, y la letra de la canción tampoco ha menester ningún docto intérprete, como Pedro Alfonso o Gundisalvo, bastándole una versión conversacional, improvisada e imperfecta, para cautivar los espíritus con el profundo embeleso que en el conde conquistador de Barbastro pinta Aben Hayyán.

LA ESTROFA ZEJELESCA EN FRANCIA

Por lo que vamos viendo, el influjo de la canción andaluza hubo de extenderse más allá del caso de Guillermo IX, o de Marcabré, que se discute. Se habla del trístico con vuelta unisonante de los primeros

⁷⁵ *Gundisalvo*, Dominicus Gundissalivus, o Domingo Gundisalvo (Segovia, *circa* 1110-Toledo, 1181), fue el primer director de la escuela de traductores de Toledo. ED.

trovadores, sin tratar a la vez la gran boga que en toda la Romania tuvo el trístico con vuelta y con estribillo.

Si el estribillo estorbaba en la lírica cortesana, conservaba siempre su gran valor de liricidad para el canto popular. Ahora bien, en Provenza, lo mismo que en la Francia del Norte, tenemos multitud de bailadas, rondeles y otras canciones que usan la estrofa zejelesca completa, en todo igual a la de las canciones de Aben Labbána o de Aben Guzmán, semejanza nunca señalada por los tratadistas de métrica románica.

Alguno de esos rondeles conservados se fechan a fines de siglo XII; la mayoría son del XIII; son pues, posteriores a las poesías trovadorescas, cosa natural, pues son poesía popular, poco estimada, sólo tardíamente puesta por escrito.

Ponemos por muestra una canción de monja pesarosa, en francés del siglo XIII:

Quant se vient en mai	ke rose est panie; ⁷⁶	} Mudanza
je l'alai coillir	per grant druerie;	
en poc d'oure oi	une voix serie,	
lonc un vert bousset	pres d'une abiete:	} Vuelta
<i>Je sant les douls mals</i>	<i>leis ma senturete;</i>	
<i>malois soit de Deu</i>	<i>ki me fist nonnete!</i>	} Estribillo

Siguen otras cuatro estrofas semejantes.

El rondel tan repetido de la *Belle Aeliz*, un cantar de Adam de la Halle en el *Jeu de Robin et Marion* y otras muchas canciones muy divulgadas,⁷⁷ tienen esta misma forma de trístico, vuelta y estribillo.

⁷⁶ *Quant se vient en mai ke rose est panie*: «Quant se vient en mai ke rose est panie», poema anónimo, en Karl Bartsch, *Altfranzösische romanzen und pastourellen*, 1870, número 33, p. 28, vv. 1-6. Traduce Menéndez Pidal: «Cuando por mayo la rosa se abre, / me fui a cogerla lleno de amores. / A poco rato oí una voz suave, / que salía de un bosquecillo junto a un convento: / siento dulce dolor junto a mi cinturilla; / ¡mal haya de Dios quien me hizo entrar monja!». ED.

⁷⁷ El rondel anónimo de la *Belle Aeliz*, compuesto hacia el 1200, dice así: «Main se leva bele Aeliz, / —dormez, jalous, ge vos en pri— / biau se para, miex se vesti, / desoz le raim. / Mignotement la voi venir / cele que j'aim» (Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, 1870, vol. I, p. 208, número 82, vv. 1-6). Véase también Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et de Marion*, circa 1280, vv. 658-663. ED.

EL ZÉJEL EN ESPAÑA

La misma estrofa se usó también mucho en España, e igualmente en la poesía de corte que en la popular.

Como en los comienzos de la lírica provenzal hallamos la estrofa trística con vuelta en las obras de Guillermo de Aquitania, también más tarde, en los primeros tiempos de la lírica galaico-lusitana, encontramos otro gran potentado, don Lope Díaz de Haro, señor de Vizcaya,⁷⁸ el cual en una de sus canciones burlescas de maldecir usa el trístico con vuelta y estribillo;⁷⁹ y como el magnate francés, el castellano poetiza igualmente en una lengua que no es la suya materna, escribe en la lengua de Galicia, donde la lírica se cultivaba desde fines del siglo XII, por lo menos, y donde, no sabemos desde cuándo, se metrificaba con la estrofa andaluza. Que el trístico zejelesco era no sólo de poetas de corte, sino popular en Galicia lo prueba la linda bailada de las *Avelaneiras frolicas*, que, tomada de la tradición, se nos ofrece en dos redacciones del siglo XIII, debidas al clérigo compostelano Airas Nunes y al juglar Joan Zorro.⁸⁰ La estrofa zejelesca se ve después en otras varias composiciones cortesanas de los cancioneros galaico-portugueses, como en las obras del rey Dionís y en las del conde de Barcelos.

En castellano encontramos, aunque más tarde, multitud de muestras del trístico con vuelta y estribillo, tanto en el *Libro de buen amor* del arcipreste de Hita, como en varios cancioneros de los siglos XV y XVI, y las hallamos hasta en la lírica popular inserta en el teatro de Lope y de Calderón;⁸¹ pero los ejemplos que tenemos a partir del

⁷⁸ El mayor dignatario de la corte de Alfonso VIII desde 1206, combatiente en la famosa batalla de las Navas de Tolosa, en 1212.

⁷⁹ Lopo Liáns, «Enmentar quer'eu do brial» [87,10] y «A mi quer mal o infançom» [87,5], números 947 y 948 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

⁸⁰ Airas Nunez, «Bailemos nós ja todas tres, ai amigas» [14,5], número 462 del *Cancionero de la Vaticana*, y Johan Zorro, «Baylemos agora, por Deus, ay velidas» [83,1], número 761 del *Cancionero de la Vaticana*. Este poema se puede leer en las pp. 9-10 de esta edición. ED.

⁸¹ Basta ver a Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 80-81. Ribera mezcla muchas formas estróficas, pero aquí no nos importan ya las manifestaciones tardías del zéjel y por eso no me detengo a separarlas y clasificarlas.

siglo XVI ninguno aparece ya como obra de poeta conocido, sino siempre anónimos, como supervivencias tradicionales; por ejemplo, aquel canto de Mayo que se halla en el *Cancionero Musical* de hacia 1520:

*Entra mayo y sale abril,*⁸²
tan garrido le vi venir.

Entra mayo con sus flores,
sale abril con sus amores,
y los dulces amadores
comienzan a bien servir.

El *Vocabulario* de Correas y el *Entremés de la Maya*, impreso en 1616,⁸³ testimonian la gran boga de este cantarcillo aún durante el siglo XVII.

En los cancioneros españoles es natural que se conserven muestras claras del entronque de esta estrofa con la poesía árabe, como no se hallan en la poesía de los otros pueblos románicos. El mencionado *Cancionero Musical* contiene varias composiciones zejelescas de evidente origen musulmán, de las cuales puede servir como muestra la de las *Tres morillas*. Su tema proviene de una canción oriental antiquísima, del siglo IX, que contaba una grosera anécdota de harén, de la que era protagonista el califa coetáneo de Carlomagno, el magnífico Harun ar-Raxid, y que comenzaba: «Tres muchachas me dominan...». La sensual aventura, popularizada por la famosa cantora Oraib, tuvo una difusión inaudita en el mundo islámico, y en España fue purificada de toda torpeza y reducida a la forma del zéjel, forma que en el siglo XVI se hallaba algo alterada: una parte del estribillo se había confundido con la vuelta, a la vez que se fundía con el verso tercero de mudanza, formando con éste una sola frase musical, lo que le da una gracia y soltura especiales. De esta fusión hay ejemplos franceses también, como en el célebre rondel de *Robin et Marion*. La letra de las *Tres morillas* dice así:

⁸² *Entra mayo y sale abril*: «Entra mayo y sale abril», número 499 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-6. ED.

⁸³ Impreso en la *Flor de comedias de diferentes autores recopiladas por Francisco de Ávila*, 1616, vol. V, f. 216v.

*Tres morillas me enamoran*⁸⁴

en Jaén:

Axa, Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
y fallábanlas cogidas

en Jaén:

Axa, Fátima y Marién.

Tres morillas tan lozanas,
iban a coger manzanas
[y cogidas las fallaban]

en Jaén:

Axa, Fátima y Marién.

Díjeles: ¿Quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?

—Cristianas, que éramos moras

en Jaén:

Axa, Fátima y Marién.

Etcétera.

Este zéjel es un eco de muchos siglos de convivencia entre cantores moros y cristianos, más expresivo aun que la conocida miniatura de las *Cantigas* de Alfonso X, que representa un juglar moro y otro cristiano acompañándose el uno al otro en su canto.

LA ESTROFA ZEJELESCA EN ITALIA

La fuerte unidad espiritual de la Romania nos hace esperar que también en Italia la estrofa de que tratamos fuese popular, lo mismo que en Francia y en España. Contemporáneo de Alfonso X, fra Jacopone da Todi, el discípulo de San Francisco de Asís, buscando para sus laudes, o cantos que los devotos cantasen a coro, los metros más en boga entonces por su tierra (esto es, en el corazón de Italia, en la Umbría), encontró allí la estrofa zejelesca como la más popular. Se

⁸⁴ *Tres morillas me enamoran*: «Tres morillas me enamoran», número 263 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-17. ED.

conserva un copioso *Laudario* debido a Jacopone, compuesto de 102 laudes;⁸⁵ pues bien, 52 de ellas, que son más de la mitad, están escritas en nuestro trístico con vuelta y estribillo; de modo que este *Laudario* franciscano es, después de las *Cantigas* de Alfonso X,⁸⁶ la colección lírica más zejelesca de toda la Romania. He aquí una muestra para que se juzgue de la identidad formal con las estrofas de Alfonso X... y de Aben Guzmán:

Povertade enamorata,⁸⁷
grand é la tua signoria.
 Mia é Francia ed Inghilterra,
 enfra mar agio gran terra,
 nulla me se muove guerra,
 sí la tengo en mia balía.

Además, no es sólo Jacopone, es la gran poesía franciscana, en general, la que prefiere este metro. Otro cantor de «Dama Pobreza» lo usa igualmente:

Dolce amor di povertade⁸⁸
 quanto ti degiamo amare!
 Povertade poverella,
 umiltade é tua sorella,
 ben ti basta la scodella
 e al bere e al mangiare.

Lo mismo otro *Laudario de Pisa*,⁸⁹ que nos puede representar el uso de la Toscana en los primeros años del siglo XIV, ofrece igual predominio de nuestra estrofa que el *Laudario* de fra Jacopone. Y, sin

⁸⁵ Iacopone da Todí, *Laude di frate Jacopone da Todí*, 1930.

⁸⁶ Ribera (*La música de las Cantigas*, 1922, pp. 106-108) cuenta «unas 375», pero yo excluyo las 31 cantigas que él incluye en la p. 108a (números 2, 18, 25, etcétera). En cambio, Ribera olvida algunos evidentes zéjeles, como los números 10 y 19.

⁸⁷ *Povertade enamorata*: Iacopone da Todí, «Povertade enamorata / grand'è la tua signoria», número LIX de *Le Laude*, 1915, p. 133. ED.

⁸⁸ *Dolce amor di povertade*: «Dolce amor di povertade», atribuida también a Iacopone da Todí, libro II, número 4, vv. 1-6. ED.

⁸⁹ *Le laudario di Pise*, 1931.

embargo, los editores de estos poetas franciscanos, los que estudian su métrica, no advierten el predominio singular de esas formas estróficas, y las catalogan sin decir nada de su origen y su entronque.

Recordemos que medio siglo antes de que Alfonso X compusiese cantos religiosos en estrofas zejelescas, el místico murciano Mohidín había hecho lo mismo para los devotos musulmanes. En tercer lugar viene fra Jacopone, diez años más joven que el Rey Sabio. A menudo, en esta parte de la Edad Media que quedamos en llamar cristiano-islámica, tropezamos con una u otra correlación entre ciertas manifestaciones culturales latinas y árabes, y siempre la latina es más tardía, porque la cultura musulmana era entonces más progresiva en multitud de aspectos.

Jacopone es el primer testimonio que conozco de la estrofa zejelesca en Italia. Es más tardío que los de Francia y España; pero esto no es sino una casualidad. Esa estrofa, sin duda, vivía en Italia relegada a la poesía oral, desde no sabemos cuándo, condenada a no dejar memoria de sí, pues la «poesía d'arte» la despreciaba como cosa popular y juglaresca. Sólo rompieron con tal desprecio los franciscanos, juglares de Dios, como ellos se llamaban; juglares sagrados del pueblo, y no de las cortes; ellos, en su fervor religioso, se inclinaron a recoger las formas poéticas vulgares, para volverlas a lo divino, y así nos atestiguaron la gran boga de la canción zejelesca en la poesía profana oral.

Posteriormente ya no escasean los testimonios italianos hasta el xvi. Muchas *fróttole* populares y cantos de todas clases emplean la estrofa con vuelta y estribillo. A fines del siglo xv, en Florencia, Lorenzo el Magnífico escribe laudes piadosas, con esa estrofa en versos endecasílabos, para cantar con la tonada de canciones profanas muy popularizadas; y la misma estrofa utilizó en seis de los quince cantos carnavalescos que compuso para las varias comparas con que quiso animar los carnavales florentinos. El secretario Maquiavelo, el gran político, tiene también una carnavalada en estas estrofas, que fue cantada igualmente en Florencia; y así otros autores del siglo xvi.

VARIEDADES DE LA ESTROFA ZEJELESCA

Hasta ahora hemos citado muestras, tanto árabes como románicas, de la estrofa simple y primitiva, salvo en el caso de las *Tres Morillas*. Pero debemos tener en cuenta que desde muy temprano los poetas idearon variantes diversas, siempre conservando como carácter esencial una vuelta unisonante. Las principales variedades son seis:⁹⁰

1. En vez de ser los versos todos de igual medida se hacía más corto el verso de vuelta, casi siempre respondiendo a que el estribillo tenía sus versos desiguales, como en este ejemplo del *Cancionero Musical* de hacia 1520:

*Allá se me ponga el sol*⁹¹
do tengo el amor.
Allá se me pusiese
do mis amores viese,
antes que me muriese
con este dolor.

Así hay ejemplos en árabe, en francés, en gallego, etcétera.

2. La vuelta, en vez de constar de un solo verso, consta de dos. Ejemplo en Aben Numára del siglo XI; bastantes en la colección de Aben Guzmán, en las *Analectas* de Al-Makkarí, en las *Cantigas* de Alfonso X, en el *Cancionero* de Baena, en Juan del Encina, en los rondeles, baladas y danzas, tanto franceses como provenzales.

3. Las mudanzas tienen rimas internas, que a veces se dan también en el estribillo. Parece que esta complicación fue, según Aben Bassám, invento de aquel Ubáda ben Ma-Al Samá, muerto en Málaga en 1028, del cual se conservan varios zéjeles de este tipo; también tenemos, de Aben Labbána de Denia, un zéjel así, anterior a 1091, en elogio del hijo de Al-Motamid de Sevilla; varios en Aben Guzmán, en Mohidín, etcétera. Las rimas internas se hallan igualmente en las *Cantigas* del Rey Sabio, en el *Cancionero* del rey Dionís, en el *Cancionero* de Baena, en los rondeles franceses, en los *Laudarios* de Jacopone

⁹⁰ Aunque se anuncien seis, son cinco. ED.

⁹¹ *Allá se me ponga el sol*: «Allá se me ponga el sol», número 545 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-6. ED.

y de Pisa, en poesías amorosas italianas del siglo XIII, etcétera. Por ser esta forma más artificiosa que las otras fue muy favorecida.

Cito una canción piadosa del arcipreste de Hita, con rima interna también en el estribillo:

*Los que la ley avemos de Cristus a guardar*⁹²
de su muerte debemos dolernos e acordar.

Cuentan las profecías lo que se ovo a cumplir:
 primero Jeremías, como ovo de venir;
 diz luego Isaías que lo avía de parir
 la Virgen que sabemos Santa María estar.

Los que la ley avemos de Cristus a guardar,
etcétera...

Se solía escribir cada hemistiquio como un verso corto, lo cual desfigura a la vista el trístico de mudanzas, convirtiéndolo en una sextina, como hace el escriba del *Cancionero de Baena* con la conocida canción de don Pedro González de Mendoza (hacia 1370), en que se queja violentamente del dios de Amor:

*Pero te sirvo sin arte*⁹³
¡ay Amor, Amor, Amor!
grant cuita be de mi parte.

Dios, que sabes la manera,
 de mí ganas gran pecado,
 que me non mostras carrera
 por do salga de ciudado,
 pues aquesta es la primera
 dona de quien fui pagado,
 que non amo en otra parte.

} Mudanza

} Estribillo

Son tres estrofas como ésta.

4. Las mudanzas tienen más de tres versos. Antes de 1091, en que fue destronado Motamid de Sevilla, Aben Labbána compuso en elogio

⁹² *Los que la ley avemos / de Cristus a guardar*: Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, coplas 1059 y 1060. ED.

⁹³ *Pero te sirvo sin arte*: Pedro González de Mendoza, «[P]ero te sirvo sin arte / ay amor amor amor», número 251 del *Cancionero de Baena*, vv. 1-10. ED.

de ese rey un zéjel cuyas cinco estrofas tienen la mudanza de cuatro versos; Aben Guzmán hizo varias composiciones del mismo tipo. En las cantigas de la Virgen, en las laudes de Jacopone, en los rondeles franceses, se hallan mudanzas de cuatro versos y de más; lo mismo en los trovadores provenzales que no usan estribillo: el *planb* de Cerca-món, que arriba mencionamos, tiene mudanzas de cinco versos.

5. La vuelta consta de tres versos, uno de los cuales suele ser corto, o bien el segundo de los cuales rima con las mudanzas. Ejemplos de Aben Guzmán, en Mohidín, lo mismo en cantigas gallegas y castellanas, en pastorelas y rondeles franceses.

PARENTESCO ENTRE EL SISTEMA ÁRABE Y EL OCCIDENTAL

Considerando sólo la forma simple de la estrofa zejelesca y los trísticos latinos con estribillo, se puede pensar, aunque siempre imprecisamente, que de la poesía latina puede proceder la estrofa románica; se puede pensar esto sin poner atención en el verso de vuelta, que nos obliga a establecer relación con la poesía árabe. Yo, por mi parte, no llegué a convencerme de esa relación arábigo-románica hasta que no estudié la igualdad de las formas secundarias. La forma simple, más estas cinco variantes derivadas que acabamos de enumerar, más aún la forma sin estribillo que arriba dijimos; total siete variedades del mismo tipo (mudanzas monorrimas y vuelta), siete completamente coincidentes en la poesía árabe y en la románica, formando una unidad familiar, no confundible con ningún otro trístico ni con otras estrofas de estribillo. Para dudar de la relación de parentesco entre la literatura oriental y las occidentales, habría que explicar por el azar las siete coincidencias.

La estrofa zejelesca forma, pues, todo un sistema; es algo así como una planta, con su tronco originario y sus ramas, de caracteres perfectamente definidos; donde quiera que la veamos florecer habremos de reconocer el vuelo de una misma semilla, y no la generación espontánea o el vuelo de semilla de otra especie. Hablar ahora de trísticos latinos es perder el tiempo, mientras no se encuentre en la poesía latina del siglo XI el trístico con vuelta y todo el sistema de

variantes, con un verso corto, con rimas internas en las mudanzas, etcétera, como se encuentra en la poesía árabe de ese siglo XI.

Reconociendo que la coincidencia del sistema árabe y el románico, extendida a lo esencial y a lo particular, revela parentesco entre los dos; atendiendo a la supremacía de la cultura árabe en los siglos X al XIII, y a la mayor antigüedad que en todos los casos tienen los ejemplos arábigo-españoles, la explicación más natural de esa relación de parentesco es suponer que la poesía románica imitó a la árabe, como afirma la teoría arábigo-andaluza. Verdad es que también será posible otra explicación en que no se ha pensado. Si hacia el año 900 Mucáddam de Cabra poetizaba sobre estribillos con voces mozárabes, es muy probable que imitase una canción románica andaluza, y entonces pudiera ser que esa clase de canción existiese lo mismo que en Andalucía en otros países románicos, y que se hubiese desarrollado paralelamente en árabe andaluz, en dialecto mozárabe, en gallego, en provenzal, etcétera. La dificultad para admitir esto consiste en que si existiera tal estrofa en la Romania desde el siglo IX, sería de esperar alguna muestra de ella anterior al siglo XII.

DIFICULTADES. OSCURIDAD DE LA POESÍA ÁRABE

Contra esta hipotética gestación independiente del sistema árabe y del románico hallo también argumento allí donde parece levantarse la mayor dificultad para admitir filiación de un sistema respecto del otro, en el contenido mismo de la canción.

Hasta ahora sólo hablamos de relaciones métricas entre los dos sistemas; pero cuando hemos asociado la propagación del zéjel a la del cuento de la *Disciplina clericalis* y a la de la filosofía de los traductores de Toledo, parece que presuponemos algún influjo del contenido de la canción árabe sobre la románica. Y aquí entonces se presentan los mayores motivos de duda.

En primer lugar, la poesía árabe resulta ininteligible, o poco menos, para un europeo. Aben Hayyán duda de que el conde conquistador de Barbastro, aunque chapurreaba el árabe, entendiese la letra de la canción que entonaba la cautiva. Mas, por otra parte, es también increíble que el conde no acudiese a algún moro bilingüe para que le expli-

case aquellos versos, más gratos para él que todas las riquezas ofrecidas en rescate de la cantora. Esto sin contar que la misma cantora, a los pocos meses de cautiverio, ya se habría hecho bastante latinada (si no lo era ya de nacimiento) para explicar ella misma sus canciones, como las explicaría todo juglar moro a un auditorio cristiano. Sobre todo téngase en cuenta que el zéjel, poesía vulgar, no ofrecía las dificultades de interpretación que la poesía culta árabe; Aben Jaldún nos ha dicho que los andaluces hallaban el zéjel encantador a causa de la facilidad con que se entendía.⁹⁴ Añádase todavía que desde su origen empleaba una lengua mezclada de árabe y romance, mezcla que se exageraría ante un público románico.

CONDICIÓN DE LA MUJER MUSULMANA

Pero aun considerando todo esto, se alza, como una muralla de la China, el mayor obstáculo para admitir un influjo conceptual de la canción árabe en la cristiana: no hay, se dice, analogía ideológica; es más, no puede haberla entre la canción provenzal y la árabe. Este argumento Aquiles, repetido hoy por muchos,⁹⁵ fue ya expuesto hace más de un siglo por Guillermo Schlegel: «No puedo persuadirme», escribía, «que una poesía como la provenzal, basada toda sobre la adoración de las mujeres y sobre la extrema libertad en el trato social de la mujer casada, haya sido inspirada por un pueblo donde las mujeres eran esclavas cuidadosamente encerradas». En verdad, esta consideración se nos presenta imponente y es hoy renovada por varios. Sin embargo, la realidad era muy distinta de lo que

⁹⁴ Ibn Khaldoun, *The Muqadimah, an Introduction to History*, 1969, capítulo VI, sección 59. ED.

⁹⁵ Scheludko («Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik», 1928, p. 105 y siguientes) insiste en que la mujer árabe está encarcelada, sólo su marido la ve, y por eso el objeto de la poesía árabe es la cortesana, la esclava, etcétera. Erckmann («Der Einfluss der arabisch-spanischen Kultur auf die Entwicklung des Minnesangs», 1931, p. 247) insiste en que el culto literario a la mujer casada entre los árabes no se ha demostrado y no se puede demostrar. Pero poco importa que se trate de la mujer casada o de la mujer ajena no casada, cuando son semejantes los sentimientos expresados por unos poetas y otros.

nuestras ideas simplistas se figuran. No era tan libre la señora cristiana en esas risueñas cortes provenzales que entonces daban a toda Europa el tipo de la vida mundana y elegante, ni vivía la señora musulmana tan esclava y encerrada en esos harenes moriscos bajo triple guardia de eunucos. Las dos mujeres del Norte y del Sur coincidían en más de un extremo de miseria y de excelencia, de servidumbre y de señorío.

Ya el conde Schack,⁹⁶ en el pasado siglo, había notado que la situación de la mujer hispanoárabe era más libre que la de ninguna otra mujer musulmana; de ningún modo era la reclusa que los preceptos islámicos presuponen. Conocemos anécdotas que muestran cómo muchas mujeres libres en Córdoba no llevan velo; cómo hablan en la calle con los hombres y dan citas para encontrarse otro día; cómo escuchan piropos de boca de hombres desconocidos, a los cuales contestan; cómo se reúnen en sitios públicos de la ciudad... Famosa fue la libertad en que vivió comienzos del siglo XI la princesa Walláda, hija de un califa de Córdoba.⁹⁷

EL «GARDADOR»

Y mirando al otro extremo nos sorprende, desde luego, en las canciones de los trovadores más antiguos, Guillermo IX o Marcabré, la frecuente mención del *gardador*, el guardián de la mujer, puesto al servicio del marido o del rival, lo mismo que en los zéjeles andaluces se menciona el *raqib* o vigilante. Es decir, la libertad de la dama en los palacios provenzales y la esclavitud de la señora en los harenes andaluces vienen a coincidir tristemente en el mismo punto: un *gardador*, un *raqib*.

A esta primera coincidencia interna entre la canción de Provenza y de Andalucía parece quitarle valor el hecho de que también Plauto

⁹⁶ Adolf Friedrich Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, 1881.

⁹⁷ Véase sobre todo Lawrence Ecker, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, 1934, pp. 199-209 (reseña de Nykl en el *Archivum Romanicum*, 1935), y Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, pp. 398-400. Aunque el señor Pérès se abstiene de tratar la cuestión provenzal, su libro es decisivo para resolverla.

y Ovidio hablan del odioso custodio de la muchacha (*odiosus custos puellae*), del vigilante guardián (*vigil custos*). Pero prescindiendo de que los primitivos trovadores no frecuentaban a Ovidio y desconocían a Plauto, debe tenerse en cuenta que el *custos* aparece en Ovidio tratado en exposición didáctica, en consejos dados a la mujer para burlar la custodia, no como personaje ingrediente de la canción lírica según aparece en Andalucía y en Provenza. Guillermo IX y lo mismo Aben Guzmán, se quejan del guardián que hace padecer a los amantes, o se alegran al sentirse libres de tal vigilancia.⁹⁸

Pero aun más. En ambas poesías del Norte y del Sur, el guardián aparece formando grupo con otros personajes, de los que el poeta maldice. La lírica provenzal pone frecuentemente al lado de las figuras del poeta y su dama, pareja amorosa protagonista, varios comparsas enojosos difumados en el fondo del cuadro; los *lauzengiers* o calumniadores, cizañeros que descubren, enemistan o separan a los amantes; el *enojós* que envidia y estorba; el *gilós*, el celoso marido. Lo mismo en la lírica árabe, y no rara vez, como creía Appel, sino a menudo, el enamorado desahoga su aversión contra el *wasi* «cizañoso», el *namám* «difamador», el *básid* «envidioso», el *ádil* «sermoneador enfadoso», todos los cuales traen pesadumbre y desdicha a los amantes.

Nada de esto hallamos en Ovidio.⁹⁹ Si aparte de éste, en Catulo, ignorado por los trovadores, los amantes se acuerdan de la envidia, es cuando disfrutan la inmensa felicidad de la posesión, temiendo, como toda persona dichosa, el aojamiento, no la intriga de los cizañe-

⁹⁸ Véase en Lawrence Ecker, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, 1934, pp. 22-55, un largo estudio del *gardador-raqāb*, donde se llega a la conclusión de que no tiene nada que ver el *gardador* árabe-provenzal con el *custos* ovidiano.

⁹⁹ Restictivo respecto a la influencia ovidiana se muestra Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 1934, vol. I, pp. 66 y 67. Véase Willibald Schrötter, *Ovid und die Troubadours*, 1908. Para la ovidiana «militia amoris» trocada a lo feudal, véase Eduard Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909, p. 160 y siguientes. Varias coincidencias en los trovadores con Ovidio en Dimitri Scheludko, «Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik», 1928, pp. 282-288. Lawrence Ecker (*Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, 1934) señala la diferencia esencial entre el amor ovidiano, positivista, y el de los trovadores, casi siempre resignado y pasivo; nadie ha podido identificar unos hexámetros de Ovidio con una canción trovadoresca; hay influencias de la poesía latina en los trovadores, pero no son más que influjos que recaen sobre un organismo completamente for-

ros. Si en Tibulo se menciona al marido, no es ciertamente el celoso, sino todo lo contrario, es el complaciente, *incautus coniunx*, a quien el amante desdeñado pide, en su despecho, que guarde mejor a la mujer y la impida entregarse al rival. En Catulo, podíamos exhumar las censuras de los viejos gruñones, *rumores senum severiorum*. Lo que por ninguna parte hallamos es la repetición de estos tipos, el coro de estos personajes convencionales haciendo sombra a la pareja amante.

EL AMOR CORTÉS

Examinando otras semejanzas internas entre la canción andaluza y la provenzal,¹⁰⁰ Jeanroy añade sólo los asuntos escabrosos u obscenos, la dedicatoria a un protector, la alabanza que el poeta hace de su propio talento, y alguna otra así, que ya sería mucho; pero desiste de sacar consecuencias, porque juzga que la poesía árabe se halla situada en los antípodas del amor cortés, tan gravemente apasionado, tan noble en su tono, como, se ve, por ejemplo, en Bernart de Ventadorn, y como se dibuja ya claramente en el mismo Guillermo IX; pero he aquí que hoy, después de publicados los estudios de Asín sobre Aben Házam de Córdoba, después de divulgada la traducción de Aben Guzmán y del mismo Aben Házam por Nykl, después de los estudios de García Gómez sobre los poetas arábigo-andaluces, después del libro de H. Pérès sobre la poesía andaluza en árabe clásico, es insostenible la creencia de un amor exclusivamente sensual en la poesía árabe, antípoda del amor cortés.

Si, según acabamos de ver, la mujer en Provenza podía no ser tan libre como se cree, la de Andalucía podía no ser esclava, sino señora absoluta de su amado. A esta exaltación tendían ideas antiquísimas, expresadas ya en la literatura árabe anteislámica, refundidas después al contacto de la filosofía platónica.¹⁰¹

mado y de otro origen. Scheludko («Ovid und die Trobadors», 1934, pp. 129-174) cree que la influencia de Ovidio no se ejerció en la primera época de la poesía provenzal, sino en la segunda, a partir de Bernat de Ventadorn.

¹⁰⁰ Algunas son reconocidas por Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 1934, vol. I, pp. 72-73.

¹⁰¹ Véase especialmente *Poemas arábigoandaluces*, pp. 42-43.

SUPERIORIDAD DE LA AMADA

El filósofo cordobés Aben Házam en su *Libro del Amor*, escrito en 1022,¹⁰² se inspira siempre en un idealismo erótico, que conviene en muchos puntos con el amor trovadoresco, siendo ciertamente antípoda de Ovidio, en quien con tan infortunado empeño buscan algunos inspiración para los trovadores de la primera época. Aben Házam trata especialmente el tema del amante sumiso y resignado a la voluntad de la amada; es un tema perdurable en la literatura árabe, que dos siglos antes era versificado por el califa de Córdoba Al-Hakam I, muerto en 822, ensalzando el poder ennoblecedor del rendimiento amoroso: «La sumisión es hermosa en un hombre libre, cuando él es siervo del amor».¹⁰³ Tenemos aquí una idea gemela a la de la virtud dignificante del amor en los provenzales y al reconocimiento del poder que tiene la amada sobre la vida toda del amante, según Guillermo IX en sus canciones octava y novena, según Cercamón en su canción primera y según sus demás sucesores.¹⁰⁴

OBEDIENCIA Y SERVICIO AMOROSO

Esta concepción del amor sumiso lleva a la expresión de la obediencia en los poetas andaluces. A principios del siglo XI había escrito Aben Zaidún:¹⁰⁵ «Si tú cargas mi corazón con lo insoportable para otros corazones, yo lo soportaré; sé altiva, yo sufriré; sé orgullosa, yo

¹⁰² Ibn Hazm, *A book containing the Risala known as The dove's neck-ring about love and lovers*, 1931. ED.

¹⁰³ Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, p. 411.

¹⁰⁴ Para el arraigo de estas teorías en la tradición árabe véanse Miguel Asín Palacios, *Abenbázam de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas*, 1927, vol. I, p. 55 y siguientes, y p. 275; Alois Richard Nykl, «Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, vol. I, número 2, p. 358, y su traducción de Ibn Hazm, *A book containing the Risala known as The dove's neck-ring about love and lovers*, 1931.

¹⁰⁵ *Aben Zaidún* o Ahmad ibn 'Abd Allāh ibn Aḥmad ibn Gūlib ibn Zaydūn (Córdoba, 1003-Sevilla, 1071), conocido como Ibn Zaidun o Avenzaydún, está considerado el mejor poeta clásico de Al-Ándalus. Véase Ibn Zaidun, *Casidas selectas*, 2005. ED.

me humillaré; manda, yo obedeceré»;¹⁰⁶ y la sentencia árabe recogida en la *Disciplina clericalis* con sentido religioso, dice *qui amat obedit*.¹⁰⁷ Igualmente Guillermo de Aquitania usa el participio *obedien* como sinónimo de «amador o enamorado»¹⁰⁸ y califica de *obediensa* la actitud general del enamorado.¹⁰⁹ Otros trovadores usan las expresiones «obedecer al amor» y «servir al amor», asimilando el servicio de la señora al servicio feudal del vasallaje, cosa que mucho antes se halla en la literatura árabe. En Oriente, en la corte de Harún Ar-Raxid,¹¹⁰ el poeta Al-Abbas ben Al-Ahnaf,¹¹¹ comparaba ya el amor al servicio militar.¹¹² En Aben Házam, el amante es servidor de su amada, a la cual llama *sayyidi*, «mi señor», o *mawláya*, «mi dueño», en masculino, no en femenino, según el hábito corriente en la poesía árabe de usar el masculino para designar el ser amado, la mujer amada,¹¹³ expresiones que es imposible no relacionar con el masculino *midons*, usado por los trovadores en vez de *madonna*.

¹⁰⁶ Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle*, 1937, pp. 411-412.

¹⁰⁷ Nykl es quien recuerda oportunamente a Pedro Alfonso en «Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, vol. I, número 2, página 378; cree que Guillermo pudo leer la *Disciplina Clericalis*; pero igualmente bastaría suponer cualquier influjo oral, indirecto, de las ideas expresadas en la literatura árabe.

¹⁰⁸ Véase la estrofa copiada arriba [p. 112].

¹⁰⁹ «Mais non serai obediens / en Peitau ni en Lemozi», canción XI, vv. 3-4, y «Obediensa deu portar / a motas gens, qui vol amar», canción VII, vv. 31-32, de *Les chansons de Guillaume IX*, 1913. ED.

¹¹⁰ Harún Ar-Raxid o HŪŪ ar-RashŪ (circa 766-809) fue el quinto califa de la dinastía Abasí de Bagdad. ED.

¹¹¹ Al-Abbas ben Al-Ahnaf o Abu al-Fadl Abbas Ibn al-Ahnaf (circa 750-circa 806) sólo compuso poemas de género amoroso. ED.

¹¹² Véase el estudio de esta cuestión en Lawrence Ecker, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, 1934, p. 156. Defiende, en general, la originaria prioridad del amor cortés en la literatura árabe; entre los árabes, el «Minnesang» es algo permanente de todas las épocas, mientras que entre los provenzales y alemanes fue una especie de moda pasajera, cuyo origen no se puede encontrar en los países cristianos, sino sólo en los hispano-andaluces.

¹¹³ Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle*, 1937, p. 416. El uso español de decir *mi dueño* y *dueño mío* a la amada no tiene que ver con la práctica provenzal, pues no sólo es propio del lenguaje amoroso, sino general: «Mencia, sois vos el dueño / de esta casa?» (Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, vv. 214-215). Véase Rufino José Cuervo, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, 1907, capítulo 180, y Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana*, 1847, capítulo 52. Aunque Cuervo parece

Pero el servicio amoroso en los primeros trovadores no parece de origen europeo, no tiene el sentido feudal del occidente, al cual sólo después se fue adaptando; no implica, como el servicio feudal, fidelidad y auxilio mutuo entre señor y vasallo, sino sumisión de siervo a una señora despótica e ingrata. Y éste es el sentir de los poetas árabes. En varios zéjeles de Aben Guzmán se declara deber del amante el someterse humilde y satisfecho a los deseos, caprichos e injusticias del ser querido.¹¹⁴

EL AMOR SIN RECOMPENSA

No hallamos antecedentes de esto en la literatura latina. El servicio u obsequio que Ovidio o Tibulo otorgan a la amada es algo material y frívolo: tenerle el espejo en el tocador, atarle al níveo pie la sandalia, abrirle paso en la calle por entre las apiñadas turbas, dejarla ganar en el juego, no llevarle la contraria..., arte captatoria que en nada se parece a esa entrega total de la propia existencia en manos de la amada, aun sin hallar en ella reciprocidad, sin esperanza de captación. El gozarse en un amor sin recompensa es un refinamiento que jamás cupo en la cabeza de un romano y que abunda primero en los poetas árabes, en los andaluces especialmente, y aparece después en los provenzales. Un zéjel de Aben Labbána de Denia, anterior a 1091, que ya hemos citado arriba, trata la dureza de la amada, cuyo mirar es como espada desnuda que aparta la esperanza; «pero mi corazón», añade el amante, «está lleno de dulzura hacia aquella que me maltrata». Semejantes ideas menudean en los zéjeles de Aben Guzmán; el amante se siente siempre conforme con las injusticias que la amada le depara: «¡qué dulce es el amor y qué amargo ... ! Seas desdeñosa o amable, senténciame como juez, cáusame placer o dolor»,¹¹⁵ «atorméntame, haz conmigo lo que quieras».¹¹⁶ Lo mismo

no creerlo, este uso epiceno de *dueño* procede de que *dueña* vino a ser una interdicción lingüística, debido a la antipatía por las dueñas o sirvientas que tenían fama de viejas, feas y gruñonas; «el vituperioso y abatido género dueñesco», que decía Cervantes.

¹¹⁴ Números 52, 134 y 140 de Ibn Quzmû, *Cancionero andalusí*, 1989. ED.

¹¹⁵ Ibn Quzmû, «Tengo un amado blanco, alto, rubio», número 13 del *Cancionero andalusí*, 1989, p. 61. ED.

¹¹⁶ Ibn Quzmû, «Mi amor prometiome y faltó», número 14 del *Cancionero andalusí*, 1989, p. 63. ED.

entre los provenzales, el enamorado sin ser correspondido, se somete a las decisiones de la dama cruel, como dice Bernart de Ventadorn: «bien es que ella me venza y haga de mí lo que se le antoje»:

Pero ben es qu'ela-m vensa¹¹⁷
a tota sa volontat

«que me venda o me done si le place»;¹¹⁸ él amará, después de muerto y sepultado, a la dama que le desoye.¹¹⁹

SUFRIMIENTO GOZOSO

En los zéjeles de Aben Guzmán los desdenes y rigores, pues complacen a la amada, son motivo de contento para el amante;¹²⁰ el tormento del amor es delicioso;¹²¹ y cuanto más amargo es el amor, más dulce resulta.¹²² También los trovadores se gozaban en la herida amorosa: «tan suavemente me mató», dice Cercamón,

Ai, las, tan suavet m'aucis!¹²³

El llanto y los suspiros son sabrosos, la herida es dulce para el enamorado, según Bernat de Ventadorn.¹²⁴ Alegret siente lo mismo: «Si

¹¹⁷ *Pero ben es qu'ela-m vensa*: Bernart de Ventadorn, «Lo tems vai e ven e vire» [070,030], cancionero C, ff. 51r-51v, vv. 36-37. ED.

¹¹⁸ Bernart de Ventadorn, «Lancan vei per mei la landa» [070,026], cancionero C, f. 56r, v. 28: «si:lh platz, que'm don o que'm venda!». ED.

¹¹⁹ Bernart de Ventadorn, «Can lo boschatges es floritz» [070,040], cancionero C, ff. 56r-56v, vv. 71-72: «mortz venh' a sel qui-m vol blasmar / qu'eu no l'am mortz e sebelitz!». ED.

¹²⁰ Ibn Quzmā, «Me dejó por tedio, cuando era amado mi corazón», número 52 del *Cancionero andalusí*, 1989, p. 120. ED.

¹²¹ Ibn Quzmā, «Quiero a un muchacho», número 140 del *Cancionero andalusí*, 1989, p. 248. ED.

¹²² Ibn Quzmā, «Es su derecho, y esto no es reproche», número 132 del *Cancionero andalusí*, 1989, p. 237. ED.

¹²³ *Ai, las, tan suavet m'aucis!*: Cercamon, «Quan l'aura doussa s'amarzis» [112,004], cancionero C, v. 45. ED.

¹²⁴ Bernart de Ventadorn, «Tant ai mo cor ple de joya» [070,044], cancionero C, ff. 52v-53r, vv. 69-72: «tan l'am de bon' amor / que manhtas vetz en plor / per o que melhor sabor / m'en an li sospire»; y «Non es meravelha s'eu chan» [070,031], cancionero C, ff. 57r-57v, vv. 25-26: «Aquest' amors me fer tan gen / al cor d'una dousa sabor». ED.

a Amor le agrada que yo muera, que no sea amado por ella, eso me place y es bueno para mí». ¹²⁵

Claro es que el sufrimiento y el llanto del enamorado es tema usual en la lírica latina, como en todas, pero lo es como obstáculo pasajero de la ansiada posesión; por el contrario, el sentir complacencia en ese dolor y aceptarlo resignadamente, sin el aliciente de la esperanza, es ya un apasionamiento refinado, ajeno a la sensibilidad romana, y que aparece como un hecho nuevo en la poesía árabe y en la provenzal. La *joya* o exaltación amorosa se confunde justamente con «la pena e la dolor e'l martire» en Bernart de Ventadorn; ¹²⁶ y nos sorprende hallar también que para los poetas árabes andaluces del siglo XI eran ya sentimientos conjuntos en el enamorado la alegría o «joya», *tarab*, y el dolor amoroso, *wagd*. «Las delicias del amor son hechas de sus tormentos ardientes», canta Aben Ammar. ¹²⁷

Estos temas ocurren también en la poesía árabe oriental, pero no tan frecuentemente como en la andaluza. ¹²⁸

ALGUNA OTRA SEMEJANZA

Jeanroy, a pesar de su escepticismo, reconoce algunos casos notables de semejanza total entre canciones provenzales y andaluzas. Ahora nos fijaremos sólo en algunas.

La canción quinta de Guillermo de Aquitania tiene corte completamente zejelesco. El poeta, tomándose a sí mismo en broma, cuenta un obscuro encuentro que, yendo de viaje, le ocurrió con doña Inés y doña Ermesenda. Lo mismo, Aben Guzmán, en varios zéjeles, se complace en presentarse bajo aspectos burlescos, contando aventu-

¹²⁵ Jean Marie Lucien Dejeanne, «Alegret, jongleur gascon du XIII^e siècle», 1907, vol. XIX, p. 224.

¹²⁶ Bernart de Ventadorn, «Tant ai mo cor ple de joya» [070,044], cancionero C, ff. 52v-53r, vv. 1 y 75-76: «la pena e la dolor / que'n trac, e'l martire». ED.

¹²⁷ *Aben Ammar* o AbŪBakr Muḥammad ibn 'AmmŪ (1031-1086), conocido como Ibn Ammar de Silves o Abenamar, fue poeta andalusí y visir de la Taifa de Sevilla. Véase Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, pp. 415 y 427. ED.

¹²⁸ Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, p. 408.

ras que le suceden, ora con una mujerzuela, en uno de los interminables viajes a que su profesión le obliga, ora con una hermosa que le hace quedar en ridículo, ora con la mujer de un vecino, o con una bailarina berberisca. Si en aquella canción quinta Guillermo IX, gran magnate, señor de un Estado más grande que el del mismo rey de Francia, se iguala con un juglar errante, lo hace, al parecer, arrastrado por la imitación de una poesía popular preexistente, influida por la poesía zejelesca. Que esa burla de sí propio era tema favorito de los juglares, nos lo indica el hallarla todavía en el siglo XIV, desarrollada por el arcipreste de Hita.

También la canción séptima de Guillermo tiene toda ella aspecto zejelesco, por su forma estrófica, por su exordio de evocación primaveral, tan frecuente en los zéjeles de Aben Guzmán; por expresar resignación ante los disfavores del amor y exponer la mencionada doctrina de la *obediencia*, y en fin, y sobre todo, por constar de las dos partes esenciales de la canción árabe: una consagrada al amor, y otra, tras una transición brusca, dedicada al elogio de la propia poesía y envío de la canción y del loor a un personaje, «mon Esteve».¹²⁹

Ribera llamó la atención sobre el zéjel 141 de Aben Guzmán, que es parodia de una albada, cantando con cierto humorismo la separación de los amantes al amanecer,¹³⁰ y en otro zéjel, el 82, la estrofa final desliza un verso en romance, «alba, alba, es de luz en una die»,¹³¹ sin duda estribillo de una albada mozárabe. Todo lo cual prueba que la albada en lengua romance era un género popular en Andalucía, medio siglo antes que se escribiesen las primeras albas provenzales conservadas, que pertenecen a fines del siglo XII.¹³² Estas albas provenzales contienen en su estribillo la palabra *alba*, a veces

¹²⁹ Hay en Aben Guzmán 81 zéjeles que contienen dedicatoria a un personaje y 43 en que el poeta se alaba a sí mismo. Véanse como ejemplo de esto último los números 2, 16, 24, 27, 30, 34, 43, 46, 61, 69, 97 y 134. Véase Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, pp. 47-48.

¹³⁰ Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, pp. 91-92.

¹³¹ Ibn Quzmû, «Mañana pintan paredes y clavetean cercados», número 82 del *Cancionero andalusí*, 1989, p. 164. ED.

¹³² Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1889, p. 76.

repetida, como en la atribuida, con escaso fundamento, a Rimbaut de Vaqueiras (florece de 1180 a 1207): «l'alba, l'alba, oc l'alba!»,¹³³ y mucho antes se cantaba en Córdoba también «alba, alba!».

CONCLUSIÓN

Bastan las comparaciones hechas para establecer una relación histórica entre la canción andaluza, cuyo primer poeta aparece a fines del siglo IX, y la canción provenzal, cuyos primeros cultivadores escriben en los comienzos del siglo XII. La concepción idealista del amor data en la literatura árabe oriental desde los tiempos preislámicos;¹³⁴ los poetas andaluces la frecuentan y desarrollan cantando, desde el mismo siglo IX, el poder dignificador que el amor tiene sobre sus esclavos.¹³⁵ Estas ideas no aparecen en las literaturas románicas hasta el tiempo de los primeros trovadores del siglo XII.

Debemos reconocer que entre ambas literaturas hay relaciones tan singulares y tan únicas que son inexplicables sin un influjo de la una sobre la otra.

Hoy ya es imposible repetir que la poesía andaluza se halla situada en los antípodas del amor cortés. Hemos visto que la mujer, en el Islam, está muy lejos de ser tan sólo la esclava que muchos piensan, con Schlegel, relegada al olvido en los camarines del harén, que le sirven de prisión. Y esto no sólo en la literatura, sino en las costumbres inspiradoras de la literatura. No se hallará en los historiadores de Occitania un reconocimiento tan magnífico y resonante de los

¹³³ «Gaita be, gaiteta del castel» [392,016a], publicada por Massó Torrents en el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, vol. VII, p. 423. La atribución a Rimbaut de Vaqueiras es más que dudosa (véase Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 1934, vol. II, pp. 296 y 340).

¹³⁴ Véase Lawrence Ecker, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, 1934, donde se defiende la originaria prioridad del amor cortés en la literatura árabe: entre los árabes el «Minnesang» es algo permanente, de todas las épocas, mientras que entre los provenzales, italianos y alemanes fue una especie de moda pasajera cuyo origen no se puede encontrar en los países cristianos, sino en los hispano-andaluces.

¹³⁵ El califa Al-Hakam, arriba [p. 136]. Véase Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle*, 1937, p. 427.

sentimientos cortesés como el que cuenta la *Chronica Adefonsi Imperatoris* de los emires almorávides de Marruecos. Acometen éstos a Toledo en 1139, para distraer las fuerzas del emperador Alfonso VII que estaba sitiando el castillo de Aurelia, y la emperatriz, la animosa catalana Doña Berenguela, defensora de Toledo, les envía un mensajero a decirles: «¿Por qué destruí la vega y los alrededores de esta ciudad? Poco honor os viene de guerrear contra mí, que soy mujer; si la guerra queréis, id contra mi marido, que está ante el castillo de Aurelia». Ella misma entonces se dejó ver en la más alta torre del alcázar toledano, acompañada de un coro de doncellas que cantaban al son de tímpanos, cítaras y salterios. Los emires africanos alzan los ojos y, absortos al contemplar a la emperatriz rodeada de aquella pompa de majestuoso lirismo, se inclinaron reverentes y se retiraron sin hacer más daño a la ciudad. Esta coloreada estampa nos muestra bien hasta qué punto los refinados sentimientos de cortesía tenían hondas raíces en la vida musulmana, cuánto contaban con ellos los cristianos y cuánto significaban la señora y la canción musical aun para los almorávides, a quienes los andaluces coetáneos de Aben Guzmán tenían por risiblemente bárbaros y rudos.

La misma precedencia y primacía que respecto al amor cortés muestra la poesía andaluza, comparada a la provenzal y a las demás románicas respecto a la forma estrófica, esto es, en cuanto a las siete variedades de la estrofa con vuelta unisonante, coincidentes las siete en la lengua oriental y en las occidentales.

A los demás puntos de semejanza que hemos indicado entre la poesía andaluza y la provenzal podían añadirse bastantes otros, que vienen también a probar el influjo de la una sobre la otra. No obstante, la duda queda siempre posible, aunque en favor de tal influjo esté, además, la oportunidad del momento histórico en que se propagan a Europa el cuento árabe-español y la filosofía arábigo-hispana; el derecho a la no persuasión queda siempre ejercitable, pues en las ciencias del espíritu nada se puede probar indiscutiblemente. Pero suponer que todos esos caracteres comunes de forma y de fondo se hubiesen producido independientemente a ambos lados de los Pirineos, en Andalucía y en Occitania, es más que temeridad. La otra solución, la de una lírica extendida por la Romania en tiempo de Mucáddam de Cabra, si no es fácil de admitir en cuanto a la métrica,

parece del todo inadmisibles cuando se trata de explicar analogías de temas que no son concebibles en el Occidente europeo durante los siglos IX o X. Así viene a servirnos de apoyo el amor cortés, que se miraba como la mayor dificultad para establecer relación de la lírica provenzal y la andaluza.

Por otra parte, hay que prevenirse contra un convencimiento exagerado. La primera impresión que tantas semejanzas pueden producir lleva a la creencia de que la lírica provenzal nació por imitación de la andaluza. Pero tal creencia es inexacta. Al lado de esas semejanzas hay muchas diferencias, que suponen orígenes muy varios. Basta considerar la parte externa de la métrica de Guillermo de Aquitania, sólo 5 canciones tienen estrofa con vuelta unisonante, entre 11 que se conservan; de Cercamón, sólo 1, entre 8; de Marcabré, sólo 7, entre 43; y después de esta primera generación de trovadores, la estrofa zejelesca se hace más rara hasta desaparecer, quedando relegada a la poesía popular; los varios sistemas estróficos, que están siempre en mayoría, indican otros orígenes variados, distintos del andaluz, que sólo se ve preponderante en Guillermo, el creador de la poesía trovadoresca culta. La lírica provenzal, pues, debió nacer tanto de la lírica popular cultivada por los juglares occitanicos como de los ensayos latinos de los clérigos; debió surgir de la vida misma de las cortes meridionales, lujosas y festivas, donde la señora feudal ostentaba el más prestigioso atractivo para sus vasallos. El trovador pudo ver en su dama la señora a quien sirve con el rendimiento amoroso y con los versos, lo mismo que servía al señor con la espada y el caballo; pero entonces hubo de sufrir inicialmente, en la época de mayor intimidad hispano-aquitana, un influjo andaluz, decisivo para concebir el servicio amoroso, no precisamente como servicio caballeresco,¹³⁶ que en derecho exigía ser reciprocado por el señor,

¹³⁶ Véase Eduard Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909, p. 140 y siguientes. Escrito esto, encuentro que Lawrence Ecker (*Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, 1934) desarrolla mucho el mismo pensamiento: la asimilación del amor al servicio militar se halla ya en la obra del poeta oriental Al-Abbū Aben al-Ahnaf muerto hacia 806. La analogía entre el servicio de la señora y el del señor feudal europeo es muy imperfecta, pues el servicio feudal se funda en la fidelidad mutua, mientras la señora en la poesía trovadoresca no favorece a su amante. Los primeros trovadores emplean el tema del servicio, pero no en el sentido feudal

sino como humilde entrega a una señora tiránica, cuyos rigores bendice el amante; un influjo para sentir el amor de un modo nuevo, como deseo inasequible, como tormento deleitoso; influjo para usar, a veces, una estrofa con vuelta unisonante. En suma, la canción provenzal no pudo nacer sino en las cortes del Mediodía de Francia; pero no hubo de nacer sin una importante intervención de la lírica arábigo-andaluza.

La extrañeza del influjo se comprueba por lo limitado de su duración. Los primeros efectos son de gran vigor. Luego, la estrofa con vuelta unisonante se viene a olvidar, pasada la primera generación de trovadores; se olvidan ciertas ficciones secundarias de la canción, el *gardador* entre ellas. El amor insatisfecho, ennoblecedor del alma, el amor cortés, arraigó y evolucionó más; pero de nuevo se fue abriendo camino la pasión natural, cuyos eternos modelos hallaba el Renacimiento en la antigüedad clásica.

POESÍA HISPANO-ROMÁNICA PRIMITIVA

Pasemos ahora a otra cuestión final: ¿qué relaciones tuvo la lírica arábigo-andaluza con la poesía románica de la Península hispana?

Esto nos lleva a la cuestión inicial sobre el elemento románico en que se fundó Mucáddam de Cabra para formar el tipo de su canción. Aben Bassám nos dice que Mucáddam cantaba en un árabe popular mezclado de aljamía o romance mozárabe andaluz, y esta mezcla nos deja suponer el influjo de una lírica popular de los cristianos de Andalucía, por lo menos en cuanto al estribillo, elemento extraño a la poesía árabe, y para el cual parece que Mucáddam inventó el nombre de *markaz*, al decir de Aben Bassám.

Ribera cree que Mucáddam no se debió inspirar en una lírica romance andaluza, sino en una lírica importada por los gallegos en Andalucía. Se funda en que entre la multitud de soldados y esclavos vascos, francos, catalanes, germanos o eslavos que pululaban

del Occidente, sino tomado de la poesía árabe; después lo fueron adaptando al feudalismo europeo. Véase el trabajo de Joseph Hell, «Al-'Abbū ibn al-Aḥnaf», 1925, vol. II, pp. 271-307.

por Córdoba eran muy abundantes los gallegos, estimados por su belleza física, por su ingenio y habilidad, así como las gallegas, por sus atractivos, eran preferidas para hacer de ellas mancebas o para manumitirlas y hacerlas esposas. La excepcional importancia que la lírica gallega tuvo en los siglos XIII y XIV hizo a Ribera suponer que debió ya estar floreciente en la época primitiva.¹³⁷ Pero tal importación de una lírica gallega en Córdoba es hipótesis que no tiene en su apoyo indicio alguno, y, además, es tan superflua como llevar hierro a Bilbao, ya que el genio lírico popular de Andalucía se nos muestra en todas las épocas como el más original y expansivo de España.

Ese zéjel híbrido de árabe y romance creado en el siglo IX en Córdoba, sea imitando un trístico con vuelta y estribillo, usual entre los mozárabes de la Bética, sea juntando un trístico árabe-persa con un estribillo mozárabe, ya hemos dicho hallarse igual en la poesía romance del Norte de España, en gallego y en castellano, documentado desde comienzos del siglo XIII, hasta el siglo XVII; más arraigado en Castilla, menos en Galicia. En ninguna de estas dos regiones sabemos si tal forma estrófica es allí indígena, por ser primitivamente común a toda España, o si fue importada de Andalucía. Esto segundo parece lo más probable.

LOS CANCIONEROS GALLEGOPTUGUESES

La primera lírica que se desarrolla en una lengua peninsular es gallega. Los catalanes poetizaban en provenzal durante los siglos XII y XIII; los castellanos cantaban algunas canciones en lengua propia, pero, por lo común, las escribían en gallego; el castellano nace especializado en el género épico.

Los tres grandes cancioneros galaico-portugueses (en que colaboran muchos autores castellanos de nacimiento)¹³⁸ nos ofrecen una poesía bastante más tardía que la provenzal, muy influida por ésta. Y como la lírica provenzal sólo muestra semejanza con la andaluza en la primera generación de sus trovadores, no puede extrañarnos que esas semejanzas falten en la poesía galaico-lusitana; no encontramos

¹³⁷ Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, pp. 16-23, 36 (nota), 52-54 y 98-99.

¹³⁸ Ernesto Monaci, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, 1875; Enrico Molteni, *Il Canzoniere portoghese de Colocci-Brancutti*, 1880; y el *Cançioneiro da Ajuda*, 1904.

en ella rastros de las figuras secundarias de cizañeros y enojosos; para nada aparecen el celoso ni el guardador; nada de *midons*;¹³⁹ ninguno de los otros puntos de semejanza que las más antiguas canciones provenzales tienen con las andaluzas. Quizá si conservásemos las cantigas del juglar compostelano Paja, contemporáneo de Marcabré, sorprenderíamos en ellas algunas analogías andaluzas, en cuanto al contenido.

Por lo que hace a la forma, Rodrigues Lapa sólo señala una cantiga en los dos cancioneros más antiguos que tenga forma zejelesca. Pero, en realidad, hay unas 60, debidas a trovadores de los más antiguos, como don Lope Díaz de Haro,¹⁴⁰ y a los más modernos, como el conde de Barcelos. Pocas son, un 4 por 100 de las 1.600 poesías contenidas en esos dos cancioneros, pero, aunque pocas, bastan para mostrar caracteres y desarrollos de la forma zejelesca, enteramente diversos de los que hallamos en las estrofas provenzales, probándonos una tradición gallega independiente, ora obedezca a influjo inicial andaluz, ora tenga orígenes más o menos autóctonos.

Toda la lírica cortesana gallegoportuguesa se divide en dos estilos, según la vieja poética, expuesta en sus mismos cancioneros. Un estilo es el de las *cantigas de maestría*; carecen éstas de estribillo, al uso provenzal, y emplean combinaciones de rimas, imitadas en su mayoría de la lírica provenzal; es el estilo más elegante y más de moda; el otro estilo, *cantigas de refram*, se caracteriza, como su nombre dice, por el uso del estribillo, «refram», a pesar de lo cual las cantigas de tipo zejelesco son tan pocas como acabamos de ver; la mayoría usan otras formas estróficas, sobre todo (contrastando con lo poco que usan el trístico zejelesco) emplean mucho un sistema de estrofas dísticas, donde se desarrolla, en reiteraciones paralelas, un único motivo sentimental repitiéndose en la segunda estrofa la idea y hasta las palabras de la primera, pero con rima diferente, como en la singular albada del caballero Nuño Fernández Torneol, puesta en boca de la enamorada:

¹³⁹ No es aceptable la comparación establecida por Nykl con la designación de la dama en la poesía gallegoportuguesa bajo el nombre *senbor*: no tiene nada que ver, pues, como todos los nombres en *-or*, señor era común en prosa y verso para el masculino y para el femenino; cuando *senbor* lleva un posesivo, es siempre femenino: *mia senbor*, en contraste con *mi dons* frente a *ma donna*.

¹⁴⁰ Dignatario de la corte de Alfonso VIII en 1206; combatiente en las Navas de Tolosa, 1212; muerto en 1236.

Levad', amigo, que dormides as manhanas frías,¹⁴¹
toda-las aves do mundo d'amor dizían;

Leda m'and'eu!

Levad', amigo, que dormides las frías manhanas,
toda-las aves do mundo d'amor cantavan';

Leda m'and'eu!



Hace tiempo señalé como forma más característica y original de la lírica gallegoportuguesa la estrofa paralelística, y como forma más propia de la lírica castellana la estrofa zejelesca;¹⁴² y, aunque esto no quiere decir que Galicia no use formas zejelescas,¹⁴³ ni Castilla paralelísticas, el predominio respectivo parece favorecer la hipótesis de que la estrofa zejelesca irradia de Andalucía; Galicia, más libre que ninguna otra porción peninsular de la influencia musulmana, es natural que no use apenas la forma del zéjel.

¹⁴¹ *Levad', amigo, que dormides as manhanas frías*: Nuno Fernandez, «Levad', amigo, que dormides as manhanas frías» [106, 11], número 242 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-6. Traduce Menéndez Pidal: «Levantaos, amigo, que dormís las mañanas frías; / todas las aves del mundo están diciendo de amor. / ¡Contenta me estoy yo!». ED.

¹⁴² Véase mi artículo «La primitiva poesía lírica española», 1938, pp. 310 y 332 [pp. 37 y 54].

¹⁴³ Hasta se da también en la lírica gallegoportuguesa la mezcla del estilo paralelístico con el zejelesco (aunque Manuel Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Por-*

Queda la extraña excepción gallega, el cancionero sagrado de Alfonso X, casi todo él zejelesco. De 402 composiciones que forman las *Cantigas de Santa María*, en sus dos ediciones, publicadas por el rey hacia 1265 y 1280, nada menos que 335 tienen la forma de trístico monorrímo, vuelta unisonante y estribillo, las cuales constituyen un 83 por 100 del total. Esto creo se explique porque, siendo el gallego lengua de la poesía lírica general de España, las cantigas sagradas no serán gallegas más que de lengua; en cuanto a su inspiración musical, serán más bien de tierras de Toledo o de Sevilla. El influjo del Sur está asegurado por aquel documento gráfico que arriba hemos recordado. Entre las miniaturas que ilustran los códices de las *Cantigas* de la Virgen, representando juglares y músicos de los más variados instrumentos, una de ellas figura un juglar cristiano y otro moro tocando sendos laúdes, cantando a dúo, animados por el mismo jarro de vino. No nos extrañe esta colaboración de cantores a la Virgen pertenecientes a las dos religiones; tenemos de ella testimonios fehacientes, como el concilio de Valladolid de 1322, que prohíbe llevar juglares sarracenos a cantar y tañer en las iglesias.¹⁴⁴ Pues bien, las cantigas que esa singular miniatura ilustra deberán el enorme predominio de la estrofa zejelesca a un influjo meridional, en alguna parte morisco, en su mayor parte cristiano. En sus obras científicas, Alfonso X aprovecha muchos elementos de la ciencia árabe producida en las antiguas cortes de Taifas de Toledo, o de Sevilla, o de Niebla; algo así hará también en su gran obra lírica musical, y digo esto en apelación de la sentencia de doctos musicólogos modernos, que dicen ser las *Cantigas* hijas del arte litúrgico, sin tener nada que ver con el arábigo.

LA LÍRICA CASTELLANA

Es probable que el predominio de la estrofa zejelesca en Castilla se deba al influjo de la juglaría morisca, que no se hizo sentir en Galicia.

tugal na Idade-Média, 1929, p. 36, lo niega); por ejemplo, en los números 199, 202, 354, 634 y 664 del *Cancionero de la Vaticana* o en el número 416 del *Cancionero Colocci Brancuti*, pero manifiestamente estos paralelismos en la larga estrofa zejelesca son algo postizo y poco logrado, en comparación de los felices efectos que alcanza en el breve pareado.

¹⁴⁴ Véase mi *Poesía juglaresca y juglares*, 1924, pp. 137-138. Aunque hablo siempre de formas métricas y no de formas musicales, parece que la métrica de tipo árabe

El arcipreste de Hita, autor de seis canciones zejelescas, incluidas en su *Libro de buen amor*, nos dice que compuso cantigas para juglaresas moras, y es bien sabido que los tañedores y cantores sarracenos servían en la Corte de Alfonso X y Sancho IV de Castilla lo mismo que en la de Pedro IV o Juan II de Aragón.¹⁴⁵

El mismo arcipreste de Hita es prueba del arraigo tradicional que tenían en Castilla no sólo las formas estróficas, sino ciertos temas del zéjel árabe-andaluz. En pleno siglo XIV, cuando ya nadie se acordaba de los viejos asuntos zejelescos, el arcipreste nos sorprende con una cantiga de vuelta unisonante, en que, lo mismo que Aben Guzmán y que Guillermo de Aquitania, a comienzos del siglo XII, burlándose de sí mismo, se nos ofrece al escarnio en una aventura amorosa, engañado por un infiel mensajero y por una panadera llamada Cruz. Copiaré aquí tres de las cinco estrofas de que consta la cantiga, para hacer en ellas varias correcciones al manuscrito único:

*Mis ojos no verán luz,¹⁴⁶
pues perdido he a Cruz.*

Cruz cruzada, panadera,
tomé por entendadera;
tomé senda por carrera
como [faz el] andaluz.

*Mis ojos no verán luz,
pues perdido he a Cruz.*

Coidando que la avría,
dixelo a Ferrand García
que troxies la pleitesía
e fuese pleités e duz.

*Mis ojos no verán luz,
pues perdido he a Cruz.*

andaluz implica música de igual tipo. Me falta la competencia para discutir las opiniones de Spanke y de Anglés, quienes afirman que la música de las cantigas alfonsíes es hija del arte litúrgico occidental y nada tiene que ver con la árabe (véase Käte Axhausen, *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, 1937, pp. 62-63).

¹⁴⁵ Véase mi *Poesía juglaresca y juglares*, 1924, pp. 138, 249, 263, 278-279, y Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 75-76.

¹⁴⁶ *Mis ojos no verán luz*: Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, coplas 115-118. ED.

Díxom quel plazia de grado,
e fízos de Cruz privado;
a mi dio rumiar salvado,
él comió el pan más duz.

*Mis ojos no verán luz,
pues perdido be a Cruz.*

El predominio del trístico con vuelta unisonante y estribillo entre los músicos cortesanos del tiempo de Juan del Encina es bastante mayor que el que se observa en la Florencia del Magnífico; pero en seguida, en el curso del siglo XVI, la boga de este sistema estrófico va cesando, hasta subsistir sólo en la poesía más vulgar. En nuestro teatro clásico, tan rico en cantos líricos populares y tradicionales, se recogen las últimas muestras de estrofas zejelescas, siempre entonadas en pobres fiestas de labradores. Así se extinguen en su patria los últimos ecos de la canción árabe-andaluza, la que en los siglos XI y XII tuvo tan gloriosos destinos en Oriente y Occidente. Se extingue su voz en el siglo XVII, ahogada por la incipiente boga de otra nueva forma de canción, la copla y la seguidilla, también nacidas en la eterna Andalucía. A las fiestas fluviales sobre el Guadalquivir, en la fastuosa y sabia corte de Motámid o en los días de Aben Guzmán, cantadas en estrofas zejelescas, suceden las fiestas de la época de Felipe IV y de Lope de Vega, cantadas en las nuevas coplas, cuya boga aun dura:

Río de Sevilla,¹⁴⁷
¡cuán bien pareces
con galeras blancas
y ramos verdes!

¹⁴⁷ *Río de Sevilla*, / *¡cuán bien pareces*: Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso*, 1625, acto I, vv. 17-20. ED.

Sobre primitiva lírica española*

El discurso que en 1919 leí en el Ateneo de Madrid sobre *La primitiva poesía lírica española*,¹ estaba destinado por mí a salir de su forma vulgarizante, en la que precisiones y pormenores son excluidos, y pasar a una exposición erudita. Tal propósito, abandonado desde entonces, quisiera realizarlo ahora respecto a dos puntos solamente.

Hice allí una afirmación de carácter general: «si nos remontamos a los orígenes de nuestra historia literaria, al tiempo en que el juglar de Medinaceli componía un gran poema épico, el de *Mío Cid*, hallamos que, junto a esta poesía narrativa, política y militar, la poesía lírica surgía a su vez en todos los momentos de la vida».² No doy esto como una mera hipótesis. En seguida cito en apoyo la *Chro-*

* Es un complemento necesario al trabajo extenso titulado «La primitiva poesía lírica española».

¹ Citaré siempre la edición incluida en los *Estudios Literarios*, 1938 [pp. 3-60].

² «Ma tutto questo non è che una potesi, benchè degna dalla più grande attenzione...» dice, después de copiar el párrafo arriba transcrito, Ferruccio Blasi en un amplio y bello estudio sobre «La *serranilla* spagnuola» (1941, p. 6). El autor, ateniéndose a la opinión hoy más seguida, se inclina a pensar que los villancicos de tono popularizante que florecen en los siglos xv y xvi no son eco de una tradición antigua, sino una «filiazione della poesia dotta» debida a poetas cultos y refinados como Santillana, Castillejo, Gregorio Silvestre, el mismo Góngora. Pero ésta es hipótesis inverosímil. Conservándose el caudal completo de estos autores, no hallamos en ellos, por ejemplo, el tema o los villancicos de la serrana guiadora en la montaña, y los poetas que nos transmiten algo de esto, como Gil Vicente y Lope de Vega, lo hacen obedeciendo a la misma conocida costumbre que les llevaba a insertar o a imitar los romances tradicionales. Claro es que por otra parte estoy muy lejos de negar el caso contrario, de la poesía culta que baja del pueblo. A Jeanroy y a mí, porque afirmamos la existencia de estribillos o *refrains* populares, inspiradores de poesía culta, nos atribuye el señor Blasi concomitanzas con el mito romántico de la poesía popular. No tengo sino que citar mi conferencia de Oxford, *Poesía popular y poesía tradicional* [pp. 61-94], aunque es probable que el concepto de poesía tradicional que ahí expongo no sea aceptado por quien no haya estudiado en abundancia las variantes de un canto narrativo de la tradición oral. Compárense, en sentido afirmativo, un excelente conocedor de la tradición oral, Vittorio Santoli, «Problemi di poesia popolare» y «Cinque canti popolari» (1935 y 1938); y en sentido dubitativo, un agudo erudito, ajeno a la exploración folclórica, Leo Spitzer, en «Remarque sur la différence entre Poesía popular et Poesía de Arte», 1936, p. 68, con objeciones a las que pronto contestaré.

nica Adefonsi Imperatoris, escrita hacia 1150, es decir, coetánea exactamente con el *Poema del Cid*, y en ella encontramos pasajes ilustrativos sobre canciones de victoria, de recibimiento, de corte, de boda, de funeral, alguna de las cuales voy a aducir aquí.

A menudo, cuando la *Crónica* refiere una victoria de los cristianos, da la noticia, repetida hasta cuatro veces, de que los soldados cantaban, al volver vencedores de Toledo: «dicebant hymnum» (capítulo 57), «reversi sunt Toletum, cum gaudio magno et laetitia canentes» (capítulos 58, 71 y 79). El clérigo cronista suele decir que cantaban alabanzas a Dios; sin duda, y para nuestro objeto basta; pero sin duda también cantaban canciones profanas, y esto apenas siquiera merece el nombre de hipótesis, recordando la milenaria costumbre que nos testimonia hacia atrás el canto de los soldados de Aureliano,³ y hacia adelante los cantos rústicos de victoria que nos ofrece nuestro teatro de los siglos XVI y XVII. Y bien es de advertir, a propósito de ésta y de otras menciones de cantos en la *Chronica Imperatoris*, que el autor muestra aficiones poéticas muy decididas; al llegar a la magna expedición contra Almería, abandona la prosa para continuar su relato en verso latino, y en esos versos hace una mención del *Poema de Mio Cid*. Tenía oídos para la poesía románica vulgar, lo mismo para la gran poesía heroica que para la humilde lírica de ocasión.

Otro tipo de canto popular, la endecha o lamento fúnebre, aparece también testimoniado en esta *Chronica Imperatoris*. Cuando el valiente capitán Munio Alfonso es muerto por los almorávides (1 de agosto de 1143) y es enterrado en el cementerio de la catedral de Toledo, «per multos dies mulier Munionis Adefonsi, cum amicis suis, et ceterae viudae, veniebant super sepulcrum Munionis Adefonsi, et plangebant planctum, et hujusmodi dicebant; O Munio Adefonsi, nos dolemus super te; sicut mulier quae unicum amat maritum, ita Toledana civitas te diligebat. Clypeus tuus numquam declinavit in

³ *Vita Aureliani* en *Historia Augusta*, parte I, 6.4 y 6.5: «Theoclius, Caesareanorum temporum scriptor, Aurelianum manu sua bello Sarmatico una die quadraginta et octo interfecisse, plurimis autem et diversis diebus ultra nongentos quinquaginta, adeo ut etiam ballistia pueri et saltatiunculas in Aurelianum tales componerent, quibus diebus festi militariter saltitarent: Mille mille mille decollavimus / unus homo mille decollavimus / mille bibat quisquis mille occidit / tantum vini nemo habet quantum fudit sanguinis». ED.

bello, et hasta tua numquam rediit retrorsum, et ensis tuus non est reversus inanis. Nolite annuntiare mortem Munionis Adefonsi in Corduba et in Sibillia, neque annuntietis in domo regis Texufini, ne forte laetentur filiae Moabitarum et exultent filiae Agarenorum et contristentur filiae Toletanorum».⁴ Aquí el cronista no quiere reflejar un llanto prosaico de las viudas toledanas, sino una lamentación poética, un canto fúnebre como el que en todos los pueblos antiguos estuvo siempre en uso entre las mujeres;⁵ de ahí que constituyera una especie de oficio: las *lamentatrices* de que habla la *Vulgata*, en Jeremías IX, 17, vocablo traducido por las *llanteras* o las *endechaderas* en las versiones bíblicas españolas;⁶ las *endicheras* de que habla la *Primera Crónica General*⁷ o las *lloronas* o *plañideras* que perduraban todavía en el siglo XIX en las costumbres populares de algunas apartadas regiones españolas. Se trata de la costumbre de *endechar* a los difuntos, prohibida por las *Partidas*⁸ y vuelta a prohibir inútilmente por acuerdos de cortes, por constituciones sinodales y por la Inquisición, en el curso de toda la Edad Media y del Renacimiento. La secular continuidad de esta costumbre nos induce a presumir que las endechas del siglo XII fuesen ya en verso corto como lo eran en el siglo XIII y siguientes.⁹ En cuanto al

⁴ *Chronica Adefonsi imperatoris*, capítulo 86, en Enrique Flórez, *España Sagrada*, 1766, vol. XXI, p. 390.

⁵ Otto Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, 1913, p. 97 y siguientes.

⁶ La *Biblia*, en traducción de Felipe Scio de San Miguel, 1844, vol. IV, p. 203.

⁷ *Primera crónica general: estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, edición de Ramón Menéndez Pidal, 1906, p. 41, columna b, línea 34: «oí unas voces como en el cielo, y semejóme cantar de mancebas, mas en manera como que daban gritos; y bien entendí que no eran cantares de alegría, más bien creo que fuesen las endicheras del infierno, a que llaman los gentiles deesas rabiosas porque hacen los corazones de los hombres rabiarse de duelo» (líneas 30-37).

⁸ *Partidas* 1^a, 4^a y 100^a.

⁹ Los *tbrenos* o cantos fúnebres. San Isidoro (*Etymologiae*, libro I, 39.19) dice que se usaban en su tiempo (como la *nenia* de los romanos). Uso pertinaz, conservado en algún punto de Extremadura hasta el siglo XIX, *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, por Antonio Machado, 1833, vol. I, p. 96. Noticias varias: José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, 1863, vol. IV, notas 523 y 524; 1865, vol. VII, p. 430, nota 2; *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, pp. 850-851, 959 y 964. Metros cortos: Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 1933, p. 85 y siguientes. Endecha tetrasílaba de Casandra, en la *Historia trojana de bacia* 1270, 1934, pp. XIV y 59. Endecha hexasílaba en Ginés Pérez de Hita,

contenido de las endechas de Muño Alfonso, el cronista afirma referir lo que aquellas viudas toledanas decían; cabe, sin embargo, la duda de si inventara él de su propia cosecha el contexto de los plañidos. No es argumento decisivo a favor de esto último el que, salvo las primeras líneas, la elegía funeral de Muño Alfonso está calcada sobre la lamentación de David por la muerte de Saúl y de Jonatás;¹⁰ alguna cantiga amorosa galaicoportuguesa tiene también inspiración bíblica.¹¹ Pero en fin, sea o no el lamento consignado en la *Chronica Imperatoris* trasunto del que efectivamente se oyó en Toledo el año 1143, no hay duda de que nos testimonia el uso de las endechas poéticas en boca de las mujeres.¹²

Esa mención frecuente de cantos populares, hecha por la *Chronica Imperatoris*, no podemos tomarla como una expresión retórica del historiógrafo. Hallamos también en otros textos coetáneos referida la costumbre de los cantos públicos en todo suceso fausto. Todos los textos nos llevan a creer que esos cantos eran improvisados, escritos en el momento, sin propósito literario de perduración. La *Historia Compostellana* cuenta la entrada del obispo en Santiago el año 1110, acompañado de una multitud de adolescentes que cantaban celebrando la deseada venida del prelado («cum hymnis atque dulcifluis harmoniae melodiis, ejus optata praesentia congaudentes ... cum eo cantando perveniunt»), y cuando en el mismo año es coronado el niño Alfonso VII en la iglesia de Santiago, todo el día se pasa en cantar y más cantar, «en cánticos de cánticos» («dies illa in hymnis jubilationis et canticorum

Historia de las guerras civiles de Granada, segunda parte, capítulo 14. Endecha pentasílabo de Guillén Peraza en Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, 1900, vol. X, p. 229.

¹⁰ *Libro segundo de Samuel* en la *Biblia*, capítulo I, versículos 20-22.

¹¹ Por ejemplo «Ay cervos do monte, vin vos preguntar, foyse meu amigo? ... ¡que farey, velidas!» [134,1], número 792 del *Cancionero de la Vaticana*, recuerda el *Cantar de los Cantares*, capítulo II, versículo 7, y capítulo III, versículo 5: «Adjuro vos, filiae Jerusalem, per capreas cervosque camporum». Cosa diversa de otro tema del ciervo que indica Jeanroy en *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1925, p. 162.

¹² Compárese, cuando la *Crónica* pone otro lamento fúnebre en boca de varones, por la muerte de Reberter (capítulo 94, página 396), el tono prosístico que refleja la conocida costumbre de llorar estrepitosamente los caballeros la muerte de su señor.

canticis peracta pertransit».¹³ Igualmente, la traducción de la *Historia anónima de Sabagún* cuenta que, cuando la reina Urraca va a Sahagún en 1116, «todos los burgueses con las mujeres e hijos salieron a recibir, e con sones e cantos de cítaras e otros instrumentos la metieron en la villa», y luego, como cosa bien distinta, refiere el anónimo otro recibimiento religioso de los clérigos que, también cantando (cantos litúrgicos), introducen a la reina en la iglesia.¹⁴

Volviendo a la *Chronica Imperatoris*, ella refiere la entrada triunfal de Alfonso VII en Toledo el año 1139, en que todo el vecindario, «tota plebs civitatis», lo mismo cristianos, que moros, que judíos, salen fuera de los muros para recibir al vencedor, cantando «cum tympanis et cytharis et psalteriis» cada uno en su lengua (romance, árabe o hebreo), y nos da el tema de las canciones, medio de inspiración eclesiástica y medio circunstancial: «Benedictus qui venit in nomine Domini, et benedictus tu, et uxor tua, et filii tui, et regnum patrum tuorum...». Luego cuenta la procesión del arzobispo y clérigos que en la plaza de la ciudad reciben al emperador, cantando también, ahora naturalmente que cantarían cantos litúrgicos. Lo mismo, cuando en 1134 Alfonso entró en Zaragoza, toda la ciudad, nobles y plebeyos, «omnes principes civitatis et tota plebs», salieron al camino, con instrumentos músicos cantando: «Benedictus qui venit et benedictus ipse, et benedictum regnum patrum suorum, et benedictum regnum Legionis, et benedicta misericordia tua...»; es decir, entonaban canciones especialmente aplicadas al rey que llegaba; después, ya dentro de la ciudad, reciben al rey el obispo y clero de Zaragoza, cantando: *Deum time*, etcétera...¹⁵ Estos datos positivos sobre cantos populares admiten una mínima cantidad de hipótesis; los cantos de cristianos, moros y judíos toledanos serían en gran parte cantos de estrofa zejelesca (bbba, ccca, ddda, etcétera), ya que desde el siglo XI nos consta el uso preferente de esa estrofa entre moros y judíos del sur de

¹³ *Historia Compostelana*, libro I, capítulos 61 y 66, en Enrique Flórez, *España Sagrada*, 1765, vol. XX, pp. 112 y 121.

¹⁴ Romualdo Escalona, *Historia del Real Monasterio de Sabagún*, 1782, p. 340, columna b.

¹⁵ *Libro del Eclesiastés* en la *Biblia*, capítulo XII, versículo 13, y *Chronica Adefonsi imperatoris*, capítulos 72 y 25, en Enrique Flórez, *España Sagrada*, 1766, vol. XXI, pp. 380 y 344.

España.¹⁶ Esa estrofa arranca o depende de un estribillo; y si nos queremos formar una idea de cómo serían esos primitivos estribillos, acudiremos a un poeta toledano de mediados del siglo XVI, que nos da ejemplo del modo con que el pueblo celebraba la llegada de un capitán victorioso, cantando:

Vengáis norabuena,
duque mi señor,
pues venís vencedor.¹⁷

Un estribillo así, glosado en estrofas zejelescas o en romance o en cualquier otra forma, es lo corriente para los cantos de recibimiento del vencedor, en el teatro español del XVI y XVII,

Bien vengáis triunfando,
conde lidiadore,
bien vengáis, el conde!¹⁸

siendo de notar, en este canto de labradores, la -e llamada paragógica: *lidiadore*, que quiere remedar herencia de un sistema métrico antiquísimo. Gran arcaísmo, habitual todavía en los cantos populares del Siglo de Oro, como, por ejemplo, nos lo muestra otro estribillo para canto de recibimiento:

Sea bienvenido
el comendadore,
de rendir las tierras
y matar los hombres.¹⁹

¹⁶ Véase mi estudio «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 359-360 [pp. 95-151].

¹⁷ *Auto del Sacrificio de Jeté*, 1901, vol. I, p. 422.

¹⁸ Lope de Vega, *El conde Fernán González*, 1624, acto I, vv. 415-418 (esta canción también se encuentra en las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, 1897, vol. VII, p. 424, columna b). La glosa de este cantarillo es en romance asonantado -óe; del mismo Lope, en el *Auto del nombre de Jesús* (edición de la RAE, 1892, vol. II, p. 159, columna b): «Seáis bien venido, Príncipe divino», con glosa zejelesca.

¹⁹ Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, 1619, acto I, vv. 529-532 y 591-594 (este cantarillo se ha editado también en las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, 1899, vol. X, p. 537, columna a).

Pretenden estas citas establecer un lazo de unión entre la costumbre de soldados y pueblo indicada por los cronistas del siglo XII y la costumbre popular descrita con rasgos arcaicos por los dramáticos del siglo XVI. Pero ¿hasta qué punto este lazo de unión es real? ¿Los cantos populares del siglo XII constaban ya de un estribillo más una glosa? Esto es lo más verosímil. El uso de estribillos encabezando un canto está atestiguado desde el siglo XI, por lo menos, entre moros y judíos, como acabo de decir; respecto de los cristianos, ya tenemos una canción con estribillo en las obras del primer poeta conocido: a mediados del siglo XIII nos da una muestra Berceo en *El duelo de la Virgen*.²⁰ Unos años antes, el 1236, el cronista Lucas de Tuy nos da también el texto de un villancico popular, de tema político-guerrero; recoge la tradición vieja de que, cuando Almanzor murió (año 1002), un cantor misterioso, que se cree era el diablo, anunció la muerte a los cordobeses, cantando en árabe y en romance a orillas del Guadalquivir, el cantarillo que inserta en medio del relato latino:

En Canatañazor
perdió Almanzor
ell atamor.

«Id est: in Canatanazor perdidit Almanzor tympanum sive sistrum, hoc est, laetitiam suam».²¹ Éste es un estribillo que parece esperar la continuación de una glosa. La noticia dada por el cronista de que el diablejo cantaba a los cordobeses en lengua hispana y en árabe, pudiera aludir a un zéjel híbrido de las dos lenguas, como alguno del poeta cordobés Aben Guzmán.

²⁰ Gonzalo de Berceo, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*, coplas 178-190. Se trata de una cántica de velador o de centinela, y su estribillo no es otro que «eya velar». ED.

²¹ El Tudense, en la *Hispania illustrata* de Andreas Schott, 1608, vol. IV, p. 88, línea 23, «el tambor». Yo tomo «ell atamor» de un manuscrito del Tudense, cuya cita precisa no encuentro ahora, aunque casi seguramente será el de la Biblioteca Real que describo en mis *Crónicas Generales de España*, 1918, p. 5: «el atamor» en la traducción del Tudense publicada por Julio Puyol (*Crónica de España por Lucas obispo de Tuy*, 1926, p. 330).

A todas estas noticias debe agregarse la mención especial de dos zéjeles de Aben Guzmán; en el primero de ellos se incluye un verso romance: «alba, alba es de luz en una die», semejante a los estribillos de albada provenzal que contienen siempre la palabra *alba*, en algunos repetida varias veces; y el otro zéjel desarrolla una situación semejante a la de las albas provenzales.²² Lo cual indica que entre los mozárabes andaluces eran vulgarmente conocidos los estribillos de albada y las albas, medio siglo antes de las primeras albas provenzales llegadas a nosotros.²³ Cosa de tenerse en cuenta (tratándose de mozárabes muy apartados de contactos europeos), para hacernos cautos contra la propensión de atribuir siempre a influjo ultrapirenaico toda semejanza entre la poesía española y la francesa, propensión por otra parte naturalísima, dado que la poesía francesa es más precoz y fecunda que la española.

En las anteriores páginas hemos partido del dato que nos suministran tres crónicas del siglo XII, coetáneas del *Poema del Cid*, concordantes en afirmar la existencia de cantos populares, sin duda corales. Varias de esas noticias nos dan el tema de los cánticos como compuestos para la ocasión y el momento que celebran, es decir, ajenos a un propósito fundamentalmente literario. En el siglo XIII tenemos el dato de Berceo: los guardas o veladores cantan, a coro también, un estribillo, glosado con alusiones improvisadas al asalto que los guardas temen.²⁴ La *Crónica* del Tudense nos transmite un estribillo de estructura semejante a los que se cantaban y glosaban en los siglos XV y XVI. Añadamos ahora que la costumbre de que los poetas cortesanos refundiesen o arreglasen los estribillos populares aparece documentada hacia 1280, cuando el clérigo santiagués Airas Nunes, de la corte de Sancho IV de Castilla, y el juglar Joan Zorro, de la corte de otro rey, probablemente de la de Alfonso III de Por-

²² Ibn Quzmā, *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933, números 82 y 141. ED.

²³ Véase «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 407-408 [pp. 141-142]. Para el remoto origen popular de los estribillos con la palabra *alba*, véase Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1925, pp. 73 y 75, nota 2.

²⁴ «Todos son homnes ladronciellos, eya velar, / que asechan por los pestiellos, eya velar. / Todos son homnes plegadizos, eya velar, / rioaduchos mescladizos, eya velar», coplas 183-184 de *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*, de Gonzalo de Berceo. ED.

tugal, ambos reescriben a su manera la bailada de las *Avelaneiras fro-lidas*,²⁵ es decir, ambos poetas cooperan por escrito a la transmisión del canto tradicional.²⁶

También tenemos, entre los mismos poetas gallegoportugueses, en el siglo XIII, el hecho de utilizar estribillos populares como temas poéticos. El mismo clérigo Airas Nunes termina las cuatro estrofas de una pastorela con cuatro cantarcillos populares o popularizados, uno de los cuales es:

Que coita ei tan grande de sofrer:²⁷
amar amigu e non ousar veer!
E pousarei so lo avelanal;

cantar que es tomado como comienzo y es desarrollado en cinco estrofas paralelísticas, por Nuno Fernandes Torneol.²⁸ Sea tal canción obra de un anónimo y tradicional como creen C. Michaëlis y J.J. Nunes,²⁹ sea, lo que también creo probable, que Airas Nunes tomase su cantarcillo de la estrofa inicial de Torneol, resulta siempre que los poetas líricos tenían por costumbre aprovechar como tema de inspiración estrofas o estribillos ajenos, fuesen de tradición anónima o de poeta conocido.

En la citada pastorela de Airas Nunes, el último de los cuatro cantarcillos tiene aire decididamente tradicional, por su rima imperfecta, por la sencillísima estructura de sus imágenes, por su extinguirse en una simple exclamación:

²⁵ Airas Nunez, «Bailemos nós ja todas tres, ai amigas» [14,5], y Johan Zorro, «Baylemos agora, por Deus, ay velidas» [83,1], números 462 y 761 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

²⁶ Véase *La primitiva poesía lírica española*, 1938, p. 266 [p. 9]; *Poesía juglaresca y juglares*, 1924, p. 222; y José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, vol. II, pp. 132, 235 y 353; en el vol. I, pp. 202 y 220.

²⁷ *Que coita ei tan grande de sofrer*: Airas Nunez, «Oí og' eu Ñ pastor cantar» [14,9], número 454 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 22-24. ED.

²⁸ Nuno Fernandez, «Que coita tamanha ei a sofrer» [106,18], número 245 del *Cancionero de la Vaticana*.

²⁹ José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, vol. I, pp. 131 y 337.

Pela ribeira do río³⁰
antando ía la virgo
d'amor:

Quen amores ha
¿cómo dormirá?
¡Ay, bela fro!³¹

Y este cantarcillo, inspirador del erudito clérigo santiagués, sin duda continuó popular en los siglos sucesivos, ya que de él se desgajó el dístico que el marqués de Santillana pone en boca de una de sus hijas, tomándolo de la tradición vulgar:

La niña que amores ha,³²
sola ¿cómo dormirá?³³

Que los villancicos son inspiradores de la poesía de corte se muestra también en la rúbrica de algunas cantigas del *Cancionero vaticano*, donde se dice expresamente que están hechas sobre un estribillo popularizado, adaptándose a su música, o sea siguiéndola: «Esta cantiga foy seguida per hũa baylada que diz

³⁰ *Pela ribeira do río*: Airas Nunez, «Oí og' eu Ñ pastor cantar» [14,9], número 454 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 30-35. Compárese con Johan Zorro, «Pela ribeyra do río» [83,8], número 757 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

³¹ Esta disposición de la estrofa me parece evidente. José Joaquim Nunes (*Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, vol. II, p. 234) no se atreve a mudar la disparatada distribución en tres versos solos, según el *Cancionero Vaticano*; pero en el vol. III, p. 228, ya propone la buena distribución.

³² *La niña que amores ha*: Íñigo López de Mendoza, «Por una gentil floresta» o *Villancico hecho por el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas*, número 3 de *Romance de un desafío de... Montesinos y Oliveros* [13*RM-3], vv. 19 y 20. Este poema figura en el *Cancionero de Palacio*, número 85, atribuido a Suero de Ribera con las variantes «La niña que los amores ha, / sola, ¿cómo dormirá?». ED.

³³ Íñigo López de Mendoza, *Obras de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana*, 1852, p. 461. Henry Roseman Lang en la *Revue Hispanique*, 1907, número 16, p. 21, nota, observa con razón que la coincidencia de Airas Nunes y Santillana indica indudablemente la supervivencia del villancico en la tradición popular. Semejantemente José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo*, 1928, vol. I, p. 131.

Vos ave de los olhos verdes³⁴
e atar-m edes con eles»

y todas las estrofas de la cantiga rematan con estos dos versos.

O bien: «Esta cantiga seguiu Joham de Gaya per aquela ... de vilãos que diz o refram: Vedes lo cos, ay cavaleyro»,³⁵ y las tres estrofas acaban con ese refrán.

En los dos siglos siguientes al XIII, o faltan los cancioneros o ellos son de gusto nada popularizante, así que noticias como las anteriores no abundan. Citaré algunas.

Del siglo xv tenemos un testimonio en el manuscrito *G* del arcipreste de Hita, que, al frente de los *Gozos de Santa María*, pone un estribillo popular sin duda como indicación de la tonada a cuyo son debían cantarse dichos *gozos*.³⁶

Ya en el siglo xv los cancioneros prueban repetidas veces que continuaba la antigua costumbre de tomar los poetas pie para sus composiciones en los estribillos tradicionales. Así, por ejemplo, en el cancionero de Fernando de la Torre (año 1450) se halla un epígrafe que dice «Coplas de mossen Fernando en este cantar viejo»:

Desdeñastesmé,³⁷
mas no vos desdeñaré

y siguen tres estrofas de una canción amorosa en metro zejelesco puro, terminadas todas con el segundo verso del estribillo; he aquí la primera:

Ni por más que me digáis³⁸
que mucho me desamáis,

³⁴ *Vos ave de los olhos verdes*: Johan de Gaia, «Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha» [66,3], poema número 1062 del *Cancionero de la Vaticana*. ED.

³⁵ Johan de Gaia, «Vosso pai na rua» [66,7], poema número 1043 del *Cancionero de la Vaticana*; *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, p. 468, nota 2; y José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, vol. I, pp. 132-133.

³⁶ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, copla 20: «¡O María, / luz del día, / tú me guía / toda vía!». ED.

³⁷ *Desdeñastesmé*: Fernando de la Torre, «Desdeñastesmé», número 74 de las *Obras de Fernando de la Torre* [MN44], vv. 1 y 2. ED.

³⁸ *Ni por más que me digáis*: Fernando de la Torre, «Desdeñastesmé», número 74 de las *Obras de Fernando de la Torre* [MN44], vv. 3-7. ED.

desto vos no me mudáis,
que siempre vos serviré,
mas no vos desdeñaré.³⁹

La otra forma de aprovechar los villancicos populares, o sea el insertarlos como adornos sueltos en una composición, seguía también en uso durante el siglo xv, como se ejemplifica brillantemente en el famoso *Villancico fecho por el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas*;⁴⁰ en él se intercalan cuatro villancicos o estribillos evidentemente tradicionales, uno de los cuales hemos citado ya.⁴¹

En el siglo xvi son innumerables, y de todos conocidas, las composiciones de poetas cultos hechas para glosar un villancico popular o tradicional, y las que insertan en sus textos varios de esos cantar-cillos popularizados.

Basta, pues, lo dicho para probar el poder inspirador que el villancico tenía sobre la poesía refinada, cortesana o culta por costumbre ininterrumpida que desde el siglo xvi remonta hasta el xiii. Tal costumbre debemos suponerla existente también en el xii, en la época de orígenes de la poesía lírica.

En mi citado discurso sobre *La primitiva poesía lírica española* afirmé que la pastorela francesa influyó en el desarrollo de la serranilla,⁴² y que aun debió de influir para que los poetas se dedicasen a desenvolver e imitar los villancicos del caminante en la sierra. Discutiré ahora acerca de ese influjo alguna prueba que antaño tenía dispuesta.

Parece denunciar imitación francesa el uso del sustantivo *lucha* y del verbo *luchar* con sentido obsceno en el arcipreste de Hita, cuando la traviesa serrana invita al caminante: «después faremos la lucha»

³⁹ Fernando de la Torre, *Cancionero de Fernando de la Torre*, 1907, vol. XVI, p. 149, columna a. Corrijo *mudáis* en vez de *mandáys*, que dicen el manuscrito y la edición.

⁴⁰ Íñigo López de Mendoza, «Por una gentil floresta» o *Villancico hecho por el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas*, número 3 de *Romance de un desafío de... Montesinos y Oliveros* [13*RM-3]. Hay un testimonio anterior, «En una linda floresta», atribuido a Suero de Ribera, número 85 del *Cancionero de Palacio*. ED.

⁴¹ Los otros véanse en *La primitiva poesía lírica*, 1938, pp. 317-319, y en Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 1933, p. 77 y siguientes [pp. 43-44].

⁴² «La primitiva poesía lírica española», en Ramón Menéndez Pidal, *Estudios Literarios*, 1938, p. 291 [pp. 24-25]. ED.

(969g), «luchemos un rato» (971b), «non podría bien luchar» (982c).⁴³ Lo mismo en Santillana, Menga de Manzanares dice al caballero:

ca dentro de esta espesura⁴⁴
vos quiero luchar dos pares.

Compárese, a este segundo caso sobre todo, una pastorela donde la *touse* persigue al cobarde paseante del jardín, que huye de ella:

a moi vous couvient luitier⁴⁵
en ce biau pre verdoiant.

La imitación sería muy probable si esa acepción fuese de raro empleo, como parece indicarlo el no hallarse registrada en los diccionarios más copiosos. Pero encuentro que no hay rareza, pues abunda tal acepción fuera del campo de las serranillas. El mismo arcipreste de Hita la usa cuando el fraile impone penitencia a don Carnal: «non provarás la lucha» (1164c). Después, Pero Ferruz (hacia 1390), porque don Pero López de Ayala maldecía de las tierras frías, le escribe alabando todo lo que hay en la sierra, donde

las dueñas non son villanas⁴⁶
nin se pagan de las luchas

...

El frío, que mal queredes,
les faze ser coloradas,
blancas, rubias e delgadas
las cuales vos nunca vedes,

⁴³ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003. La cifra entre paréntesis indica el número de la copla referida y la letra, el verso dentro de la misma (siendo *a* el primero, *b* el segundo, etcétera). ED.

⁴⁴ *ca dentro de esta espesura*: Íñigo López de Mendoza, «Por todos estos pinares» o *Menga de Manzanares*, serranilla V, número 82 de las *Obras de Santillana* [SA8], vv. 27 y 28. ED.

⁴⁵ *a moi vous couvient luitier*: «L'autre jour en un jardin», poema anónimo, en Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises*, 1975, libro II, número 75, vv. 30 y 31. ED.

⁴⁶ *las dueñas non son villanas*: Pero Ferruz, «Los que tanto profazades», número 305 del *Cancionero de Baena*, vv. 206-207 y 211-217. ED.

sinon las feas montesas
que están tras las artesas,
cuyas luchas vos tenedes.

En varias versiones orales modernas del romance de Gerineldo, por ejemplo en una de Extremadura, se dice de los amantes:

Empezaron a luchar como mujer y marido,⁴⁷
y en el medio de la lucha dambos se quedan dormidos.

Se trata, pues, de una acepción común a varias lenguas románicas, heredada del latín *luctor*, que también tenía ese sentido especial referido a la *lucta* venérea. No podemos decir que exista un uso particular propio de las serranillas.

Más cierta me parece la imitación francesa, aunque con semejanza menor, en la enumeración de habilidades pastoriles que hace el caminante para agradar a la serrana: «bien sé guardar vacas ... sé maçar e facer natas ... sé fazer el altibaxo / e sotar a cualquier muedo».⁴⁸

También en la serranilla de Pero González de Mendoza:

¡Si supieses como corro,⁴⁹
bien luchar, mejor saltar!
Las moçuelas en el corro
páganse de mi sotar...⁵⁰

⁴⁷ *Empezaron a luchar como mujer y marido: Romance de Gerineldo y la Infanta* («Gerineldo, Gerineldo / paje del rey más querido») en Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 1938, pp. 51-54. ED.

⁴⁸ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, vv. 999c, 1000c y 1001a-1001b; aunque Menéndez Pidal cita «bien sé guardar vacas», el verso 999c lee «bien sé guardar mata» en todas sus lecciones. Los bóvidos aparecen, sin embargo, en los primeros versos de la copla 1000: «Sé muy bien tornear vacas / e domar bravo novillo» (1000a y 1000b). ED.

⁴⁹ *Si supieses como corro*: Pero González de Mendoza, «Menga dame el tu acorro», número 4 del *Pequeño cancionero del marqués de la Romana* [MN15], vv. 3-6. El número 252 del *Cancionero de Baena* también recoge los ocho primeros versos de este poema. ED.

⁵⁰ Añádanse unas curiosas coplas de Rodrigo de Reinosa, que es preciso incorporar a la historia de las serranillas como muestra tardía del género: «Sé tañer bien rabejejo ... Y sé her la correntera / Altibaja, y la cayera ... Y huertes danzas danzar» (de la obra de Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de*

Parece haber aquí recuerdo, ampliado en tono realista, de la frecuente oferta del caballero a la pastora:

Pour vous que tant par ai chiere⁵¹
voudrai je devenir pastor.

Pastoure, ne t'esmaier!⁵²
mi jeu sont bel:
avec vos me retenes
por garder vos aignels.

Pero al fin es de notar que la imitación no es patente sino más tarde, en *La mozueta de Bores* del marqués de Santillana, toda ella de tipo francés.

Señora, pastor⁵³
seré si queredes;
mandarme podedes
como a servidor.

Otras veces he notado que la influencia provenzal o francesa es más visible en las serranillas del siglo xv que en las del siglo xiv;⁵⁴ indicio de que en los orígenes del género lo indígena predomina sobre lo importado.

También revela imitación francesa en el arcipreste de Hita el pintar caricaturescamente a la serrana y darle a la vez el caminante tratamiento cortés y halagüeño: a «la chata endiablada» (963a) el caminante le dice «par Dios, fermosa» (964e); el vestigio apocalíptico de la Tablada aparece después alternativamente como «fermosa loçana» (1024d) o bien como «la heda» (1040a), y se la saluda «omí-

libros raros y curiosos, 1913, vol. IV, número 4488, p. 1415, vv. 88, 91-92 y 94; aquí se ve que el *altibaxo* de Fita es un modo de danza).

⁵¹ *Pour vous que tant par ai chiere*: «L'autrier tout seus chevauchioie», poema anónimo en Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises*, 1975, libro II, número 68, vv. 20 y 21. ED.

⁵² *Pastoure, ne t'esmaier*: Jocelins de Bruges, «L'autrier pastoure seoit», en Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises*, 1975, libro III, número 51, vv. 25-28. ED.

⁵³ *Señora, pastor*: Íñigo López de Mendoza, «Moçuela de Bores» o serranilla IV, número 81 de las *Obras de Santillana* [SA8], vv. 32-35. ED.

⁵⁴ Véase mi artículo «La primitiva poesía lírica española», 1938, p. 292 [p. 25].

llome, bella» (1025b). Hay alguna composición francesa del siglo XIV donde se encuentra también descrita la pastora con rasgos burlescos de horrible fealdad y ella dirige al caballero cumplimientos de gran cortesía. Así la porquera protagonista de la pastorela provenzal que comienza «Mentre per una ribiera», citada en las *Lays d'amor*,⁵⁵ por tanto, anterior a 1341, es descrita con rasgos repugnantes y obscenos, y el paseante la saluda: «Na Corteza, / bela res e gent apreza...»,⁵⁶ etcétera. Esta manera grosera y procaz debía de ser algo frecuente en la escuela tolosana, me hace observar el señor Jeanroy, ya que las *Lays* advierten que, aunque la pastorela trata cosas de burlas para divertir, se debe guardar de decir palabras viles y deshonestas y debe evitar hechos viles, «pues en la pastorela se cae en esta falta más que en las otras composiciones».⁵⁷

No son muy abundantes ni muy exactas las analogías. Siempre resulta que la principal, la esencial influencia recibida por las serranillas es aquella por la que el arcipreste de Hita o cualquier ignorado predecesor, se decidió a dramatizar en forma de encuentro y diálogo los villancicos de la serrana salteadora, guía y hospedadora del humilde caminante a pie, en vez de glosarlos sólo bajo forma lírica, que era el modo habitual de aprovechar literariamente los otros villancicos. Esos temas serranos están por lo demás muy alejados de los habituales que nos ofrecen la *pastorelle*, la *porquiera* o la *vaqueira* y el caballero paseante que se apea para dialogar con ella.

Estas aclaraciones, que aquí quedan hechas, creo me dispensan de hacer otras muchas que debiera hacer al mencionado discurso sobre la primitiva lírica española.

⁵⁵ Joseph Anglade, *Las Lays d'Amors*, 1919, vol. II, p. 107; la *pastorella* completa se lee en los *Monumens de la littérature Romane*, 1841-1843, vol. I, p. 256. Texto y traducción de Jean Audiau, *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, 1923, p. 128.

⁵⁶ Anónimo, «Mentre per una ribiera» [569,029], *Lays d'Amors*, folio 32b, vv. 15-16. ED.

⁵⁷ «Pastorela ... deu tractar d'esquern, per donar solas; e deu de hom gardar en aquest dictat majormen, quar en aquest se peca hom mays que en los autres, que hom no diga vils paraulas ni lajas, ni proceisca et son dictat a degu vil fag...», en los *Monumens de la littérature Romane*, 1841-1843, vol. I, p. 346; pasaje reproducido en la *Chrestomatie provençale* de Karl Bartsch, 1880, columna 377.

Cantos románicos andalusíes

Continuadores de una lírica latina vulgar

Se estudian hoy con creciente interés ciertas cancioncillas españolas de los siglos XI y XII, incluidas en muwaschahas (o canciones estróficas) hebreas y árabes.

Los hebraístas precedieron en el descubrimiento de estos curiosos textos poéticos. Abrió el camino J.M. Millás Vallicrosa, con un artículo publicado en la revista *Sefarad* de 1946,¹ sobre tres de esas cancioncillas, insertas en poemitas de Judá Ha-Leví, cuyas fechas procuró fijar; cuidado muy estimable, dada la escasa atención que por lo común se da a la exacta cronología de estos primitivos textos. Poco después S.M. Stern, en *Al-Andalus* de 1948-1949,² nos sorprende publicando y estudiando nada menos que veinte muwaschahas hebreas y una árabe con cancioncilla final en español primitivo. En seguida F. Cantera, en *Sefarad* de 1949,³ dio un gran avance a la difícil lectura e interpretación de esas veinte canciones, esclareciendo notablemente su contenido.

Por su parte, el arabismo viene a aumentar considerablemente el caudal de este nuevo género poético. E. García Gómez prepara otra emocionante revelación; va a publicar dos docenas más de muwaschahas árabes con canción española, y a la vez ha publicado ya sobre las muwaschahas hebreas, y sobre otras árabes, trabajos de la mayor importancia, en *Al-Andalus* de 1949 y 1950, en *Clavileño* de 1950 y en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* de 1951,⁴ perfeccionando la lectura y el comentario de las veinte canciones ya conocidas, ilustrando

¹ José María Millás Vallicrosa, «Sobre los más antiguos versos en lengua castellana», 1946. ED.

² Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, y «Muwassah arabe avec terminaison espagnole», 1949. ED.

³ Francisco Cantera y Burgos, «Versos españoles en las muwassahas hispano-hebreas», 1949. ED.

⁴ Emilio García Gómez, «Más sobre las *jarchas* romances en *muwassahas* hebreas», 1949; «Nuevas observaciones sobre las *jaryas* romances en *muwassahas* hebreas»,

la historia y la técnica de las composiciones árabes, y discutiendo muchas cuestiones generales y de pormenor, importantes para los especialistas y para los que no lo son.

En fin, el romanismo ha dado ya su necesaria aportación con el hermoso estudio de Dámaso Alonso publicado por la *Revista de Filología Española* de 1949,⁵ amplio y penetrante examen de los varios problemas de historia literaria y lingüística entrañados en el hallazgo de estas viejas canciones.

Nada hacía falta añadir a tantos y tan excelentes estudios. No había sino esperar la nueva luz que traerán las otras muwaschahas, en cuya publicación trabaja García Gómez.

Pero la revista *Measure* me pidió insistentemente que informase a su público norteamericano sobre las canciones recién descubiertas, y apremiado a satisfacer la petición, al dedicar a este tema alguna particular lectura he sentido el deseo de ampliar el breve y somero artículo en inglés, para exponer algunos nuevos puntos de vista que me han ocurrido, así como para encuadrar el sensacional hallazgo dentro de ideas mías hace mucho tiempo formuladas, y buscar para éstas apoyo y mayor precisión.

I. DOS TEORÍAS EN PUGNA

Sobre el origen de la poesía en los pueblos de lengua romance pugnan dos teorías contrarias.

La teoría que podemos llamar individualista supone que la poesía en las nacientes lenguas romances surge por obra de los autores que escribieron los primeros textos hoy conservados; hubo antes otros textos perdidos, pero muy poco anteriores y nada significan ni tenemos para qué hablar de ellos como antecedentes históricos, porque toda obra de arte nace con el individuo genial que la crea y concluye con él su historia. No existen «géneros literarios» sino en la mente de los tratadistas; no existen «géneros» con entidad propia que exija ser completada supo-

1950; «El apasionante cancionerillo mozárabe», 1950; y «Sobre un posible tercer tipo de poesía árabe-andaluza», 1951, pp. 397-408. ED.

⁵ Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, pp. 297-349. ED.

niendo textos perdidos; sólo existen obras de uno y otro poeta individual, cada una gozando de plena sustantividad. Bien puede decirse que la literatura francesa comienza en el siglo XI, cuando se escribe la *Chanson de Roland*; que la literatura española surge en el XII, con el *Poema del Cid*; y que en Italia no hay poesía de ninguna clase hasta el XIII. Esos individuos destacados que escribieron las primeras obras en lengua vulgar hoy conservadas emprendieron su nuevo camino inspirándose únicamente en obras de la latinidad antigua o medieval, a las cuales continúan y suceden. Podemos y debemos construir así la historia literaria únicamente sobre realidades tangibles; no hay para qué acudir a hipótesis, pues todas ellas se hacen a falta de fundamentos firmes.

Frente a esta manera de ver, los tradicionalistas oponemos que los orígenes de las literaturas románicas son muy anteriores a los textos hoy subsistentes, y que éstos no pueden ser explicados sin contar con una larga tradición de textos perdidos en la que lentamente se han ido modelando la forma y el fondo habituales en los diversos géneros literarios; sujeto poco o mucho a estos moldes, el individuo más genial no puede escribir guiado sólo por su genialidad, sino encauzado y limitado por la tradición cultural en que él se ha formado y a la cual sirve. El río más impetuoso y más desbordado corre dentro de bordes irrebasables.

A nombre de esta teoría podemos anticipar que es pura ilusión de quienes afirman una fecha de origen tardío el creer que ellos no hacen hipótesis y que se atienen sólo a hechos tangibles. Alguna hipótesis es siempre necesaria, pues sin ella no podríamos salir de un atontado agnosticismo, empezando la historia de la poesía románica en los primeros textos conservados y prohibiéndonos pensar en nada anterior, sea para afirmar su existencia, sea para negarla. Pero a esto no se resigna el espíritu humano, porque quedan en suspenso inquietantes problemas conexos; y cuando, dentro de la teoría individualista, su más talentoso y docto expositor, Joseph Bédier, sienta que la épica francesa nace en el siglo XI y no antes, o cuando, siguiendo los pasos de Bédier, Silvio Pellegrini afirma que la lírica hispánica nace en el XIII o a fines del XII y no antes,⁶ hacen una afirmación muy positivista, sí, pero

⁶ Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 1937, p. 34.

tan hipotética como la de quienes afirmamos una larga tradición anterior. La única cuestión está en decidir cuál de las dos hipótesis es más fundada, más explicativa de los hechos conocidos, y cuál recibe más apoyo con los descubrimientos que por acaso pueden sobrevenir.

2. VARIOS PUNTOS DE DISCREPANCIA

A principio del presente siglo dominaba la creencia de que Castilla no había tenido poesía lírica primitiva: Castilla era el solar de la poesía épica, mientras la lírica era sólo gallegoportuguesa; las producciones de esta lírica del noroeste peninsular durante los siglos XIII y XIV estaban abundantemente documentadas en los cancioneros, donde además de muchas imitaciones de la lírica provenzal encontrábamos unas quinientas cantigas de amigo, indudablemente inspiradas en cantos populares de aquellas tierras; por el contrario, de Castilla nada conservan esos siglos, en los cuales se da el hecho bien significativo de que los poetas castellanos escribían sus obras líricas en gallego. Pero contra esta negación de una lírica castellana expuse, en 1919, una réplica tradicionalista.⁷

La teoría tradicionalista cree que los monumentos literarios de la baja Edad Media, obras de arte personal en que el autor aspira a que su nombre merezca el aprecio de los literatos, van precedidos de una larga época de arte enteramente anónimo, en que no se tiene en cuenta el valor individual de la creación literaria, ni se considera para nada la personalidad del autor. Durante esa época anónima el autor de una obra en dialecto vulgar iliterario no aspira a perpetuarla en los libros, como las que entonces escribían en latín los clérigos, sino simplemente aspira al solaz del momento, a satisfacer fugazmente las apetencias estéticas del público en los recreos de la plaza pública, de los castillos señoriales o del atrio de la iglesia; es ésta una época de producción efímera que, en gran parte, se contenta con repetir de generación en generación las obras antiguas, variándolas para adaptarlas al gusto del momento. Y justamente los primeros monumentos

⁷ Véase mi estudio «La primitiva poesía lírica española», 1938, pp. 255, 257, 268 y siguientes [pp. 3, 10 y siguientes].

conservados, la mayoría de ellos anónimos, no representan otra cosa sino un período de transición, en el que se empalma visiblemente la época del arte personal en sus comienzos con el final de la época anterior, la del arte anónimo y, por lo común, arte tradicional. La existencia de esa época anónima al comienzo de las literaturas es un hecho bien notable y tangible, al que no quiere prestar atención la teoría exaltadora del individuo como autor único y aislado.

Atendiendo a ese tan notorio hecho, la teoría tradicionalista se funda ante todo en distinguir claramente dos estilos, uno anónimo y otro personal. El estilo anónimo o colectivo es resultado natural de la transmisión de una obra a través de varias generaciones, refundida por los varios propagadores de ella, los cuales en sus refundiciones y variantes van despojando el estilo del primer autor, o autores sucesivos, de todo aquello que no conviene al gusto colectivo más corriente, y así van puliendo el estilo personal, como el agua del río pule y redondea las piedras que arrastra en su corriente. La crítica individualista no estima como radical la diferencia de uno y otro estilo, y se contenta con decir que el estilo «popular» no es sino el estilo de un poeta inculto, o que, aunque sea culto, permanece «pueblo». Pero no. Cuando un canto perdura en una larga y extensa popularidad, adquiere selectivamente el estilo que debemos llamar «tradicional», estilo común de la colectividad, no estilo personal de un individuo; estilo caracterizado por simplicidad perfecta, esencialidad intensa, liricidad transparente como el agua manantía, algo, en fin, elaborado y depurado en el transcurso del tiempo, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo individual, por sencillo que éste sea, como un producto natural es inconfundible con los fabricados por el hombre; estilo tan diverso del de un poeta vulgar y tan difícil de imitar por un poeta culto, por más «pueblo» que quiera ser, que cuando alguno de éstos (aunque posea una vena tan fácil y a veces tan popularista como Lope de Vega) se pone a retocar un romance viejo, cualquier persona habituada al estilo de tales romances distinguirá al punto cuáles versos son de Lope y cuáles son tradicionales.⁸ De aquí que cuando una canción presenta bien seña-

⁸ Véase mi conferencia «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», 1922, p. 9 [p. 66].

lado ese estilo de simplicidad y esencialidad, podemos suponer que es tradicional, aunque no conozcamos de ella otros estados varios de diferente época, y esta suposición parecerá, al buen catador del estilo tradicional, más verosímil que la hipótesis opuesta, de que tal canción sea obra única de un solo poeta popular o popularizante.

Después, la teoría tradicionalista se funda en comprobar que muchas de estas canciones en estilo tradicional alcanzan efectivamente una vida muy larga y muy extensa en boca del pueblo. Por ejemplo, la canción castellana *Tres morillas me enamoran* o la de *Gritos daban en aquella sierra*, recogidas en el *Cancionero musical* de tiempo de los Reyes Católicos,⁹ se cantan aún, refundidas en portugués, en Tras-os-Montes;¹⁰ el antiguo cantarcillo *A orilla de una fuente una zagala vi* se canta todavía en España y se cantaba entre los judíos de Bulgaria a principios del siglo actual.¹¹ Abundantísimos ejemplos de esta clase hallamos, más evidentes que ningunos otros, en romances, recogidos como viejos en los siglos xv y xvi, que continúan hoy cantándose en España, en Portugal, en América y entre los sefardíes de Marruecos y de Oriente. También remontándonos a la Edad Media hallamos ejemplos de esta misma continuidad tradicional: *¿A quién contaré mis quejas?* presenta variantes a fines del siglo xiii en Portugal y a lo largo del xvi en Castilla.¹²

Otro de los fundamentos de la teoría tradicional es el de que, anterior a todo texto conservado y antes del paso entre los siglos xii y xiii, en que la teoría individualista coloca el nacimiento de la poesía lírica española, tenemos el testimonio de varias crónicas de la primera mitad del siglo xii, que nos hablan de cantos populares colectivos sobre temas varios tratados en cantos de los siglos posteriores. Esas crónicas (una *Historia anónima de Sabagún*, la famosa *His-*

⁹ «Tres morillas me enamoran» (se puede leer en la p. 125 de esta edición) y «Gritos daban en aquella sierra», números 263 y 281 del *Cancionero musical de Palacio*: «Gritos dauan en aquella sierra, / ¡ay, madre quiero m'ir a ella!» (vv. 1-2). ED.

¹⁰ *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, p. 935 y siguientes.

¹¹ «A orilla de una fuente / una zagala vi, / al ruido del agua / yo los pasos le seguí, / y oí una voz que decía: / ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!». ED.

¹² «La primitiva poesía lírica española», 1938, p. 259 y siguientes, y p. 316 [pp. 5 y 41. El poema «A quién contaré mis quejas» se encuentra en Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, 1577, y se puede leer en la p. 5 de esta edición].

toria Compostelana y la *Chronica Adefonsi Imperatoris*)¹³ nos informan de que los cantos corales o colectivos eran muy usuales en todas las situaciones públicas de alegría o de dolor: cantos de recibimiento, coreados por el vecindario de Santiago en 1110, por el de Sahagún en 1116, por el de Zaragoza en 1134, por el de Toledo en 1139; cantos entonados por los soldados toledanos vencedores en Almonte, en Seseña en 1134, en Almodóvar en 1143; endechas de las viudas toledanas, lamentando los muertos en la guerra de 1143; cantos entre las concurrencias de nobles y plebeyos que regresan a sus hogares después de la coronación del emperador Alfonso VII en 1134. Todos éstos podemos suponer que eran cantos viejos, entonces repetidos, o bien cantos de ocasión, compuestos por poetas popularistas, según modelos tradicionales. Tantos testimonios nos llevaron hace mucho a afirmar que en los orígenes de nuestra literatura es preciso reconocer la existencia de una activa labor poética cuyas producciones se han perdido, y que algunos años antes que el juglar de Medinaceli compusiese, hacia 1140, el gran poema épico citado siempre como primera obra de nuestra literatura, la poesía lírica surgía ya en todos los momentos emocionales de la vida en los reinos de Castilla y León.¹⁴

Esta afirmación, empero, es calificada por la crítica individualista como mera hipótesis, aunque benévolamente se concede que sea digna de la más grande atención.¹⁵ Pero notemos el gran menosprecio de los datos. ¿Es que, para nuestra afirmación, las noticias de tres crónicas no son un hecho tan «tangible» como lo serían los mismos cantares de comienzos del siglo XII que se conservasen? Sí, lo son; pero la crítica antitradicional se desentiende de esa prueba, omitiendo toda mención de las noticias contenidas en las crónicas citadas, y alegando que no existe en España canción o poesía lírica ninguna anterior al siglo XIII.

Ciertamente no aventuraba yo una hipótesis más o menos fundada, sino que exponía un hecho atestiguado por las citadas crónicas

¹³ Utilizadas en «La primitiva poesía lírica española», 1938, p. 259 y siguientes, y en mi artículo «Sobre primitiva lírica española», 1943, p. 211 [pp. 5 y 164].

¹⁴ «La primitiva poesía lírica española», 1920, p. 298. [p. 29].

¹⁵ Ferruccio Blasi, «La *serranilla* spagnuola», 1941. Cosa semejante en Manuel Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lirica em Portugal na Idade-Média*, 1929, p. 46.

de la primera mitad del siglo XII, y comprobado, para mayor abundamiento, por testigos árabes referentes a siglos anteriores (que en seguida ampliaré aquí), cuando sostuve que Castilla y la Andalucía mozárabe habían tenido una lírica popular algunos siglos anterior a los textos gallegoportugueses hoy conocidos como más antiguos. De este hecho deduje, y esto sí, ya era hipotético, que viejos cantos castellanos perdidos debían de haber existido como precursores de los villancicos o breves letrillas de dos, tres o cuatro versos, cantados tradicionalmente por Castilla en los siglos XV y XVI, de los cuales sólo alguna muestra remonta hasta el siglo XIII, y que esos cantos, los perdidos y los conservados, tenían evidente relación tradicional con las cantigas de amigo gallegoportuguesas.¹⁶

También, claro es, estas afirmaciones son calificadas por la crítica antitradicional como mera sugerencia, merecedora de una cortés consideración, pero poco probable, pues frente a ella prescinden lo mismo de las noticias cronísticas que de las que dan los autores árabes, las silencian, y se aferran a los textos conservados, sosteniendo la hipótesis de que las quinientas cantigas de amigo que florecen en los siglos XIII y XIV no tienen precedentes y ellas fueron las que suscitaron los villancicos y demás canciones posteriores, imitadas sea por vía tradicional, sea por vía literaria.¹⁷

Este careo de las dos teorías nos ha de mostrar que la teoría tradicionalista, lejos de ser arriesgada, pisa un terreno más firme, más conforme con la realidad de las cosas que la teoría individualista, puesto que llega a resultados tales que vienen a ser comprobados plenamente por nuevos textos recién descubiertos. Frente a la afirmación basada en la sola consideración de los textos conservados, o sea, que los villancicos castellanos de los siglos XV y XVI proce-

¹⁶ «La primitiva poesía lírica española», 1938, pp. 310, 311 y 331-333 [pp. 37, 38 y 53-54]. La glosa zejelesca documentada desde los siglos IX y X en «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 419, etcétera, canción popular romántica inspiradora de la muwaschaha.

¹⁷ Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 1937, p. 30. También Ferruccio Blasi («La serranilla spagnuola», 1941, p. 6) cree que los villancicos serán derivados «de la poesía culta, en la que estaban consagrados aquellos temas líricos», debida a poetas del tipo del marqués de Santillana y sucesores.

den de una imitación de las cantigas de amigo, se alza ahora el descubrimiento de una colección de cantares de los siglos XI y XII, idénticos a los villancicos tres y cuatro siglos posteriores. El villancico, pues, existía muchísimo antes que se escribiesen las primeras cantigas de amigo hoy conservadas, supuestas iniciadoras del villancico. Y el mismo descubrimiento de las nuevas canciones hace caer en ruinas de una manera estruendosa la afirmación antes consignada de que la lírica peninsular nace en los albores del siglo XIII y no antes.

3. LA INVENCION DE LA MUWASCHAHA

El ilustre arabista Julián Ribera, en 1915, reveló muy importantes relaciones entre la lírica árabe y la románica, las cuales fueron precisadas progresivamente por el arabista y romanista checo A.R. Nykl, por el egipcio Abdalaziz al-Ahwani, por el arabista español E. García Gómez y por varios otros. He aquí el resultado.

Según Aben Bassam, que escribía en Sevilla en 1109, y según Al-Hiṣarī, nacido en Guadalajara en 1106 y muerto en 1155, un poeta natural de Cabra (la antigua Igabrun, al sur de Córdoba), llamado por el primer escritor Mohámmad, y por el segundo, Mocáddam, inventó un género de poesía, la muwaschaha,¹⁸ que presentaba tres novedades revolucionarias: primero, estaba escrita en versos cortos, no en versos largos bimembres como los de la métrica árabe; segundo, esos versos iban agrupados en estrofas de rimas cambiantes, mientras la versificación clásica de las casidas era monorrima, indivisa; en fin, a la poesía correcta en árabe literario se mezclaba una parte de poesía del pueblo, sea en árabe vulgar, sea en lengua aljamiada de los cristianos.

Tanto Mohámmad como Mocáddam son dos poetas conocidos, los dos fueron efectivamente naturales de Cabra, y los dos florecieron bajo el emir de Córdoba Abdállaḥ (del año 888 al 912). Este poeta (sea el que fuere de los dos), según nos explica Aben Bassam,

¹⁸ Aloise Richard Nykl, «Sobre el nombre y la patria del autor de la *muwaššaha*», 1934, p. 217 y siguientes, y Abd Al-Aziz Al-Ahwani, «*Kitab al-muqtataf min azair al-turaf* de Ibn Said», 1948, pp. 28-31.

utilizó versos cortos, formas métricas descuidadas, no admitidas, versos en habla vulgar o en aljamía; a estos versos vulgares llamó *markaz*, y sobre este *markaz* componía la muwaschaha.¹⁹ Esto es, la nueva poesía estrófica se ajustaba a cantos populares.

Ribera cree que, habiendo surgido en Andalucía esta novedad de la métrica árabe y estando basada en versos vulgares del público iletrado, puede creerse que sus estrofas fueron imitadas de una poesía lírica andaluza existente en el siglo x.²⁰ Otros explican las novedosas estrofas de la muwaschaha sin salirse de la literatura árabe, pues en ella, en el siglo VIII, hay un ejemplo de componer cada verso largo con tres rimas internas.²¹ Otros armonizan ambas opiniones, y creen que una tendencia estrófica de la métrica árabe pudo ser conocida en Andalucía, y allí ese antecedente oriental hizo fácil el recibir como modelo una estrofa popular románica.²² En fin, la opinión más verosímil es la de Ribera: toda vez que los versos vulgares o aljamiados eran el fundamento de las muwaschahas, ellos serían la base del sistema estrófico.

¹⁹ Pasaje oscuro que abrevio como mejor puedo (según lo que en realidad es la muwaschaha), siguiendo las traducciones de Julián Ribera (*Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, p. 101) y de Alois Richard Nykl («Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, p. 386). Ribera traduce que el poeta de Cabra componía «usando la manera de hablar del vulgo ignaro y la *lengua romance*. A estas frases vulgares o romances llamábalas estribillo [*markaz*]. Con tales versos cortos componía la moaxaha»; Nykl: «usando un habla popular y un *ayamí* (extranjero equivale a *romance*), que él denominó *markaz*; y sobre este *markaz* colocó la *muwaschaha* sin ninguna conexión». Esta frase, «sin ninguna conexión», quiere decir, a mi ver, que las estrofas de la muwaschaha, salvo la última, no tienen conexión con el tema del *markaz* o cancioncilla. Anuncia correcciones Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hipano-hebraïques», 1948, p. 301, nota 1.

²⁰ Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, pp. 48-54. No puede seguirse a Ribera en creer además que esa lírica andaluza era de origen gallego, importada en Andalucía por cautivos gallegos; véase mi estudio «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 419-421.

²¹ Opinión de Hartmann, apoyada por Nykl. Véase «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 349 [p. 111].

²² Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, pp. 300-301.

4. EL ZÉJEL, UNA ANTIQUÍSIMA ALBADA

Pero después de haber sido puesta en circulación por Ribera esta reveladora noticia, una gran contrariedad consistía en que, conservándose colecciones de muwaschahas, se hallaban algunas con versos en árabe vulgar, pero no en romance. La filología románica, ansiosa de encontrar en estas poesías árabes restos de la lengua mozárabe, tenía que contentarse con otra forma poética arábigo-hispana, derivada de la muwaschaha, el zéjel, que, aunque carecía de los versos populares finales, usaba a veces, en cualquiera de sus versos, voces del árabe vulgar y algunas palabras románicas.²³ Esto se veía en la única gran colección de zéjeles de este tipo, la de Aben Cuzmán, poeta cordobés muerto en 1160 y uno de cuyos zéjeles se fecha en 1134. Su zéjel número 82 nos puede servir como ejemplo, el más sugestivo, pues su última estrofa, si no contiene un grupo de versos románicos, al menos empieza con uno completo, único en toda la colección: *alba, alba es de luz en una día*, o con fácil corrección, *en nueva día*, verso de extraordinario arcaísmo, por usar como femenino el latino *dies*, y sin duda, verso de una albada mozárabe, por donde vemos que el género literario de la albada era popular entre los cristianos de la Andalucía, medio siglo antes que se escribiesen las primeras albas provenzales hoy conservadas, las cuales pertenecen a fines del siglo XII. Las albas, como poesía en que dos amantes lamentan la llegada del amanecer, la hora de la dolorosa separación, en Provenza, a diferencia de las albas francesas, tienen siempre en su estribillo la palabra *alba*, «la aurora», aludiendo a la llegada del nuevo día, y esa palabra aparece repetida hasta tres veces en la alba atribuida sin fundamento a Ribaut de Vaqueiras: «¡L'alba, l'alba, oc l'alba!» y mucho antes se cantaba en Córdoba, repitiendo también: «¡alba, alba!».²⁴ Tenemos aquí otro hecho «tangible» en el que

²³ La distinción entre la muwaschaha y el zéjel, que ve difícil Julián Ribera (*Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, p. 55, nota), se aclara con el conocimiento de las muwaschahas recién estudiadas: éstas tienen cantarcillo vulgar formando parte de su estrofa última; los zéjeles no tienen este cantarcillo, pero, en cambio, usan formas vulgares en todas las estrofas, mientras la muwaschaha está escrita en árabe clásico toda, salvo la jarcha o últimos versos de la estrofa final. Véase más adelante, el capítulo 11 [p. 192].

²⁴ Véase mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 408 [p. 141].

no ha querido parar mientes la crítica negadora de toda poesía hispana anterior al siglo XIII; y este hecho es que aquellos cantos populares, cuya existencia las crónicas de la primera mitad del XII nos atestiguan sin darnos de ellos muestra alguna, ahora hacen llegar a nuestros oídos un evocador verso en el zéjel número 82 de Aben Cuzmán. Un solo verso, ¡para muestra basta un botón!, y buena muestra es, pues ese verso nos descubre la existencia de un género lírico no atestiguado por aquellas crónicas: la albada.

De ningún modo tiende esto a probar que la albada se cantase antes en la Andalucía mozárabe que en Provenza. Lo que únicamente queremos decir es que los hechos se oponen al criterio de las mal definidas pruebas tangibles, que cree terreno firme el tomar como punto de partida para estudiar los orígenes de las literaturas románicas el conjunto de los primeros textos conservados. Estas noticias dispersas, muy alejadas cronológicamente de los textos subsistentes, nos ponen delante de los ojos hechos muy tangibles, que nos vienen a hacer remontar en el tiempo, cada vez más, esos orígenes. En un manuscrito del siglo X se conserva un canto bilingüe que probablemente remonta al siglo IX: tres trísticos latinos terminados todos con el estribillo provenzal comenzado con la frase *L'alba par*, donde se halla la sacramental palabra de las albas meridionales.²⁵

5. DESCUBRIMIENTO DE LAS MUWASCHAHAS ROMÁNICAS

Así las cosas, dominando esta desesperanza de hallar canciones mozárabes, a fines del 1948 S.M. Stern dio noticia de veinte muwaschahas en hebreo, imitadas en todo de las muwaschahas árabes, y provistas de versos finales en lengua española muy arcaica. Poco después, el mismo Stern publicaba una muwaschaha en árabe con final románico, debida a Al-Amá el Tutelí;²⁶ y actualmente el señor García Gómez está estudiando otra serie de textos árabes de igual

²⁵ Véase Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1925, p. 73, y Adolf Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen Âge*, 1889, vol. III, p. 194.

²⁶ Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, pp. 299-346, y «Muwassah arabe avec terminaison espagnole», 1949, pp. 214-218.

clase. Se abre así un ancho horizonte. ¡*Alba, alba!* Un nuevo día amanece en el campo de la investigación filológica, tanto literaria como lingüística.

Los impedimentos que retrasaron tanto el conocimiento de este extraño tesoro de primitivismo hispano son bien comprensibles. Las muwaschahas con versos románicos se propagaban más difícilmente que las rematadas con versos en árabe vulgar o las escritas todas en clásico; los copistas no españoles rehusaban copiarlas, o si las copiaban, omitían los versos españoles.²⁷ Así, este género de poesía con una parte tan chocantemente popular, dejó pronto de ser copiado; es singular que gran parte de los manuscritos que hoy sirven para publicar las muwaschahas de los grandes poetas hebreos con los cantarcillos tan preciosos para nosotros proceden de la Guenizá (esto es: la trastera) de la sinagoga de Fostat, el antiguo Cairo; el clima seco del Egipto, como ha conservado tantos papiros griegos y latinos, ha conservado también los cuadernos destrozados y las hojas rotas que en aquella Guenizá se fueron arrumbando en el curso de los siglos. Apenas hay cantarcillo de los ahora descubiertos²⁸ que no cuente para su lectura con algún manuscrito sepultado en esa benemérita trastera de la vieja sinagoga egipcia, que tanto ha contribuido ya a renovar los estudios bíblicos y los de la literatura hebrea, helenística y medieval.

6. UN CANTO DE RECIBIMIENTO EN EL SIGLO XI

Lo primero por lo que llama nuestra atención este sorprendente hallazgo de las muwaschahas árabes y hebreas es porque en él vemos realizarse ante nuestros ojos el hecho literario enunciado tan escuetamente por la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, cuando refiere cómo, al llegar Alfonso VII a Toledo, victorioso de los almorávides en 1139, todo el vecindario de la ciudad, compuesto de tres pueblos: cristia-

²⁷ Casos como el que apunta Samuel Stern («Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, p. 312), en los manuscritos de Judá Ha-Leví.

²⁸ Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, p. 306, nota.

nos, sarracenos y judíos, salieron lejos al encuentro con laúdes, cítaras, atabales y muchos otros instrumentos, cantando loores a Dios y al vencedor, cada uno en su lengua, *unusquisque eorum secundum linguam suam*. Sí; en las tres lenguas se cantaba en Toledo precisamente en las mismas fiestas y sobre los mismos temas de regocijo. Y ahora estas muwaschahas recién descubiertas nos hacen percibir la voz de los tres pueblos que en el siglo XII se mezclaban en los recreos de las ciudades meridionales de España; aquellos cantos de hace ocho siglos dejan llegar hasta nosotros un eco viviente, como encantado por arte mágica en estas estrofas árabes y hebreas con remate románico.

La crítica antitradicional, que olvidaba el testimonio de la *Chronica Adefonsi Imperatoris* y se encastillaba en afirmar que no había texto alguno poético anterior al XIII, tiene ahora ejemplos varios de los cantos por la crónica mencionados con motivo del recibimiento de un personaje en una ciudad (canción de la muwaschaha número ¿1?, 3, 16 y 17). Fijémonos en un ejemplo, medio siglo anterior al de la entrada de Alfonso VII en Toledo, medio siglo anterior al *Poema del Cid*. El médico y ministro de Alfonso VI, el judío Yosef ben Ferrusiel, conocido con el afectuoso nombre de *mío Cidiello* (diminutivo del sobrenombre *mío Cid*, «mi señor», con que era designado su coetáneo el famoso conquistador de Valencia) visitó la ciudad de Guadalajara entre los años 1091 y 1095.²⁹ Y en esa ocasión, uno de los cantos con que los judíos de la ciudad recibieron al ilustre huésped está compuesto por el gran poeta hebreo Judá Ha-Leví, que entonces vivía en tierras toledanas, y es una muwaschaha (número 3) en que el poeta se dirige a los judíos de la ciudad para que acojan jubilosos al poderoso visitante, protector del pueblo judío, amparador de los judíos fugitivos (los que huían de la Andalucía ocupada por los almorávides en 1091); y los versos finales destinados a ser cantados a coro, dicen:

Des cuand mío Cidiello viénid,³⁰
 ¡tan buona albischara!

²⁹ Según sienta bien José María Millás Vallicrosa, «Sobre los más antiguos versos en lengua castellana», 1946, pp. 366 y 367.

³⁰ *Des cuand mío Cidiello viénid*: Yhudû Hallûi, «Deš kand mew Sidiéllo béded», moaxaja número 3; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*,

com rayo de sol éxid
en Wadalachyara.

«Cuando mio Cidiello viene, ¡qué buenas albricias!, como un rayo de sol sale en Guadalajara». Judá Ha-Leví, además de excelso poeta hebreo, sabemos ahora que poetizaba en español.

Algo así se cantaría en Sahagún cuando en 1116 la reina Urraca llegó allí, y «todos los burgueses con las mujeres e hijos salieron a recebir, e con sones e cantos de cítaras e otros instrumentos la metieron en la villa». Algo así se cantaría en Zaragoza cuando el emperador Alfonso entró en ella y todos los magnates de la ciudad y toda la plebe salieron al camino con instrumentos músicos cantando bendiciones al rey de León; cantarían los cristianos aragoneses, cantarían los mozárabes andaluces recién emigrados en 1126 con el rey Batallador, cantarían los judíos, los moros mudéjares, ¡cuánta muwaschaha no se oiría!

7. EL LENGUAJE DE ESTOS CANTARCILLOS ROMÁNICOS NO ES CASTELLANO

A la gran contrariedad antigua de no encontrar muwaschahas con cantarcillo final en romance, sucede, ahora que se han encontrado, la gran dificultad de leer esos cantarcillos. La escritura propia de las lenguas semíticas, tanto hebrea como árabe, se presta muy mal para transcribir las lenguas indoeuropeas, ya que no suele escribir más que los sonidos consonánticos, y cuando quiere añadir alguna vocal, la notación es muy incierta, pues los signos disponibles no distinguían con precisión los diversos matices vocálicos. Así, la escritura de estos cantarcillos viene a ser el más enrevesado acertijo, una fuga de vocales aplicada a una lengua de arcaísmo difícil. Agréguese a esto que cuando el copista era un hebreo o un musulmán no español, no entendía lo que copiaba, y cometía errores que dejaban el texto ininteligible. Varias canciones de las muwaschahas hebreas no han

podido aún ser descifradas; la de la única muwaschaha árabe hasta ahora publicada tampoco ha podido ser leída más que en parte.

Tenida en cuenta tan gran dificultad, comencemos por advertir que la lengua de esas cancioncillas se ve mezclada de muchos arabismos, como correspondía a los «mozárabes» o cristianos que vivían en la España musulmana, y como correspondía también a los «moros latinados», o sea que hablaban la lengua de los cristianos, siendo bilingües, como en los siglos IX y X lo eran todos.³¹ Tratamos, pues, de cantares que igualmente eran entonados por cristianos o por musulmanes. El bilingüismo de éstos explica la inclusión de tales cantos románicos en una composición de lengua árabe y de tema y desarrollo enteramente musulmán.

La lengua de estas canciones románicas, inspiradoras de las muwaschahas, no es castellana; no participa de los caracteres distintivos del castellano. La sílaba *ge-* inicial conserva la consonante, *yermaniellas*, en la canción número 4, «hermanitas». El grupo *l* + *yod* es *ly*, y no *j*: *filyo* (número 1), «hijo»; *filyoul alyeno* (número 7), «hijuelo ajeno»; *olyos* o *welyos* (número 18), «ojos». El verbo «ser» hace Tú *yes* (número 2), Él *yed* (número 9), en vez de las formas castellanas Tú «eres», Él «es».³² El diptongo ante *yod*, extraño al castellano, es lo más probable que se dé en el citado *welyos*.

Los grandes arcaísmos de esta lengua son notables; no aparecen iguales ni aun en los más viejos textos literarios conservados en escritura latina, y reflejan bien la lengua muy estacionaria usada como lengua de substrato y de intimidad familiar en el Ándalus.

El caso régimen del posesivo de primera persona es leído *de mib* (número 9), *de mibi* (número 16), *a mibi* (número 17), donde la rima pide *-bi*, lo corriente era *de mibe*, *de miue*, *a tibe*, *a tiue*, *de tibe*, según documentos castellanos y leoneses de los siglos X y XI.³³

La persona Yo del Futuro es *vivréyu* (*bbr'yu*) (número 4), exigido por la rima, o *vivráyu* (*bbr'yu*) (número 6), también asegurado

³¹ Véase más adelante, capítulo 19 [p. 211].

³² Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 73 y adelante; capítulo 21, nota primera, para la forma *yes*. Francisco Cantera y Burgos («Versos españoles en las *muwassabas* hispano-hebreas», 1949, pp. 220 y 221) duda si leer *yad* por «yaz»; pero la *t* final no permitiría la apócope de la *e*, pues habría que partir de **yazed*.

³³ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 62.

por la rima en cuanto a sus vocales; *faráy[u]* (*fr̥y*), *morráyu* (*mrr̥y̆w*) (número 15); *farréyu* (número 16); formas que pudieran entenderse como «vivirei yo», pero con razón Lapesa y Dámaso Alonso desechan este uso del pronombre Yo átono y mantienen la opinión de Stern, fundada en el caso de *heo* por «yo he», viendo en la terminación *-ayo* un derivado del latín *habeo*; ³⁴ ese *heo*, *eo*, «yo tengo», aparece así dos veces junto a *eh*, *be*, otras dos veces en un documento de hacia 1196 otorgado al norte de Palencia, en Campó. ³⁵ Tal vacilación de la *-o* final, conservada o no, se ve igualmente en la lengua de las cancioncillas: junto al *vivréyu* citado, se ha leído *volarei* (número 4, Cantera), *advolaré* (Stern), pero no es seguro: habría que leer también *amarei* (número 18), donde se ha leído *amaré* (Stern) o *amarí* (Cantera); grafía hebrea distinta se ha leído *faré* (*fr'*) (número 14), que no sé si pudiera leerse *farei*; *veré* (*br'*) (número 13) léase *verei* (?).

La *-t* final de la persona Él en los verbos se conserva siempre, sonORIZADA *-d*: *vernád* (número 2), «vendrá»; *exed*, «exe, sale» (número 3); *tornarád*, *sanarád* (número 9); etcétera. En el Norte, durante los siglos X al XII, hay vacilación entre las formas con *-t*, *-d*, *-z* conservada o perdida. ³⁶ También se conserva la *-d* de la preposición *ad* (número 14); en Castilla ocurren algunos ejemplos de *ad* hasta en el siglo XIII, y en Aragón hasta el XIV. ³⁷

El vocabulario ofrece también grandes arcaísmos. En la canción número 14, García de Diego explicó acertadamente *yana* («puerta») como procedente de *janua*, voz que sólo dejó derivados en Cerdeña y en Calabria, habiendo desaparecido en España después de haber producido el diminutivo portugués *janela* («ventana»); pero su desaparición fue tan antigua que no hay más memoria de tal voz que este cantarcillo andalusí recién exhumado del olvido.

También la frase *cuell albo* (número 11), empleada familiarmente por una muchacha que habla a su madre, indica que todavía el adjetivo *albo* no había sido relegado al habla culta, es decir, que el adjetivo *blanco*, de origen germánico, no se había aún generalizado entre

³⁴ Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques, 1948, p. 338, y Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 318.

³⁵ Véase mi *Documentos lingüísticos de España*, 1919, capítulo 17.

³⁶ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 70.

³⁷ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 78.

los mozárabes, mientras que es ya la voz corriente y única en el *Poema del Cid*, y si en Berceo alterna con *albo*, éste ya está usado en calidad de cultismo eclesiástico.

En lenguaje tan arcaico hay mucho que, hoy por hoy, es difícilmente comprensible. Un verbo enigmático es *gar-me*, *garid vos* (canciones número 2, 17 y 4).³⁸ Cantera³⁹ interpreta este verbo como el catalán *guarir*, provenzal *garir* («cuidar, tener cuidado de, mirar»), o bien como el provenzal *garar* («observar»); el significado más bien parece ser «decir», como Dámaso Alonso traduce.⁴⁰ Debe pensarse en el latín *garrere* («charlar»), portugués *garir*, italiano *garrere* («chillar» extendido vulgarmente su significado al del simple «decir»). En cuanto al *gar sodes devina* (número 2), según corrección de Cantera, el sentido sería «pues», aragonés *quare*, catalán y francés *car*; caso que habría que asociar a los muy frecuentes de sonorización de la *c*- en el romance primitivo (*gatholica*, *gontigerit*, etcétera);⁴¹ pero hay mejor lección en otros manuscritos.⁴²

8. LA VOCAL FINAL

La vocal final *-e* aparece conservada: *mále* sustantivo, asonante del infinitivo *demandáre* (número 4), donde las rimas hebreas son *-li* y *-ari*; lo mismo debiera leerse en los asonantes *mále* y *amáre* (número 18, muwaschaha anterior a 1042), que en modo discrepante son leídos *mále*, *amaré* (Stern) o *máli*, *amarí* (Cantera), a pesar de que la rima para las dos voces es *-ri*; sin signo ninguno de vocal, *tan mal*, *mio doler* (número 9). El imperativo de *venir* aparece con doble forma: *ven* y *veni*, junto a *bieni* («bien») (Cantera, número 1). Esta vacilación en la pérdida de la *-e* es propia de los siglos X y XI, y aún ofrece restos en el *Auto de los Tres Reyes*.⁴³

³⁸ Van aquí en los capítulos 21 y 24 [pp. 214 y 230].

³⁹ Cantera y Burgos, «Versos españoles en las *muwassabas* hispano-hebreas», 1949, p. 208.

⁴⁰ Dámaso Alonso, «Cancioncillas de *amigo* mozárabes», 1949, p. 319.

⁴¹ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 592.

⁴² Véase el capítulo 21, nota 116 [p. 215].

⁴³ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 38.

La -o final se apocopa en proclisis: *com* (número 3), *cuand*, *cuan* (número 9). Sin signo ninguno de vocal final se halla *filyol* (Stern), que, por exigirlo el verso hexasílabo, debe leerse *filyolo* (Cantera, número 7); entre los mozárabes había vacilación en estos diminutivos, escritos generalmente *Sanchol*, *Sanchuol*, *bascul*, pero también se halla escrito *kuliantrolo*, *peruelo*, *kastanyuelo*.⁴⁴ Para *Cidiell(o)* (?), véase el capítulo 17 [p. 209].

Las rimas, según nota Stern,⁴⁵ parecen indicar que la -o final se pronunciaba como -u: *senu* (*s'nnw*), *alyenu* (*'lynnw*), «ajeno» (número 7); *permisu* (Cantera) o *fermosu* (Stern, número 8); hasta en la persona Yo verbal: *vivráyu*, *morráyu*, etcétera, ya citados.⁴⁶ Más extraño es aún hallar en rima -tu el pronombre *ellu* dos veces (número 5), por «él», cuando debiera ser **elle*; la grafía es *'lb*.

9. LOS DIPTONGOS

Según hemos advertido, la gran dificultad de los alfabetos hebreo y árabe es respecto a los sonidos vocálicos, que, o no los representan de ningún modo, o los representan con signos muy escasos y muy imprecisos. En la transcripción con nuestras letras se emplean los siguientes signos: *'* (alef), con valor de *a* o *e*; *y* (yod), con valor de *e*, *i*, *y*, y a veces *o*; *w* (uau), con valor de *o*, *u*; *h* (he), con valor de *o*, *u* o *a*. Dado este confuso sistema, en las interpretaciones de Stern y Cantera se leen o se suplen por lo común vocales simples; pero creo que debemos poner muchas veces vocales compuestas o diptongos, es decir, debemos interpretar la deficiente escritura hebrea teniendo más en cuenta los conocimientos filológicos, colocándonos en los siglos XI y XII y atendiendo al estado en que el romance andalusí debía de hallarse entonces. Cuando todo signo de vocal falta, en esa desesperante «fuga de vocales» estamos autorizados a restablecer tanto una vocal simple como un diptongo; así, las muwaschahas

⁴⁴ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 24.

⁴⁵ Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, pp. 339-340.

⁴⁶ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 35.

hebreas en vez de «cuando» dan *kwnđ* y *qwn* en las dos versiones de la novena, en que evidentemente hay que suplir la *a*, y hallamos también *ds knd* (número 3), que Cantera interpreta y explica felizmente *des cand*, comparándolo al «des cuando» de las cantigas gallegoportuguesas; pero esa interpretación debe mejorarse, notando que la forma *cand* es inaceptable, y leyendo, como en los otros cantares citados, el diptongo *ua*, *des cuand*.

El posesivo de primera persona se escribe *mw* (números 4, 7, 9, 11); *mw* y variante *myw* (números 3 y 5); *myw* (número 14). Con espontáneo acuerdo, todos leen *meu*, pero igualmente se puede leer *mio*, o la forma más arcaica *mieo*, y un diptongo de la *ẽ* me parece inexcusable. El más tardío autor de muwaschahas, Todros, en el siglo XIII, ya usa *mi* (escrito *my*).

El diptongo procedente de la *õ* breve latina no es leído nunca por los editores, salvo en una ocasión. Los manuscritos hebreos dan *bwnb* (número 3), que se lee *bóna*; *bwnw* (número 17), leído *bóno*; *kwl* (número 11), que es leído *col*; *dwlñ* (número 18), *dólen*; *flywl* (número 7), que se lee *filyólo*; *twlgš* (número 16), leído *tólgas*; *wlywš* (número 18), leído con diptongo *welyos* (Stern), o sin él *olyos* (Cantera). A observación mía sobre la conveniencia de leer con *ue*, asiente Stern: «en rigor, la ortografía hebrea admite la lectura de palabras con un diptongo».⁴⁷ Tengamos en cuenta que todos los mozárabes del Sur (Toledo, Zaragoza, Valencia, Andalucía) conocían el diptongo *ue*, y sin duda también *uo*: *kantués*, *puérco*, *buéy*, *uélyo*, aunque el influjo árabe prefería *o*.⁴⁸ Respecto al adjetivo *bono* o *bueno*, podemos dudar, pues hubo mucha vacilación a causa del uso proclítico.

El diptongo de la *e* breve latina ofrece más dificultad. En los manuscritos hebreos se halla *bnyd* (números 3 y 5), que se ha leído *vénid* por «viene»; *tnyš* (número 19), leído *tenis* por «tienes»; *b'ñš* (número 17), leído *vénis* («vienes»); *q'ryš* (número 17), leído *quéris* («quieres»); *sdylb* (número 3), leído *Cidello* (Stern) o *Cidyelo* (Cantera). El diptongo aparece indudablemente expresado en un solo caso, y es en *y'd* (número 9), leído por todos *yed*. Este caso único se explica teniendo

⁴⁷ Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, p. 336, nota.

⁴⁸ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulos 24, y 25.

presente que la grafía árabe escribía siempre el diptongo *ie* cuando era inicial de palabra, pero en el interior escribía unas veces *ie* y otras sólo *e*.⁴⁹ La grafía hebrea imita a la árabe en escribir el diptongo *ie* inicial, pero no la imita en el interior de la palabra; si bien, como son escasísimos los casos conocidos, podemos esperar que, cuando aparezcan más, en ellos se hallará *ie* también en posición interior. Pero aparezcan o no, vemos que el diptongo está atestiguado en el caso de *yed*, y debemos extenderlo a las demás voces. Tropezamos con la autorizada opinión de Stern, quien dice que *bnyd*, *b'neš*, *q'ryš*, *tnyš*, «no pueden ser leídos con diptongo»,⁵⁰ y Cantera tampoco lee *ie*. Pero me permito tener por revisable esa decisión, pues en el caso de no haber signo ninguno de vocal, creo que nada nos impide suplir una vocal bimatizada en vez de una vocal simple, y en el caso de escribirse un ' (alef), bien podemos suponer que el escriba antiguo indica simplemente la vocal de la serie anterior, ora sea simple, ora bimatizada.

En el caso de *ō*, *ē* breves ante yod, no podemos saber si existía diptongo, como era corriente en todo el centro peninsular, o si no se diptongaba la vocal según el uso castellano. Lo mucho más probable es que debemos leer *welyos* (número 18),⁵¹ y *yešed* (número 3).⁵²

10. AUTORES Y FECHA DE LAS MUWASCHAHAS HEBREAS

El autor más antiguo de estas poesías que tratamos es Yosef el Escriba, que antes de 1042, según Stern, celebra en la muwaschaha decimoc-tava a un visir del rey de Granada, escribiendo probablemente en esta ciudad misma.

En segundo lugar está Mosé ben Ezra, el célebre poeta, escritor en hebreo y en árabe, que nace en Granada hacia 1060, vive allí buena parte de su vida, y muere hacia 1140. A él pertenecen dos de veinte muwaschahas.

⁴⁹ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 26.

⁵⁰ Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraiques», 1948, p. 336, nota.

⁵¹ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 25.

⁵² *Poema del mío Cid*, 1913, p. 26.

Un poco más joven que éste era el otro magno poeta hebreo, Judá Ha-Leví. Nace hacia 1075, no se sabe bien si en Tudela o en Toledo;⁵³ pasa muy joven a Granada, Córdoba y Sevilla, pero cuando la conquista de estas tierras por los almorávides en 1091 y el éxodo de los judíos hacia el Norte, Judá Ha-Leví, entre ellos, se refugió en la Toledo reconquistada por Alfonso VI, y allí compuso el panegírico de Cidiello, que quizá sea de sus primeras muwaschahas. Más tarde vuelve a Córdoba y otras ciudades andaluzas, hasta que emprende su viaje a Egipto y a Jerusalén en 1140, fecha a la que deben de ser anteriores las muwaschahas terminadas con canción románica andaluza.

Contemporáneo de estos dos grandes poetas hebreos es Yosef ben Saddic, de Córdoba, muerto en 1149, a quien se debe una de las veinte muwaschahas que nos ocupan.

Contemporáneo también es Abraham ben Ezra, nacido en 1092, se duda también si en Tudela o en Toledo; vive en Córdoba desde su juventud, y abandona España hacia 1136, residiendo en el sur de Francia, en Italia, en Londres, y muere en Roma el año 1167. Su muwaschaha con canción andaluza es, según máxima probabilidad, anterior a la expatriación.

El más tardío de estos poetas es Todros Abulafia, nacido en Toledo en 1257; figura en las cortes de Alfonso el Sabio y Sancho IV, y muere hacia 1305.

Los nombres de los dos más inspirados poetas hebreos aparecen unidos en dos de estas muwaschahas, la quinta y la decimosegunda. La quinta está escrita por Judá Ha-Leví expresando su condolencia por el fallecimiento de un hermano de Mosé ben Ezra, muerto en Toledo el año 1128.⁵⁴ En la decimosegunda, Mosé ben Ezra expresa el dolor que le causa la ausencia de Judá Ha-Leví. Pero hay esta diferencia entre los dos poetas amigos: Mosé ben Ezra sólo nos da dos muwaschahas con cantar románico, mientras que Judá Ha-Leví nos da hasta once, apareciendo así como el poeta que más gustaba del ritmo y la melodía de la canción andalusí popular. Cosa muy nueva

⁵³ Véanse los autores citados por Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 328, nota 2.

⁵⁴ José María Millás Vallicrosa, «Sobre los más antiguos versos en lengua castellana», 1946, p. 371.

hoy es el saber que estos dos grandes poetas hebreos, para comunicarse fraternales afectos, echaban mano de canciones románicas; y más nuevo aún el saber que tanto Mosé ben Ezra como Judá Ha-Leví no sólo eran poetas hebreos, sino que componían ellos mismos alguna de esas cancioncillas españolas.

Bajo el aspecto lingüístico debe notarse que las canciones, hechas o acogidas por estos judíos romanceados, no contienen hebraísmos ni dialectalismos propios, como los que solían emplear los judíos españoles en la Edad Media⁵⁵ o los que hoy emplean los de Marruecos; en cambio, contienen muchos arabismos, prueba de que al imitar las muwaschahas árabes copiaban o imitaban también los cantos románicos andalusíes propios de mozárabes y de musulmanes latinados, pero no imitaban los cantos románicos que sin duda usaban los judíos españoles.

Por otra parte, es bien notable que Todros, en la segunda mitad del XIII, repita canciones con el futuro *fareyo*, con la *-t* verbal conservada, *serad*, y con el pronombre de *mibi* (número 16); con *de mib*, con la *-t* verbal, *tornarad*, *yed*, *sanarad* (número 9). Esta canción es, salvo alguna variante, la misma que había utilizado Judá Ha-Leví casi dos siglos antes. No sabemos si es que la lengua mozárabe permanecía arcaizante, estacionaria en todo ese transcurso de tiempo, o que Todros copia y arregla la vieja cancioncilla de Judá Ha-Leví. Esto segundo pudiera apoyarse por el hecho de que la frase que en Judá Ha-Leví es *mio corachyón* (*mʷ qryʷn*), aparece en Todros *mib corasón* (*myb qwr'swn*), usando disparatadamente el arcaico pronombre personal *mib* en vez del posesivo *mio* o *mi*; pero lo mismo pudiera ser que Todros desconocía ya el uso de este *mib*, o bien que ese *mib* sea simple errata de un copista que añadió distraídamente la *b* final. Lo más probable, en definitiva, es que entre los mozárabes toledanos y andaluces del siglo XIII las cancioncillas populares conservasen un arcaísmo poético tradicional que las mantendría diferenciadas del habla diaria mozárabe, cuando ésta sin duda se hallaría ya muy influida por el habla castellana y leonesa de los recientes conquistadores.

En suma: los autores que poetizan sobre canciones románicas andaluzas pertenecen en su casi totalidad a la época de gran florecimiento de la poesía hebrea medieval en manos de los judíos espa-

⁵⁵ Véase mi *Documentos lingüísticos de España*, 1919, capítulos 23 y 24.

ñoles, que, imitando la poesía árabe, llevaron la hebrea a su mayor altura. Imitaron con gran éxito las muwaschahas, y las que aquí tratamos, modeladas sobre estas cancioncillas, se escriben casi todas en la cincuentena que va entre 1090 y 1140; sólo hay una escrita otros cincuenta años antes, anterior a 1042, y otra, un siglo y medio posterior, de la segunda mitad del siglo XIII. En total abarcan un ámbito de doscientos cincuenta años. La única muwaschaha árabe con canción mozárabe hasta ahora publicada es la de Al-Amá el Tutelí, muerto en 1131; es, pues, coetánea de las principales hebreas.

El centro geográfico en que se desarrolla la principal actividad de estos autores lo forman las tres ciudades andaluzas Córdoba, Granada y Sevilla.

En un transcurso temporal de más de doscientos cincuenta años, la lengua de estas canciones parece estacionaria en su gran arcaísmo. Esto se deberá en parte a hábitos inmutables de escuela poética, y en parte al hecho de vivir la lengua mozárabe en un medio desfavorable, vegetando supeditada a otra lengua preeminente, la árabe, lengua de superestrato político y cultural.

II. SISTEMA ESTRÓFICO DE LA MUWASCHAHA

Stern, y los que después de él se han ocupado de estas canciones, no tratan en conjunto la forma estrófica de la muwaschaha, sin duda estimándola ajena al estudio del cantarcillo final.

Y es que Stern, aunque siempre, con gran rigor ilustrativo, transcribe la última estrofa de cada composición, definió sus versos finales como «una especie de tornada», vocablo luego usado por todos, incluso por Cantera cuando explica la estructura de la muwaschaha;⁵⁶ y tornada, en la poética provenzal de *Las Leys d'amors* y en la

⁵⁶ Véase Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, p. 302; y Francisco Cantera y Burgos, «Versos españoles en las *muwassahas* hispano-hebreas», 1949, p. 108, nota. También Millás había llamado a los versos romances de Judá Ha-Leví «estribillos o finidas» («Sobre los más antiguos versos en lengua castellana», 1946, p. 365). Louis Massignon escribe «el *qufl* o estribillo» («Investigaciones sobre Sustari, poeta andaluz, enterrado en Damietta», 1949, p. 30). A todos, como maestros, encomiendo mi rectificación.

poesía española significa, lo mismo que *fnida*, la estrofa breve puesta al final de las estrofas extensas de una canción. Si esto fuese así, podría considerarse la canción final como algo métricamente diverso del cuerpo de la poesía. Pero la cancioncilla no es esto; no es algo separado y añadido al final, sino que forma un todo con la última estrofa, e influye en la estructura de todas las estrofas anteriores de la muwaschaha, como Stern cuida siempre de notar.

La forma estrófica de las muwaschahas importa mucho en todo estudio comparativo, pues es fundamentalmente análoga a la forma estrófica del zéjel, y, por tanto, análoga a la forma zejalesca que tienen muchas cantigas gallegoportuguesas y muchas glosas de villancicos españoles entre los siglos XIII y XVI, así como muchos rondeles franceses y *dansas* provenzales, lo mismo que muchas poesías de fra Jacopone da Todi y de otros poetas italianos. Sirva de ejemplo métrico esta composición musical de Juan del Encina (fines del siglo xv), inserta en el *Cancionero musical de Palacio*, número 121:

Partísteos, mis amores, ⁵⁷	x	} cabeza de villancico
y partió	a	
mi placer todo y murió.	a	
No partió mi pensamiento,	d	} mudanza
e vino mi perdimiento:	d	
no murió el contentamiento	d	
que me dio	a	} vuelta
la causa que me perdió.	a	
Partió la gloria de veros,	e	} mudanza
no el placer de obedeceros;	e	
mas el temor de perderos,	e	
que creció,	a	} vuelta
todo mi bien destruyó.	a	

Ponemos a continuación esquemas varios de cantigas españolas y gallegas enfrentados con otros semejantes de muwaschahas. Las letras de menos cuerpo indican versos de menor número de sílabas que los demás. Las letras mayúsculas indican que los versos de

⁵⁷ *Partísteos, mis amores*: Juan del Encina, «Partistesos [*sic*] mis amores», número 97 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-13. ED.

la cabeza se repiten, sirviendo como estribillo, después de la vuelta de cada estrofa. Las últimas letras del alfabeto, *v*, *w*, *x*, *z*, indican versos libres, no rimados.

1	2	3	4		I	II	III	IV	
A B	A A A A	a b a	A B A B	cabeza	a a	a b a b	x a z a	a a a	markaz ⁵⁸
d d d d	d d d d	d d d	d e d e d e	mudanzas	d d d d	d e d e d e	d e d e d e	d d d d	ʔuz ⁵⁹
a b	a a a a	b a	a	vuelta	a a	a b a b	x a z a	a a a	qufl
e e e e	e e e e	e e e	f g f g f g	mudanzas	e e e	f g f g f g	f g f g f g	e e e e	ʔuz
a b	a a a a	b a	a	vuelta	a a	a b a b	x a z a	a a a	qufl
Siguen otras estrofas semejantes.					El qufl o vuelta de la estrofa última (quinta o séptima) se llama jarchya, y es el cantarcillo vulgar.				

⁵⁸ Véase Samuel Stern, «Muwassah arabe avec terminaison espagnole», 1949, p. 302.

⁵⁹ Tomo este nombre de Louis Massignon, en su descripción de la muwaschaha, en «Investigaciones sobre Sustari, poeta andaluz, enterrado en Damietta», 1949, p. 43.

El número 1 es el esquema de la cantiga número 283 de Alfonso X. El número 2 es la cantiga número 100 del mismo rey Alfonso. El número 3 es una cantiga de Villasandino, fines del siglo XIV o comienzos del XV, publicada en el *Cancionero de Baena* (número 7).⁶⁰ El número 4 es la cantiga número 3 de Alfonso el Sabio. La muwaschaha I es el esquema de la hebrea número 5 de Judá Ha-Leví. La II es la muwaschaha número 9. La III es la número 2 hebrea. La IV es la muwaschaha árabe de Al-Amá el Tutelí, publicada en *Al-Andalus*, volumen XIV, página 214.

La diferencia estrófica principal entre las cantigas o villancicos glosados y las muwaschahas consiste en que la vuelta de la glosa no suele repetir todas las rimas de la cabeza, salvo cuando ésta se emplea como estribillo, según se ve en las dos cantigas de Santa María aquí citadas. Fuera de este caso, si la cabeza tiene tres versos, la vuelta de las estrofas glosadoras repiten sólo dos rimas, como en los ejemplos de Juan del Encina y de Villasandino, y de ahí no se pasa, pues si la cabeza tiene cuatro rimas, la vuelta no tiene sino dos.⁶¹ Lo corriente en las glosas, tanto españolas como francesas o italianas, es que la vuelta tenga un solo verso, aunque la cabeza tenga dos, tres o cuatro; ésta es la forma corriente zejelesca, de la que no tenemos para qué hablar ahora.⁶²

Por el contrario, la muwaschaha está por completo supeditada a la jarchya, de modo que reproduce todas las rimas de ésta en el *markaz* y en la vuelta de cada estrofa, y no sólo reproduce las rimas, sino que reproduce hasta las terminaciones de los hemistiquios o versos libres, no rimados, tomando como rimas esas terminaciones, según indicamos en el esquema III, lo cual sucede en las muwaschahas hebreas números 2, 4, 6, 8, 11 y 13. Así la cancioncilla popular del final quedaba insistentemente incorporada al ritmo de la poesía

⁶⁰ La octava de este cancionero es igual, salvo que la rima *b* no es verso corto.

⁶¹ No puedo citar ejemplo que tenga cabeza de cuatro versos con mudanzas monorrimas. Juan Díaz Rengifo (*Arte poética*, 1592, capítulo 31) pone un caso ABBA deedeabBA. En mi estudio «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 370 y 373, cito ejemplos escasos en que la vuelta repite todas las rimas del estribillo, cuando las mudanzas son más de tres.

⁶² Trato de esta forma zejelesca ampliamente en «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 360-370.

árabe o hebrea de ambos pueblos bilingües, y esto nos puede explicar en gran parte aquella «sal, ámbar y azúcar» que al poema daba la jarchya, en opinión de los preceptistas, pues habiéndose repetido en las cuatro o seis estrofas anteriores no sólo las rimas, sino las cadencias de esa jarchya, cuando las mudanzas de la estrofa última anunciaban una situación amorosa con palabras como «ella cantó», «él dijo», surgía inmediatamente la cancioncilla de amor con la frescura popular y el canto de lo que viene a ofrecernos en modo inesperado algo que ya se está esperando.

12. LA JARCHYA Y SU CARÁCTER TRADICIONAL

Nos interesa en especial esta última parte de la muwaschaha, llamada jarchya.⁶³ Un escritor egipcio de la época de Saladino, Aben Saná al-Mulk, muerto en 1212, formó una antología de muwaschahas, precedida de un tratado teórico en el que da preceptos sobre esa parte final;⁶⁴ la jarchya debe contener versos puestos en boca de otro que no sea el poeta, preferentemente una mujer que canta, o también una paloma en la enramada o un objeto inanimado; y esos versos deben estar enlazados con el asunto del poema mediante la primera parte de la última estrofa que los explicará y anunciará con palabras como «él dijo», «ella dijo», «ella cantó»; la jarchya debe estar compuesta en estilo callejero, en lenguaje vulgar, tal vez desatinado,

⁶³ En grafía fonética española *jarýa*. Para el uso equivalente de jarchya y *markaz*, véase Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, p. 302, nota 3. Si, como creo, *markaz* indica los versos en cabeza y jarchya los finales, unos y otros tenían idéntica rima y estructura, aunque diversas palabras. En el alfabeto español creo que el *gim* debiera representarse no con *ch* simple, como suele hacerse, sino con el signo *chy*, para indicar una *ch* sonora, pronunciando como una sola letra, destacando la *y* más que la *ch*.

⁶⁴ Resumen, como mejor creo, las difíciles traducciones de Aben Saná al-Mulk, que dan Aloise Richard Nykl («Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, pp. 388 y 390) y Samuel Stern («Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, pp. 303 y 304); brillante interpretación de Louis Massignon en «Investigaciones sobre Sustari, poeta andaluz, enterrado en Damietta», 1949, p. 43; nuevo resumen de Emilio García Gómez, «Sobre un posible tercer tipo de poesía árabe-andaluza», 1951, vol. II, p. 404.

como el de un niño o un borracho, o bien puede estar en lengua aljamiada (es decir, española), pero siempre incorrecta; la jarchya es el aroma de la muwaschaha, es su sal, su ámbar, su azúcar; ella resume el contenido del poema en una expresión quintaesenciada.

Al estudiar por vez primera veinte muestras de este género de poesía, S.M. Stern escribe: «todas esas tan curiosas particularidades de los versos finales se explican por la hipótesis del origen popular de la muwachaha; parece que en su origen los versos de la jarchya hubieron de ser tomados a poesías románicas populares»,⁶⁵ y esto es evidente por demás. La lengua exótica de la jarchya y el contenido amoroso de sus versos, divergente del desarrollado en el poema, sólo relacionado con éste mediante una explicación más o menos bien pergeñada en la última estrofa, todo indica que, en sus orígenes, y después en la mayoría de los casos, esos versos finales eran una canción preexistente y popular. No eran tenidos como cosa propia del autor de la muwaschaha, y desde muy antiguo, desde el siglo XI, hay, según Stern, ejemplos de la costumbre, muy extendida, de utilizar un poeta árabe o hebreo la jarchya de otro poeta,⁶⁶ o acaso un cantar-cillo árabe vulgar, como sospecha García Gómez.⁶⁷ En la veintena de poesías hebreas tenemos el ejemplo de Todros Abulafia, el cual en el siglo XIII repite, con ligeras variantes, una jarchya que siglo y medio antes había utilizado Judá Ha-Leví (número 9); tal cantar-cillo se nos presenta así dotado de una larga popularidad.

Cierto es que hay casos en contrario, y el primero es ya el cantar de la muwaschaha número 3, para el recibimiento de Cidiello, arriba mentado, el cual evidentemente está inventado por Judá Ha-Leví en honor del magnate judío que llega a Guadalajara. Igualmente parecen hechas para la persona y para la ocasión particular a que la muwaschaha se destina las canciones de Mosé ben Ezra (números 12 y 13), aún mal descifradas.

⁶⁵ Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, p. 304.

⁶⁶ Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, p. 307.

⁶⁷ Emilio García Gómez («Sobre un posible tercer tipo de poesía árabe-andaluz», 1951, vol. II, p. 406) sospecha que algunas jarchyas en árabe vulgar proceden de cantar-cillos peninsulares.

Pero otras veces, y esto es mucho más interesante, la muwaschaha en honor de una persona lleva en su final un cantar falto de toda relación directa con el asunto tratado, pues es una canción de amor femenino que el poeta toma, aplicándola con mejor o peor arte, para expresar su sentimiento particular respecto a la persona a quien la poesía va dedicada. El mismo Judá Ha-Leví nos da varios ejemplos. La muwaschaha (número 4) en honor de Ishac ben Crispín, en su estrofa última, cuyos primeros tres versos, esto es, sus tres mudanzas, deben anunciar el contenido de los versos finales, aplica al personaje elogiado el lenguaje amoroso: «la graciosa gacela (la doncella enamorada) daría su vida por ti, y cuando su querube remonta el vuelo y la deja, rompe a llorar y confiesa su amor ante sus compañeras»; y sigue luego la cancioncilla final en que la doncella dice a sus hermanas, muy dolorida, que no puede vivir sin su amado. En otra de estas poesías (número 5) escrita por Judá Ha-Leví para expresar su sentimiento por la muerte del hermano de Mosén ben Ezra, la estrofa última dice en sus primeros versos: «el canto del hermano solitario abrasa mi corazón, como el canto de la doncella cuyo corazón late agitado porque llega el plazo de la cita y el amado no viene», y sigue la canción final en boca de la enamorada.

El mismo uso de canciones propias de la amada, aplicadas a expresar el sentimiento del poeta hacia el personaje a quien dedica la canción, se ve en otros panegíricos de Judá Ha-Leví (números 1, 2, 6 y 9);⁶⁸ se ve en otra composición anónima (número 19); se ve también en la muwaschaha más antigua de las conocidas, del primer tercio del XI, la de Yosef el Escriba (número 18), en honor de cierto mecenas a quien el poeta hace la petición de un regalo, rematada, bastante a contrapelo, por el canto de la enamorada doncella; y se ve igualmente en las muwaschahas más modernas, del siglo XIII, las dos de Todros Abulafia (números 16 y 17), en recibimiento de dos magnates judíos. Esta tan persistente costumbre de aprovechar una canción amorosa

⁶⁸ Creo que la primera introduce el nombre de la persona aludida, en lugar del asonante segundo que tendría la canción popular. En la segunda es de suponer que el consonante *Ishac* estaría ya como nombre muy vulgar. *Ishac* y su diminutivo con aféresis, *Haquito*, son hoy tan usuales, que se cree de él derive el nombre de *bakitia* con que hoy se designa el dialecto judeo-hispano-marroquí (José Benoliel, «Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitia», 1926, p. 209).

románica para los panegíricos personales, cuando son tan pocas las canciones en romance compuestas especialmente para elogiar a un individuo, obedece, sin duda, al origen mismo de la muwaschaha, inventada y construida tomando pie de una canción popular, fuese árabe vulgar, fuese aljamiada.

Como vemos, la mayoría de las veinte composiciones hoy conocidas van dedicadas a una persona ilustre. Es de suponer que este tema personal fuese el preferido por los poetas principales y lo fuese también para los colectores.⁶⁹ Las composiciones dedicadas por entero a un tema amoroso son menos, tan sólo un tercio de la conocida veintena (números 8, 10, 11, 14, 15 y 20, más la última árabe); y en éstas la canción de la doncella enamorada encaja natural y perfectamente. Ellas, en realidad, debieron de ser las primitivas y las más numerosas siempre.

13. CANCIÓN ANDALUSÍ EN DÍSTICO

La forma métrica de las jarchyas es muy variable, pero en general su sencillez coincide con la de los villancicos conocidos en la literatura castellana.

El pareado o dístico tiene sus dos versos iguales en este ejemplo:

Ve, ya *raq*, ve tu vía⁷⁰
que non m' tienes *al-niyya*,

según lee Cantera, para ajustarse al metro de los *qufl* de la muwaschaha, que son de 7 + 7 sílabas; pero en el manuscrito parece debe leerse vocal final en *raqa*, y, según García Gómez, el árabe exige

⁶⁹ Sería preferible por considerarlo tema más noble, tanto que cuando la muwaschaha es un panegírico y menciona el nombre del personaje celebrado, entonces la jarchya o canción final puede ir redactada en árabe clásico, contra la regla general que exigía árabe vulgar o romance; véase Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, p. 304. Esta exposición explica muchas muwaschahas de antes conocidas, que tienen su tornada en árabe correcto.

⁷⁰ *Ve, ya raq, ve tu vía*: «Bay, ya raq, bay tu bíya», poema anónimo, moaxaja número 19; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 320, número H19; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 423. ED.

raqi;⁷¹ por otra parte, llevando *n* final la negación *non*, parece que se excluye la apócope del pronombre *me*, de modo que tendríamos 8 + 8 sílabas, contra el metro de los *qufls*. Sea uno u otro, son numerosos los villancicos análogos.⁷²

Buen amor tan deseado,⁷³
¿cómo me has olvidado?

La niña que amores ha,⁷⁴
sola, ¿cómo dormirá?

El dístico 10 + 10, exigido por los *qufls* de la muwaschaha número 5, quizá se regulariza artificialmente por Judá Ha-Leví, con el hiato en el primer verso y la apócope en el segundo:

Viénid la Pasca ed yo (?) sin ellu,⁷⁵
¿cóm' caned (?) mieu corayón por ellu!,

que pudiera ser popularmente de 9 + 11 o de 9 + 10, como otra canción anotada por Salinas musicalmente:

Aquella morica garrida,⁷⁶
sus amores dan pena a mi vida.

⁷¹ Emilio García Gómez, «Más sobre las *jarchas* romances en *muwassabas* hebreas», 1949, p. 417, nota.

⁷² Véase en Julio Cejador, *La verdadera poesía castellana*, 1921, vol. I, números 41-132, aunque muchísimos de ellos no son villancicos.

⁷³ *Buen amor tan deseado*: Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, 1577, citada por Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana*, 1921, vol. I, número 250. Francisco de Ocaña (*Cancionero para cantar la noche de Navidad*, 1603) da la variante «¿por qué me has olvidado?» en Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 1888, vol. III, columna 1007. Leo con hiato el segundo verso. ED.

⁷⁴ *La niña que amores ha*: «En una linda floresta», número 85 del *Cancionero de Palacio*, vv. 19-20. También en las *Obras de don Íñigo López de Mendoza*, 1852, p. 662. ED.

⁷⁵ *Viénid la Pasca jed yo (?) sin ellu*: Yhūdū Hallūṭi, «bénid la pašqa, ay, aún šin elle», moaxaja número 5; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 311, número H5; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, pp. 162-163 y 415. Traduce Menéndez Pidal: «Viene la Pascua; ¡y yo sin él! ¡Cómo arde mi corazón por él!». ED.

⁷⁶ *Aquella morica garrida*: Gabriel, compositor, «Aquella mora garrida», número 428 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-2. ED.

Lo indeciso, lo fluctuante de la métrica y la medida de los villancicos se ve en este mismo, que en el *Cancionero musical de palacio* (número 164) hace octosílabo el primer verso: «Aquella mora garrida»; indecisión rítmica observable igualmente en este otro dístico que Salinas anota en ritmo 9 + 10 (*queréis*, contado por dos sílabas, dos notas musicales):

¿Qué me queréis, el caballero?⁷⁷
Casada me soy, marido tengo,

y que el mismo *Cancionero musical* (número 131) reduce a 8 + 9:

¿Qué me queréis, caballero?⁷⁸
Casada soy, marido tengo.

La desigualdad de los dos versos es muy común. La vemos en dos de los tres pareados recogidos en el siglo xv por el marqués de Santillana:

Dejatlo al villano pene,⁷⁹
véngieme Dios delle. (8 + 6 sílabas)

Aguardan a mí,⁸⁰
¡nunca tales guardas vi! (6 + 8)

la vemos también en otro villancico calificado de «cantar viejo» en el siglo xv:

⁷⁷ *¿Qué me queréis, el caballero*: «¿Qué me queréis, el caballero?» en Francisco de Salinas, *De Musica libri septem*, 1577, f. 325. ED.

⁷⁸ *¿Qué me queréis, caballero*: «Qué me queréis, cavallero», poema anónimo, número 409 del *Cancionero musical de Palacio*. ED.

⁷⁹ *Dejatlo al villano pene*: «En una linda floresta», número 85 del *Cancionero de Palacio*, vv. 29-30. ED.

⁸⁰ *Aguardan a mí*: «En una linda floresta», número 85 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 9-10. Véase también Íñigo López de Mendoza, *Obras del marqués de Santillana*, 1852, p. 462. ED.

Desdeñastes mé,⁸¹
mas non vos desdeñaré. (6 + 8)

Desigualdad semejante a la de la jarchya número 14, cuyos *qufls* miden 5 + 8:

¿Qué fare[i], mama?⁸²
mío *al-habib* est' ad yana.

De este tipo deber ser también la jarchya número 7, de 6 + 10 sílabas, difícil de interpretar.

14. CANCIÓN ANDALUSÍ EN TRÍSTICO

Tenemos un trístico monorrímo de 11 + 3 + 7 sílabas:

¿Qué fareyo au que serad de mibi?⁸³
¡habibi,
non te tuelgas de mibi!

Un trístico monorrímo ofrece el villancico más antiguo que conocemos, el que nos conserva la crónica del Tudense, acabada en 1236, y lo inserta cuando refiere la muerte de Almanzor; así en la *Primera Crónica General*, hacia 1289:

⁸¹ *Desdeñastes mé*: Fernando de la Torre, «Desdeñastesmé», número 74 de las *Obras de Fernando de la Torre* [MN44], vv. 1 y 2. Tiene por epígrafe «Coplas en cantar viejo de mossen Fernando en este cantar viejo». Véase también Fernando de la Torre, *Cancionero de Fernando de la Torre*, 1907, p. 149 a.

⁸² *¿Qué fare[i], máma?*: YŪŪ Ben Ūddiq, «¿Ké faré, mamma?», moaxaja número 14; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 317, número H14; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 420. ED.

⁸³ *¿Qué fareyo ou qué serád de mibi*: Ūdros Abul'Ūyah, «¿Ke fareyó 'o ke sérád de mibe?», moaxaja número 16; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 318, número H16; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, pp. 396-397 y 421. ED.

En Cañatañaçor⁸⁴
 Almançor
 perdió ell atamor,⁸⁵ (7 + 4 + ¿6 o 7?)

y la leyenda recogida por el Tudense contaba que esos versos, el día de la muerte del terrible caudillo moro, los gritaba en Córdoba, ora en arábigo, ora en romance hispánico, un quejumbroso fantasma diabólico, vagando por las riberas del Guadalquivir; leyenda que creo debe de fundarse en la existencia de una tardía muwaschaha que tenía por jarchya ese trístico, es decir, muwaschaha o cualquier otra canción medio en árabe, medio en romance.

El trístico monorrimo es forma arcaica y muy rara hacia 1500, pero se halla en este villancico anónimo:

Es dolor tan sin medida⁸⁶
 la partida,
 que es como perder la vida;

o en este otro, formado con repetición de verso, glosado por Juan del Encina:

Ermitaño quiero ser,⁸⁷
 por ver,
 ermitaño quiero ser.

Lo que sobrevivía en el siglo xv era el trístico con un verso libre, como el del villancico del marqués de Santillana:

⁸⁴ «In Canatanazor», poema anónimo, en Lucas de Tuy, *Chronicon mundi*, circa 1238, libro IV, p. 39₂₂. ED.

⁸⁵ El Tudense, en la *Hispania illustrata* de Andreas Schott, 1608, vol. IV, p. 88, dice con otro ritmo de estribillo: «quidam quasi piscator in ripa fluminis Guadalquivir, quasi plangens, modo Chaldaico sermone, modo Hispanico, clamabat dicens: En Canatanazor / perdió Almanzor / el tambor». La *Primera Crónica General*, 1906, p. 449 b, 45, traduce: «et dizíe, una vez por arábigo et otra por castellano, en esta manera: En Cannatannazor Almançor perdió ell atamor».

⁸⁶ *Es dolor tan sin medida*: «Es dolor tan sin medida», poema anónimo, número 646 del *Cancionero General*, 1511, vv. 1-3. ED.

⁸⁷ *Ermitaño quiero ser*: Juan del Encina, «Hermitaño quiero ser», número 205 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-3. ED.

Sospirando iba la niña,⁸⁸
 ¡e non por mí!,
 que yo bien se lo entendí,⁸⁹ (8 + 5 + 8)

forma repetidísima, del cual debemos citar famosas muestras que aún recuerdan la convivencia de moros y cristianos, y que se nos conservan glosadas en estrofas zejelescas:

Quien vos había de llevar⁹⁰
 ¡oxalá!,
 ¡ay Fátima, Fátima!, (8 + 4 + 8)

que también pudiéramos tomar como de tres asonantes -á; o bien

Tres morillas me enamoran⁹¹
 en Jaén,
 Axa, Fátima y Marién. (8 + 4 + 8)

15. CANCIÓN EN CUARTETA DE DOS ASONANTES. SU ESTADO LATENTE MULTISECULAR

En las jarchyas abundan sobre todo los pareados de versos largos con cesura, cuyo primer hemistiquio es considerado en los *qufls* de la muwaschaha como verso aparte, resultando cuartetas análogas a la copla popular de hoy con dos asonantes. Sirva de ejemplo la jarchya número 4 conforme con sus *qufls* de [8 + 8] + [8 + 8]:

⁸⁸ *Sospirando iba la niña*: «En una linda floresta», número 85 del *Cancionero de Palacio*, vv. 39-41. ED.

⁸⁹ De este tipo, con el primer verso libre, son los famosos villancicos: «Por el montecico sola / ¿cómo iré? / Ay Dios, si me perderé»; «Garridica soy en el yermo, / ¿y para qué?, / pues tan mal me empleé»; «Ay, triste de mi ventura, / que el vaquero / me huye porque le quiero»; etcétera.

⁹⁰ *Quien vos había de llevar*: «Quien vos avia de llevar», poema anónimo, número 373 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1 y 2. ED.

⁹¹ *Tres morillas me enamoran*: «Tres morillas me enamoran», poema anónimo, número 263 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-3 (se puede leer en la página 125 de esta edición). ED.

Garid vos, ay yermaniellas,⁹²
 com' contener a mieu mali!;
 sin el habib non vivréyu,
 advolaréi demandari.

Esta cuarteta no nos impresiona sólo por la intensa liricidad que percibimos en ese grito de la muchacha enamorada, a pesar del denso arcaísmo en que aparece envuelto; nos produce también una profunda sorpresa de carácter histórico-literario. Teníamos por comúnmente admitido que la copla popular de sólo dos rimas asonantes era una forma moderna, muy posterior al romance en la historia de nuestra literatura, y cuyos más remotos ejemplos pertenecían a fines del siglo xv, según sentaba el especialista en esta clase de cantos, F. Rodríguez Marín. La cuarteta asonantada se creía que era tan sólo un trozo de romance, o bien mero desarrollo de un trístico, repitiendo el primer verso después del segundo, o ampliación de un dístico; otras veces era mera vulgarización de una redondilla docta, despojada de sus consonantes impares.⁹³ Cejador reunió más de un centenar de las cuartetas más antiguas que pudo encontrar, y todas son tardías y artificiosas, siendo además muy pocas de ellas asonantadas.⁹⁴ Carolina Michaëlis afirma también para Portugal que los ejemplos auténticos más antiguos de «quadras» asonantadas no son anteriores al siglo xvi.⁹⁵ Y ahora nos sale al paso, nada menos que a comienzos del siglo xii, una auténtica «copla» popular, octosílaba asonantada, idéntica en su forma a las que hoy resueñan de continuo en toda España y sirven para la incesante efusión lírica popular, desde Andalucía a Asturias, desde Cataluña y Aragón hasta Galicia y Portugal. Sabemos ahora de cierto que la copla octosílaba vivió ignorada de todos los eruditos; por ser mirada como muy vulgar, vivió en *estado latente* desde tiempo inmemorial, hasta

⁹² *Garid vos, ay yermaniellas*: YhudŪHallŪi, «Garid boš, ay yermanillaš», moaxaja número 4; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 310-311, número H4; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 415. ED.

⁹³ Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía*, 1929, pp. 26-29, y *Cantos populares españoles*, 1883, vol. IV, pp. 242 y 264.

⁹⁴ Julio Cejador, *La verdadera poesía castellana*, 1921, vol. I, pp. 191-214.

⁹⁵ *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, p. 876.

que, en el siglo XII, un insigne poeta hebreo, Judá Ha-Leví, nos salvó del olvido eterno una muestra. Pero no es la única que por ahora puedo recordar, pues también en tiempo de los Reyes Católicos un diligente musicólogo recogió otra cuarteta referente a sucesos políticos de 1430, desconocida por Rodríguez Marín y por Cejador:

¡Oh castillo de Montanges,⁹⁶
por mi mal te conocí!
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!⁹⁷

El estado latente cesa con los textos de fines del XVI, ya aludidos. Así, nuestra jarchya número 4, si, como luego veremos, por su vocativo *ay yermaniellas* constituye un lazo de unión tradicional entre las cantigas de amigo y la más vieja poesía popular andaluza, constituye a la vez, por su octosilabismo asonantado, una ejecutoria de la más rancia nobleza para las coplas y *quadras* en que hoy encarna el alma lírica de todos los pueblos de España y de Portugal. También, pues, en cuanto a la forma métrica hallamos esta y otras pruebas semejantes de una multisecular tradicionalidad. Y anotemos, además, aunque sea tan de paso, la elocuente muestra de lo que en la vida tradicional es un estado latente, de que adelante hablaremos más.

La jarchya número 2 es una cuarteta hexasílaba, también con dos rimas sólo [6 + 7] + [7 + 7]:

Gar, si yes devina⁹⁸
e devinas *bi-l-baqq*,
garme cuánd me vernád
mieu *babibi* Ishaq;

⁹⁶ *Ob castillo de Montanges*: Garci Sánchez de Badajoz, «Oh castillo de Montanches», número 23 del *Cancionero de Rennert*, vv. I-4. ED.

⁹⁷ Espero probar que esa cuarteta se refiere a la entrada de los Infantes de Aragón en Castilla. Entre las muchas redondillas consonantadas del *Cancionero musical de Palacio*, hay otra copla de dos rimas solo, de Juan del Encina, número 64.

⁹⁸ *Gar, si yes devina*: Yhuda Hallu'i, «Gare: ši eš debina», moaxaja número 2; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 309, número H2; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 413-414. ED.

forma usual en los villancicos; como este que recoge Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [6 + 6] + [6 + 6]:

Díceme mi madre⁹⁹
que olvide al amor;
acábelo ella
con el corazón;

esto es: «consígalo ella con mi corazón»; uno de los villancicos de amigo más delicados.

Otras varias cuartetas con dos solas rimas: [7 + 6] + [7 + 6] (número 6); [7 ? + 7] + [10 ? + 7] (número 11); [8 + 6] + [7 ? + 6] (número 8); y [8 + 6] + [8 + 6] (número 18). La regularidad del silabismo, cuando estas jarchyas la tengan perfecta, es de suponer que en parte obedezca a retoques del autor de la muwaschaha. Cuando en vez de asonantes hallamos consonantes es que riman entre sí palabras árabes, y la rima árabe es siempre perfecta.

16. CUARTETA EN AIRE DE SEGUIDILLA

Junto a la cuarteta octosílaba, es la seguidilla la segunda copla que más se canta hoy en toda España. Es cuarteta de versos desiguales y con sólo dos versos rimados [7 + 5] + [7 + 5]. Los primeros ejemplos conocidos pertenecen al siglo xv, uno portugués, del infante don Pedro de Portugal, y otro castellano de Álvarez Gato.¹⁰⁰ Pero los antecedentes de esta cuarteta se pierden también en gran lejanía. La jarchya número 13, difícil de leer en su tercer verso sobre todo, es, según Cantera:

Vayades ad Isbilya¹⁰¹
fy zayy taýir,

⁹⁹ *Díceme mi madre*: Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627. ED.

¹⁰⁰ Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 1933, pp. 79-83, y Federico Hansen, *La seguidilla*, 1909, p. 31 y siguientes.

¹⁰¹ *Vayades ad Isbilya*: MošŪBen ‘EzrŪ, «BáydŪ ad Ešbilya», moaxaja número 13; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, pp. 316-317,

ca veré a engannos
de Ibn Muḥayyir.

«Vayáis a Sevilla en traje de mercader, pues veré los engaños de Aben Muḥayyir». ¹⁰² El ritmo es $[7 + 5] + [7 + 5]$, aunque los *qufls* son de $6 + 5$. ¹⁰³

La jarchya número 15 está, en el único manuscrito, puesta de una manera singular: dos líneas de 5 enfrentadas con una sola línea de $7 + 5$:

gar qué faray¹⁰⁴
est alhabib espero por él morrayu.
como vivrayu.

Creo que esta manera de escribir obedece a que el poeta no ajustó sus estrofas a la canción popular, que era $5 + 5 + [7 + 5]$, y prefirió hacer los *qufls* más breves de $5 + [7 + 5]$, como si la canción fuese de tres versos:

gar qué faray[u]?
est alhabib espero,
por él morrayu.

Pero la jarchya habría de ser, contra la regla discrepante de los *qufls* (?), una cuarteta, comenzando por dos versos de 5, según arriba la hemos puesto, y así tendría un ritmo tan semejante al de la jarchya número 17, que la podemos también considerar como una cuarteta de versos cortos:

número H13; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 419. ED.

¹⁰² Francisco Cantera y Burgos («Versos españoles en las *mumassabas* hispano-hebreas», 1949) piensa que en vez de *engannos* pudiera leerse *ingenios*; no creo, pues en este caso no me parece que se escribiría *nn*, sino *ny*.

¹⁰³ Emilio García Gómez («Sobre un posible tercer tipo de poesía arábigo-andaluza», 1951, vol. II, pp. 397-408) encuentra muy curiosos casos de muwaschahas cuya jarchya en árabe vulgar es una cuarteta con los versos segundo y cuarto rimados entre sí, y ve en ellas un posible precedente de la copla moderna. El ejemplo que aduce en segundo lugar, con versos desiguales $[8 + 6] + [8 + 6]$, ¿no pudiera estar imitado de los cantos románicos del tipo de la jarchya número 13, aquí copiada?

¹⁰⁴ *gar que faray*: Abū ‘Uṣṣayyid Ben ‘Ezr, «Gar ké fareyo», moaxaja número 15; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 317, número H15; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 420. ED.

Al-sabab bono,¹⁰⁵
 garme d'on vienis:
 ya l'í sé que otri amas,
 a mibi non quieris.

En los cantares de amigo no se ve el ritmo de 7 + 5, salvo un ejemplo muy irregular en esta del rey Dionís:

Levantou-s' a velida,¹⁰⁶
 levantou-s' alva
 e vai lavar camisas
 eno alto,
 vai-las lavar alva.

17. LA CUARTETA DE CUATRO RIMAS

Quedan, por último, dos quartetas de cuatro rimas. Una es la redondilla (o serventesio) de la jarchya número 9, con versos de nueve sílabas (agudos de ocho) consonantados *a b a b*; en la literatura posterior los ejemplos de la quarteta eneasílaba son raros;¹⁰⁷ y todos llevan sólo dos rimas. La otra quarteta es la jarchya número 3, la de bienvenida a Cidiello; cuenta 8 + 6 + 7 + 6, rimados también *a b a b*, asonantes los impares y consonantes los pares por casualidad; dado que los *qufls* miden 7 + 6, pudiera corregirse el primer verso: «Des cuand mieu Cidiéll(o) viénid», pero la *o* está escrita expresamente, a pesar de la escasa vocalización de la escritura hebrea, así que su supresión sería corrección arbitraria, debiendo quedar los versos con esa irregularidad silábica popular que se observa en tantos otros casos.

¹⁰⁵ *Al-sabab bono*: Ūdros Abul'Ūyah, «AŪbŪ bŪŪ gar-me de 'ón beneš», moaxaja número 17; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 318-319, número H17; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 421-422. ED.

¹⁰⁶ *Levantou-s' a velida*: Denis, rey de Portugal, «Levantou-s'a velida» [25,43], número 172 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-5. ED.

¹⁰⁷ Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 1933, pp. 123, 195-197, 243-244, quartetas con dos rimas sólo.

Es extraño que mientras la cuarteta popular, la de dos rimas solas, aparece ejemplificada en esta veintena de jarchyas, no aparece la cuarteta docta, la octosílabo de cuatro consonantes, que tan usada es en todas las colecciones poéticas desde el siglo XIII en adelante. Sin duda existía ya en el siglo XII y antes, pero su ausencia en los veinte ejemplos de ahora dependerá acaso del carácter preferentemente popular que las jarchyas tenían.

18. POPULARISMO DE ESTA MÉTRICA

Del rápido examen que acabamos de hacer se desprende el que, aunque la muwaschaha debía estar estructurada sobre el cantarcillo popular, la métrica de éste no era siempre seguida fielmente por el poeta hebreo en los *qufls* de las estrofas.

La métrica popularista muestra los caracteres de la primitiva versificación románica, a saber, rima por lo común asonante, y silabismo poco regular.

La melodía debía de ser indecisa, fluctuante, como nos lo ha indicado la comparación del *Cancionero musical de Palacio* con el tratado de Salinas, en algunas canciones que tienen comunes. Por eso la música no pretendía dar regularidad completa al metro, ni lo conseguía. *La serranilla de La Zarzuela* comienza:

Yo me iba, mi madre,¹⁰⁸
a Villa Reale:
errara yo el camino
en fuerte lugare,

e instintivamente tendemos a suprimir ese *yo* que da al verso tercero siete sílabas en vez de seis, pero nos impide el hacer tal supresión el acuerdo con que tienen ese *yo* cuatro textos antiguos independientes, entre los que se encuentra el texto musical anotado por Salinas.¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Yo me iba, mi madre: La serranilla de la Zarzuela*, poema anónimo, del que se citan versos en el tratado *De musica* de Francisco de Salinas, en el *Cancionero* de López de Úbeda, en Lope de Vega, en el *Auto del peregrino* de Valdivielso y hasta en el *Tesoro* de Covarrubias. ED.

¹⁰⁹ Véase mi estudio «La serranilla de la Zarzuela», 1905.

19. ¿CANCIONES MOZÁRABES? ¿CANCIONES ANDALUSÍES?

Estas cancioncillas de tono tan popular, ¿eran propia y exclusivamente mozárabes? La cosa parece evidente; mozárabe se nos ocurre a todos llamarlas. Y, sin embargo, eso es objetable.

Empezamos por notar que el personaje principal de tales canciones, el amigo, el amado, siempre es designado con la voz *habib*. Nunca se le llama de otro modo. Este arabismo, usado siempre para la expresión más íntima y afectiva de la canción, parece más natural en gentes que tienen la cultura árabe como propia, que no en los que la tienen como postiza.

Después hay jarchyas que están pensadas casi totalmente en árabe (números 6, 10 y 20). Más que de un mozárabe muy arabizado, parecen de un musulmán latinizado.

Algunas jarchyas están escritas por judíos. Los dos poetas hebreos más famosos, Mosé ben Ezra (números 12 y 13) y Judá Ha-Leví (número 3), componían de estas cancioncillas. Las muwaschahas árabes, que empiezan a ser conocidas, darán acaso más ejemplos en este sentido. Pero, los den o no, es ya manifiesto que la canción románica no era cultivada sólo por mozárabes.

Es hecho bien conocido que los musulmanes de la península hispana pertenecían en su gran mayoría a la antigua población española, y que hasta comienzos del siglo XII hablaban promiscuamente árabe y latinía o romance hispánico. Las anécdotas de musulmanes que hablan en romance incluyen a Abderrahman III, lo mismo que a muy altos dignatarios de Córdoba; otras anécdotas nos cuentan de musulmanes que no sabían hablar árabe, no faltando ejemplos de virtuosos ascetas de Córdoba en el siglo IX, o en Toledo en el siglo XI, venerados por su ortodoxia islámica y consultados como directores de conciencias, que no podían expresarse sino en romance.¹¹⁰ Así, la muwaschaha nace en Córdoba como poesía de un pueblo bilingüe, un pueblo cuya lengua de cultura era el árabe, pero cuya lengua familiar y cuya lengua de substrato era el romance. Debemos notar que el poliglotismo poético iniciado por Mocáddam de Cabra, entre los siglos IX y X, nos ofrece

¹¹⁰ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulos 87, y 88.

alguna otra curiosa manifestación tres siglos más tarde, en singulares composiciones de Raimón Vidal, de Raimbaut de Vaqueiras, de Bonifacio Calvo, en las que se mezclan varias lenguas románicas. Mocádam y sus continuadores musulmanes poetizan como hombres bilingües de nacimiento; los trovadores obran como viajeros políglotas; pero unos y otros documentan igual fenómeno, el de la mezcla poética de idiomas: la lírica, expansión de la intimidad, no rechaza esa variedad que espontáneamente ocurre al pensamiento y al afecto del hombre plurilingüe. Otras composiciones en varios idiomas se producen también en la poesía moderna, pero sólo en casos esporádicos; y así, siempre queda la muwaschaha con canción románica como algo excepcional, en cuanto es un género habitualmente cultivado, sobre todo entre los siglos IX y XII, en lo cual muestra ser poesía propia de cristianos, musulmanes y hebreos que eran bilingües o trilingües en su vida ordinaria, y buscan en el arte una expresión singular de ese familiar poliglotismo en que vivían. Fue muy señalada suerte del naciente romance andaluz el encontrarse en fraternal bilingüismo con una lengua de muy superior desarrollo como era el árabe, pues el árabe, en el caprichoso género de la muwaschaha, dio calidad literaria a los cantos andaluces antes que ningún otro país románico se atreviese a poner por escrito su poesía vulgar.

Estas canciones de las jarchyas, pues, son mozárabes sin duda, pero también son musulmanas y judías. Se cantaban por todas las gentes del Ándalus y en toda la extensión del Ándalus, si bien la moderna Andalucía era su tierra preferente; por esto podemos llamarlas, mejor que mozárabes, canciones andalusíes;¹¹¹ y cuando por comodidad las llamemos mozárabes o andaluzas, sepamos que el término es parcialmente inexacto, pues también eran cantadas por musulmanes hispanohablantes y por gentes de todo el mediodía peninsular.

La mayoría de estas canciones andalusíes, inspiradoras de las veinte muwaschahas, pertenecen a una clase especial que debemos llamar *canciones de habib*, a imitación del acertado nombre *cantigas de amigo* con que se designa al género más típico de la antigua lírica gallegoportuguesa.

¹¹¹ También en la lengua francesa erudita es comprensible el término «andalou» (andalusí) como designación de los musulmanes españoles a diferencia de los bereberes; véase Henri Pèrès, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, p. 7.

20. CANCIONES DE «HABIB», CANTIGAS Y VILLANCICOS DE AMIGO

El primer estudioso de las veinte poesías, S.M. Stern, ya supone que las canciones románicas populares que hubieron de dar origen al género de la muwaschaha eran cantos de doncella enamorada, análogos a las cantigas de amigo gallegoportuguesas.¹¹² Esta analogía salta desde luego a la vista en las muestras estudiadas, pero a ella hay que añadir una relación, evidente también, con los villancicos castellanos.

Antes del descubrimiento de las muwaschahas románicas habíamos llegado en 1919 a la conclusión, arriba indicada, que «entre las cantigas de amigo gallegoportuguesas y los villancicos de amigo castellanos hay una evidente relación, explicable por una común tradición popular; ... la más antigua tradición popular gallegoportuguesa y la posterior castellana se nos muestran como fragmentos análogos de un conjunto peninsular»; y a esas dos ramas se añade una tercera, en el sur de la Península, constituida por una forma semejante a la del villancico castellano, pero más antigua, y de gran arraigo desde época remotísima, preliteraria, hasta el punto de haberse introducido en la poesía árabe andaluza ya en el siglo IX, y ser en el XII la forma propia de las canciones del cordobés Aben Cuzmán.¹¹³

Recuerdo esta antigua síntesis, porque la crítica individualista tachaba la afirmación de ese conjunto tripartito como hipótesis infundada (véase el punto 2); y ahora el descubrimiento de las muwaschahas románicas viene a mostrar con evidencia que la teoría tradicionalista se hallaba en condiciones de apreciar bien los datos existentes, y verlos a mejor luz, que la teoría individualista. Las canciones andalusíes primitivas, las cantigas de amigo y los villancicos castellanos aparecen claramente como tres ramas de un mismo tronco enraizado en el suelo de la península hispánica. Las tres variedades tienen aire de familia inconfundible, y, sobre todo, las tres tienen su mayor parte, y la mejor, con un doble carácter diferencial común: el

¹¹² Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hipano-hebraïques, 1948, p. 304.

¹¹³ «La primitiva poesía lírica española», 1938, pp. 331 y 333 [pp. 53 y 54].

ser canciones puestas en boca de una doncella enamorada, y el aco-gerse la doncella, confidentemente, a su madre. Además se confirma que en ese conjunto tripartito la forma andalusí se asocia más íntimamente con el villancico castellano que con la cantiga galaico-portuguesa. Ya iremos viendo confirmación de todo esto.

En estas canciones de doncella, ella nombra siempre al amado con el vocablo árabe *habib*, que acabamos de notar, *babibi*, *albabib* («el amado»). En las cantigas gallegoportuguesas le designan siempre con el nombre *amigo*. Y esta constante aplicación de un mismo sustantivo, árabe o románico, revela una eficiente escuela tradicional que impone rigurosamente sus prácticas. Los villancicos no tienen tal sujeción; vivieron fuera de un cultivo tan absorbente, y la doncella llama a su enamorado con los más varios nombres, dictados por la espontánea emoción del momento: *amigo*, *buen amigo*, *amado*, *buen amor*, *mis amores*, *mi querido*, *el que más quería*, *corazón*, y si está irritada con él, le llamará *el villano*, y si ella es una zagala, dirá *el vaquero*, etcétera; de modo que cuando usamos la denominación «villancicos de amigo»¹¹⁴ es por analogía y por comodidad para distinguirlos de los que no están puestos en boca de la doncella.

Adviértase aquí que ese arabismo *habib* no arguye, para la canción que lo usa, un origen poético musulmán; estos sencillos temas de doncella enamorada son totalmente ajenos al gusto árabe antiguo, y *habib* es a todas luces mera adaptación del vocablo consagrado amigo, que primitivamente usarían los cantos románicos peninsulares, adaptación propia de musulmanes bilingües y de mozárabes que habían recibido el árabe como lengua de superestrato.

21. TEMAS DISTINTIVOS DE LOS CANTARES DE «HABIB»

Los temas de las canciones andalusíes o mozárabes aparecerán más variados que los de las otras ramas cuando García Gómez publique las muwaschahas árabes. Andalucía en lo antiguo, lo mismo que ahora, era más rica en sus cantos que otras regiones peninsulares. Sólo en las pocas jarchyas descubiertas hasta ahora (las de tema amoroso son sólo

¹¹⁴ No encuentro denominación preferible para sustituir a esta, ya empleada en «La primitiva poesía lírica española», 1920 [pp. 53 y 55].

quince) hallamos temas peculiares que faltan en las quinientas cantigas de amigo y en los villancicos. En una jarchya la enamorada consulta a una adivinadora sobre cuándo vendrá su amado (número 2), ya citada arriba como cuarteta hexasílaba:

Gar, si yes devina e devinas *bi-l-baqq*,¹¹⁵
garne cuand me vernád mio *habibi* Ishaq¹¹⁶

En otra de estas canciones mozárabes la amada dice a su amigo que cese en sus atrevidas caricias: «non me tancas (me tangas, me toques) ¡ya habibi!...» (número 8),¹¹⁷ donde el vocativo árabe lleva la interjección árabe *ya*, que se hallaba incorporada al romance español, usándose mucho en el *Poema del Cid* y demás textos medievales. Pero este tema, aunque excluido de las refinadas cantigas de amigo, sigue perpetuamente vivaz en los modernos cantares populares gallegos y portugueses:

Antoñino, meu Antón,¹¹⁸
falar e rir está ben;
poñer-m' a man, eso non.¹¹⁹

¹¹⁵ *Gar, si yes devina e devinas bi-l-baqq*: YhudŪHallŪi, «Gare: ¿šoš debina», moaxaja número 2; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 309, número H2; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 413-414. Traduce Menéndez Pidal: «Pues sois adivina y adivinas con verdad, dime cuándo me vendrá mi amado Isac». ED.

¹¹⁶ Dos manuscritos escriben *šwš*, «sos», que exigiría corrección, «sodes», por el metro (Cantera y Burgos, «Versos españoles en las *muwassabas* hispano-hebreas», 1949). El metro resulta bien en otros dos manuscritos, *šyš*, *seyes* o *si yes*; esto último es preferible [capítulo 7, p. 183], ya propuesto felizmente por Emilio Alarcos Llorach, «Alternancia de f y h en los arabismos», 1951, pp. 29-41.

¹¹⁷ Entre las pocas cantigas de amigo en que ella rechaza propósitos descomedidos del amado (indicadas por José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portuguese*, 1928, vol. I, p. 11), sólo la número 103 sería de citar aquí, en que ella condesciende, sin desmentir el gran recato de todas estas poesías: «fazelo quer' e non farei end' al, / mais vos guardade mi e vós de mal».

¹¹⁸ *Antoñino, meu Antón*: «Antoninho, meu Anton» en el *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, p. 919. ED.

¹¹⁹ He aquí otra portuguesa: «Quero vos muito, amigo, da raiz do coração / mais nem rindo nem brincando me haveis de pôr a mão».

Con varios cantares de este tipo ejemplifica Carolina Michaëlis lo que ella llama «recato virginal de las rapazas de aldea», contradiciendo a Jeanroy, quien supone que el melindre y pudor de las cantigas de amigo no es popular, sino disfraz poético; ahora, al aparecer en un cantar de *habib* de comienzos del siglo XII reprensión idéntica de la amada, aunque más dulce, menos rústica que la de los cantares modernos, tenemos otra de las grandes sorpresas que nos traen las muwaschahas en su temática, y nos muestra que las cantigas de amigo, en su cortesano pulimento, desecharon ese tema que debía de ser muy general en lo antiguo, a juzgar por la coincidencia del cantar mozárabe con los cantares modernos galaicoportugueses.

Otro cantar (número 11) son palabras de la doncella a la madre. La última estrofa, en sus tres versos de mudanzas, explica la canción diciendo: «Toda la hermosura está en ti, ¿qué necesidad tienes de collares y adornos que estorban para abrazar tu cuello y cubrirle de besos? A estas palabras, el mirto de Sarón (la doncella) cantó alegre este cantar»; y la tal canción, abundante en arabismos, dice invocando a la madre: «... ya mamma! ... cuell albo verád fuera mio cidi, non verád *al-buly*», cuya mejor interpretación, según corrección propuesta por García Gómez,¹²⁰ es: «El joyero, ay madre, no me da alhajas. Blanco cuello vera mi dueño; no verá las joyas». Ya hemos advertido el arcaísmo que revela el adjetivo albo en el uso familiar de esta jarchya.

Claro es que en las cantigas y en los villancicos aparecen otros temas que a su vez faltan en estas quince jarchyas amorosas, temas de danza, de alborada, de encuentro en la fuente; de prohibición materna, de serranía, etcétera; pero, a pesar de estas diferencias de uno y otro lado, la comunidad de los asuntos es fundamental.

22. TEMAS DE DESPEDIDA, AUSENCIA Y ABANDONO

Otra de estas muwaschahas, la número 5, remata con una canción en que la enamorada dice, según la mejor lectura de Cantera, con retoques de Dámaso Alonso y míos:

¹²⁰ Emilio García Gómez, «El apasionante cancionerillo mozárabe», 1950, 16b.

Viénid la Pasca ¡ed yo (?) sin ellu!¹²¹
 ¡cóm' cáned (?) mío corayon por ellu!,¹²²

donde el oscuro verbo *cáned*, que parece significar «arde», puede encontrar apoyo en el villancico tradicional, del cual se nos conservan varias músicas y glosas desde el siglo xv al xvii:

Y arded, corazón, arded,¹²³
 que non vos puedo yo valer.

La fiesta de la Pascua es época de amores y de citas amorosas,¹²⁴ y así, la jarchya número 5 de que hablamos expone tema algo semejante al de las muchas cantigas de amigo que toman la romería local como punto de cita para los enamorados.¹²⁵ Por alegar algún ejemplo, Joan Servando trata el desconsuelo de la enamorada al no encontrar en la ermita a aquel a quien esperaba en la fiesta de San Servando; y por estribillo lleva la simple palabra ¡*Namorada!* a modo de queja; o bien el juglar gallego Juan de Cangas poetiza igualmente la fallida cita del

¹²¹ *Viénid la Pasca ¡ed yo (?) sin ellu*: YhudŪHallŪi, «bénid la pašqa, ay, aún šin elle», moaxaja número 5; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 311, número H5; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, pp.162-163 y 415. Traduce Menéndez Pidal: «Viene la Pascua; ¡y yo sin él! ¡Cómo arde mi corazón por él!». ED.

¹²² La corrección *ed yo*, en vez de *ed vien* (Cantera, «Versos españoles en las *muwassabas* hispano-hebreas», 1949), es de Dámaso Alonso («Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 327, nota), y me parece preferible. El verbo *cáned* será un dialectalismo aragonés por *candet*, *candir*, «arder» (mis «Notas para el léxico románico», 1920, p. 29, y Cantera, «Versos españoles en las *muwassabas* hispano-hebreas», 1949, p. 214). Notable la grafía *corachyon* (fonética *corayon* o *coražon*), escrito así también en la jarchya número 9 de Judá Ha-Leví, mientras, en el siglo XIII, Todros escribe *corasón* (compárese con Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», 1948, p. 339).

¹²³ *Y arded, corazón, arded*: *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, 1880, número 77, y Carolina Michaëlis de Vasconcellos, «Pedro Andra de Caminha», 1901, p. 363. ED.

¹²⁴ Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627, cita «¡Que se nos va la Pascua, mozas! Ya viene otra» y «Que si a Pascua no viniere, a San Juan me aguardaréis».

¹²⁵ Véanse en el *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, p. 881, más de cincuenta cantigas de amigo cuyo escenario es la romería.

amigo en la fiesta de la ermita de San Mamés, en la ría de Vigo: «por mui fremosa, ¡qué triste m'en partí!». ¹²⁶

Varias otras cantigas tratan el tema de la ausencia en general, como la del rey Dionís:

Non chegou, madr', o meu amigo, ¹²⁷
e oj' est' o prazo saído.
¡Ai madre, moiro d'amor!

Y la del hijo bastardo de don Dionís, don Alfonso Sanches:

¡Non ven o que ben quería! ¹²⁸
ai Deus, val!
Cóm' estou d'amor ferida!
Com' estou d'amor coitada!
ai Deus, val!
non ven o que muit' amava!

En la jarchya número 6, la amada se sobresalta ante el propósito de ausencia: «Ya *rab*, cómo vivráyu con este *al-qalaq*» (y sigue un verso en árabe); «Oh señor, ¿cómo viviré con esta turbación?», y el estribillo gallego de una doncella, que pide excusa de su enojo a su amigo, es también «¿cómo viverei?». ¹²⁹

La muwaschaha número 9 está dirigida por Judá Ha-Leví a un amigo que, al parecer, se halla enfermo. Los tres versos de mudanzas, introductorias de la jarchya, explican que, cuando a la gacela dijeron «tu amado está enfermo», gritó con amargura:

¹²⁶ Véanse las dos en José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, números 374 y 481.

¹²⁷ *Non chegou, madr', o meu amigo*: Denis, rey de Portugal, «Nom chegou, madre, o meu amigo» [25,50], número 169 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-3. ED.

¹²⁸ *Non ven o que ben quería*: Afonso Sanches, «Dizia la fremosinha» [9,4], número 368 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 11-15, y José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 200. ED.

¹²⁹ Del caballero gallego Vasco Praga de Sandim, «Meu amigo, pois vós tam gram pesar» [151,7], número 237 del *Cancionero de la Vaticana*, cuyo estribillo dice así: «por Deus, a quem m'assanharei, / amigo, ou como viverei?». Véase también en José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 70.

Vaise mio coraýon de mib;¹³⁰
 ya *Rab*, ¿si se me tornarád?
 ¡Tan mal mio doler *li-l-babib*!
 Enfermo yed, ¿cuánd sanarád?

Pudiera pensarse que Judá Ha-Leví, en aplicación a su caso especial, torció la interpretación del cantarcillo, entendiendo enfermedad del *babib*,¹³¹ y no del corazón, pero la jarchya de la muwaschaha árabe trata también del «habib enfermo». ¹³² Sin embargo, la variante del siglo XIII nos dice que la cuarteta tenía también el otro sentido. Esa variante va precedida de los versos de Todros en elogio del amigo y pariente Rab Todros, a propósito del cual dice: «Mi corazón está enfermo y vuela hacia él como golondrina; yo exclamo en lengua de los cristianos:

Vaise mi(b) corasón de mib;
 ya Rabi, ¿si se tornarád?
 ¡Tan mal mi doler *al-garib*!
 Enfermo yed, ¿cuán sanarád?

Esto es: «Vase de mí mi corazón, ¡oh Señor!, ¿acaso tornará? ¿Cuán extremo es mi dolor por el amado que está enfermo! ¿Cuándo sanará?». En la versión de Todros el arabismo del tercer verso, en vez de «mi doler por el amado», dice «mi doler extraño, extraordinario».

Dámaso Alonso compara felizmente esta cuarteta a la cantiga que Gil Vicente glosa al final de su *Auto da Lusitania*.¹³³ Y en ella señala curiosas semejanzas verbales con la jarchya de Judá Ha-Leví:

¹³⁰ *Vaise mio coraýon de mib*: YhudŪHallŪi, «Báy-še méw qorazŪ de mib», moaxaja número 9; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 313-314, número H9; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, pp. 416-417. ED.

¹³¹ O acaso las dos variantes de la jarchya número 9 son igualmente tradicionales. Tres cantigas de Nunes tratan del amigo enfermo «que morre d'amor, e non pode guarir» (deben colocarse en este orden: *Cancionero de la Vaticana*, números 255, 252 y 253, pues forman historia seguida). Del amigo enfermo de amor tratan también Airas Corpancho y el rey Dionís (*Cancionero de la Vaticana*, números 261 y 161).

¹³² Samuel Stern, «Muwassah arabe avec terminaison espagnole», 1949, pp. 216 y 218.

¹³³ Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 313, con otras canciones análogas.

Vanse mis amores, madre,¹³⁴
 luengas tierras van morar,
 y no los puedo olvidar.
 ¿Quién me los hará tornar?

En el cantarcillo andalusí, el corazón de la amada se siente enajenado en poder del amante, como en la cantiga de Joan Lopes d'Ulhoa:

Que trist' oj' eu and' e faço gran razão:¹³⁵
 fois-s' o meu amigu' e o meu coração,
 donas, per bôa fé, alá est u él é.

Estas canciones de ausencia abundan. Por conservarse su música citaremos ésta:

Todo mi bien he perdido¹³⁶
 y no lo puedo hallar;
 ¡ayudádmelo a buscar!

La muchacha que presiente una rival, en la jarchya número 17, citada arriba como cuarteta, en la lección de Cantera tiene forma de terceto (le suplo diptongos):

Al-sabah bono, garme d'on vienis;¹³⁷
 ya l' í sé que otri amas,
 a mibi non quieris.¹³⁸

¹³⁴ *Vanse mis amores, madre*: Gil Vicente, *Auto da Lusitânia*, 1531. ED.

¹³⁵ *Que trist' oj' eu and' e faço gran razão*: João Lopes de Ulhoa, «Que trist'hoj'eu and'e faço gram razom» [72,16], número 298 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-4, y José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 129. ED.

¹³⁶ *Todo mi bien he perdido*: Ponce, compositor, «Todo mi bien he perdido», número 392 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-3. ED.

¹³⁷ *Al-sabah bono, garme d'on vienis*: ʾAḏros AbulʾĀyah, «ʾAḏbah bono, gar-me de ʾón beneš», moaxaja número 17; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 318-319, número H17; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 421-422. Traduce Menéndez Pidal: «Oh Aurora buena, dime de dónde vienes; ya sé que amas a otra, a mí no quieres». ED.

¹³⁸ Lección de Francisco Cantera y Burgos («Versos españoles en las *muwassas* hispano-hebreas», 1949, p. 229), quien explica bien el aragonesismo de *i* pro-

Comparable al villancico, tan cantado en el siglo XVI:

¿De dónde venís, amore?¹³⁹
 ¡Bien sé yo de dónde!¹⁴⁰

Con tema semejante e igual vocativo interrogativo hay otro villancico que Salinas califica de «notissima cantilena»:¹⁴¹

¿Si jugastes anoche, amore?¹⁴²
 —Non señora, none.

Y en las cantigas de amigo: «Ai fals' amigu'e sen lealdade ... ca d'outra sei eu»; «Ai meu amigo ... non mi-o neguedes ... caja m' end' eu o mais de preto sei».¹⁴³

También pide celos la jarcha número 19:

Ve, ya *raq*, ve tu vía,¹⁴⁴
 que non m' tienes *al-niyya*.

nominal, citando de un cancionero aragonés «Dame razón que no la y sé»; Dámaso Alonso («Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 321) propone corregir *ya lo sé*, pero toda corrección hacia lo más llano no suele ser preferible.

¹³⁹ *De dónde venís, amore*: «¿De dónde venís, amores?» en Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco [voces]*, 1560. ED.

¹⁴⁰ Citado por Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 325; interpretación musical en Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vibuela intitulado Silva de Sirenas*, 1547, f. 23v, y en Juan Vásquez, *Villancicos y canciones a tres y a quatro*, 1551.

¹⁴¹ Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, 1592, p. 422.

¹⁴² *Si jugastes anoche, amore*: «Si jugastes anoche, amore» en Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, 1577. ED.

¹⁴³ Denis, rey de Portugal, «Ai fals' amigu' e sem lealdade!» [25,1], vv. 1 y 4, y Martín de Caldas, «Ai meu amigu' e lume d' estes meus» [92,1], vv. 1, 4 y 9, número 198 y 802 respectivamente del *Cancionero de la Vaticana*. Véanse también los números 46 y 424 de José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928.

¹⁴⁴ *Vé, ya raq, ve tu vía*: «Bay, ya raq, bay tu bíya», poema anónimo, moaxaja número 19; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 320, número H19; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 423. ED.

«Ve, ¡oh impertinente!, ve tu vía, que no me tienes buena fe».¹⁴⁵ El arabismo *alniyya* («buena fe, rectitud») es usual hoy en el dialecto judeo-español de Marruecos, como observa Cantera. Con sorprendente conciencia asonántica y verbal, hallamos el dístico de celos y despedida quejosa en el siglo XVI, en el que la amada designa con el cariñoso nombre de «corazón» («alma mía») al amigo con quien riñe:

Corazón, sigue tu vía,¹⁴⁶
que yo seguiré la mía.¹⁴⁷

Asombrosa coincidencia que parece revelarnos tradicionalidad de cinco siglos en el primer verso de este sencillo dístico de dolorida queja.

La jarchya más antigua, anterior a 1042, la número 18, dice:

¡Tant' amári, tant' amári, habib, tant amári!;¹⁴⁸
enfermaron uelyos gayos (?), ya duelen tan mali;

y ese tema de los ojos enfermos de amor, de insomnio y de llanto, es muy repetido:

¹⁴⁵ Lectura e interpretación de Francisco Cantera y Burgos, «Versos españoles en las *muwassabas* hispano-hebreas», 1949, p. 232. Véase Dámaso Alonso («Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 321) que pregunta: «¿Cómo no recordar el *raca* evangélico? Mateo, V, 22». Arriba, tratando de los dísticos, hemos indicado posible corrección métrica [capítulo 13, p. 199].

¹⁴⁶ *Corazón, sigue tu vía*: «Corazón, sigue tu vía» en Juan de Linares, *Cancionero llamado Flor de enamorados*, 1573, y Julio Cejador, *La verdadera poesía castellana*, 1921, vol. IV, número 2391. ED.

¹⁴⁷ Para el vocativo, compárese otro dístico de queja: «Corazón, ¿dónde estuviste? / que tan mala noche me diste?» y «Qué mala noche me diste / serrana, ¿dónde dormiste?», ambos en Julio Cejador, *La verdadera poesía castellana*, 1921, números 2387, 1996 y 1950.

¹⁴⁸ *Tant' amári, tant' amári, habib, tant amári*: $\text{Y}\ddot{\text{U}}\ddot{\text{U}}\text{ Alk}\ddot{\text{U}}\text{ib}$, «Tant' amŭe, tant' amŭe», moaxaja número 18; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 319, número H18; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 422-423. ED.

No pueden dormir mis ojos,¹⁴⁹
no pueden dormir;

villancico musicado y glosado por Escobar, glosado también por Castillejo, por Pedro de Andrade Caminha, famoso a lo largo de todo el siglo XVI.

Recordemos otro villancico cantado ya a fines del siglo XV, cantado igualmente a fines del XVI, glosado a lo divino en el XVII:

Dejadlos, mi madre, mis ojos llorar,¹⁵⁰
pues fueron a amar.¹⁵¹

Y en las cantigas de amigo: «Os meus olhos sen vós, qué prol mi-am?, / pois non dorm' eu con eles»; «Nen perderon os olhos meus / chorar nunca, nen eu mal, / desque vos d'aqui fostes».¹⁵²

Varias jarchyas versan sobre la ausencia del amado. Una de las del siglo XIII, de Todros, la número 16, se dirige en queja al mismo amado, al *babib*:

¿Qué fareyo ou qué serád de mibi?¹⁵³
¡Habibi,
non te tuelgas de mibi!

«¿Qué haré o qué será de mí? ¡Amado, no te apartes de mí!». Y con una pregunta análoga se expresa la doncella en la jarchya número 6,

¹⁴⁹ *No pueden dormir mis ojos*: Pedro de Escobar, compositor, «No pueden dormir mis ojos», número 372 del *Cancionero musical de Palacio*, vv. 1-2, y Carolina Michaëlis Vasconcellos, «Pedro Andra de Caminha», 1901, p. 364. ED.

¹⁵⁰ *Dejadlos, mi madre, mis ojos llorar*: «Dejaldos, mi madre», poema anónimo, número 54 del manuscrito *Musical* [PSI], circa 1523, vv. 1-2 y 4. ED.

¹⁵¹ Figura entre los tonos perdidos en el *Cancionero musical de los siglos XI y XVI*, 1880, p. 51. Salinas da su melodía (*De musica libri septem*, 1592, p. 338). También se encuentra en Francisco de Ocaña, *Cancionero para cantar la noche de Navidad*, 1603, y en Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 1863-1866, vol. III, columna 1008.

¹⁵² José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, números 71 y 408, respectivamente.

¹⁵³ *Qué fareyo ou qué serád de mibi*: Ūdros Abul'Ūyah, «¿Ke fareyó 'o ke sérád de mibe?», moaxaja número 16; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 318, número H16; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, pp. 396-397 y 421. ED.

de Judá Ha-Leví, apenada ante el propósito de la ausencia: «Ya *rah*, cómo vivrayu con este *al-qalaq*», que quiere decir: «¡Ay señor, ¿cómo viviré con esta turbación?».

La jarchya número 15, de Abraham ben Ezra, contiene la misma angustiosa pregunta, insistente, desconsolada:

Gar, ¿qué farayu,¹⁵⁴
cómo vivrayu?
Est al-habib espero,
por él murrayu.

Cosa semejante en las cantigas gallegoportuguesas; tema repetidísimo: «Se vos fordes e vos eu non vir, non viverei, amigo...», y el estribillo: «viver non poderei».¹⁵⁵ «Pois non ven meu amigo ... amigas, qué farei?»; «Meu amigo, ... cómo viverei?».¹⁵⁶ O bien: «Qué farei agor', amigo, / pois que non queredes migo / viver? ... Matar-m'ei». «Mais qué farei, pois migo non quer / estar? / Ave-l', ei sempr' a desejar».¹⁵⁷ «Fois' o namorado, madr' e non o vejo ... e moiro con desejo».¹⁵⁸ «Fois o meu emigo d'aquí noutro día», y el estribillo es: «¿e qué farei eu, louçãa?».¹⁵⁹ «Mia madre, ¿cómo viverei? ... pois meu amigu' en

¹⁵⁴ *Gar, ¿qué farayu*: Abrûûh Ben 'Ezrû, «Gar ké fareyo», moaxaja número 15; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 317, número H15; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 420. ED.

¹⁵⁵ João Peres de Aboim, «Dized', amigo, em que vos mereci» [75,6], número 272 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 9-10. El estribillo dice así: «e, pois sem vós viver nom poderei, / vive de mig', amig', e viverei». Véase también José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 104.

¹⁵⁶ Las dos en José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, números 260 y 70.

¹⁵⁷ Fernão Rodrigues de Calherios, «Que farei agor', amigo» [47,27] y «Agora vem o meu amigo» [47,2], números 228 y 229 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-2 y 13, y vv. 10-12. Véase también José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, números 61 y 62.

¹⁵⁸ Paio Calvo, «Foi-s' o namorado, madr', e nom o vejo» [111,2], número 841 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-2, y José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 449.

¹⁵⁹ Johan Soarez Coelho, «Foi-s' o meu amigo d' aqui noutro dia» [79,23], número 281 del *Cancionero de la Vaticana*, y José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 112.

cas del rei me tarda». ¹⁶⁰ «Mia madre, morrer-vos-ei»; «Madre, ora morrerei». ¹⁶¹

También en letras y villancicos hallamos el desconsuelo de la ausencia y también la correspondiente interrogación:

Amor, no me dejes¹⁶²
que me moriré;

letrilla que en el siglo xv fue glosada en estrofas zejelescas a lo divino por Álvarez Gato. Y también, en el xv, vemos glosado por varios, y puesto en música por Juan del Encina, este otro villancico con segundo verso corto como la jarcha número 14:

No tienen vado mis males¹⁶³
¿qué haré?
Que pasallos no podré;

y reaparece la interrogación dolorida en esta letra, glosada en la primera mitad del xvi:

Amores me matan, madre,¹⁶⁴
¿qué será, triste, de mí?,
que nunca tan mal me vi.

¹⁶⁰ Pedro da Ponte, «Mia madre, pois se foi daqui» [120,26], número 281 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 7 y 9-10, y José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 240.

¹⁶¹ José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, números 80 y 81.

¹⁶² *Amor, no me dejes*: Juan Álvarez Gato, «Que en ti só yo vivo», número 84 de las *Obras de Juan Álvarez Gato*, circa 1500, y Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 1888, vol. I, columna 178. ED.

¹⁶³ *No tienen vado mis males*: Juan del Encina, «No tienen vado mis males», número 85 del *Cancionero musical de Palacios*, vv. 1-3: «No tienen vado mis males / qué haré / que pasar no los podré». ED.

¹⁶⁴ *Amores me matan, madre*: Glosado, en boca de hombre, por Cristóbal Velázquez de Mondragón en Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 1888, vol. IV, columna 996. Las ediciones cierran la interrogación después de *será*, estropeando la frase.

«¿Qué será de mí?», como en la jarchya de Todros (número 12).¹⁶⁵

Cantares y estribillos de ausencia, en toda poesía popular de cualquier lengua se hallan, pero aquí, en las jarchyas recogidas por los poetas hebreos, como en las cantigas de amigo interpretadas por los trovadores o juglares gallegoportugueses, y en los villancicos o letrillas en lengua castellana, hallamos de común, en primer lugar, una abundante repetición del tema, revelando uniformidad de inspiración popular, pero sobre todo hallamos una expresión del desconsuelo casi únicamente en modo interrogativo, y una constante repetición de los mismos cuatro verbos en idéntico giro fraseológico y en primera persona gramatical del futuro: *qué haré, cómo viviré, qué será de mí, moriré*. Ciertamente se trata de formas muy usadas, muy naturales, pero tan monótona uniformidad no se halla en las canciones francesas ni italianas y bien revela en las tan diversas comarcas hispánicas, mozárabe, galaico-portuguesa y castellana, una continuidad tradicional tanto más evidente cuanto que Todros recoge el *qué fareyo* mozárabe en el mismo siglo XIII, en que los poetas gallegoportugueses repetían el *qué farei* popular en el noroeste de la Península.

23. LA MADRE, CONFIDENTE DE AMOR

Aún quedan dos jarchyas muy importantes. La número 14, de Yosef ben Saddic, es explicada en los tres versos o mudanzas que la preceden: «El ciervo (el amado) golpea a su puerta ... y ella clama a su madre: ¡no puedo resistir!». Un sencillito dístico expresa el íntimo estremecimiento:

¿Qué fare[i], máma?¹⁶⁶
Mio al-habib est' ad yana.

¹⁶⁵ La interrogación «¿Adónde iré, qué haré? / que mal vecino es el amor», tomada por Cristóbal de Castillejo como tema de su *Sermón de Amores*, 1854, p. 144 b, si realmente procede de la *Cárcel de Amor* (no acerté a encontrarlo), sería frase en prosa, quizá contagiada de las interrogaciones versificadas. En el cantar de gesta del *Rey Fernando Par de Emperador*, en las quejas de la infanta Urraca, ocurren también las interrogaciones «¿qué fare, qué será de mí?». Véase mi *Reliquias de la poesía épica española*, 1951.

¹⁶⁶ *Qué fare[i], máma?*: YUU Ben Uddiq, «¿Ké faré, mamma?», moaxaja número 14; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 317,

«¿Qué haré, madre? Mi amigo está a la puerta». Dámaso Alonso cita oportunamente la tan semejante letrilla:

Gil González Dávila llama;¹⁶⁷
no sé si, mi madre,
si me le abra.

Pero esta letra, a la cual el nombre propio da plúmbeo prosaísmo, procede del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* que hacia 1630 compuso el maestro Correas, quien apunta una variante, en la que se aligera el pesado nombre personal:

Gil González llama a la aldaba;¹⁶⁸
no sé, mi madre, si me le abra.

y explica que «Gil González Dávila fue enamorado, y por él hicieron copla». Sí las harían, pero ésta, indudablemente, no fue hecha para el enamoradizo Gil González, sino que tiene todas las trazas de ser antigua, y luego a él aplicada. Diría, pues, la letra originalmente:

Mi amigo (o mi amor) llama a la aldaba;
no sé, mi madre, si me le abra.

El dubitante anhelo de la enamorada se acoge al compasivo cariño materno; y ella no llegará tarde como la también vacilante amada del *Cantar de los Cantares*: «Levantéme a abrir a mi amado, y mis manos gotearon mirra sobre los goznes de la aldaba», según traduce fray Luis.¹⁶⁹ Tenemos aquí la amada que duda abrir la puerta como un

número H14; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 420. ED.

¹⁶⁷ *Gil González Dávila llama*: Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627, donde explica «Gil González Dávila fue enamorado, y por él hicieron coplas, y cuando era viejo y las oía cantar, decía: *Mi fee, bija mía, ya no llama*, y parece podían ser las palabras de la madre cuando él cesó de acudir como antes». ED.

¹⁶⁸ *Gil González llama a la aldaba*: Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1924, p. 223 b. ED.

¹⁶⁹ Luis de León, *Los Cantares de Salomón en octava rima*, circa 1573, vv. 289-292. ED.

tema común al canto español y al texto bíblico, pero la semejanza en el desarrollo aleja toda sospecha de imitación.

Porque esta jarchya número 14 atrae especialmente la atención en lo que difiere del *Cantar de los Cantares*, ya que la muchacha mozárabe (como no la amada bíblica) comunica su vacilación amorosa con su madre: «¡Qué faré mamma!». Y la misma consulta con la madre la vimos en la jarchya número 11 antes expuesta: «¡Ya mamma! ... cuell albo verád mio cidi». Bien notable es que repetidamente, en estos quince cantos amorosos mozárabes, aparezca la madre como confidente de los amores virginales de la hija, pues también la madre es la confidente en multitud de cantigas de amigo. El estribillo «Ai, madre, moiro d'amor», empleado en una cantiga del rey Dionís,¹⁷⁰ pudiera servir para muchísimas otras, de las cuales ya citamos alguna; y la invocación a la madre se repite en iguales frases: el «¿qué farei, mamma?», que en el siglo XII podía cantar en Córdoba Yosef ben Saddic, lo repite un siglo después en Galicia Arias Corpancho: «¿Qué farei, madre?». ¹⁷¹

Igualmente, en los villancicos y letras, la confidencia de la enamorada con su madre es comunísima. Ya hemos apuntado algún ejemplo. Sin dejar de la mano el *Cancionero musical* de hacia 1500, podríamos citar muchos más: «Con amores, la mi madre, / con amores m'adormí», número 215; «No puedo apartarme / de los amores, madre, / no puedo apartarme», número 234, acompañado de una glosa arcaica en estrofas zejelescas, y repetido posteriormente por varios autores del siglo XVI;¹⁷² «Aquel caballero, madre, / si morirá / con tan mala vida como ha», número 227, que también Gil Vicente en las *Cortes de Júpiter* lo hace cantar por una dama para entretener el viaje, etcétera.¹⁷³ Con razón en *La niña de plata*, de Lope, cuando el

¹⁷⁰ José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 17.

¹⁷¹ José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 94.

¹⁷² Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 1888, vol. IV, columna 931, y Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 1933, p. 126.

¹⁷³ Carolina Michaëlis (*Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, p. 915) pensaba publicar más de cincuenta (me parecen pocos) cantares palacianos arcaicos portugueses y castellanos en estilo popular, donde la doncella invoca a la madre. La copla popular moderna daría incontables muestras.

infante don Enrique se muestra muy intrigado al oír el comienzo de una letra, alusivo a una niña, le dice al músico: «¿Esto llamas novedad? Sin niña y madre no hay letra».¹⁷⁴ Y podemos añadir para los tiempos actuales también: sin niña y madre no hay copla en España.

Esto es algo bien característico. Niña y madre no son los ingredientes habituales de la canción lírica popular de otros países. Aunque los cantos en que la mujer habla de su amado son corrientes en todos los pueblos, *chansons de femme*, *Frauenlieder*, etcétera, los que predominan son cantos de malmaridada, desarrollados en situaciones varias, muy especialmente en desprecio del celoso marido y en loor del amante; el amante puede también llamar a la puerta, como en la jarcha de Yosef ben Saddic o en la letrilla aplicada a Gil González, pero es a la puerta de una mujer casada, que ya no está bajo la potestad de la madre; hay también cantos de mujer soltera que se siente feliz por verse amada, o infeliz por no tener amigo, o porque sus padres no la casan; junto a ella, la madre puede aparecer a veces, pero es para reñir, amenazar o zurrar a la muchacha descocada.¹⁷⁵ Resulta así que la madre, confidente constante, guía cariñosa y protectora del amor virginal, es una especialidad hispana, muy tradicional, pues se destaca con sorprendente coincidencia a través de nueve siglos; primero en los cantares de *babib*, oídos a los mozárabes andaluces por los poetas árabes y hebreos, cantos de gusto extraño a la antigua literatura árabe;¹⁷⁶ después, en las cantigas de amigo, arregladas por los juglares y trovadores galaico-portugueses o en los villancicos que glosaban a porfía los poetas y músicos castellanos, y que se repiten hoy en todas las regiones de la Península, cantos bien singulares frente a los cantos comunes a las otras literaturas románicas.

¹⁷⁴ Lope de Vega, *La niña de plata*, 1617, acto II, vv. 2174-2175. ED.

¹⁷⁵ Véanse ejemplos de todo en Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1925, pp. 147-148, 153-156, 165 y siguientes, 180-216. Hasta en la China, acaso en el siglo VII antes de Cristo, se pueden citar verdaderas cantigas de amigo, y hasta con paralelismo métrico (Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, 1929, p. 267, y Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 338).

¹⁷⁶ Capítulo 20 [p. 213].

24. LAS HERMANAS, CONFIDENTES DE LA ENAMORADA

Pero no es esto sólo. Hay otra jarchya, la número 4, que aún debemos recordar, la que Judá Ha-Leví aplica en elogio de un personaje, Ishac ben Crispín. Los mudanzas de la última estrofa introducen así esa canción amorosa popular: «La graciosa gacela daría por ti su vida; cuando esta muchacha vio a su querube alzar el vuelo y dejarla en soledad, no pudo contener las lágrimas, y confesó su amor a las compañeras»:

Garid vos, ¡ay yermaniellas!,¹⁷⁷
com' contener a mieu mali!
Sin el habib non vivréyu,
advolarei demandari.

«Decid vosotras, ¡ay hermanillas!, ¡cómo resistir a mi pena! Sin el amigo no podré vivir; volaré en su busca». Pueden notarse algunas semejanzas verbales en las cantigas gallegoportuguesas: «meu amigo demandar», en un estribillo gallegoportugués; en otra cantiga la amiga dice también «dolededevos de meu mal».¹⁷⁸ Pero el angustioso lamento mozárabe, de tan sencilla belleza, se distingue muy particularmente por ir dirigido a las hermanas de la muchacha enamorada, en lo que se singularizan igualmente las cantigas de amigo. Al «ay yermaniellas» de la canción mozárabe corresponde el vocativo en una cantiga del canónigo compostelano Airas Nunes:

Bailemos nós ja todas tres, ¡ay irmanas!,¹⁷⁹
so aqeste ramo d'estas avelanas;

¹⁷⁷ *Garid vos, ay yermaniellas*: Yhud^hHall^hŪi, «Garid boš, ay yermanillaš», moaxaja número 4; Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, 1997, p. 310-311, número H4; y Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1975, p. 415. ED.

¹⁷⁸ José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, números 380 y 460.

¹⁷⁹ *Bailemos nós ja todas tres, ay irmanas*: Airas Nunez, «Bailemos nós já todas três, ai amigas» [14,5], número 462 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 7-8. ED.

y en otra, del juglar gallego Airas Páez, se halla igualmente la invitación a las *irmanas* para que vayan con la enamorada a la romería;¹⁸⁰ la única diferencia está en que los cantos mozárabes andaluces tenían ya el mismo gusto por el diminutivo que hoy rebosa en los cantares andaluces modernos. El citado Airas Páez usa también el singular: «Por vee-lo namorado / treides comig', *ai irmana*»; y en otras cantigas se repite en varias estrofas la invocación de la *irmana* para tratar de la entrevista con el amigo, «vaíamos, irmana», «mia irmana fremosa».¹⁸¹ La inspiración llanamente popular (siempre reverente hacia los valores morales) se percibe bien en todas estas imitaciones trovadorescas o juglarescas; el más honesto respeto filial trasciende en las conversaciones fraternas:

Vedes qual preit' eu querría trager,¹⁸²
irmana, se o eu podese guisar;
 que fezess' a meu amigo prazer
 e non fezess' a mia madre pesar.

Esta intervención de las hermanas en confidencia lírica (no en diálogo dramático) es mucho más significativa que la de la madre, pues la creo desconocida en otras literaturas. Si la presencia de la madre confidente, en los cantares de tantos siglos, relaciona con seguridad las tres tradiciones peninsulares, mozárabe, gallegoportuguesa y castellana, la confidencia de las hermanas establece una relación más particular aún entre la tradición mozárabe y la antigua tradición del Noroeste peninsular, mostrando que existió una coincidencia arcaica, perdida en el transcurso del tiempo.

Podemos poner en esto todo énfasis: el que entre tan pocas jar-chyas amorosas aparezcan reiteradamente la madre o la hermana

¹⁸⁰ Airas Pais, «Quer'ir a Santa Maria e, irmanas, treides migo» [15,4], número 891 del *Cancionero de la Vaticana*, y José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, números 258 y 342.

¹⁸¹ José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 343 para «ai, irmana»; para tratar de la entrevista con el amigo, números 98 y 498; para «vaíamos, irmana», número 506; y para «mia irmana fremosa», número 493.

¹⁸² *Vedes qual preit' eu querría trager*: Martim de Caldas, «Vedes qual preit' eu querría trager» [92,7], número 804 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 1-4, y José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 426. ED.

confidentes, liga de modo bien firme esas canciones mozárabes a las cantigas de amigo y a los cantares castellanos, concordes, desde los remotos tiempos mozárabes hasta hoy, en ambientar la fresca poesía del amor virginal dentro del más íntimo y respetuoso espíritu familiar. Y este rasgo tiene capital importancia, pues encaja en uno de los caracteres más salientes de la literatura española: su austeridad moral, especialmente en cuanto a las relaciones sexuales. Esa austeridad se manifiesta, por ejemplo, en el género novelístico, si comparamos las dos colecciones capitales del siglo XIV, *El conde Lucanor*, dominado por una continua preocupación moralizadora, frente al *Decamerón*, alarde de despreocupación ética; o más precisamente aún se manifiesta en el género caballeresco, según aparece en el *Amadís* hispano, glorificación del primer amor inquebrantable en su fidelidad, frente al *Tristán* y al *Lanzarote* franceses, exaltación del amor adúltero.¹⁸³ Ahora tenemos el caso más popular, más persistente: las canciones líricas hispánicas de diez siglos poetizando el amor virginal, frente a los rondeles, *virolais* y bailadas francesas escarneciendo al marido celoso.

Por estas expresivas coincidencias, tanto en el pormenor como en el espíritu esencial, las canciones mozárabes, documentadas desde el siglo XI, lo mismo que las cantigas de amigo posteriores y los villancicos y coplas castellanas que hasta hoy duran, se muestran como tres ramas de un robusto tronco milenario. He aquí un sólido fundamento y apoyo de la teoría tradicionalista.

25. VARIAS FORMAS GLOSADORAS DEL CANTARCILLO LÍRICO

La canción o letrilla, estrofa rudimentaria de la poesía románica, quintaesencia de la liricidad, pide en su brevedad extremada algún desenvolvimiento o comentario poético. Es un germen que se desarrolla en tres formas diferentes, tomando en ellas plena amplitud literaria:

¹⁸³ Véase mi «Introducción» a Guillermo Díaz-Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, 1949, p. XXXV y siguientes.

1. El cantarillo, sea popular, sea inventado por el poeta, es glosado en estrofas más extensas y de mayor complicación; en la segunda mitad de cada estrofa se repiten las rimas o las mismas palabras del cantar inicial; esta igualdad de rimas finales, comunes con el cantarillo, une a todas las estrofas entre sí. De este tipo son, en primer lugar, la muwaschaha y el zéjel, que la literatura árabe tomó, sin duda, a la románica andaluza; en segundo término, los estribotes y villancicos, con muchas trovas y serranillas de la poesía castellana; en tercer lugar, algunas «cantigas de refram» gallegoportuguesas y la mayoría de las cantigas alfonsíes de Santa María; en fin, también muchas baladas, *dansas*, pastorelas, rondeles y *virolais* provenzales o francesas, muchas *laudes*, canciones y *fróttole* italianas.¹⁸⁴

2. El cantar o estrofa inicial (generalmente un dístico) se amplifica por desenvolvimiento interno, produciendo una estrofa paralela, es decir, segunda estrofa que repite, acaso con alguna variante, las palabras de la primera, pero mudando el asonante; si el desarrollo pasa de dos estrofas, la tercera empieza tomando el verso segundo de la primera al cual añade otro verso más, con el asonante primero, y a ese tercer dístico se añade su paralelo con el asonante segundo.¹⁸⁵ Puede continuar una quinta y sexta estrofa, partiendo del segundo verso de la tercera estrofa, etcétera. Este lirismo de repeticiones es conocido en la literatura de muchos pueblos (se citan análogos en el chino y el malayo); se hallan ejemplos en Italia, en Francia, en Cataluña; se hallan también en Castilla, pero la repetición paralelística con encadenamiento de *leixa-pren* sólo tomó carta de naturaleza y perfecto desarrollo en la literatura galaicoportuguesa.

3. Otro modo de valorizar literariamente el breve cantar es incluirlo en una poesía narrativa como canción cantada por una mujer, cuyo encuentro refiere el poeta. Las estrofas narrativas pueden tener o no tener alguna rima final común con el cantarillo; el cantar suele ir como estribillo, al fin de todas las estrofas; rara vez se incluyen can-

¹⁸⁴ La forma simple, y alguna de sus variedades, quedan reseñadas en el capítulo II [p. 192]. De todas estas composiciones, en varias literaturas, estudié las formas originarias y las derivadas en mi artículo «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 360-389.

¹⁸⁵ Descripción detallada del paralelismo y ejemplos en el *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, pp. 924-940.

tares diferentes para cada estrofa, y más rara vez son personas diversas a quien la narración los atribuye. Esta forma narrativa es muy usada en las pastorelas francesas, así como en sus imitaciones portuguesas y castellanas. El titulado *Villancico fecho por el marqués de Santillana a unas tres fijas suyas* pone al fin de cada una de las cuatro estrofas un cantar viejo, cantado por personas diferentes, y sin ninguna conexión de rimas con las estrofas narrativas. Esta tercera forma no tuvo un cultivo intenso, como la primera, que lo tuvo en toda la Romania y especialmente en Castilla, y como la segunda, que lo tuvo en Galicia y Portugal.

26. EL ZÉJEL Y LA GLOSA ZEJELESCA

Hemos visto (en el punto 20, p. 213) cómo los cantos andalusíes, los gallegoportugueses y los castellanos forman un todo tripartido, con rasgos comunes a los tres. Pero también presentan rasgos que los agrupan dos a dos, y alguna vez los cantos más antiguos de todos, los andalusíes, se unen más estrechamente a los galaicos (por ejemplo, en usar el nombre fijo *babib*-amigo, o en la hermana confidente—punto 24, p. 230—), mientras otras veces, esos mismos cantos andalusíes se agrupan más estrechamente con los villancicos, y esto en rasgo tan fundamental como es la forma métrica (puntos 13-18, pp. 199 y 210).

Antes del descubrimiento de las muwaschahas establecíamos en 1919 y 1938 una distinción geográfica, sentando que la parte central de la Península, o sea Andalucía y Castilla, se distinguía por usar como glosa del cantarcillo la forma zejelesca, que consiste en un trístico con vuelta, según queda dicho arriba (punto 11, p. 192), mientras en la región galaicoportuguesa la glosa se hacía en estrofas paralelísticas, según acabamos de decir; sentábamos además que la forma castellana del trístico con vuelta remontaba a un periodo antiquísimo, preliterario, pues entroncaba con la muwaschaha inventada por Mocáddam de Cabra a fines del siglo IX y con el zéjel de que Aben Cuzmán nos daba tantas muestras en la primera mitad del siglo XII.¹⁸⁶

¹⁸⁶ «La primitiva poesía lírica», 1938, pp. 310-331, 332-333, y «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 416, 419, etcétera [pp. 37-55].

Algunos críticos (insisto, punto 20) calificaron de hipótesis aventurada la agrupación de estas tres formas de canción, mozárabe, castellana y gallegoportuguesa, en un conjunto tradicional. Desatendían por completo la existencia de una canción mozárabe, como si las noticias de los escritores árabes sobre Mocáddam de Cabra y sus muwaschahas no fuesen un hecho fehaciente al igual de cualquier poesía románica que se conservase en cualquier manuscrito, y como si los zéjeles de Aben Cuzmán y de otros poetas, forma estrófica igual a la de las glosas castellanas, no fuesen dato suficiente para asociar la canción del Ándalus a la de Castilla. No queriendo apreciar en su total la tradicionalidad hispana, sino sólo la del Noroeste, un ilustre investigador portugués, M. Rodrigues Lapa, contradice la teoría de los orígenes líricos andaluces, tal como la formula J. Ribera, y argumenta en contra: «La poesía cordobesa es crapulosa, tabernaria; su inspiración es, por lo común, árabe: el vino, la orgía. Es estribillo inicial tiene regularmente un carácter erótico y hasta obsceno... Querer derivar nuestro lirismo arcaico [el gallegoportugués], tan simple, tan virginal, de esta inmundicia de lupanar y de taberna, es absolutamente imposible».¹⁸⁷ Argumentación infundada totalmente. La poesía cordobesa no es crapulosa sino cuando lo es en algunos zéjeles de Aben Cuzmán; en ninguna parte pretende Ribera que la lírica galaicoportuguesa derive de los zéjeles tabernarios de Aben Cuzmán, pues sólo toma a este poeta como una muestra del mecanismo estrófico andaluz.¹⁸⁸ Después Rodrigues Lapa, contradiciendo mi afirmación de un viejo lirismo castellano glosado en trísticos con vuelta, y análogo al primitivo andaluz, supone, por el contrario, que en la Andalucía primitiva

¹⁸⁷ Manuel Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, 1929, p. 31; en la p. 32 añade: «Sorprende la ceguera del ilustre arabista español», pues no reparó en que la estrofa de Aben Cuzmán difiere infinitamente del paralelismo propio del cantar de amigo. Sin embargo, aunque Ribera no lo precisara, y aunque Rodrigues Lapa no lo recordara, hay algún cantar de amigo y algunas otras canciones de los cancioneros gallegoportugueses que siguen la métrica zejelesca, sin contar con que la sigue una inmensa mayoría de las cantigas alfonsíes (véase «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 413-416 [pp. 98-100]). Por lo demás, es disculpable el juicio de Rodrigues Lapa, pues no podía basarse en el conocimiento de Abén Cuzmán sino a través del discurso de Ribera.

¹⁸⁸ Bien lo subraya Julián Ribera, *Disertaciones y opúsculos*, 1928, vol. I, p. 71.

debió de existir un sistema de pareados análogo al sistema gallegoportugués, y el zéjel de Aben Cuzmán debe explicarse como una derivación deturpada de esos supuestos pareados paralelísticos rudimentarios.¹⁸⁹ Otros contradictores de la tradicionalidad peninsular descartan por completo toda consideración sobre la lírica andaluza y sobre la métrica zejelesca; se contentan con ligar, no tradicional, sino literariamente, las dos manifestaciones hispanas, suponiendo que los villancicos castellanos derivan de las cantigas de los trovadores gallegoportugueses (punto 2, p. 172). Todos estos supuestos, hechos a espaldas de datos muy expresivos, se derrumban con el descubrimiento de las muwaschahas provistas de canción románica. Ellas, contra la opinión que quiere prescindir del zéjel, vienen a llamar imperiosamente la atención hacia el gran uso que en Andalucía tiene el trístico con vuelta, y vienen a comprobarnos que los versos en aljamía tomados por Mocáddam de Cabra como base de sus composiciones glosadoras (punto 3, p. 177) eran enteramente análogos a los villancicos castellanos y no a las canciones paralelísticas galaicas. El paralelismo métrico existiría en Andalucía, tal creo, pero no hallamos el menor rastro de él en las veinte canciones descubiertas. Si existía, tenía poco arraigo.

Por otra parte, las muwaschahas románicas nos hacen repetir una vez más que la teoría del individualismo literario hacía sus hipótesis muy desencaminadas respecto a los nuevos hechos que se habrían de descubrir. La teoría del tradicionalismo popular andaba por camino seguro, y en él se encuentra con esos nuevos hechos que le salen al paso en su ayuda.

En conclusión, debemos sentar que el estudio de las canciones tradicionales ha de ir necesariamente unido al de las glosas de que eran objeto. El zéjel y el villancico son inseparables,¹⁹⁰ como inseparables son el cantar de amigo y la forma paralelística en que suele desarrollarse. Inseparables aparecen en los más remotos orígenes a que podemos ascender.

¹⁸⁹ Manuel Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, 1929, pp. 46-47.

¹⁹⁰ No está de más insistir, porque Dámaso Alonso, en su tan comprensivo estudio sobre la materia, se siente impresionado por el repudio del zéjel y de Aben Cuzmán que Rodrigues Lapa hace contra Ribera; aunque da por descontado que el erudito portugués, en vista de las muwaschahas, se convencerá respecto a la exis-

27. LA ETERNA ANDALUCÍA

Las noticias literarias árabes nos sitúan el nacimiento de la muwaschaha en Córdoba, pero la canción popular inspiradora ¿debemos localizarla allí precisamente? Guiados por las noticias literarias y por la patria o por la residencia de algunos autores de muwaschahas, solemos hablar de canciones andaluzas, y señalarles por centro geográfico Córdoba, Granada y Sevilla (punto 10, p. 189); pero otras veces, viendo que los cultivadores no eran sólo andaluces, calificamos estas canciones vagamente como andalusíes de todo el Ándalus, de toda la España musulmana (punto 19, p. 211). Sin duda. En Tudela o en Toledo, donde se disputa que nacieron Judá Ha-Leví y Abraham ben Ezra, se habrían de cantar canciones populares que podrían inspirar a los literatos, lo mismo que en Córdoba o en Granada, pero ese fenómeno de la imitación literaria de cantos vulgares, más que por capricho individual de un literato, se explica por un florecimiento excepcional de estos cantos, debido a aptitudes especiales de la colectividad; y mientras nada sabemos de la notable habilidad cantora entre los antiguos pueblos de la mitad norte de España, tenemos bastantes noticias referentes a pueblos del Sur.

Cada vez más confiados en la teoría tradicionalista, podemos lanzar el pensamiento a tiempos muy lejanos.

Sabemos que en los refinados gustos de la Roma imperial, en el siglo I, se abrían ancho campo los cantos de la Bética, especialmente la occidental, la misma que hoy más se distingue en sus canciones y danzas populares; así, cuando Sevilla, Híspalis, aún no había comenzado a brillar en la vida cultural (no comenzó hasta la época goda), era Cádiz la representante de ese Occidente bético, y es el poeta Marcial quien nos informa, de que la alegre Cádiz, *iocosa Gades*, enviaba continuamente a Roma sus bailadoras; que los cantos gaditanos, los *cantica Gaditana*, realizados por el castañeteo de los crótalos béticos, estaban de gran moda en Roma, no habiendo joven elegante que no los tararease; añade Marcial que las muchachas gaditanas, *puellae*

tencia de un viejo lirismo mozárabe y castellano (Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, pp. 333-336).

Gaditanae, eran muy imitadas en sus lascivas danzas, pervertidoras de los más castos Hipólitos romanos. Es, por otra parte, Plinio el Joven quien nos hace saber el atractivo que estas cantoras gaditanas ejercían en las reuniones de los más graves magistrados romanos. Es también Estacio quien nos cuenta cómo el repiqueteo de las castañuelas de Cádiz se destacaba en el estrepitoso barullo de las saturnales de Roma. Es Juvenal, quien insiste en el canto y en el incitante baile de las jóvenes gaditanas.¹⁹¹

Cualquiera que tenga mediano sentido de la enorme longevidad de los caracteres tradicionales en un pueblo, asociará estas noticias antiguas con el hecho actual del gran prestigio gozado hoy por los cantos y danzas de las mujeres andaluzas. Sin embargo, es verdad que median demasiados siglos entre la cultura romana y la cultura moderna; pero ahora, entre esos dos hechos tan separados uno de otro, vemos un ancho puente de unión que nos tiende otra cultura diversa, la musulmana. Aquellas noticias de los escritores romanos se corresponden perfectamente con las que, después de cien trastornos de pueblos y civilizaciones, afloran en los escritores árabes, poniéndonos delante de la vista otra época favorable de gran difusión alcanzada por los cantos de la Bética. Es ahora el andaluz Aben Bassam quien nos informa de que los cantos de los mozárabes, precisamente los de la misma Andalucía occidental, los cantos de los mozárabes cordobeses, inspiraron entre los siglos IX y X la invención poética de Mocáddam de Cabra, seguida luego por multitud de otros poetas. Es el gran poeta y filósofo cordobés Aben Házam quien nos dice, en la primera mitad del siglo XI, que las muwaschahas andaluzas eran muy imitadas y cantadas por los musulmanes de Oriente. Es el cordobés Aben Cuzmán, que en el siglo XII se alaba de que sus zéjeles se cantan en el Iraq.¹⁹² Es, en Oriente, el egipcio Aben Saná al-Mulk, que, a fines del XII, hace la primera antología de estos cantos, llamados en las colecciones posteriores «canciones granadi-

¹⁹¹ Marcus Valerius Marcial, *Epigrammaton*, libro I, epigrama 62; libro III, epigrama 63; libro V, epigrama 78; libro VI, epigrama 71; libro XIV, epigrama 203. Caius Plinius Caecilius Secundus, *Epistolae*, libro I, número 15. Publius Papinius Estacio, *Silvae*, libro I, silva VI, v. 71. Y Decimus Iunius Juvenal, *Satirae* XI, v. 162.

¹⁹² Citas bibliográficas en mi artículo «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 340, 344, 353 y 354 [pp. 100, 109, 110 y 111].

nas»; y son, sobre todo, los poetas árabes y sus imitadores hebreos, casi todos nacidos en Andalucía, que no nos dan simples noticias informativas sobre la gran difusión de los nuevos *cantica Gaditana*, sino que nos conservan y repiten los versos mismos de las canciones andalusíes que servían de tema al género literario inventado por el poeta cordobés de Cabra. El canto de la *iocosa Betica* tiene su gran época de expansión por el imperio árabe, como la había tenido por el imperio romano, pero nos encontramos ahora con que, después de unos cuantos siglos de cristianismo, el canto de las muchachas andaluzas es recogido, aunque dentro de una cultura anticristiana, bajo una tendencia muy contraria a la de antes: en vez de los cantos para danzas lúbricas preferidos en Roma, se escogen ahora los cantos del amor casto, los pudorosos anhelos del primer amor, confiados a la cariñosa asistencia de la madre o las hermanas.

Insistimos, pues, en que las canciones que, con el encanto de la melodía y su temática, influyeron en la poesía árabe dando nacimiento a la muwaschaha, no fueron las de Toledo o Zaragoza, sino las de Córdoba, localización que se ajusta exactamente con el fenómeno manifestado siglos antes en la Roma imperial, y con el que presenciemos siglos después en la Edad Moderna viendo el éxito de *sevillanas*, *peteneras* (de Paterna, en Cádiz), *malagueñas*, *rondeñas*, *granadinas* y demás; y adviértase que esas denominaciones toponímicas corresponden casi todas a la Andalucía occidental de siempre.

En suma, las *cantica Gaditana* en el imperio romano, lo mismo que las *canciones granadinas* en el orbe islámico, revelan el poder difusivo del inextinguible genio creador andaluz, el mismo poder de difusión que hoy esparce la rica variedad de tonadas andaluzas por todos los ámbitos de la Península y por la América hispana. Estamos en presencia de un carácter colectivo asombrosamente perdurable a través de dos mil años, aunque esto sea punto menos que incomprensible para los que no perciben la tradicionalidad popular, para los que en toda creación artística se resiste a ver otra cosa que individualidades desperdigadas sin lazo alguno que las una a la colectividad anónima, sin más tradición que la libresca y docta que cada autor se procura.

Sin la perpetua genialidad lírica de la Bética, sin el poderoso encanto de la copla andaluza, en ninguna otra región de la España árabe hubiera nacido la muwaschaha, destinada a difundirse por

todo el orbe musulmán. Bien podemos decir que las aladas cancioncillas andalusíes glosadas por los poetas árabes y hebreos volaban por todo el cielo de España, pero su tierra predilecta, su clima nativo estaba en la eterna Andalucía.

28. INFLUJO ANDALUSÍ EN EUROPA

Si la breve cancioncilla tenía su solar en Andalucía, si también allí nació y, antes que en ninguna otra región, florecieron las formas extensas, muwaschaha y zéjel, éstas, siendo formas literarias no condicionadas por la aptitud colectiva, debemos considerarlas siempre como de cultivo general en todo el Ándalus, al tratar de su influjo europeo.

La forma de trístico con vuelta fue muy usada no sólo en las muwaschahas y zéjeles, sino en la lírica de todos los pueblos románicos; y, sin embargo, en favor de su procedencia árabe abogan varias razones:

1. La precedencia en el tiempo: la muwaschaha y el zéjel florecen entre los árabes andaluces desde hacia 890, en todo el siglo X y siguientes; y, desde la primera mitad del XI, estas formas andaluzas eran ya imitadas en Oriente;¹⁹³ en tanto que en la Rumania el primer uso conocido del trístico con vuelta unisonante aparece en las poesías de Guillermo IX (1071-1127), poesías de los primeros años del siglo XII.¹⁹⁴

2. Firme persistencia del uso literario de la muwaschaha y del zéjel en la literatura árabe en el siglo XIII, y siguientes, hasta hoy, mientras en la lírica provenzal la estrofa zejelesca sólo es usada, y cada vez menos, por los trovadores de la primera generación, en la primera mitad del XII; en los trovadores de la segunda mitad sólo hay alguna escasa muestra, y ya no en la forma pura del zéjel, sino de las complicadas.¹⁹⁵

3. Y no sólo la forma pura del trístico con vuelta unisonante, sino también seis variaciones y desarrollos diversos de esta forma pura y simple, son comunes a la literatura árabe y a las románicas, prueba

¹⁹³ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 340, 350 y 353 [pp. 100, 104 y 109].

¹⁹⁴ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 390 [p. 112].

¹⁹⁵ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 391-392 [p. 121].

irrefutable de parentesco; y las seis variaciones se hallan antes en árabe y son mucho más cultivadas entre los literatos árabes que entre los provenzales. En el resto de Francia, y en Italia, esas seis formas secundarias sólo se usan en las bailadas, rondeles, laudas, cantos carnavalescos y demás poesías de tipo popular, generalmente anónimas. Dentro de la Romania, sólo en Castilla y en Portugal se usan todas esas variaciones por los más famosos literatos, desde el siglo XIII, por Alfonso X y el rey Dionís, hasta el siglo XV, por los poetas de la corte de Juan II, y aun por los poetas y músicos de los Reyes Católicos.¹⁹⁶ El mayor uso árabe y el mayor arraigo hispanoportugués parecen señalar con bastante claridad el foco de irradiación en la Andalucía musulmana.

4. La irradiación de esta forma estrófica zejelesca desde Córdoba sobre la España cristiana, sobre la Provenza y sobre el resto de la Romania, sería un hecho concorde con la irradiación de otros productos literarios de la España musulmana, poseedora entonces de una cultura muy superior a la de la Europa occidental. La irradiación de la canción andaluza sería la irradiación más temprana de todas, cosa bien explicable, pues la canción no necesita esperar el auxilio de un traductor concienzudo para volar por lejanos países, bastándole una versión conversacional por inexacta e imperfecta que sea. Tenemos datos que nos indican el prestigio de los cantos arábigos entre los castellanos y los franceses, respectivamente, desde comienzos del siglo XI y desde 1064. Después podríamos recordar dos hechos análogos indiscutibles e indiscutidos. Primero, la difusión del cuento oriental por Occidente, gracias a la traducción latina del judío converso aragonés Pedro Alfonso, hacia 1106, en su *Disciplina clericalis*, que tan vastamente influyó en el desarrollo de la novelística europea. Poco más tarde, a partir de 1130, la escuela de Toledo, con el arcediano de Segovia Gundisalvo, y con otros traductores españoles y extranjeros, comienza a introducir en los medios escolásticos el aristotelismo y demás conocimientos de la antigüedad, orientalizados, abriendo una nueva época en la historia científica de la Edad Media.¹⁹⁷ Y así podríamos continuar con casos poste-

¹⁹⁶ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 360-389.

¹⁹⁷ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 392-396 [pp. 119-122].

riores, de los que sólo mencionaremos el recientemente revelado, la traducción que Alfonso el Sabio mandó hacer en 1264 de *La Escala de Mahoma*, que en latín y en francés difunde el tema islámico por el Occidente y abre el camino por donde Dante se pone en contacto con la escatología musulmana.¹⁹⁸

5. Influjo árabe notorio en la idea del amor cortés. La entrega rendida del amante al dominio orgulloso de la amada, la obediencia resignada y sumisa a la dama, el amor sin esperanza, la delicia del martirio amoroso y demás, se hacen moda poética a partir del siglo XII, moda pasajera en la lírica provenzal, italiana, mientras responden a ideas permanentes y antiquísimas en la literatura árabe, expresadas ya en época anteislámica y que, teniendo especial desarrollo en la poesía arábigo-andaluza (no sólo en la zejelesca) desde el siglo IX, sólo como ideario irradiado del Ándalus puede concebirse su aparición en los países cristianos.¹⁹⁹

29. ¿UN SIMPLE TRÍSTICO PRIMITIVO EN LA ROMANIA?

Estas razones tan sólidamente trabadas parecieron persuasivas a muchos.²⁰⁰ Sin embargo, había motivos de duda. El laudario de Jacopone de Todi y el *Laudario* de Pisa prueban que en Umbría y en Tos-

¹⁹⁸ Giorgio Levi della Vida, «Nuova luce sulle fonti islamiche della *Divina Commedia*», 1949, p. 392.

¹⁹⁹ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 401-406 [pp. 135-142]. Francesco Gabrielli (*La poesia araba e le letterature occidentali*, 1943, p. 14 del aparte) hace reservas sobre Aben Cuzmán, reservas que no tienen en cuenta lo que ampliamente expongo en «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 398. Además, si puede rechazarse el influjo de Aben Cuzmán sobre los poetas del amor cortés, debe tenerse en cuenta que los cínicos versos del poeta cordobés no llenan su cancionero, donde hay zéjeles de noble inspiración. Por otra parte, Aben Cuzmán nunca es recordado por mí como modelo preciso que imitasen los provenzales, sino sólo para probar cuán frecuentes eran los temas árabes del amor odri o amor platónico, cuando Aben Cuzmán los desarrolla en serio o los parodia o tergiversa tan a menudo. Arriba, capítulo 26, objetamos a Rodrigues Lapa, quien rechaza las citas hechas de Aben Cuzmán [p. 234]. Quisiéramos que se dejara ya para siempre de entender equivocadamente el estudio del fecundo zejelista cordobés.

²⁰⁰ Me limitaré a citar el convencimiento de orientalistas antes no creyentes: Richard Hartmann, «Zur Geschichte der Stadt Haleb», 1941, columnas 41-44, y Francesco Gabrielli, *La poesia araba e le letterature occidentali*, 1943, p. 14 del aparte.

cana, en el siglo XIII, la forma estrófica zejelesca de trístico con vuelta era la preferida en los cantos populares.²⁰¹ ¿Era importada del Ándalus o existía ya allí? Los rondeles franceses, que desde fines del siglo XII muestran la forma zejelesca, sugerían la misma duda. Aunque difícilmente, había que reconocer la posibilidad de que el trístico con vuelta existiese en la poesía popular de Italia y de Francia ya en el siglo IX, en el tiempo en que Mocáddam de Cabra lo tomó de los mozárabes de la Bética.²⁰² ¿Cómo concordar con la convincente precedencia y preeminencia de la muwaschaha y el zéjel sobre todas las manifestaciones románicas?

La reciente publicación de las jarchyas en poesías árabes y hebreas nos renueva las dudas y el deseo de reducir la cuestión a sus términos más verosímiles. Sabemos ahora que el cantarcillo sobre el cual Mocáddam de Cabra construyó la muwaschaha influye en toda ella, comunicando sus rimas a la segunda parte o vuelta de cada estrofa; pudiera creerse que Mocáddam tomó de los cantores populares no sólo el cantarcillo, sino la estructura de la estrofa, tan íntimamente trabada con las rimas del cantar. Admitiríamos así que los mozárabes y andaluces latinizados usaban el trístico con vuelta (*AA dddaa*) para glosar sus cancioncillas, y entonces sería lo más probable que la misma forma existiese a la vez en los otros países latinos, y llegaríamos a la conclusión de que el trístico con vuelta, tal como aparece en toda la Romania desde fines del siglo XII, se desenvolvió por propio impulso interno, sin influjo árabe.

Pero esto es inadmisibile, dado que, en sus primeros tiempos románicos, el trístico con vuelta tiene, además de su forma simple, las seis variedades y complicaciones de que hemos hablado, comunes todas con las que el zéjel árabe tiene. Es evidente que el sistema árabe y el románico dependen uno del otro, y como no es aceptable que en los siglos X y XI la inculta poesía románica poseyese las seis formas del trístico ya perfectamente desarrolladas para que fuesen copiadas por Mocáddam de Cabra y por sus continuadores, nece-

²⁰¹ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 422 y siguientes [p. 125].

²⁰² Expuse estas dudas en «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 410-421 y 423, aunque creyendo también probable que el predominio de la forma zejelesca en Castilla se debiese a la juglaría morisca [pp. 149-151].

sario es reconocer que esas complicadas formas fueron trabajadas por los poetas árabes. Esta conclusión se impone, además, porque tenemos noticia precisa, recogida por Aben Bassam en 1109, de que una de esas seis variedades, común en toda la Romania, la de dotar de una rima interna los hemistiquios de las tres mudanzas, fue inventada por Ubada ben Ma al-Sama, muerto en Málaga el año 1025.²⁰³

Otra consideración hace improbable que la sola variedad más simple del trístico con vuelta (*AA dddaa*) fuese mozárabe y románica cuando Mocáddam comenzó la muwaschaha. Se opone la gran dificultad de que, conservándose en la poesía latina desde el siglo x trísticos monorrimos y con estribillo, no se conocen trísticos latinos con vuelta que tengan esa antigüedad.²⁰⁴

Por todo esto, lo más verosímil es que un trístico sin vuelta fuese conocido en la Romania, y que, con la adición de los versos de vuelta, fuese perfeccionado por Mocáddam y por sus continuadores, que depuraron y complicaron la sencilla forma primitiva. De esos perfeccionadores, Aben Bassam nombra cinco, el último de ellos muerto en 1025.²⁰⁵ Esta forma tan elaborada y variada fue luego transmitida a la primera generación de trovadores occitanicos y a todos los otros países de la Romania, bien dispuestos a recibir el influjo árabe por la existencia originaria del trístico. Así se concuerda una suposición de cierto indigenismo con las cinco razones antes expuestas en favor de la precedencia e influjo árabe.

30. LA GLOSA PARALELÍSTICA

El simple trístico sin vuelta es probable, repetimos, que fuese indígena en toda la Romania, y lo mismo en toda España, incluso en el Noroeste. En los cancioneros gallegoportugueses, al menos, ese trístico es usado para las más populares cantigas de burlas y de malde-

²⁰³ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 350 y 357 [pp. 105 y 128].

²⁰⁴ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 389-390 [pp. 130-131].

²⁰⁵ Su enumeración en Alois Richard Nykl, «Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, p. 386; y algunas fechas de esos cultivadores en «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 350-351 [pp. 104-106].

cir, y es bastante usado para las cantigas de amor, y aun para alguna de amigo; es la forma predominante para las cantigas religiosas de Alfonso X. No hay duda de que se nos presenta como la forma general en la Península.

Pero las cantigas de amigo tienen como forma particular, para gran parte de ellas, el sistema glosador paralelístico.²⁰⁶ Ciertamente que las estrofas paralelas se usan en muy varias literaturas, y desde luego en toda Rumania, pero muy poco; y como, actualmente, sólo en Portugal, Galicia y Asturias se usa la repetición paralelística en los versos populares,²⁰⁷ es de suponer un abundante uso primitivo que fuese el que determinó la preferencia que los poetas sintieron por ese metro cuando escribían cantigas de amigo, tema esencialmente popular, tradicional, común con los cantares de *babib* y con los villancicos.

Frente a esta riqueza del Noroeste, el resto de la Península apenas nos da una que otra muestra: hacia 1200, en Aragón, los dos pareados paralelísticos de la *Razón de Amor*; en el siglo XIV, el cosaute «Aquel árbol que mueve la foja», del almirante de Castilla Diego Hurtado de Mendoza;²⁰⁸ y en el XV o XVI, la glosa de «Al alba venid, buen amigo», del *Cancionero musical de Palacio*.²⁰⁹

Entre las cantigas de amigo se destacan las que tienen esa forma paralelística, porque además de esa singularidad estrófica tienen otras peculiaridades que las particularizan.

Ellas admiten la rima asonante; las de los poetas más cultos, las del rey Dionís o las del clérigo santiagués Airas Nunes, riman *velido*, *amigo*, *cingo*, *río*, *virgo*, *pino*, o bien *amado*, *ramo*, *louçano*, *trago*, etcétera, rima imperfecta que en las cantigas de estrofas provenzalizantes sólo se hallan en algún cantarcillo que inserten.²¹⁰ Ésta es prueba de la

²⁰⁶ Capítulo 25 [p. 232].

²⁰⁷ Véase el *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, p. 928 y siguientes, y Manuel Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, 1929, pp. 193-197 y 274 y siguientes.

²⁰⁸ *Aquel árbol que mueve la foja*: Diego Hurtado de Mendoza, «Aquel árbol que vuelve la hoja», número 16 del *Cancionero de Palacio*: «Aquel árbol que vuelve la hoja / algo se le antoja». ED.

²⁰⁹ *Al alba venid, buen amigo*: «Al alba venid buen amigo», poema anónimo, número 259 del *Cancionero musical de Palacio*. ED.

²¹⁰ Por ejemplo, José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 1928, número 256.

popularidad antigua en que se funda este sistema estrófico. Si los trovadores de fines del siglo XII hubiesen creado el paralelismo, lo hubiesen hecho con rimas perfectas como las demás estrofas que usaron.

Otro carácter distintivo de las cantigas paralelistas es el usar algunos vocablos particulares que indican escuela o tradición diferente de las cantigas gallegoportuguesas más doctas, más o menos provenzalizantes: *ler* en vez de «beiramar»; el cultismo eclesiástico *virgo*, en vez de «virgem»; formas verbales *trei* por trahi, *treide* por trahite, *treides* por trahitis, con el significado especial de «ven», «venid»; formas (*tre*, *tred*) y significados usuales en antiguo gallego y antiguo castellano,²¹¹ discordantes de las bases de este verbo en portugués corriente: antiguo *trager* por *tragēre, moderno «trazer» por *tracere; también es especial la voz *delgada*, sinónimo de «camisa», voz poética usada hoy todavía en el canto de los romances de Galicia y Asturias.²¹² Pero aún es más característico en esas cantigas el uso de rasgos morfológicamente extraños al portugués: formas del verbo «ir», *vaya*, *vayamos*, por «vaa», «vaamos»; el artículo *lo*, *la* o con preposición *del*, *al*, *de la*, *a lo*, etcétera; grupo *pl-* en vez de *pr-* inicial, *placer*, *pleito*; formas con *d* intervocálica, *vado*, *sedía*, y más chocante, con *n* y *l* consevada, *irmana*, *louçana*, *manbana*, *avelana*, *avelanedo*, *amena*, *arena*, *pino*, *granado*, *veníá*, *color*, *salido* y otras. Formas así, juzga Carolina Michaëlis que deben tenerse por «hispanismos o castellanismos» que muy pronto habían invadido el habla de Galicia del Norte, pero que desentonaban en el portugués ilustre de los trovadores;²¹³ suposición que habremos de precisar, corrigiendo los califi-

²¹¹ *Poema del Mio Cid*, 1913, vol. II, p. 870, y Carolina Michaëlis de Vasconcellos, «Fragmentos etimológicos», 1894, p. 188.

²¹² Recuerdo «delgada» en una versión de *La bastarda y el segador* recogida en Lugo, y en varios romances asturianos. Carolina Michaëlis da la voz «delgada» como corriente en asturiano, pero no sé dónde obtuvo esa información, que creo inexacta.

²¹³ *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, vol. II, pp. 926-927, y p. 157, sobre hispanismos. Manuel Rodrigues Lapa (*Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, 1929, p. 179 y siguientes) repugna la idea de castellanismos gallegos y cree más bien arcaísmos poéticos. Dámaso Alonso («Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 341) sugiere que esos rasgos «son recuerdos arcaizantes de la ascendencia mozárabe», presumible para las cantigas de amigo; punto de vista que me parece justo, si prescindimos de la palabra «ascendencia», a la que se opone el mismo sistema paralelístico.

cativos, pues, en lugar de «castellanismos», debemos decir «leonesismos» para un tiempo en que Galicia formaba parte del reino de León, separado de Castilla, y en vez de «hispanismos» será mejor precisar «andalucismos», toda vez que las muwaschahas nos han revelado el favor que en los siglos XI y XII gozaba la siempre prestigiosa canción andaluza, según la hemos oído resonar en la región de Toledo recién conquistada por Alfonso VI. Los portugueses, al reconquistar su porción del Ándalus en el siglo XII, adoptaban prácticas del habla mozárabe, como se ve en la toponimia, conservando la *l* y la *n* intervocálicas, para el pueblo *Molino* (Évora), cuando en el Norte abundaba *Moinbo*; o bien *Madroneira*, como hoy se llama un pueblo de Beja, aunque en el Norte decían, y dicen hoy, *Madroeira*; o también *Fontanas* (Évora), *Fontanal* (Lisboa), cuando en el Norte se dice *Fontão*, *Fontainha*, etcétera;²¹⁴ así, no puede extrañarnos oír en las cantigas de amigo «na fría fontana», «o río salido»; y nada más probable que si el divulgado cantar de *habib* decía *¡ay yermaniellas!*, la cantiga de amigo se sintiese inclinada a mantener firme la arcaica *n*, al exclamar, *¡ay irmanas!*

Así, arcaísmos de tradición indígena, unidos a leonesismos y andalucismos, son los factores que presumiblemente contribuyen a dar su carácter particular a las cantigas de amigo más populares.

31. LA LITERATURA ESPAÑOLA, ILUSTRATIVA EN PROBLEMAS DE ORÍGENES

Al comienzo recordábamos haber impugnado la afirmación de que la literatura española empezaba con el *Poema del Cid*, y para ello aducíamos testimonios cristianos y musulmanes. Ahora, el descubrimiento de las muwaschahas con final románico vino a añadir a esa antigua impugnación numerosos comprobantes, innecesarios en cuanto a la cuestión de principios, es verdad. Pero espléndidos en su fuerza convincente y en su precisión ilustrativa, para cimentar más firmemente la teoría tradicionalista y para echar por tierra arrogantes afirmaciones hechas confiadamente por la crítica de los mal com-

²¹⁴ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 90.

prendidos «hechos tangibles».²¹⁵ No es posible ya el poner en el siglo XII los orígenes de la literatura española. Al *Poema del Cid* precede una activa producción lírica (como seguramente le precede una producción épica), y esa lírica ya no podrá ser pasada por alto en las historias literarias, cuando ella tenía vigor y atractivo bastantes para ser grata a los poetas árabes y hebreos, grata e inspiradora para los más célebres entre ellos, como Mosé ben Ezra y Judá Ha-Leví.

Y por analogía con lo tan comprobado respecto a España, bien puede asegurarse que no es posible ya dar como posición sólida-mente asentada el afirmar los orígenes tardíos de las demás literatu-ras románicas, alegando que los textos conservados representan con suficiente exactitud los textos producidos, y desestimando lo ante-rior como insignificante y no mucho más antiguo que lo conservado. Un pueblo de tan vivo sentido artístico como el de Italia no puede decirse que careciese de todo género de poesía hasta el siglo XIII; una cultura tan precoz y tan inventiva como la francesa no pudo espe-rar al siglo XI o al XII para constituir la forma vulgar de sus cantos épicos o líricos. España no puede ser en esto una excepción de mayor antigüedad.

Únicamente, sí, España aparece entre los pueblos románicos como un país de excepción tan sólo en el hecho de poseer alguna noti-cia de su canción popular, y en conservar muestras abundantes de la misma. Y esto tiene indudable valor para la historia literaria en general.

Hace mucho expuse mi opinión de que la literatura española, aunque muy escasa en textos, por el carácter arcaico de ellos y por la tenaz tradicionalidad que los anima, habría de ser aceptada como guía en las varias cuestiones que el origen de la épica medieval suscita, opi-

²¹⁵ Para las descomedidas objeciones y repulsas antipopularistas hechas muy al aire en el libro de Guido Errante (*Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, 1948), véase la merecida réplica de Dámaso Alonso («Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, pp. 331, nota, y 348). De otro libro del mismo Guido Errante, *Sulla lirica romanza delle origini*, 1943, no me ocupo aquí, porque es esencialmente superficial; más que ningún otro, está poseído de la ingenua ilusión positivista de que él no hace hipótesis ni ilaciones; me contradice, según su estilo, sin conocer más que mi conferencia de La Habana en febrero de 1937, desconociendo el estudio «Poesía árabe y poesía europea» de 1938.

nión que ha sido bastante compartida.²¹⁶ Ahora vemos que también para los orígenes de la poesía lírica la aportación española ofrece recursos únicos en su clase. Respecto a la épica, España conserva memorias y textos de gran significación, aunque algo más tardíos y mucho más escasos que los de Francia, mientras respecto a la lírica primitiva los textos y documentos españoles, antes mucho más tardíos que los épicos, aparecen ahora con una antigüedad mayor que en Francia y que en ninguno de los otros países hermanos. ¿Cómo explicar esto, que va en contradicción con la gran escasez de testimonios que la antigua literatura española muestra siempre en comparación con la francesa?

32. CUÁNDO NACEN Y POR QUÉ SE PUSIERON POR ESCRITO LAS CANCIONES ANDALUZAS

Sin duda, todos los pueblos hispánicos tuvieron en la alta Edad Media cantos líricos populares, aunque no se conserven; el canto es recreo necesario, tanto en las fiestas como en los trabajos de la vida, tanto en el descanso como en el cansancio. Esos cantos, indudablemente, nacieron en toda la Romania a la vez que las lenguas románicas nacían, diferenciándose cada vez más del latín escrito. Y fueron cantores espontáneos los que primero se aventuraron a expresar íntimas emociones con formas lingüísticas extrañas al latín oficial; y fueron, sobre todo, los mimos latinos y sus herederos los juglares quienes por una necesidad inherente a su oficio (para divertir a una reunión de gentes que cada vez iba entendiendo menos el latín erudito) tuvieron que esforzarse, más que nadie, para dar alguna forma artística a la rebajada lengua de la conversación inculta, a fin de satisfacer la demanda de recreo imaginativo que el público hacía. Y no sólo más tarde los clérigos, a quienes su ministerio imponía también el deber de hablar a los fieles en lengua común, debieron de sentir el deseo de asociar alguna vez el pueblo a los oficios eclesiásticos.²¹⁷ Todo esto no es hipótesis, es simple postulado de sentido común.

²¹⁶ Véase mi *Historia y epopeya*, 1934, vol. II, páginas introductorias del volumen; George Tyler Northup, reseña en *Modern Philology*, 1935; Georges Cirot, reseña en el *Bulletin Hispanique*, 1935, p. 406; y Theodor Frings, reseña en *Neophilologus*, 1938, p. 7.

²¹⁷ Compárese con mi *Poesía juglaresca y juglares*, 1924, pp. 433-435.

Pero hoy domina mucho la tendencia a explicar el nacimiento de las literaturas románicas tan sólo mediante la literatura latina antigua y la escrita por los clérigos medievales; la literatura oral y popular, que por necesidad existía, aunque vivía en *estado latente*, no entra en consideración para nada; se la repudia como mera hipótesis, verosímil, pero sin fundamento «tangible». Muchos trabajan en este sentido con gran ahínco y erudición, pero con lastimosa ceguera exclusivista. Encerrarse en esa tendencia viene a ser como sería el empeñarse en explicar el origen de las lenguas romances tomando como base única el latín escrito, el clásico y el medieval, descartando el latín vulgar como hipótesis sin formas hoy tangibles, puesto que ese latín popular vivió también en *estado latente*; en efecto, nadie se atrevió a escribirlo, ni nadie supo escribirlo aunque se hubiera atrevido a ello, pues tenía sonidos inauditos, extraños al alfabeto usual para el latín culto, sonidos que las lenguas neolatinas sólo después de muchos siglos y muchas tentativas acertaron a escribir con las letras del abecedario heredado. Y, sin embargo, ese latín popular deducido por la filología en vista de los resultados lingüísticos, es una realidad lógica, tan tangible como si lo tuviéramos escrito delante de los ojos. Pues lo mismo es suposición de sentido común —repetimos— que al lado de la poesía latina, escrita por los clérigos en la alta Edad Media, hubo una lírica en lengua latina vulgar y románica primitiva, poesía cantada por el pueblo iletrado, lírica que nadie pensaba escribir, tanto a causa de su lengua indómita para la pluma por sus sonidos ajenos al alfabeto latino, como a causa de sus temas, desconocidos también dentro de la secular práctica latina clásica. Sólo por un acaso extraño, nos encontramos ahora con que esa lírica popular primitiva nos ha dejado muestras puestas por escrito.

Porque si esa lírica primitiva se escribió y se literalizó, fue sólo en Andalucía; fue usando un alfabeto no latino, libre de las costumbres y precisiones habituales en la escritura occidental; y fue sirviendo a una literatura que no dependía en nada de las prácticas poéticas arraigadas en el arte latino decadente. La cultura islámica, en su ansia por apropiarse los productos de las más extrañas civilizaciones, en su voraz poder asimilatorio, pudo embelesarse con esos cantos mozárabes de inculpa y cautivante hermosura, incorporándose los como quintaesencia vivificadora de la muwaschaha, una nueva

poesía árabe. He aquí por qué caso tan extraño, España, en el campo de la poesía lírica, como antes en el de la épica, puede documentar su siempre excepcional tesoro de tradicionalidad, que la hace única en el concierto de los pueblos hermanos.

Claro es, hagamos esta salvedad, que así como las lenguas románicas, derivadas del latín vulgarmente hablado, no se formaron sin un constante influjo del latín escrito y culto, así también es presunción evidente que los cantos del pueblo y de los juglares del pueblo no crecieron en absoluta espontaneidad, sino que hubieron de sufrir influencias eclesiásticas frecuentes, tanto mediante un intencionado trabajo imitativo sobre la poesía latina profana, como mediante adaptación a lo oído en el templo por los fieles, en las ceremonias litúrgicas y en la predicación nutrida con frecuentes citas bíblicas. Pero lo cierto es que en los cantares recién descubiertos no tenemos la fortuna de percibir tal influencia, ni siquiera en la jarcha número 14, la de la vacilación de la amada para abrir la puerta al amado.

33. ESTADO LATENTE DE LA LÍRICA PRIMITIVA

Sin duda, todos los países románicos tuvieron una lírica primitiva tradicional, derivada de espontáneos cantos latinos, consustanciales con la lengua latina vulgar, y con ella evolucionados hasta convertirse en cantos románicos.

Esos cantos vivieron durante siglos en lo que hemos llamado *estado latente*, esto es, estado oculto de una actividad social cualquiera, cuya existencia no consta en ninguno de los testimonios coetáneos; actividad inadvertida por todos ellos, a causa de no merecer ninguna atención por juzgarla muy vulgar, insignificante, extraña a los usos corrientes aceptables.

Una ocultación así ocurre frecuentemente en muchos fenómenos lingüísticos que suelen llevar algunos siglos de existencia antes que los registre un gramático o lexicógrafo, o antes de que aparezcan escritos en los documentos.²¹⁸ Los lingüísticos no suelen recono-

²¹⁸ Véase mi *Orígenes del español*, 1926, capítulo 112₂ y 112₃. También explico el estado latente a propósito del «Modo de obrar el substrato lingüístico», 1950, pp. 6-8.

cer esa antigüedad latente, y yerran en sus cronologías, creyendo que tal cambio lingüístico nace poco antes de que sea claramente ostensible en los testimonios conocidos. Es el mismo error en que cae la crítica individualista que ve muy poco más allá de los textos conservados. También podemos recordar aquí otro ejemplo muy pertinente por tratarse de un género literario oral como el de las canciones andalusíes: el romancero castellano de tradición oral vivió latente durante los siglos XVII, XVIII, y XIX; indagadores tan formidables como Durán, Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo no hallaron noticia ninguna sobre romances orales en Castilla, y negaron que ahora se cantasen, hasta que en el siglo actual fueron buscados con mejor suerte y encontrados por todas partes en gran vitalidad y abundancia.²¹⁹

El *estado latente* de la lírica hispana primitiva llegaba, en los conocimientos modernos, hasta el siglo XIII. El reciente descubrimiento de las muwashahas con jarcha románica ha poblado de poesía los dos desiertos siglos XI y XII, arrancándolos de golpe a la edad latente y rescatándolos para unirlos a la época documentada. Además, el conocimiento de las muwashahas con jarcha románica nos permite ver con claridad en qué consistía el invento de Mocáddam de Cabra, y nos deja prolongar la tradición de la canción andalusí hasta el siglo IX.

34. VALOR FILOLÓGICO Y POÉTICO DE LOS CANTOS ANDALUSÍES

El valor filológico de los cantos recién descubiertos es incalculable. Lo que la lírica hispana de los siglos XIII y XIV nos ofrecía era mucho en el noroeste peninsular, pero poquísimo en el centro. Los cancioneros gallegoportugueses nos conservan abundante fruto de una valiosa escuela literaria, de trovadores nobles y juglares palacianos, inspirada, es cierto, en cantos populares, pero en ese caudal es poco lo tomado fielmente al arte anónimo tradicional, que es el que ahora

²¹⁹ Véase mi *Romancero hispánico*, 1953, capítulos XVIII y XIX. Arriba, en el capítulo 15, vimos la cuarteta asonantada vivir oculta siglos y siglos a las indagaciones de los eruditos más especializados en su estudio [p. 204].

tratamos: un bellissimo canto primaveral de danza, retocado una vez por el juglar Juan Zorro y otra vez por el clérigo santiagués Airas Nunes; un cantarcillo de *dona virgo*, glosado paralelísticamente por el mismo Juan Zorro, e incluido con otros tres, de doncella quejosa, en una pastorela del citado Airas Nunes; la bailada de los *olbos verdes*, puesta como estribillo en una sátira del escudero Joan de Gaya; y poco más. En cuanto a Castilla, muy poco también: a comienzos del XIII en la *Razón de Amor*, texto procedente no de Castilla, sino de Aragón, se incluyen dos pareados paralelísticos en los que dos veces se usa el pronominal gallego *meu*;²²⁰ después, anterior a 1236, el trístico a la derrota de Almanzor, del que arriba apuntamos la sospecha de ser jarchya de muwschaha andaluza; la cantiga de velador imitada por Berceo; alguna otra imitación debida al arcipreste de Hita; y no sé qué más. Pero ahora irrumpen de golpe en nuestro campo histórico veinte canciones andaluzas más antiguas, y muchas de auténtico carácter tradicional. Los mencionados siglos XIII y XIV, respecto a la región central, no nos habían dado tan gran número de textos como ahora poseemos de los dos siglos XI y XII.

Y estos cantos recién hallados, luz de esos dos, antes tan oscuros, siglos XI y XII, son como eslabones que enganchan perfectamente con los otros anillos de la cadena tradicional conservados a través de los siglos esplendentes de la baja Edad Media. Esos eslabones, aunque añadidos al comienzo de la cadena, traen al conjunto coherencia y claridad extraordinaria, pues las canciones mozárabes, a pesar de su gran arcaísmo y de su fuerte impregnación en el ambiente árabe, ofrecen asombrosas semejanzas con las canciones posteriores, tanto en el espíritu, en la ética y en los temas, como en la métrica y hasta en las formas de expresión; de un lado, semejanzas con las cantigas gallegoportuguesas; de otro lado, con los villancicos castellanos. Las tres ramas que antes se veían asociadas casi sólo conjeturalmente, conjetura impugnada por la crítica individualista, aparecen ahora, con gran evidencia, como un conjunto dotado de unidad y continuidad tradicional.

Al comienzo y al final de mi estudio de 1919 hacía notar que en todas las historias literarias faltaba un primer capítulo introductorio, dedicado a la lírica popular y tradicional del periodo primi-

²²⁰ Compárese con «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 422 [p. 252].

tivo.²²¹ Entonces, ese deseado capítulo sería un mero postulado de realidad *latente*; tendría que carecer de textos viejos, contentándose con estudiar últimas derivaciones en siglos tardíos. Hoy los textos viejos existen ya (y pronto serán aumentados), ofreciendo vivo interés histórico a ese capítulo inicial, que en adelante no podrá faltar.

Consideradas en sí mismas, esas veinte jarchyas, en comparación a lo más antiguo antes conocido, forman un tesoro más rico por su antigüedad, por su abundancia y, sobre todo, por la mayor variedad de sus temas: la ufana vanidad que la doncella pone en su blanco cuello, rechazando las joyas que lo oculten a las codiciosas miradas del amado (número 11); el entrañal estremecimiento de la amada al sentir que el amigo llama a la puerta (número 14); la virgínea esquivar ante las caricias (número 8); la desfalleciente protesta de amor enfermo (números 18 y 10); la rendida súplica al amado, que no se ausente (números 16 y 6); el angustioso sobresalto, comunicado a las hermanas, al ver que el amado se aleja (número 9); mortal desconsuelo por la ausencia (número 14); honda pena de soledad, ardor de corazón al ver llegar la Pascua y que él no llega (número 5); consulta a la adivinadora: «¿cuándo vendrá?» (número 2); amargura de comprender que el amigo ama a otra (número 17 y 19). Tal es el sencillo poema amoroso de la doncella mozárabe, eternamente repetido, perpetuamente nuevo en su efusión cordial. El más grande de los poetas judíos medievales, Judá Ha-Leví, a quien pertenecen once de estas veinte muwaschahas, se muestra muy señaladamente encariñado con el lirismo de estas vetustas canciones andaluzas; ése es el más elocuente éxito literario de que ellas pueden gloriarse: el singular aprecio del magno poeta hebreo.

Y estas viejas canciones, que tras novecientos años de silencio vuelven ahora a resonar en nuestros oídos, nos asombran porque, a pesar de la extraña morfología gramatical, a pesar de su gran arcaísmo e intensa arabización de su vocabulario, nos recrean con una sustancial simplicidad, un indecible encanto, un frescor idéntico al de aquellos villancicos y letrillas que tuvieron fuerza para vivificar la gran poesía de un Gil Vicente, de un Lope de Vega. Los

²²¹ «La primitiva poesía lírica española», 1938, pp. 255, 342 y siguientes [pp. 3, 59 y siguientes].

mismos móviles elementales de la sensibilidad, el mismo intenso lirismo que brota, no por operación literaria, sino espontáneo como flor que se abre al calor de una emoción vital, la misma esencial naturalidad y pura desnudez que admirábamos en aquellas muestras tardías,²²² percibiendo en ellas delicioso perfume de primitivismo, nos admira ahora en estas muestras mucho más antiguas. Perpetua identidad en perpetua renovación como la de la primavera renaciente; tal es el estilo tradicional, elaborado, no por individual esfuerzo de un literato de profesión, sino por reiterada corrección anónima, la única que logra esa belleza sin literatura, aborrecedora de cualquier artificio, como la enamorada doncella mozárabe que rehúsa los adornos sobre la viviente hermosura de su cuello albo.

²²² Copio, sin alteración, frases usadas en la página final de mi antiguo estudio sobre «La primitiva poesía lírica española», 1920, viendo que pueden aplicarse a las canciones más antiguas.

La canción andaluza entre los mozárabes de hace un milenio

ESPAÑA COMO ESLABÓN ENTRE LA CRISTIANDAD
Y EL ISLAM

El Instituto Egipcio de Estudios Islámicos viene a España para intensificar la obra civilizadora que desde el siglo pasado están desarrollando las instituciones científicas de Egipto, en su empeño de un mayor acercamiento del Oriente y el Occidente.

Viene a España atraído por la semejanza que los dos países ofrecen, comparando sus destinos en la eterna aventura de la expansión y emigración de la cultura humana. Ambos países sirven de nudo en los dos puntos de contacto donde se tocan los tres viejos continentes de la historia universal, y ambos representan un papel de esencial importancia en las corrientes de vida que circulan a través de las diversas naciones esparcidas en esas inmensas tierras, agrupadas en lo antiguo por los tres grandes imperios que uno tras otro se suceden: el de la lengua griega, el de la latina y el de la árabe, sobre cuyos restos viven hoy naciones modernas perpetuamente condicionadas por aquel vivir de antaño. El imperio macedónico unió bajo la soberanía espiritual de la lengua griega la multitud de pueblos que habitaban desde el mar Jónico al río Indo. Y, entre ellos, Egipto; después de haber desarrollado la más extraordinaria civilización de las edades remotísimas, helenizado luego durante un milenio, desempeñó papel bien preponderante. Posteriormente, el imperio romano extendió el dominio oficial de la lengua latina desde el Éufrates al Tajo, y en él España, durante los siglos I y II, tomó parte principal en las letras latinas y en la política imperial. Más tarde, el imperio de los califas omeyas, el más dilatado de todos, difundió la lengua árabe desde el Tajo al Indo, y cuando sobrevino su fraccionamiento, los califatos de Córdoba y de El Cairo tuvieron acción predominante.

Respecto a esta época, los estudios árabes en los dos países que de tal modo participaron en la vida islámica tienen mucho que esperar de su auxilio mutuo. El arabismo español, ocupado en un princi-

pio solamente de la historia política española, tiende cada vez más su mirada a otros aspectos múltiples, y últimamente, al estrechar sus relaciones con Egipto, espera los mejores resultados. La autoridad de personas especializadas hallará innumerables temas de consideración. Yo no puedo aquí sino esbozar algunas indicaciones sobre un aspecto: el modo como España actuó en el intercambio de algunos productos intelectuales entre el mundo árabe y el mundo latino, aspecto que se ha de prestar a las más fecundas investigaciones del nuevo Instituto.

En estos tiempos en que parece tan agotada la exploración de las bibliotecas antiguas, el arabismo se presenta aún como esperanza de muy insospechados hallazgos. De él aguardan respuesta multitud de incitativas cuestiones de nuestra historia política medieval, cuestiones muy oscuras aún, a pesar de ser esa parte de la historia la más estudiada desde antiguo. En qué medida el arabismo puede abrir anchos horizontes a la historia cultural, se ve por el hecho de que hasta en el terreno que menos pudiera sospecharse, en la ilustración directa de las literaturas románicas, el orientalismo nos acaba de dar una sorpresa con el hallazgo de algunos rarísimos textos poéticos españoles que no son más que el preludio de otros que seguramente aparecerán. Y es justamente en Egipto donde se han encontrado más documentos relativos a esa sorpresa. Aquel clima extremadamente seco, gran favorecedor de la papirología que tanto ilustra la época helenística del país, ha favorecido también la conservación de destrozados manuscritos, arrumbados en la Guenizá de la sinagoga de Al-Fostat, entre los cuales han aparecido gran parte de las canciones andaluzas recién descubiertas, revelando la estrecha comunicación que con España mantenían ciertas comunidades hebreas de allá.

En su época islámica, España quedó dividida en dos partes, con gran desequilibrio de fuerzas entre la una y la otra. La parte norte quedó sumida en la decadencia general del mundo romano de Occidente, desde que se aisló, incomunicado con el mundo griego. En cambio, los territorios del sur florecieron, participando del auge a que llegó la cultura árabe, elaborada sobre los préstamos tomados a los pueblos que asimiló, pertenecientes antes al imperio griego, y a los países más allá del río Indo. Y entonces, bien sabido es que, así como las más grandes y famosas creaciones de la actividad espiritual

realizadas en la antigüedad se deben a los griegos, después, durante los siglos VIII al XII, los grandes adelantos ocurridos en la esfera intelectual se deben a los musulmanes; el árabe es entonces lengua del progreso, mientras que, en esos siglos, el latín, reducido a lengua cultural del Occidente europeo, no tiene valor ninguno en comparación con el árabe, según juzgaba aún en el siglo XIII Roger Bacon.

Dada esa enorme superioridad de la civilización árabe, los influjos de ella sobre el norte de España datan ya del mismo siglo VIII, pero no se producen intensos sino en los siglos XII y XIII, en que desde España se hacen comunicables a los otros pueblos europeos de cultura cerradamente latina. Se repetía entonces un fenómeno histórico constante.

Según dice bellamente Horacio, en su epístola poética a Augusto, los romanos sólo perdieron su agreste rudeza primitiva cuando, habiendo conquistado a la Grecia, Grecia, en cambio, conquistó sus fieros vencedores e impuso sobre ellos las artes. Esto mismo ocurre en el Occidente europeo. Aquí los restos del imperio romano occidental, aislados durante muchos siglos de aquella civilización griega que les había sacado de la tosquedad primitiva, se daban bien cuenta del atraso y la pobreza en que habían recaído; y cuando durante el siglo XI los latinos en España y en Sicilia vencen a los musulmanes, se dejan a su vez vencer por la superior cultura de los vencidos, se dejan cautivar por las ciencias y las artes que admiran en las tierras recién conquistadas.

LA CANCIÓN ARÁBIGO-ANDALUZA

El primer hecho que a este propósito debemos recordar nos lleva al tiempo en que el emirato de Córdoba estaba en su creciente, próximo a su mayor gloria militar, política y cultural. Los otros hechos que luego mencionaremos caen todos en el tiempo en que el poder político del Islam español estaba en su menguante o llegaba a su mayor decadencia. Este primer hecho es singular, porque revela influjos mutuos: la poesía neolatina influye sobre la árabe y después la árabe influye sobre la neolatina. En los demás casos que luego expondré se trata sólo de influjo unilateral árabe.

Un poeta natural de Córdoba, Mocáddam o Mohámmad de Cabra, favorito del emir Abdalláh (688-912), tiene la ocurrencia de poner en relación la poesía árabe con la poesía vulgar andaluza. La literatura española siempre tuvo tendencia a cultivar las formas populares y Mocáddam se muestra en esto muy español. Toma un cantarcillo del pueblo bilingüe andaluz, ora en lengua románica o neolatina, ora en árabe vulgar, y lo incluye como versos finales de una oda o poemita, una muwaschaha (*muwaššaha*) compuesta en árabe literario, pero composición popular por dividirse en estrofas, división extraña a la poesía árabe clásica, siempre monorrima uniforme. La muwaschaha se componía de unas seis estrofas, cada una de las cuales constaba de tres versos monorrimos, de rima cambiante para cada estrofa, seguidos de otros versos que en todas las estrofas tenían la misma rima que los versos del cantarcillo; la última estrofa de la muwaschaha tenía, en esos versos finales, el cantarcillo llamado jarchya (pronúnciese jar^{ch}ya), en que se inspiraba toda la composición.¹ Esa división de la muwaschaha en estrofas, siendo extraña novedad en la métrica árabe, es extremadamente probable, casi seguro, que el poeta cordobés inventor tomase del pueblo andaluz no sólo el cantarcillo final, sino también la estructura de la estrofa, por lo menos sus tres versos monorrimos.

La medida del verso de la muwaschaha es variable y puede mezclar algún verso corto con un verso largo; los tres versos monorrimos pueden tener una rima interior; o rara vez pueden ser cuatro en vez de tres; y así se producen hasta seis o siete tipos de forma métrica, varios de los cuales sabemos que estaban ya inventados por diversos poetas arábigos andaluces antes del año 1022.² También sabemos que la muwaschaha española era gustada e imitada por los musulmanes de Oriente ya en la primera mitad del siglo XI, según testimonio del gran filósofo cordobés Aben Házam, muerto en 1063, y ésta, su antigua boga, se perpetuó. En la brillante época de Saladino, a fines del siglo XII, un ilustre poeta egipcio, Aben Saná al-Mulk (muerto

¹ Véanse los trabajos de Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwasahas hispano-hebraïques», 1948, y de Emilio García Gómez, «Más sobre las *jarchas* romances en *muwassabas* hebreas», 1949, y «Nuevas observaciones sobre las *jaryas* romances en *muwassabas* hebreas», 1950.

² «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 350-351.

en 1212, hégira 608), siente particular atractivo por la forma popular estrófica desarrollada en España y, como obedeciendo a simpatía singular de entrambos países, formó una antología de muwaschahas, precedida de un tratado teórico de este género de poesía en el que nos da inestimables observaciones sobre la técnica del género y se muestra delicado admirador de la belleza popular de la jarchya.

Al lado de la muwaschaha, se cultivaba mucho en Andalucía, y se propagaba a Oriente, el zéjel, que usaba el mismo sistema de estrofas, pero escrito todo él en árabe vulgar y sin que su estrofa final contuviese ningún cantarcillo popular, pero los versos de rima uniforme en todas las estrofas, llamados *volta*, *vuelta*, llevaban la rima de un dístico, trístico o cuarteta que encabezaba la composición y que a veces es un cantarcillo popular, pero compuesto en la misma lengua de todo el zéjel. Según se mezclasen algunos versos más cortos con los largos y según se pusiese rima interna a los versos, había en el zéjel, lo mismo que en la muwaschaha, hasta siete variedades de estrofa.

Esta canción árabe-andaluza, de la cual sabemos haberse propagado desde tan temprano por el mundo árabe, se propagó también por el mundo latino occidental en su forma de zéjel, es decir, sin el cantarcillo popular al final. Los testimonios relativos al Occidente son bastante posteriores a los relativos al Oriente. El primer trovador provenzal conocido, Guillermo IX, duque de Aquitania, que es a la vez el primer poeta conocido en todas las lenguas del Occidente europeo, tiene, entre las once poesías de él conservadas, cinco que se creen escritas después de 1102, las cuales constan de estrofas semejantes a las del zéjel, con sus tres (una de ellas cuatro) versos monorrimos, seguidos de otro u otros versos de rima uniforme en todas las estrofas. Lo mismo sucede respecto a otros de los trovadores más antiguos —Cercamón, Marcabré— de la primera mitad del siglo XII; en ellos se encuentran poesías de los siete tipos de estrofa.³

Después esta estrofa cae en desuso entre los trovadores posteriores y sólo sobrevive muy empleada en el canto popular, lo mismo en Francia que en Italia, en las danzas populares, en las canciones sacras de los frailes franciscanos de los siglos XIII y XIV, en los cantos car-

³ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 390 y siguientes.

navalescos de Florencia en el siglo xv.⁴ Sólo en España, siempre muy popularista, los varios tipos de estrofa zejelesca siguen en uso entre los poetas eruditos, como Alfonso el Sabio en el siglo XIII, el arcipreste de Hita en el XIV, Villasandino y Juan de la Encina en el XV y comienzos del XVI.

Que el zéjel árabe-andaluz haya propagado su sistema estrófico a los países del Occidente es cosa muy poco creíble para ciertos críticos refractarios a comprender un influjo árabe en cosa tan divulgada como es un tipo de canto que sirve para los bailes y demás diversiones del pueblo lo mismo que para el canto piadoso en las iglesias. Creen estos críticos que esta forma de canto popular deriva de cantos latinos de las iglesias que también tenían tres versos monorrimos. Pero estos cantos eclesiásticos conocidos no ponen tras esos tres versos monorrimos otro u otros versos de vuelta, sino que ponen un estribillo. Esos críticos, negadores del influjo árabe, no aprecian la diferencia entre la vuelta y el estribillo; pero la diferencia es esencial.⁵ Además, los partidarios del origen latino eclesiástico de toda poesía medieval no han encontrado ningún ejemplo de canto latino en las seis varias formas de estrofa que tiene en común el zéjel árabe y la canción zejelesca de los pueblos latinos, y la coincidencia en esas siete formas es prueba irrefutable de origen común, y como el zéjel nos consta que era cultivado por nombrados literatos andaluces desde dos siglos antes que el primer trovador conocido, no hay duda que este tipo de canción neolatina deriva de la árabe andaluza.⁶

No se concibe la repugnancia a creer que ese tipo de canción sagrada, como las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, derive del canto árabe andaluz. En uno de los magníficos códices de esas *Cantigas* sagradas, entre las miniaturas que representan los músicos de los más varios

⁴ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 366, 367, 422, etcétera [pp. 125 y siguientes].

⁵ Aun un crítico de gran ecuanimidad como Aurelio Roncaglia («Laisat estar lo gazel», 1949), que no lo niega, sino que pone cautela en su examen de la cuestión, no hace la debida distinción entre los dos importantes ejemplos latinos que aduce, los cuales llevan estribillo, y no vuelta.

⁶ Bibliografía de todas estas discusiones doy en el citado artículo «Poesía árabe y poesía europea», 1938, y en «Cantos románicos andalusés», 1951.

instrumentos, hay una donde se pinta a un juglar cristiano y otro moro tañendo a la vez sendos laúdes y cantando a dúo.⁷ Es una irrefutable prueba gráfica de la colaboración del canto árabe y el canto latino. En fecha bastante posterior, en 1322, los obispos castellanos, reunidos en concilio en Valladolid, condenan con la gravísima pena de excomunión y privación de sepultura eclesiástica a los fieles que lleven juglares sarracenos a cantar y tañer en las ceremonias de las iglesias, prueba de que la costumbre de llevarlos preocupaba muy seriamente a las autoridades eclesiásticas. Y fuera de la iglesia la influencia morisca era poderosísima. Desde el siglo x tenemos ejemplificada la convivencia de cantores en árabe con los cantores cristianos; pero apuntemos sólo algún dato más expresivo de los siglos posteriores. En 1239 cobraban sueldo en la corte de Sancho IV de Castilla trece juglares moros y únicamente doce cristianos. El gran poeta del siglo xiv, el arcipreste de Hita, nos dice haber compuesto muchas canciones para cantoras moriscas, y hace detenida relación de los instrumentos que no son propios para los «cantares en arábigo», prueba de que se trata de una clase de cantares habitualmente escuchados entre los cristianos. Lo mismo, el rey Pedro IV de Aragón, sabemos que se servía en su palacio de juglares moros de Játiva, donde había una famosa escuela de música morisca. Del siglo xv podríamos decir mucho más. En fin, no es de admirar que el canto árabe influyese en el canto cristiano; lo incomprensible sería que no hubiese influido.

EL AMOR CORTÉS

Pero no es sólo la estructura estrófica. Hay también semejanzas internas. Por ejemplo, el concepto del amor cortés informa la poesía provenzal, cuyos rasgos reproducen bastantes de los rasgos que se manifiestan en los zéjeles de Aben Cuzmán. Esta afirmación es piedra de escándalo para muchos. ¿Cómo la cínica y abyecta vena de ese poeta cordobés puede ser fuente de los elevados sentimientos amorosos que se hallan en la poesía trovadoresca? Pero esta objeción, sobre no tener en cuenta que no todos los zéjeles de ese fecundo poeta

⁷ Página 148 de esta edición.

son abyectos, no ve que a Aben Cuzmán se le cita, no por haber servido de modelo, sino por ser la única colección de zéjeles manejable, que nos prueba cuán divulgados estaban en Andalucía, en la primera mitad del siglo XII, los temas de amor rendido y obediente, del amor sin recompensa, gozoso del sufrimiento.⁸

Alguna influencia de temas andaluces sobre los trovadores puede ser aceptada por todos, menos esa del amor cortés. Alfredo Jeanroy asiente a que en los trovadores primitivos parece deberse a influjo árabe el tratar alguna aventura escabrosa u obscena, la dedicatoria a un protector, la alabanza que el poeta hace de su propio mérito, y algún otro rasgo así; pero no puede ir más allá, pues juzga que la poesía árabe se halla situada en las antípodas del amor cortés, tan noblemente apasionado, como se ve en los trovadores. Sin embargo, esta oposición es insostenible y se convierte en explicación después de los trabajos de Asín sobre Aben Házam de Córdoba, y después de los estudios de García Gómez y Henri Pérès sobre los poetas arábigo-andaluces.

La exaltación, el entronizamiento de la mujer aparece en el siglo XII como una extraña invención de la época trovadoresca; aparece como novedad bien extraña en una edad en que la dirección eclesiástica de la vida era incontrastable, cuando para tal novedad no se pueden encontrar antecedentes ni en la antigüedad entonces frecuentable, desde Aristóteles hasta Ovidio, ni en los pensamientos de teólogos y filósofos que no veían en la mujer sino un ser creado después que el hombre y para el hombre, la causa del pecado de Adán, una criatura mal inclinada que siempre debía vivir sometida al varón. Tanto Eduardo Wechssler como Karl Vossler hacen difíciles combinaciones para explicar cómo se llega a la sublimación de la mujer en las cortes señoriales de la Provenza, sin acordarse de que esa Francia del sur era la que más directamente podía recibir los influjos de la poesía arábigo-andaluza, donde la mujer no es sólo la prisionera del harén, como generalmente se cree. Ya el emir de Córdoba Alhakam I (796-822) versificaba el dominio tiránico de la mujer: «La sumisión es hermosa en un hombre cuando él es esclavo

⁸ Doy bibliografía en el citado artículo «Cantos románicos andalusíes», 1951, capítulos 26 y 28 [pp. 233 y 239].

(*mamlā*) del amor»; y en la primera mitad del siglo XI, el cordobés Aben Zaidun decía: «Si tú cargases mi corazón con lo que los corazones de otros hombres no pueden soportar, yo lo soportaría. Sé altiva, yo sufriré; retarda, yo aguantaré con paciencia; huye, yo avanzaré; habla, yo escucharé; manda, yo obedeceré».⁹ Y así abundantísimas declaraciones de humilde rendimiento a la amada. Sin embargo, todavía la crítica hostil a la influencia árabe puede objetar que esas declaraciones se hacen en la poesía en árabe clásico, difícil de comprender por los cristianos; pero iguales sentimientos se hallan en los populares zéjeles. El poeta valenciano Aben Labbana, en un zéjel escrito en Sevilla, antes de 1091, describe la dureza de la amada, cuyo mirar es como espada desnuda que aparta toda esperanza, a lo cual añade: «Mi corazón está lleno de dulzura hacia aquella que me maltrata»;¹⁰ e igualmente en los más tardíos zéjeles de Aben Cuzmán abundan los sentimientos de ese tipo. Es decir, entre los poetas árabes del Ándalus, la concepción del amante como esclavo sumiso y obediente a los rigores de su cruel señora era idea poética firmemente arraigada bastantes decenios y bastantes siglos antes que la misma idea se dejase vislumbrar débilmente en el primer trovador, Guillermo IX, cuando designa al amante con el nombre de *obediens*, indicando que estaba entre los poetas provenzales divulgada la teoría de la obediencia y sumisión del amante, corriente entre los poetas arábigo-andaluces. Y ¿cómo entre los poetas musulmanes no había de ser común ese modo de concebir el amor, si tiene su punto de arranque ya en la poesía árabe anteislámica?

Una salvedad final, para tranquilizar a la crítica antiárabe. Todo lo dicho no quiere afirmar que la poesía lírica provenzal naciese de la árabe. Sólo quiere afirmar que, al nacer en las cortes poéticas provenzales, sufrió una importante influencia en cuanto a uno de los varios metros que usó, y en su concepción del amor cortés.

Bien se comprende que, donde primero encontramos un campo propicio para la íntima comunicación del Occidente con el Oriente,

⁹ Véanse citas exactas en Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, pp. 411 y 412.

¹⁰ Aben Said, manuscrito de la Academia de la Historia, manuscrito 53, f. 78v. Debo esta traducción a García Gómez.

es en el campo de la poesía cantada. Ella impresiona vivamente por su música, sin hallar en la diferencia de idioma ningún obstáculo por parte del que escucha; después, quien se deleita en una música cuya letra no comprende, percibe el ritmo y el metro, y pide una traducción del verso que, por somera, imprecisa e inhábil que sea, da una idea del contenido literal y propaga el espíritu de la poesía. Así, la canción románica andaluza dio vida a la muwaschaha y al zéjel en los albores del siglo x, y el zéjel y demás canciones andaluzas asistieron al nacimiento de la lírica provenzal a los comienzos del siglo xii.

Trasladémonos ahora a esos mismos comienzos del siglo xii para ver la introducción en Europa de otro género literario, el cuento, que para propagarse tampoco necesita una traducción esmerada y trabajosa, sino una traducción escueta, fácil y elemental.

EL CUENTO ORIENTAL

El segundo caso que cronológicamente podemos notar en que España sirve de punto de contacto entre el Occidente y el Oriente, se refiere a la introducción de la novelística árabe en Europa.

Un notable judío aragonés, bautizado en 1106 en Huesca con el nombre de Pedro Alfonso, porque se acristianó en la fiesta de San Pedro, siendo su padrino el rey Alfonso I de Aragón, compuso una colección de treinta breves cuentos de origen oriental que él compiló y tradujo del árabe al latín, poniéndoles el ambicioso título de *Disciplina clericalis*, o sea, «enseñanza de doctos». No se dirige, pues, al vulgo. Dice en el prólogo que reúne sentencias de filósofos, amonestaciones árabes, fábulas de bestias y de aves, todo para que, con amenidad, el hombre sabio recuerde mucho de lo que ya ha olvidado, y se instruya y adoctrine.

Escribe para los clérigos u hombres doctos de la cristiandad, pero sabe que no les repugnarán el ambiente oriental en que presenta su obra, sino que antes bien les parecerá ambiente prestigioso, dado el florecimiento en que entonces se hallaba la cultura árabe. Así, no se molestó lo más mínimo en disimular los orígenes árabes de su doctrina ni de sus ficciones. El marco general en que encierra su obra es el de un padre que al morir llama a su hijo para darle consejos, y

ese padre es llamado *el Árabe*, y de igual modo siempre, la procedencia oriental de las máximas y enseñanzas queda del todo patente. Se cita al sabio árabe preislámico Lucaman (Loqman) identificándolo con el Balaam bíblico; un cuento habla de los eunucos de cierto rey (XX); otro cuento trata de dos burgueses y un rústico que van a la Meca (XIX); el modelo de la amistad fiel hasta la muerte no son los clásicos de la antigüedad Damón y Pitias, sino un mercader de Bagdad y otro de Egipto (II); la relación de este país con el Occidente islámico se ve también en que el protagonista de otro cuento es un español que, peregrinando a la Meca, deja sus riquezas depositadas en Egipto, y en Egipto se desarrolla el resto de la narración (XV). Si alega algunas sentencias de los sabios griegos, éstas son las familiares a los árabes; Sócrates, confundido con Diógenes, habita en un tonel (XXVII); Aristóteles, en su epístola a Alejandro (IV); Platón (XXV). Sólo una vez, tratando de un noble que va a Roma a orar (XIII), parece que Pedro Alfonso quiere revestir al gusto occidental un relato de peregrinación a la Meca.

Pedro Alfonso, llamándose «siervo de Cristo», dice componer este libro (libro de tan claro origen musulmán) para que el hombre sepa mejor precaverse en este mundo y pueda ganar el reino de los cielos. Pero, al final de su prólogo, cree necesario hacer esta protesta cautelosa: «Si alguno recorriese este opúsculo con ojos humanos y exteriores y viese algo inconveniente, le recomiendo que lo lea de nuevo con ojos más sutiles una y otra vez, para reducirlo a la perfección de la fe católica». Es que, en realidad, muchos de los cuentos están lejos de aspirar a una moral edificante. La sección más copiosa la forman seis narraciones (una quinta parte del total), dedicadas a mostrar la malicia e infidelidad de las mujeres, tema que la literatura cuentística árabe tomó de la literatura india, particularmente abundante en relatos sobre las malas artes y engaños femeninos. Pedro Alfonso, comprendiendo que acoge un tema poco cristiano, lo moraliza recordando que Salomón, si también maldice de la mujer mala, no abomina del matrimonio, pues dedica, en el último capítulo de los *Proverbios*, veintidós versículos en loor de la mujer buena. Pero aun hecha esta salvedad, siempre la *Disciplina clericalis* impresiona como libro despiadadamente misógino, muy lejos de los *Proverbios* y del *Eclesiástico* de Salomón, donde siempre, a los peligros de la mujer

mala, se oponen las alabanzas de la mujer santa, la mujer fuerte, gloria y loor de su marido.

Pondremos un ejemplo, imitando en esto a los predicadores medievales inspirados en Pedro Alfonso, que cuando veían a sus oyentes aburrirse del sermón, intercalaban un cuentecillo para reanimar la atención decaída; y así vamos a hacer aquí ahora para dar idea a la vez de la tendencia misógina y del particular estilo narrativo de la *Disciplina clericalis*, estilo rápido, escueto, atento sólo a la esencia del relato. Es el cuento X, que traduciré lo más literalmente posible, permitiéndome sólo añadir una palabra aclaratoria:

Uno, al ausentarse para ir al extranjero, encomendó su mujer a su suegra. Su mujer tomó amores con otro, y lo dijo a su madre. Ésta, condolida de su hija, la ayudó en aquel amor y, convidando al amante, se sentaron los tres a comer. Mientras ellos comían, llega de improviso el marido y llama a la puerta. Se levanta la mujer, esconde al amante en la alcoba y luego abre la puerta al marido, el cual, en cuanto entró, mandó preparar la cama, porque venía muy cansado. Turbada la mujer, no sabía qué hacerse, pero la madre acudió diciéndole: «No te apresures, hija, a preparar la cama, hasta que mostremos a tu marido la colcha que hemos hecho». Y sacando una colcha, la vieja levantó cuanto pudo una de sus puntas y dio la otra punta a la hija para que la alzase. Y así el marido quedó burlado, mientras por detrás de la colcha extendida escapó el amante oculto. Entonces la madre dijo a su hija: «Tiende ya la colcha sobre la cama a tu marido, que con tus manos y las mías está tejida». El marido le dice: «y tú, señora mía, ¿sabes hacer colcha tan bonita como ésta?». Ella replicó: «¡Ay hijo!, muchas como ésta tengo yo tejidas».

Cuento famoso que pasó a multitud de colecciones latinas y vulgares españolas, francesas, alemanas, muy repetidas hasta el siglo xv; pasó a *fabliaux* franceses, al teatro popular inglés y, sobre todo, a los ejemplarios para uso de los clérigos fieles a la *Disciplina* que Pedro Alfonso les dedica. Hoy no nos es fácil comprender como un cuento semejante puede repetirse en el recogimiento religioso de una iglesia. Pero Pedro Alfonso manda, según hemos copiado, que no se mire su libro con ojos mundanos, sino con los ojos del espíritu, y los moralistas medievales, obedeciendo la ingeniosa evasiva del audaz moralizador, desplegaron para el caso todo el enorme poder alegorizante y simbolista de aquella edad. Una de las compilaciones para predi-

cadore más divulgada, hecha en Francia o Inglaterra a comienzos del siglo XIV, titulada *Gesta romanorum*, en su ejemplo 123, alegoriza todos los pormenores del picaresco relato: el hombre que se ausenta al extranjero es todo cristiano cuya vida en este mundo mortal es una peregrinación, como dice el Salmista. Su mujer adúltera es la concupiscencia y el vicio. La vuelta del ausente marido, que llama a la puerta de su casa, es el arrepentimiento, la oración y el ayuno. La mala suegra es el mundo pecador que ciega al hombre con la colcha de las vanidades y placeres. Y así todo se espiritualiza.

El principal acierto de Pedro Alfonso fue el dar atrevidamente su colección musulmana, no como ejemplario de moral mundana o laica, según hacen todos los cuentistas o fabulistas, sino en darla como norma de moral cristiana para ganar el cielo, siguiendo en esto una preocupación muy hispana por la referencia última a la vida ultraterrena, con lo cual introdujo su libro en la predicación, y esto fue precisamente la base de su inmenso éxito.

El éxito fue ciertamente inmenso, porque la novedad era inaudita. Por primera vez se leían en Europa cuentos constituidos en un género literario desconocido totalmente, del cual la antigüedad grecolatina no había dejado rastro alguno, y se leían referidos a un mundo atractivo por su exotividad y apoyados en la autoridad de la filosofía oriental. Así, la *Disciplina clericalis* se propagó con rapidez por toda Europa. Es el ejemplo más palpable, y como tal lo he escogido, para hacer ver el enorme poder difusivo de ciertos productos literarios árabes y el ansia de absorción que el Occidente mostraba hacia estas irradiaciones que de España partían, adobadas al gusto occidental. Los doctos editores modernos de esta *Disciplina* han tenido que contar con unos sesenta manuscritos, esparcidos desde Barcelona a Cracovia, desde Roma a Upsala.¹¹ Libro tan oportunamente compuesto se extractó abundantemente en todos los ejemplarios y sermonarios latinos de la Edad Media, como hemos visto en los *Gesta romamorum*. Se tradujo lo mismo a los grandes idiomas literarios que a pequeños dialectos, durando bastantes siglos este crédito: en el siglo XII y en el XIII se

¹¹ Una idea de la gran influencia ejercida por la *Disciplina clericalis* puede verse en Gonzalo Menéndez Pidal, «La escuela de traductores de Toledo», 1949, vol. I, pp. 286-287.

puso dos veces en verso francés; en el XIV se traducía en Italia, en Gascona, en Islandia; en el XV se traducía en España, en Francia, en Alemania, en Inglaterra. Todos los novelistas de Europa tomaban cuentos de la *Disciplina* para desarrollarlos por cuenta propia, lo mismo los autores oscuros y los anónimos que los más famosos de España, de Italia o de Inglaterra; don Juan Manuel, el arcipreste de Hita, Boccaccio, Chaucer, todos son deudores a Pedro Alfonso en temas novelísticos. Y son deudores en algo más: en el sesgo que dan al espíritu moralizador.

Pedro Alfonso introduce en la literatura europea los maliciosos cuentos orientales para que no se lean sólo con ojos humanos, sino con ojos sutiles y católicos; y este arreglo, tan del gusto de España, prosperó con larga vida. El arcipreste de Hita también quiere que las burlas de su libro se entiendan en modo «sutil»,¹² pues las escribe «en nombre de la fe católica» (*Prólogo*); y el espíritu de Pedro Alfonso suscita igualmente un eco en el *Decamerón* cuando Boccaccio, además de útiles consejos, dice dar edificantes «cosas católicas» en sus más descocadas novelitas (II, 2).

Por otra parte, la novedad que la *Disciplina clericalis* irradia desde España se aprecia cronológicamente notando que precede en un siglo o más a las otras traducciones de cuentos árabes hechas en otros países del Occidente, el *Senebad* o el *Calila y Dimna*, y tuvieron mucha más resonancia que estas otras colecciones.

Casi lo mismo que la canción, el cuento se propaga sin dificultad cuando su estilo es como el que magistralmente practica Pedro Alfonso. El mérito de él, como hemos visto en la muestra aquí dada, no está en una esmerada redacción, desarrollada en pormenores auxiliares, adornada con digresiones descriptivas, según se ve en *Las mil y una noches*. La *Disciplina clericalis* adopta una narración esquemática, atenta sólo a la ingeniosa trabazón de sus incidentes, sin la menor dilación expositiva; le preocupa únicamente la estructura en su más breve y lógica esencialidad; todo lo que no hace falta, sobra. La traducción de un relato así, de tipo estructural, en el que la forma nada importa, careciendo de dificultades literarias, puede hacerse por cualquiera, y por lo tanto puede repetirse y circular rápidamente.

Un poco más tarde que la canción y que el cuento, en España también vienen a ser difundidas con gran amplitud las obras árabes

¹² Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 2003, v. 45b, copla 67 y v. 986d.

de carácter científico que exigen traducciones laboriosas. Pero éste es tema largo y tiene que formar capítulo aparte, haciéndonos llegar hasta los trabajos científicos y literarios de Alfonso el Sabio, con los que se cierra la época de los grandes influjos islámicos, transmitidos por España a los países vecinos.

Pero con Alfonso el Sabio no cesa todo, como es de suponer. Continúan produciéndose casos de menor importancia, de los cuales citaré, como final, uno que, por lo tardío, merece señalarse, y no sólo por lo tardío, sino porque muestra el gran poder asimilatorio de España respecto a los elementos extraños por ella recibidos. Me refiero al concepto literario del musulmán, del moro.

LA MAUROFILIA

Sería muy de desear un estudio nuevo sobre este punto, dado el gran desorden reinante en las ideas sobre él. Asombra leer en un estudio del muy docto profesor canadiense M.A. Buchanan¹³ que la estimación del moro en España no es concebible hasta después de 1492, cuando los moros quedan completamente vencidos, y más aún, que para que en España surgiese la concepción romántica de un pueblo oriental se necesita suponer un influjo de *Flore et Blanche-Flore* o de *Parténopous de Blois*, novelas sólo divulgadas a comienzos del siglo XVI.

Ciertamente que cuando el Islam constituía un peligro gravísimo para la España cristiana no se podía mirar a los moros sino como enemigos a quienes hay que combatir. Así aparecen en el *Poema del Cid* y demás cantares de gesta; pero nótese bien que nunca son mirados como enemigos odiosos e irreconciliables, según aparecen en las *chansons de geste* francesas: los moros y las moras bendicen al Cid vencedor, porque los trata bien; el poema se conduce del hambre que pasan los moros de Valencia durante el asedio de la ciudad; Abengalbón es «moro de paz», amigo del héroe castellano. Después, cuando la superioridad de los cristianos se hizo indisputable, cuando quedó solo sobre el suelo de la Península el reino de Granada como vasallo tributario de Castilla, sin representar ninguna importante ame-

¹³ M.A. Buchanan, «Alhambraism», 1935, p. 272 y siguientes.

naza, cesó el afán de la reconquista durante los siglos XIV y XV; y los castellanos, lejos de sentir repulsión hacia los pocos musulmanes refugiados en su último reducto de Granada, se sintieron atraídos hacia aquella exótica civilización, aquel lujo oriental en el vestuario, aquella espléndida ornamentación de los edificios, aquella extraña manera de vida, aquel modo de cabalgar, de armarse y de combatir; aquella esmerada agricultura en la vega granadina. Varios caballeros castellanos, sobre todo los desterrados, se avecindaron en Granada; muchos señores dentro de Castilla se servían de alarifes moros para construir y decorar sus palacios; muchos, incluso el rey Enrique IV, seguían costumbres y trajes moriscos. La maurofilia, en fin, se hizo moda, maurofilia que está pidiendo un estudio especial por parte de los arabistas.

Bajo esa moda se inició la última guerra de Granada, cuando los Reyes Católicos decidieron la reconquista de aquel último reino musulmán; y la moda se manifestó en formas varias, algunas incomprendibles hoy para la crítica literaria. Pongamos ejemplo.

El comienzo de esa última guerra fue la toma de Alhama en 1482, y de esa conquista hay varios romances muy cantados en España en todo el siglo XVI. Ahora bien, esos romances no cantan el entusiasmo de los cristianos por la conquista de tan importante plaza militar, sino el dolor de los moros por la pérdida sufrida. Uno de esos romances, que repite el lastimero estribillo «¡Ay de mi Alhama!», puesto en boca del rey de Granada, afirmó Pérez de Hita, el historiador de las guerras civiles de ese reino, que se había escrito entre moros: «Este romance se hizo en árabe en aquella ocasión de la pérdida de Alhama, el cual era en aquella lengua muy doloroso y triste, tanto que vino a vedarse en Granada que no se cantase, porque cada vez que lo cantaban en cualquier parte, provocaba a llanto y dolor», y añade que tal romance se cantó también en castellano. Esta afirmación es creída verdadera por el historiador de la poesía árabe en España y en Sicilia, conde de Schack, y lo mismo por Milà y por Menéndez Pelayo, aunque carece de fundamento. Pero se dirá: ¿y qué motivos tenemos para negar que se compuso en árabe el lamento por la pérdida de Alhama? Pues, en primer lugar, hay que tener en cuenta que Pérez de Hita, no historiador, sino novelista, afirma igualmente que se cantaron en árabe otros varios versos evidentemente compuestos por él o por poetas del extremo siglo XVI;

y en segundo término, nos convence el que tenemos otros romances relativos a la misma guerra de Granada, con inspiración mucho más musulmana, y que de modo indudable son de origen castellano.

Cuando en 1489 el rey Fernando sitiaba a Baza, se echaba encima el invierno y parecía que los sitiadores tendrían que levantar el asedio. De entonces hay un romance cuyo contenido se reduce a las palabras de un moro que, desde la muralla de la ciudad sitiada, dice al rey Fernando que se vaya de allí, que no podrá soportar los fríos del invierno, y que dentro de la ciudad hay pan y carne para diez años, y dentro están veinte mil moros juramentados para antes morir que entregarse.¹⁴ Pues bien, este romance, tan briosamente musulmán, fue compuesto en el mismo campamento cristiano, asonado a tres voces por los músicos de la capilla del rey Fernando, y sin duda se compuso entre septiembre y octubre de aquel año 1489, cuando al comenzar los fríos invernales mandó el rey hacer, en vez de las tiendas de campaña, casas de paredes y tejas para pasar allí el invierno. Los sitiadores, al cantar el romance, admiran la noble arrogancia de los sitiados y se animan a construir sus casas para un largo cerco. La reina misma, la animosa Isabel, llega en el mes de noviembre a habitar el invernal campamento, y sin duda en el gran recibimiento que se hizo, con fiestas y músicas, se cantó el romance de los veinte mil moros juramentados. Al cabo de un mes de residir allí la reina, los moros de Baza, convencidos de que el cerco no se levantaría, se rindieron a los sitiadores.

Este es el punto de partida de la maurofilia, revelada en los más viejos romances moriscos:¹⁵ sentimiento de alta estima y simpatía hacia la nobleza del enemigo; respeto y compasión hacia la desgracia del vencido; y luego, en multitud de otros romances, admiración por la cultura morisca, imaginada con lujosa ostentación en las costumbres, con arrogante gallardía en el porte, con refinada galantería cortesana. Se ha afirmado, tras un muy ligero estudio que está pidiendo nuevo examen, la historicidad de la pintura del mundo morisco en

¹⁴ Romance del cerco de Baza: «Sobre Baza estaba el rey, / lunes, después de yantar», número 330 del *Cancionero musical* de Francisco Asenjo Barbieri, 1880.

¹⁵ Este periodo primero lo desatiende hasta el mejor estudioso de esta cuestión: G. Cirot («La maurophilie littéraire en Espagne au XVII^e siècle», 1938-1944).

los romances.¹⁶ Sin duda que esa pintura tiene mucho de real en los romances más viejos, pero no en los tardíos, que son los más famosos, escritos por los más señalados poetas de nuestros siglos de oro. Género tan singular llegó tardíamente a representar un mundo de añoranza ideal que, como el género pastoril, sirvió a fines del siglo xvi para disfrazar la intimidad de cada poeta. Y ese disfraz fue tan usado por Lope de Vega, y tras él por tal infinidad de secuaces, que provocó envenenadas sátiras contra los poetas, que parecía dejaban la ley de Cristo por la de Mahoma, y olvidaban vivir en tierra de España, donde no había ya ningún Muza, Audalla o Gazul, caballero a la jineta con lanza empuñada.

El género morisco no produjo sólo romances, sino también novelas. En la época más floreciente, a mediados del xvi, la clásica *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*, en que cristianos y moros, en medio de su guerrear, compiten en generosidad y deferencia los unos con los otros. Después, en la época del abuso y de las sátiras, la famosa novela de Pérez de Hita, *Historia de las guerras civiles de Granada* (1595), desarrolla en prosa, entremezclada con romances moriscos, una fantasía histórica, quintaesencia de la maurofilia: zambras, fiestas suntuosas, gallardía, pundonor, liberalidad, duelos, combates. Esta obra, famoso incunable de la novela histórica moderna, difundió por Europa el tipo literario del musulmán hispanizado, *le roman grenadin*, género perdurable. Traducido Pérez de Hita muy pronto al francés, en 1608, promovió en Francia desde la segunda mitad del siglo xvii novelas sentimentales con personajes moros, nuevas traducciones y arreglos del original español, a la vez que una ópera de abencerrajes y zegríes. En Inglaterra, Thomas Blackwell, al estudiar a Homero,¹⁷ lo mismo que Thomas Percy al estudiar la primitiva poesía inglesa, se apoyaban en los romances moriscos como verdadera poesía natural. Lo mismo hace Herder en Alemania, desde los albores del romanticismo, época en que se traduce a Pérez de Hita en inglés (1801); de nuevo en francés, 1809, y en alemán, 1821; época en que se producen las obras principales del género granadino, la ópera de Cheru-

¹⁶ H.A. Deferrari, *The sentimental Moor in Spanish Literature before 1600*, 1927. Contradícele Bárbara Matulka, en su reseña de 1928, pp. 158-161.

¹⁷ Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, 1735.

bini, *Les Abencérrages* (1813); *Le dernier des Abencérrages*, de Chateaubriand (1827); y las dos novelas de Washington Irving: *The Conquest of Granada* (1829) y *Legends of the Alhambra* (1832). Y, por entonces, el viejo Walter Scott lamentaba no haber novelado antes la obra de Pérez de Hita, para haber novelado él también algún tema de moros granadinos.¹⁸

Esta maurofilia granadina, cuya irradiación desde España es palpable bibliográficamente a través de los siglos, he querido aducir aquí porque ella debe servirnos para apoyar otros varios casos de irradiación no materialmente rastreable, como el mismo de la canción andaluza antes reseñado, consideración útil contra el escepticismo respecto a la mediación de España entre el Islam y la Cristiandad.

¹⁸ Esto lo sabía de buena tinta Ferdinand Denis al traducir de Pérez de Hita *La Mort d'Albayaldos* en sus *Chroniques chevaleresques de l'Espagne*, 1840, p. 323.

La primitiva lírica europea.

Estado actual del problema

PRIMERA PARTE. HALLAZGOS Y ESTUDIOS SUCESIVOS

1. *Primeras noticias de cantos líricos.* Sobre los orígenes de la lírica en los pueblos del imperio romano del Occidente, discuten dos teorías contrarias, la individualista y la tradicionalista.

La teoría individualista pura, queriendo fundarse sólo en textos existentes, como únicas realidades tangibles, cree que la lírica románica nace en Francia a comienzos del siglo XII; en España y en Italia, en el XIII; nace de precedentes exclusivamente latinos, por iniciativa de un individuo que concibió la idea genial de escribir en la lengua románica cotidiana, inspirándose en obras de la latinidad medieval y clásica. Frente a esta teoría, el moderno tradicionalismo afirmó en España una larga y eficiente continuidad de arte primitivo en lengua vulgar y, para ello, se funda inicialmente en elocuentes testimonios históricos, confirmados después por inesperados hallazgos arqueológicos.

Los concilios y los escritores eclesiásticos, desde el siglo VI, nos hablan de los cantos amatorios indecorosos y torpes que se oían en el pueblo; se fijan sólo en la inmoralidad de tales canciones, pero claro es que habría también cantos impecables y nobles, si bien éstos no tenían para qué ser mentados por los clérigos, preocupados únicamente de la corrección de malas costumbres.

Nos bastan esas censuras para saber que, desde el comienzo de las lenguas vulgares, había una habitual producción de cantos líricos que servían al recreo diario de las gentes. Después, cuando en el siglo XII las crónicas se hacen algo extensas y hablan de otras cosas que no sean batallas y política, nos cuentan cómo los reyes eran recibidos solemnemente con cánticos en Santiago, 1110; en Sahagún, 1116; en Zaragoza, 1134; en Toledo, 1136, expresando en este último caso que los cantos los hacen los tres pueblos conviventes en Toledo, cristianos, moros y judíos en sus lenguas respectivas. Las crónicas hablan también de cantos de victoria entonados por los soldados de

Alfonso VII en 1134, 1143, y cantos funerales en 1143. Estas noticias son hechos tan tangibles como los mismos cantos que pudiésemos oír o leer.¹

2. *La muwaschaha y el zéjel hispano-árabes; su forma estrófica*. El tradicionalismo se enriqueció con otra noticia más precisa y valiosa que las anteriores; nos la da la literatura árabe, siempre más abundante, curiosa y diligente que la latina medieval. En 1912 el insigne arabista Julián Ribera llamó la atención sobre los zéjeles de Aben Cuzmán, viendo en ellos indicios de la existencia en Andalucía de una lírica románica de probable origen gallego, y en 1915 sacaba a luz un notable pasaje de Aben Bassám (que escribe en Sevilla en 1109), donde se nos informa que un poeta natural de Cabra (al sur de Córdoba), llamado Mocáddam, floreciente en tiempo del emir Abdállah (888-912), fue el inventor de la muwaschaha, composición que consta de versos cortos ajustados a un cantarcillo en árabe vulgar o en lengua romance, al cual llamaba *markaz* («apoyo, estribo».)²

En efecto, las muwaschahas conocidas se componen de cinco a siete estrofas de versos cortos, forma contraria a la métrica árabe, que usa versos largos bimembres y monorrimos en una larga tirada, no estrófica. En la muwaschaha cada estrofa consta primeramente de un trístico monorrimo, de rima diversa en cada estrofa, y una segunda parte llamada en árabe *qufl* —en español *vuelta*, en italiano *volta*— que repite en todas las estrofas las mismas rimas del *markaz*; la última estrofa lleva, en los versos de «vuelta», el *markaz* mismo, llamado más comúnmente *jarchya*, esto es «terminación» o, para usar un vocablo de los antiguos cancioneros, «finida». Suele preceder en cabeza de todas las estrofas un preludeo con las rimas del *markaz*. El esquema de las rimas es, pues, (aa) bbb aa, ccc aa ... fff AA; las letras mayúsculas indican el *markaz*, estribillo o *jarchya*.

¹ Véase mi artículo «Sobre primitiva lírica española», 1943, p. 211 [pp. 156-157].

² Ambos estudios reimpresos en Julián Ribera, *Disertaciones y Opúsculos*, 1928, volumen I. La defectuosa traducción de Aben Bassám dada por Julián Ribera, p. 99 (véase también las páginas 51-54), es rectificada por Emilio García Gómez en «Lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», 1956, p. 312. Véase la traducción de Nykl, «La poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, p. 386.

Existe también otra forma derivada de esa, el zéjel. Pueden fijarse así las diferencias entre el zéjel y la muwaschaha: el zéjel no tiene jarchya eventualmente en romance, pero en cambio todo él está escrito en árabe dialectal español, mezclado con voces y frases románicas; en vez de la eventual jarchya románica, tiene el estribillo en árabe vulgar, cuyas rimas no dominan totalmente las estrofas, pues no se suelen repetir en las vueltas todas las del estribillo, sino sólo parte de ellas: *AA*, *bbba* (*AA*), *ccca* (*AA*), etcétera; son excepcionales los zéjeles que repiten en la vuelta todas las rimas del estribillo como en la muwaschaha. En suma: en la muwaschaha coexisten dos lenguas perfectamente separadas: en el cuerpo del poemita, el árabe clásico, y en la jarchya, una lengua vulgar, a saber, el árabe dialectal o el romance; en el zéjel triunfa la vulgaridad de la jarchya, pero ésta desaparece diluyendo su vernácula llaneza por todo el poema; la lengua clásica es desechada en el zéjel, quedando el trístico con vuelta al servicio del árabe vulgar.³

3. *La primera impresión del tradicionalismo.* Según el tradicionalismo, parecía indudable que Mocáddam, para su invento, se había fundado en una forma poética andaluza de origen popular románico, como románico era a veces el *markaz*, «apoyo» o cimiento sobre el cual estaban construidas las rimas de todas las estrofas en su «vuelta»; había, pues, en el siglo IX, una poesía románica andaluza capaz de inspirar una forma poética árabe, destinada a conseguir un duradero éxito. El individualismo despreciaba el testimonio árabe porque, entre las muwaschahas conocidas, no había ninguna con «finida» en romance; no había prueba tangible.

La forma del zéjel es exactamente la misma que emplean las cantigas y villancicos tan abundantes en Castilla desde el siglo XIV, en el *Libro de buen amor* del arcipreste de Hita, hasta los cantos rústicos del siglo XVII; y el tradicionalismo, que quiere tender la vista más allá de

³ Señalan diferencias entre la muwaschaha y el zéjel Samuel Stern, *Les chansons mozarabes*, 1953, pp. XIV-XV, y, más ampliamente, E. García Gómez, «Lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», 1956, pp. 318-319; en la página 321, nota que Ben Cuzmán, en su zéjel 52, dice que toma «de lo antiguo» la cuarteta que le sirve de estribillo, y por cierto que las cuatro terminaciones de esa cuarteta se repiten en la vuelta de cada trístico, como se hace en las muwaschahas.

los textos conservados, alcanzó a ver, desde luego, ya en 1919, a través de las diversas noticias eclesiásticas y cronísticas existentes, cantarillos andaluces, allá entre los siglos IX y X, que, sin duda, hubieron de inspirar a Mocáddam de Cabra. Todo hacía pensar en una vasta y arraigada tradición (quién sabe si extendida hasta los cantos de amor censurados por los moralistas del siglo VI), tradición a la que se debían de ligar no sólo las cantigas y villancicos castellanos, sino las cantigas de amigo gallegoportuguesas, pues, aunque éstas generalmente van en otra combinación estrófica, la paralelística, también las hay en metro de zéjel, *bbba*, muy cortesanías, incluso alguna del rey Denís, y sus temas son en gran parte iguales a los de los villancicos castellanos; todo llevaba a pensar en una amplia tradición peninsular, brillante entre los mozárabes andaluces del siglo IX, hacia la cual convergían las que, desde el siglo XIII, aparecían tan desligadas, la lírica gallegoportuguesa, con su desarrollo en pareados paralelísticos, y la castellana, con su desarrollo en trísticos con un cuarto verso de vuelta.⁴

Toda esta generalización hipotética, que parece temeraria, era fruto de un primer vistazo sobre el tema, sin indagación detenida. El tradicionalismo se inspiraba en larga experiencia y estudio sobre la profunda vida latente de la canción de tipo oral. Bueno es recordar este primer paso para mostrar que el tradicionalismo pisa terreno firme, pues su primera intuición recibió confirmación satisfactoria. Sin embargo, es bien comprensible que el que no posee esa larga experiencia susodicha, y está imbuido de individualismo, se resista a aceptar esa confirmación por clara que ella se presente. No confío que estas líneas convenzan a nadie que ya tenga formada una opinión, pero creo que será útil exponer lo que algunos críticos, particularmente tradicionalísticos, pensaron sobre esta tan apasionante cuestión después de examinarla con atención particular; esto podrá contribuir al convencimiento de quien desee estudiarla despacio.

4. *Estudios particulares del problema.* En 1938 publiqué un extenso estudio: «Poesía árabe y poesía europea» [pp. 95-152]. Los latinistas como Rodrigues Lapa pensaban que la estrofa *bbba* puede explicarse como derivada del trístico monorrimo usado en la poesía latina

⁴ Véase mi estudio «La primitiva lírica española», 1920 [pp. 3-60].

medieval. Éste es un error capital. El trístico, por sí solo, no explica nada; lo esencial del metro zéjel es el trístico seguido de un verso de «vuelta» y esta vuelta no aparece en los trísticos latinos.⁵

Ese trístico con vuelta, es decir, la forma estrófica del zéjel, tuvo enorme difusión tanto por Oriente como por la Romania. A esta difusión consagro la mayor parte de mi trabajo de 1938 para probar que el punto de partida de esa forma se halla en la literatura árabe-hispana. El principal argumento en favor del influjo hispano-árabe es que la forma simple del zéjel (*A bbba*, etcétera) no es única, sino que tiene hasta seis variantes, ora haciendo alguno de los versos más corto, o dando a todos los versos una rima interna, o convirtiendo el trístico en cuarteta, o suprimiendo el estribillo, etcétera; seis variantes diversas, algunas de las cuales sabemos que se habían introducido por ilustres poetas árabes ya a comienzos del siglo XI;⁶ pues bien: todas esas seis formas se encuentran en la poesía española y portuguesa (cantigas de *Santa María* de Alfonso el Sabio, cantigas del rey Denís de Portugal, arcipreste de Hita, *Cancionero de Baena*, Juan del Encina, etcétera); y se encuentran en Francia, en los trovadores más antiguos, Guillermo IX, Cercamón, Marcabré, Rudel, Peire Cardenal, Peire Vidal (en los posteriores, no), y se encuentra también en los *virelais*, baladas y pastorelas desde fines del siglo XII; en Italia, se encuentran esas varias formas en los laudarios franciscanos de Pisa y de fra Jacopone, en los cantos carnalescos de Lorenzo de Médici y de Machiavelo, en las frótoles, etcétera.⁷

Estudiando la ocasión y el tiempo en que el influjo pudo obrar es preciso combatir el prejuicio sobre la incomunicación entre el orbe cristiano y el orbe islámico, observando que precisamente es el siglo XII el de un claro influjo árabe-hispano en el Occidente: cuando, a la vez que la propagación del zéjel, el judío converso aragonés Pedro Alfonso publica su *Disciplina clericalis*, primera introducción en Europa del cuento oriental, y cuando, desde 1130, la escuela de traductores de Toledo realiza el primer contacto con la ciencia y filosofía árabes,⁸ se

⁵ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 390.

⁶ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 350-360.

⁷ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 360-389.

⁸ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 392-396.

debe desechar también el prejuicio (tan tenaz desde W. Schlegel hasta A. Jeanroy) de la incompatibilidad ideológica entre los dos mundos, señalando en la poesía amorosa varios temas comunes, especialmente tocantes al amor cortés.⁹

Estas primeras observaciones de 1938 parecieron satisfactorias, desde luego, al ilustre orientalista Richard Hartmann, quien ante el nuevo planteamiento del problema se muestra convencido, cuando antes era escéptico, sobre el influjo árabe en el Minnesang;¹⁰ también fueron plenamente aprobadas por otros arabistas (F. Gabrielli, A. González Palencia). Entre los romanistas, W.J. Entwistle reconoce también que el estudio del *Bulletin Hispanique* destierra la teoría «amorfa y ambiciosa» que pretende origen hispano-árabe de toda la moderna lírica europea, y reduce el problema a dimensiones razonables; se muestra convencido respecto al influjo en la métrica y ve que el nuevo estudio ha hecho desaparecer las objeciones que había respecto al amor cortés, mostrando que la terminología amorosa de la casida se encuentra igualmente en el popular zéjel. Quizá la idea árabe de Sicilia explique los laudes franciscanos. Desea un estudio de las dificultades musicales.¹¹

5. *Descubrimiento de las jarchyas mozárabes. Primeros estudios.* La tan sensible falta de muwaschahas con jarchya románica cesó cuando S.M. Stern, en 1948, publicó veinte muwaschahas hebreas, fielmente imitadas del modelo árabe, las cuales tenían jarchya mozárabe, y en 1949 daba a luz una muwaschaha árabe, también con jarchya románica; una de esas muwaschahas es anterior al año 1042, diecinueve son de autores que las escriben entre 1090 y 1140, y otra es del siglo XIII.¹²

⁹ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 397-411.

¹⁰ Richard Hartmann, «Zur Frage des arabischen Ursprungs des Minnesang», 1941, columnas 41-44; reseñando detenidamente la argumentación de mi estudio del *Bulletin Hispanique*, 1938, concluye: «Ich bekenne, dass mich die überaus methodischen Ausführungen des Verfassers zum erstenmal überzeugt haben, dass die arabishe These von der Entstehung des Minnesangs rech hat».

¹¹ William James Entwistle, reseña a «Poesía árabe y poesía europea», 1939, pp. 616-619.

¹² Samuel Stern, «Les vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano hebraïques», 1948, y «Muwassah arabe avec terminaison espagnole», 1949.

A la difícil lectura de estas jarchyas (el hebreo y el árabe no suelen escribir las vocales) contribuyeron primeramente, con Stern, los trabajos de F. Cantera y de Dámaso Alonso en 1949. Éste, en su artículo titulado «Cancioncillas *de amigo* mozárabes, primavera temprana de lírica europea»,¹³ sometió a un capital y luminoso estudio muchas de las veintidós canciones, su grafía, su lenguaje y sus temas comparados a los de las cantigas y villancicos posteriores, notando en las antiguas un evidente carácter popular tradicional. El culto poeta hebreo, para rematar una muwaschaha en panegírico de una persona o en condolencia de un duelo, toma una cancioncilla amorosa que nada tiene que ver con el tema tratado, prueba que la coplilla era conocida, «existente en la tradición oral»,¹⁴ canciones, según Stern, conocidas desde la primera mitad del siglo XI, «recogidas entonces, por poetas cultos, de la tradición oral, pero probablemente manantes de una hondura aún más soterraña».¹⁵ Muchas de ellas son cancioncillas *de amigo* en las que la doncella habla de su enamorado como en las cantigas gallegoportuguesas o en los villancicos castellanos, a veces empleando las mismas palabras. Estas jarchyas que ahora se descubren, dos siglos anteriores a las más antiguas gallegoportuguesas, son ascendientes de éstas, perteneciendo todas a una misma y varia tradición, pues viven en la misma tierra y en la misma época histórica;¹⁶ y, sin duda, esa tradición remonta mucho más alto que el siglo XI.¹⁷ Rodrigues Lapa reprochaba a Pidal haber reconstruido por meras conjeturas un lirismo castellano, y las jarchyas vienen a probarnos la existencia de un lirismo mozárabe tempranísimo, cuyos villancicos coinciden netamente con los castellanos.¹⁸ Las jarchyas recién descubiertas favorecen la tesis de un origen románico: el estar puestas en boca de la niña enamorada no parece explicable dentro de la poesía árabe, y, además (observación

¹³ Francisco Cantera y Burgos, «Versos españoles en las muwassahas hispano-hebreas», 1949, pp. 197-234, y Dámaso Alonso, «Cancioncillas *de amigo* mozárabes», 1949, pp. 297-349.

¹⁴ Dámaso Alonso, «Cancioncillas *de amigo* mozárabes», 1949, p. 328.

¹⁵ Dámaso Alonso, «Cancioncillas *de amigo* mozárabes», 1949, p. 331.

¹⁶ Dámaso Alonso, «Cancioncillas *de amigo* mozárabes», 1949, pp. 339-341.

¹⁷ Dámaso Alonso, «Cancioncillas *de amigo* mozárabes», 1949, p. 337, nota.

¹⁸ Dámaso Alonso, «Cancioncillas *de amigo* mozárabes», 1949, p. 336.

decisiva), usan rima asonante, extraña a la poesía árabe, tanto clásica como vulgar andaluza, y extraña también a la poesía hebrea.¹⁹ La forma métrica *zéjel*, único dato de fuente árabe conocido hasta 1948, pierde ahora interés con el descubrimiento de las jarchyas; esas cancioncillas son el verdadero núcleo popular de la lírica;²⁰ españoles son los testimonios únicos de la más temprana producción lírica de Europa.²¹

Este trabajo de Dámaso Alonso fue reveladora presentación del gran descubrimiento literario y sirvió, desde luego, para confirmar a T. Frings en la vasta perspectiva sobre los orígenes de la poesía lírica, que acababa de exponer en su disertación, *Minnesinger und Troubadours*, de 1949. Frings, que en 1938 había acogido los resultados de la crítica tradicionalística española sobre los orígenes de la épica románica como coincidentes con su general concepción de la poesía heroica europea, ahora halla que sus geniales puntos de vista sobre los orígenes populares de la lírica universal son favorecidos por el descubrimiento español; para reseñar este hallazgo escribe un trabajo: «Altspanische Mädchenlieder», 1951.²² D. Alonso señala con justeza la importancia de los nuevos textos españoles para la literatura medieval, pues los califica de «primavera temprana de la lírica europea», e incluso trae también a comparación un canto paralelístico chino; él también, Frings, había expuesto ideas análogas.²³ Examina varias jarchas según las lecciones de Stern, Cantera y García Gómez, y hace elocuentes comparaciones con cantigas y villancicos tanto portugueses como españoles, de los que muestra buen conocimiento y de los cuales hace traducción alemana.²⁴ El canto de mujer

¹⁹ Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 334.

²⁰ Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, pp. 331-334.

²¹ Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 349.

²² Theodor Frings, «Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling, anlässlich eines Aufsatzes von Dámaso Alonso», 1951, pp. 176-196. Este trabajo fue precedido por otro de Leo Spitzer, «The Mozarabic Lyrik and Theodor Frings' Theories», 1952, pp. 1-22 (publicación retrasada); asintiendo Spitzer a las consideraciones de Dámaso Alonso, cree que hay que ampliarlas, comparando los temas de las jarchyas con los *Frauenlieder* por Frings catalogados; estudio rico en ideas apoyando la teoría de Frings que éste desarrolló después.

²³ Theodor Frings, «Altspanische Mädchenlieder», 1951, pp. 181-192.

²⁴ Theodor Frings, «Altspanische Mädchenlieder», 1951, pp. 177-198.

es el comienzo de toda lírica, desde la de Portugal a la de la China del año 600 a.C.; la vieja lírica amorosa en todo el mundo habla el mismo lenguaje sencillo y natural. Las más antiguas estrofas, las mozárabes, después las portuguesas, las castellanas, todas hablan de igual modo que las 25 o 30 más antiguas estrofas alemanas recogidas en la colección del *Minnesangs Frühling*, como lo muestran abundantes comparaciones donde se repiten los mismos pensamientos, sentimientos y expresiones.²⁵ Alemania y la Península Pirenaica muestran la base común del edificio lírico europeo, dice Frings ampliando el pensamiento de Dámaso Alonso.²⁶ Herder veía en la «canción popular» la «voz viviente de los pueblos o de la Humanidad misma», y Frings nos muestra cómo esa voz habla lo mismo en el Occidente que en el Oriente del mundo, expresando sentimientos elementales y profundamente humanos.

A esto el tradicionalismo debe añadir que queda, como tarea importante, el explicar cómo el arte popular llega a esa elementariedad, a esa expresión desnuda de todo artificio, a esa hondura del sentimiento ajena a toda particularidad individual y saturada de emoción tan antigua como la humanidad misma y siempre nueva.

Dos años después que D. Alonso, en un estudio, «Cantos románicos andalusíes», 1951, considero por mi parte la aparición de las jarchas.²⁷ Rodrigues Lapa me censuraba no sólo el suponer un lirismo castellano muy antiguo, sino el afirmar la unidad radical de la tradición gallegoportuguesa de estrofa paralelística con estribillo, y de la tradición castellana de estrofa con vuelta y estribillo; esta reconstrucción no era vaga hipótesis, ni «profecía», como dice E. Li Gotti, sino que era deducción de datos recogidos en crónicas latinas y en tratadistas árabes; faltaban sólo textos literarios y éstos aparecen ahora abundantes y elocuentes.²⁸ Por eso insisto en las fundamenta-

²⁵ Theodor Frings, «Altspanische Mädchenlieder», 1951, pp. 193-195.

²⁶ Theodor Frings, «Altspanische Mädchenlieder», 1951, pp. 196.

²⁷ Exposición abreviada en mi estudio *Los orígenes de las literaturas románicas a la luz de un descubrimiento reciente*, 1951; por extenso, «Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar», 1951, pp. 187-270 [pp. 169-256]. El primero de estos trabajos apareció también en la revista norteamericana *Measure*, 1951: «The Origins of Romance Literature in the Light of a Recent Discovery».

²⁸ Capítulos 2 y 20 [pp. 278 y 324].

les comparaciones de D. Alonso, ampliadas por T. Frings, y amplío a mi vez la serie de semejanzas entre los temas amorosos de las jarchyas, comunes con las cantigas gallegoportuguesas y castellanas; el aparecer «las hermanas» como confidentes de amor, a la vez que «la madre», une más estrechamente que ninguna otra cosa, las jarchyas con las cantigas gallegoportuguesas, a pesar de que difieren en el trístico frente al paralelismo.²⁹ Y señalo iguales formas de estrofa: dísticos y trísticos de varias medidas, cuartetas varias, seguidillas de tres y cuatro versos.³⁰ Doy por seguro que la forma del zéjel, trístico con vuelta, iniciado por Mocáddam, más sus seis variantes posteriores, fueron en su totalidad elaboradas por la poesía hispanoárabe entre los siglos x y xi y propagadas a Francia y a Italia. Creo que en la Andalucía anterior a Mocáddam, como en toda la Romania, sólo se usaba la forma de trístico sin vuelta,³¹ pero con esta forma y otras varias, tanto en Andalucía como en Francia e Italia, había una remota tradición de arte lírico, muy anterior a los siglos de las jarchyas.³²

Estos trabajos del nuevo tradicionalismo no merecen a los individualistas sino un examen superficial muy ligero, así que parece caso excepcional el de Aurelio Roncaglia, que hace estudio detenido y no puede cerrar los ojos ante la luz del argumento válido. En su artículo, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare»,³³ examina el trabajo de Dámaso Alonso que acabamos de reseñar; el mío, «Cantos románicos», lo conoce tarde y se refiere a él en las notas. Asiente, desde luego, a la conclusión de D. Alonso que las jarchyas están «tomadas de poesías populares en romance del tipo de los cantares de amigo», pero rechaza el reconocer en ellas una «tradición oral»,³⁴ y deja como discutible lo que se ha de entender por poesía popular, comenzando por advertir que, lo que en un tiempo

²⁹ Capítulos 21-24 [pp. 327-336].

³⁰ Capítulos 13-16 [pp. 307-318].

³¹ Capítulo 29 [p. 344].

³² Capítulo 31 [p. 349].

³³ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951.

³⁴ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 228.

dado es popular, puede no haberlo sido en su origen,³⁵ observación que el tradicionalismo español tiene por evidente y general, pues todo lo popular-tradicional comenzó siendo una creación puramente individual.³⁶ Cree Roncaglia que el concepto de poesía popular, tal como lo describe D. Alonso, es legítimo, pero teme que recaiga en la *Naturpoesie* romántica y, además, estima que la hipótesis de una *tradición oral*, como indemostrable que es, debe ser sustituida por la de una *tradición literaria*;³⁷ reconoce que el fundamento para suponer tal tradición literaria es muy escaso, pues sólo cita, y muy dudosamente, alguna jarcha que parece de inspiración bíblica, apoyándose en otros varios influjos bíblicos que yo he notado en cantos populares.³⁸ Estos reparos puestos al tradicionalismo responden a un recelo de inclinarse al misticismo romántico; pero tales reparos significan poco, junto a la coincidencia esencial que Roncaglia manifiesta al reconocer que la moderna reacción antirromántica se ha excedido en su mezquino positivismo, renunciando a tender la vista en la obscuridad, más allá de los textos conservados, y rehusando el comprender que, en esa obscuridad, pudiera haber algo diverso de lo que nos es conocido; el método de los «popularistas» es bueno.³⁹ Roncaglia reconoce el éxito grande de ese método, comprobado por la sorprendente aparición de las pruebas, esto es, los textos que confirman las intuiciones del tradicionalismo moderno;⁴⁰ Roncaglia dirige también su mirada a la obscuridad, y ve la posibilidad de extender la tesis española a la tesis de Jeanroy, toda vez que las jarchyas recién descubiertas tienen caracteres formales análogos a los *refrains*

³⁵ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lírica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 230.

³⁶ Véase mi *Romancero Hispánico*, 1953, vol. I, p. 58.

³⁷ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lírica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 240.

³⁸ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lírica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 233.

³⁹ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lírica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 240.

⁴⁰ Expone mis inducciones en 1919, y la fuerte objeción de S. Pellegrini y F. Blasi: «faltan las pruebas». Ahora Roncaglia siente íntima satisfacción crítica: «Ecco ora la sorpresa, ecco —dove meno si attendevano— le prove, cioè i testi che confermano le intuizioni del Menéndez Pidal e in parte (come vorrei sottolineare)

por Jeanroy estudiados.⁴¹ Las jarchyas son el primer documento de la canción femenina tan difundida por toda la Romania, y como también existen claras analogías, no sólo formales, sino tematológicas entre los *refrains* y las jarchyas, concluye que *jarchyas*, *villancicos*, *cantigas de amigo* y *refrains* son el filón único de una misma «innovación literaria».⁴² Jeanroy veía en los «refrains» una poesía compuesta no por el pueblo, pero sí para el pueblo, antes que los trovadores elaborasen su arte refinado, y esa poesía había irradiado desde la Francia del Norte;⁴³ pero ahora el foco irradiador de esta poesía parece debe buscarse en España, donde se ofrecen los primeros documentos y cuyo bilingüismo mozárabe, fundamental en las muwaschahas, explicaría también el plurilingüismo empleado como artificio literario por algunos trovadores, así como por los poetas goliardescos y en algunos otros textos, hasta en el discordo trilingüe atribuido a Dante.⁴⁴

Roncaglia, aunque con una gran simpatía por la concepción literaria individualista, llena su trabajo de observaciones apropiadas y sugerentes para perfeccionar la concepción tradicionalística; él no le da este nombre, pues la llama siempre «popularista» y, aunque no acepta sus conclusiones, aplaude y utiliza sus métodos con mente siempre libre de todo prejuicio. A esta primera consideración del problema hispano-árabe veremos que le dedicará una nueva meditación que le acerca en modo extraordinario al tradicionalismo, al cual suministra puntos de vista y de apoyo del más alto valor crítico.

quelle stesse dello Jeanroy» (p. 221); la misma paridad entre la tesis española y la de Jeanroy que establece en la página 241.

⁴¹ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 241.

⁴² Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 242-243.

⁴³ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 216. Jeanroy, en su clásico libro *Des Origines de la poésie lyrique en France*, 1889, expone la irradiación de los temas líricos, desde el norte de Francia, al sur de Francia, a Italia, a Alemania y a Portugal.

⁴⁴ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 243.

6. *Nuevos descubrimientos de jarchyas*. Volviendo al descubrimiento de nuevos textos, la extraña falta de jarchyas románicas en muwaschahas escritas en árabe fue felizmente subsanada por Emilio García Gómez y con inesperada abundancia. En 1952 publicó, y descifró cuanto es posible, «Veinticuatro jarýas romances en muwassahas árabes»;⁴⁵ los autores de estas nuevas poesías viven desde la mitad del XI a la mitad del XII. Muy poco después, en 1953, S.M. Stern añade otras nueve jarchyas, en muwaschahas árabes, y publica juntas todas las conocidas, que suman ya cincuenta, formando una colección de muy cómodo y útil manejo, *Les chansons mozarabes*, 1953.

Entonces publicó Pierre Le Gentil su libro *Le virelai et le villancico*, París, 1954,⁴⁶ en el que propone una conciliación entre la doctrina individualista, de donde el autor parte, y la tradicionalista, por la que siente una positiva simpatía.⁴⁷ Ve que está probada la existencia de una poesía lírica de espontánea frescura desde el siglo XI, lo más tarde, anterior, por tanto, a la poesía trovadoresca; el silencio de los siglos, proclamado por Bédier, es engañoso. Pero el estado latente en que vivió esa poesía no nos permite ver de ella sino huellas borrosas.

⁴⁵ Emilio García Gómez, «Veinticuatro jarýas romances en muwassahas árabes», 1952, pp. 57-128.

⁴⁶ Véase también Pierre Le Gentil, «La notion d'état latent et les derniers travaux de M. Menéndez Pidal», 1953, pp. 133-136.

⁴⁷ Muy inspirado en Le Gentil, pero distinguiéndose por la crítica muy incompleta de los problemas particulares, es el opúsculo de Ettore Li Gotti, *La «tesi araba» sulle «origini» della lirica romanza*, 1955. El argumento de que la forma zejelesca *bbba* tiene seis variedades entre los poetas árabes, lo mismo que entre los románicos, lo echa a un lado diciendo que, de toda la Romania, sólo Castilla y Portugal hacen «uso literario» de estas formas (p. 29). Pero ¿qué se entiende por «uso literario»? ¿Es que el uso anónimo de esas formas en Francia y en Italia no es igualmente probatorio? Olvida que usan esas formas autores de pastorelas cortesanas, así como fra Jacopone, Lorenzo el Magnífico y Machiavelo, y que las formas sin estribillo se hallan en varios trovadores. Entre los muchos otros argumentos desatendidos está el de la coyuntura cultural en que ocurre la propagación del zéjel, en el mismo tiempo en que España propaga el cuento árabe y la ciencia y filosofía árabes; a esto, Li Gotti (p. 22) objeta que «la lírica no se transmite como un cuento o un teorema de álgebra» y ¡con eso queda satisfecho! Y así otros casos. Este opúsculo de Li Gotti es muy útil porque maneja una bibliografía más copiosa que la de ningún otro erudito, pero la crítica se desparrama falta de un hilo conductor y selectivo.

Hubo probablemente contactos entre la poesía litúrgico-románica, coral, polifónica, popular, y la poesía hispano-árabe, monódica, cortesana, pero no podemos apreciar, entre la una y la otra, sino un *paralelismo* de desarrollo, una poligénesis, y no una relación de *parentesco*. Quizá lo que oculta una poesía popular oral no serán más que «materiales poéticos», pero no poemas literarios. No es posible penetrar la obscuridad de la latencia, así que la «génesis del virelai-villancico, es, y probablemente será, para siempre un problema insoluble».

7. *La estrofa paralelística*. El estribillo glosado en trísticos con vuelta absorbió toda la atención de los estudiosos, mientras el estribillo glosado en estrofas paralelísticas quedó descuidado, porque, fuera de Galicia y Portugal, está poco documentado. J. Romeu Figueras ha dado un gran avance a esta cuestión reuniendo hasta 70 composiciones paralelísticas en los cancioneros musicales castellanos de los siglos xv-xvi y en los vihuelistas; Romeu reúne también 15 ejemplos catalanes, que cree imitación de las cantigas de amigo gallegoportuguesas.⁴⁸

Pero E. Asensio, con más amplio planteamiento del problema que todos habíamos descuidado, observa, tanto en los ejemplos castellanos como en los catalanes, positiva originalidad, pues tratan temas mucho más variados que los gallegoportugueses, y siendo las estrofas paralelísticas usadas en Francia, en Italia y en muchas otras literaturas, inglesa, china, etcétera, no se comprende cómo en España sólo Galicia las hubiese de usar originariamente; de hecho, el paralelismo fue cultivado en Castilla y desarrollado con artificios métricos varios que Asensio estudia,⁴⁹ pero no en tradición literaria escrita, sino musical, «ansi para baylar como para tañer», según dice un pliego suelto de hacia 1520, en el que se publican 19 canciones, de las cuales 12, nada menos, son paralelísticas.⁵⁰

⁴⁸ Josep Romeu Figueras, «El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos xv y xvi», 1950, pp. 15-61, y «El cantar paralelístico en Cataluña, sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla», 1954, pp. 1-55.

⁴⁹ Eugenio Asensio, «Los cantares paralelísticos castellanos, tradición y originalidad», 1955, p. 155 y siguientes.

⁵⁰ Eugenio Asensio, «Los cantares paralelísticos castellanos, tradición y originalidad», 1953, pp. 150-167. Asensio (p. 153), nota varios arcaísmos en estos can-

Y, a propósito, es muy de notar que nada tienen que ver con las cantigas de amigo gallegoportuguesas los más antiguos ejemplos paralelísticos que podemos añadir a los 70 citados; en Aragón, hacia 1200, los dos pareados del poemita narrativo *Siesta de abril*; en Castilla, hacia 1255, la *Cántica de velador*, de Berceo. Este paralelismo no deriva, pues, del galaico. En cuanto a la forma del canto en Castilla, hemos de notar que el paralelismo se da en pareados como el que acabamos de citar de hacia 1200, o en el también muy antiguo *Amigo el que yo más quería, venid a la luz del día*;⁵¹ abunda también el paralelismo en él tan tradicional trístico, y hasta hay paralelismo de trístico con vuelta,⁵² sumándose así los dos procedimientos glosadores.

T. Frings, en 1951,⁵³ pensaba que el paralelismo, desconocido en las jarchyas, fue un desarrollo erudito realizado en Portugal y luego hecho popular y propagado. Pero hoy tenemos que pensar muy al contrario. El paralelismo no puede aparecer en las jarchyas porque ellas son estribillo y no desarrollo o glosa de estribillo, y después la forma paralelística está muy lejos de ser erudita. Debemos pensar que el paralelismo (muy diferente del paralelismo bíblico) era usado en toda la Península, aunque por lo común mirado como muy vulgar, según se lo juzga y menosprecia en las poéticas provenzales aducidas por Romeu Figueras. En un tratadito de autor catalán, del siglo XIII, conservado en el manuscrito 129 de Ripoll, al enumerar los géneros diversos de cantares, pone en último lugar las *viaderas* (¿cantos de viandante?) que eran paralelísticas: «la pus yusana species qui es en los cantàs son les viaderes»; y las *Leys d'amors*, en el siglo XIV, desprecian igualmente la «viandela» por ser anónima y de metro irregular, e igualmente se la nombra en último lugar de todos los géneros

tares tradicionales del pliego suelto de hacia 1520: *fierra, vide, vedes*, sobre todo en los estribillos *fiere, saliré, descendid, dende*; añádase la apócope verbal en el *enamorare*, así tres veces en el pliego suelto, que es preciso corregir siempre en *enamorar*, pues rima con tres infinitivos *-ar*.

⁵¹ Josep Romeu Figueras, «El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI», 1950, p. 30.

⁵² Josep Romeu Figueras, «El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI», 1950, p. 48.

⁵³ Theodor Frings, «Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling», 1951, p. 191.

de canciones.⁵⁴ La glosa paralelística sólo logró un cultivo literario en la región galaicoportuguesa; en Castilla, lo mismo que en Cataluña, quedó relegada al canto y al baile, y hoy se conserva en la canción folclórica en muchas partes de España, en Canarias y entre los judíos de Marruecos, según se observa en el citado estudio de Asensio.

8. *En la Accademia dei Lincei 1956.* De gran importancia son dos trabajos presentados en Roma el año 1956, ante la Accademia Nazionale dei Lincei, donde se discutía el tema general «Oriente y Occidente en la Edad Media».⁵⁵ Sobre el famoso problema hispánico, la Academia designó dos informantes, uno a nombre del arabismo y otro a nombre del romanismo.

A nombre del arabismo fue designado nuestro principal investigador en este difícil problema, Emilio García Gómez, cuyo informe se titula «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica». Al parecer, la lírica románica que inspira a Mocáddam era sólo un breve cantarcillo, la sola jarchya;⁵⁶ el resto de la muwaschaha es poesía árabe clásica, aunque su métrica en la mayoría de los casos no es cuantitativa, como generalmente se cree, sino silábica (pp. 323-325). La jarchya varias veces es inventada por el poeta, pero en muchos casos es un cantarcillo que existía antes, sujeto a una técnica tradicional primitiva, de lo cual da García Gómez diez razones convincentes (pp. 321-323); ahora nos bastan las que todos han reconocido como dotadas de clara evidencia: «Una misma jarchya, romance o no, se ve utilizada por varios autores»; la jarchya es, a veces, tan ilógica con relación al resto del poema, que su inserción sólo se explica siendo un cantarcillo conocido de todos; varias jarchyas tienen rima asonante y esta rima es totalmente extraña a la prosodia árabe.⁵⁷ Las jarchyas

⁵⁴ Véase Josep Romeu Figueras en su citado trabajo: «El cantar paralelístico en Cataluña, sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla», 1954, pp. 19, 22 y 24.

⁵⁵ En el *Convegno di scienze Morali, Storiche e Filologiche. Oriente de Occidente nel Medio Evo*, 1957.

⁵⁶ Emilio García Gómez, «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», 1956, p. 311.

⁵⁷ Reimprime su trabajo, añadiéndole algunas notas, en «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», 1956, y a esta reimpresión me refiero en el texto.

de las muwaschahas y de los zéjeles son textos de tipo popular o tradicional,⁵⁸ y tanto las jarchyas románicas como las en árabe vulgar tratan durante muchos siglos temas análogos, y los tratan dentro de idénticos esquemas métricos y rítmicos, de modo que los cantos románicos y las coplillas árabes vulgares forman un grupo poético «proindiviso»; mas, sin embargo, el que multitud de metros usados por la poesía española hasta fines del Siglo de Oro se encuentren en la poesía árabe vulgar de España «no quiere decir en modo alguno que todo venga de lo árabe».⁵⁹

He aquí la gran novedad que nos ofrece este interesantísimo estudio de García Gómez. La comparación de los varios ritmos de las jarchyas románicas con los ritmos de villancicos y cantigas, comparación que los romanistas veníamos haciendo, la amplía García Gómez extendiéndola sorprendentemente a las jarchyas en árabe vulgar, redactadas en cuartetas, en pareados, y, sobre todo (del mayor interés), en varias formas de seguidillas, con tres, cuatro y nueve versos, o bien en sextinas de versos mezclados de cuatro y de ocho sílabas, forma muy usual en gallego, castellano, italiano y provenzal (pp. 334-338); sorprendente grupo unitario románico-árabe, en el que me parece que, a juzgar por los metros, pesa más lo románico que lo árabe.

Como complemento a este estudio publica García Gómez otro artículo titulado «Una *pre-muwassaba* atribuida a Abú Nuwas».⁶⁰ Acoge una sugestión de A.R. Nykl, que quizá Mocáddam escribió sus versos cortos, no inspirándose en una poesía románica andaluza como Ribera creía, sino en versos largos árabes con rimas internas, usados en Bagdad por algunos poetas como Abú Nuwas (747-810); García

⁵⁸ Emilio García Gómez, «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», 1956, p. 326. Razones varias de popularidad o tradicionalidad de las jarchyas en Dámaso Alonso, «Cancioncillas *de amigo* mozárabes», 1949, pp. 331, 334 y siguientes; en mis «Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar», 1951, capítulo 12 [p. 196]; y en Roncaglia, «Di una tradizione lírica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 236, etcétera. Es cuestión capital y evidente.

⁵⁹ Emilio García Gómez, «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», 1956, pp. 331-333.

⁶⁰ Emilio García Gómez, «Una *pre-muwassaba* atribuida a Abú Nuwas», 1956, pp. 406-414.

Gómez publica el poemita de Abú Nuwas, traduciéndolo a la vez en su propia rítmica, y fundado en él, expone la duda de si el invento de Mocáddam sólo tendrá de románico la jarcha y no la división estrófica como Ribera pensaba; «ni afirmamos ni negamos», así dice y repite García Gómez.⁶¹

Para hablar a nombre del romanismo en el *Coloquio Volta* fue designado Aurelio Roncaglia, que presenta un estudio titulado «La lirica arabo-ibspanica e il sorgere della lirica romanza fuori delta Penisola Iberica», 1956. Nadie podía enjuiciar este tema mejor que Roncaglia, quien, en otros trabajos anteriores, se había mostrado crítico libre de preconceptos, que profundiza en todos los varios argumentos disponibles. Según Roncaglia, el descubrimiento de las jarchyas revaloriza el comparatismo reconstructivo de Jeanroy y de Menéndez Pidal, que postula un florecimiento lírico predocumentario; las jarchyas prueban la existencia de «una tradición mélica popularizante española, irreductible al trovadorismo cortés», y aunque no prueban exactamente todo lo que ambos autores han delineado, prueban por completo el error de los que rechazaban el método reconstructivo; es preciso fijar la mirada en la obscuridad y entonces, mediante el análisis comparativo de los textos conservados y de las condiciones sociales y culturales del tiempo a que los textos pertenecen, se descubren los elementos de una «tradición literaria ... ligada a fórmulas escolásticas de estilo y a una técnica profesional», «una tradición mélica pretrovadoresca» en una «fase proto-literaria», en la que se producen los contactos de las regiones mozárabes bilingües con las de la España independiente y con las de Provenza y de Francia.⁶²

En cuanto a la métrica, prosigue Roncaglia, el primer ejemplo conocido en forma zejelesca, esto es trístico con *vuelta*, es el «Pos de chantar m'es pres talens» de Guillermo IX. Una de las hipótesis posibles cree que el metro zejelesco en provenzal se debe a irradiación o filiación arábigo-hispana; otra hipótesis lo explica por poligénesis,

⁶¹ Emilio García Gómez, «Una *pre-muwassaba* atribuida a Abú Nuwas», 1956, pp. 315 y 407.

⁶² Aurelio Roncaglia, «La lirica arabo-ibspanica e il sorgere della lirica romanza fuori della Penisola Iberica», 1957, pp. 324-326.

coincidencia casual de dos literaturas que se desconocen recíprocamente; esta hipótesis de la casualidad, como es más compleja, dice Roncaglia, es la menos probable, y a su cargo está el aducir la prueba, pero tal prueba no intentan darle ni H. Spanke,⁶³ ni P. Le Gentil (*Le virelai et villancico*, 1954); por esto Roncaglia hace suyo el argumento, expuesto ya en 1938, que cree evidente: la forma simple del zéjel tiene seis variedades secundarias y esas variedades se corresponden en la poesía árabe y en la románica; este completo sistema, estas siete coincidencias, prueban parentesco indudable, no pudiendo explicarse por generación espontánea.⁶⁴ Enumera los diversos casos de trísticos latinos con estribillo (y no con vuelta), y su examen resulta «netamente favorable a la tesis árabe».⁶⁵

Cree preciso retrodatar el influjo árabe a una época protoliteraria, de contactos ocasionales y discontinuos, debidos a mozárabes y a españoles libres. De la antigüedad de esta comunicación también parece ser testimonio el verso «Laisat estar lo gazel» con que comienza la versión provenzal del himno mariánico «In hoc anno curriculo», de hacia 1100; en esta traducción provenzal, el inexplicable *gazel* parece ser el árabe-persa *ghazal*, que designa un género de breve poesía erótica, muy de moda en Oriente, y cuyo máximo representante fue Abú Nuwas (el que hace poco hemos nombrado); entre los siglos XI y XII sería así corriente en el dominio del provenzal una forma árabe de canto amoroso, *gazel*, y esto satisfaría la objeción de Le Gentil cuando nota que ningún término románico aplicado a la forma zejelesca tiene origen árabe.⁶⁶

Entre los tópicos comunes a la poesía árabe y a la románica cita Roncaglia la identificación de la amada con la luna, muy común en la lírica árabe, tópico que reaparece en la poesía popular de Sicilia y de

⁶³ Hans Spanke, «La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones», 1946.

⁶⁴ Aurelio Roncaglia, «La lirica arabo-iberica e il sorgere della lirica romanza fuori della Penisola Iberica», 1957, pp. 329-330. Roncaglia ya desarrolla la fuerza de este argumento en «Laisat estar lo gazel», 1949, pp. 93-95.

⁶⁵ Aurelio Roncaglia, «La lirica arabo-iberica e il sorgere della lirica romanza fuori della Penisola Iberica», 1957, pp. 331-332.

⁶⁶ Sobre *gazel* véase, además, Aurelio Roncaglia, «Laisat estar lo gazel», 1949, pp. 76-79.

España.⁶⁷ Desarrolla después un pasaje de Aben Bassám, que todos citábamos incompleto, sin alcanzar su gran importancia; es el referente al médico cordobés Aben Al-kattáni que escucha cantos andaluces en el palacio del conde de Castilla Sancho García, según diremos adelante.⁶⁸ Tras este innegable ejemplo de influjo ejercido por la lírica de Oriente sobre la de Occidente, termina Roncaglia con oportunas observaciones, destinadas a tranquilizar a los adversarios de todo origen árabe: siendo tan diversas las dos culturas literarias, la árabe y la europea, sus contactos no pueden ser íntimos, ni continuos, ni duraderos, como los de la tradición latina y la neolatina, y, a partir del siglo XII, el mundo románico se aparta cada vez más del mundo árabe.

SEGUNDA PARTE. EXAMEN PARTICULAR DE VARIOS PROBLEMAS

Llegado el momento de discutir y fijar algunos principios, según el estado último en que se halla la cuestión sobre la más antigua lírica románica, no nos ocuparemos de la pugna de teorías mediolatinistas, liturgistas, goliardistas y arabistas, que pretenden explicar el nacimiento de la lírica románica con cualquier parcial exclusivismo; toda limitación es errónea, y la mayor limitación está de parte de los latinistas que echan a un lado la cuestión árabe, pues los arabistas no hacen una equivalente exclusión. El libro áureo de la crítica mediolatinista y del individualismo, el de E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, se publicaba en el mismo año 1948, cuando S.M. Stern lanzaba su primera veintena de jarchyas románicas, y Curtius continúa inmovible, fijando el origen de la lírica amorosa y de todas las literaturas neolatinas en el siglo XII, como coincidente con el más alto florecimiento de la cultura latina clerical, y para nada alude el autor a la literatura árabe

⁶⁷ Aurelio Roncaglia, «La lirica arabo-ibspanica e il sorgere della lirica romanza fuori della Penisola Iberica», 1957, p. 337.

⁶⁸ Aurelio Roncaglia, «La lirica arabo-ibspanica e il sorgere della lirica romanza fuori della Penisola Iberica», 1957, pp. 338-342.

ni a una actividad poética anónima y ágrafa anterior a la literatura escrita e individual.⁶⁹

No me ocuparé de los muchos críticos anclados en ese individualismo. Me fijaré sólo en algunos autores que tienen presente la cuestión árabe que es, hoy por hoy, la dominante, la que aporta los datos decisivos para la protohistoria más remota que podemos alcanzar, y para el comienzo de los tiempos plenamente históricos. Me fijaré sobre todo en las dos memorias presentadas ante la Accademia dei Lincei, como las más autorizadas, las que mejor representan los resultados a que llega la crítica de arabistas y romanistas en los problemas que la más antigua lírica románica entraña.

9. *¿Poesía popular o poesía tradicional?* Para designar las dos corrientes críticas que se enfrentan en el problema que nos ocupa, la de los tradicionalistas frente a los individualistas, Roncaglia usa los adjetivos *popularistas* y *antipopularistas*, los cuales se prestan a muy confusos equívocos, comenzando porque en la expresión poesía popular, usada por el romanticismo, *Volkspoesie*, se mezclan nociones muy distintas.

¿Qué es esa poesía popular? Roncaglia, sin duda, evita este nombre porque suena a romanticismo, huele a *Naturpoesie*. El adjetivo popular es, en efecto, muy equívoco; puede significar «de estilo indocto, sencillo» o «de estilo plebeyo, tosco», o «difundido entre el común de las gentes», o «difundido entre clases sociales bajas», o «propio o producido por el pueblo, por la masa, por la multitud», etcétera. Jeanroy, en 1889,⁷⁰ desechando el mito romántico, decía que no era poesía hecha *por* el pueblo, sino *para* el pueblo; pero entonces el pueblo queda inerte, ausente de tal concepto. El director del gran archivo de la canción popular alemana, John Meier, definía en 1909⁷¹ la poesía

⁶⁹ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948. Véanse sus páginas 33, 129 y 158; sólo en la página 523 dedica un renglón, nada más, al influjo árabe, citando mi conferencia «Poesía árabe y poesía europea», pero sin conocer mi estudio extenso de 1938. Y esto hace Curtius, a quien debemos atención muy especial a la literatura española. La mayor parte de los individualistas prescinden por completo de España.

⁷⁰ Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1889. ED.

⁷¹ John Meier, *Werden und Leben des Volksepos*, 1909. ED.

popular como poesía aceptada por el pueblo; pero esta *Rezeptiontheorie* mira la función del pueblo como meramente negativa, como simple deturpadora del texto recibido.

Es preciso distinguir claramente en el confuso adjetivo de poesía popular dos solos significados: 1. Poesía popularizada, poesía de un autor acogida por el pueblo en sus cantos como una novedad grata, que es olvidada pronto, porque pasa de moda; las variantes que cada cantor introduce son sólo (convengamos aquí con la *Rezeptiontheorie*) deturpación del texto original que todo el mundo conoce como auténtico; 2. Poesía tradicional, poesía acogida por el pueblo durante mucho tiempo, asimilada como cosa propia, herencia antigua; las variantes que cada cantor introduce, unas deforman el texto y se pierden, otras perduran en la tradición, reformando el texto recibido y conformándole al gusto común de cada tiempo; estas variantes ejercen una función creadora o re-creadora; así la poesía arraigada en la tradición vive en variantes y en refundiciones, y esto lo mismo en la letra de la poesía que en la música; el proceso refundidor se observa muy claramente en los largos textos narrativos de la balada-romance, pero también actúa, aunque menos perceptible, en los brevísimos cantarcillos líricos.⁷² Por consiguiente, creo debe evitarse el adjetivo *popular*, usándolo sólo para el caso de la amplia popularidad entre todas las clases sociales, y usar tradicional que alude a la asimilación y elaboración del canto popularizado durante mucho tiempo. Varios críticos, sobre todo ingleses, han adoptado este cambio (*ballade of tradition*).⁷³ Roncaglia, empero, sigue usando el viejo nombre de «poesía popular», cosa bien comprensible en Italia, donde la gran autoridad de Croce, combatiendo al romanticismo, consagra en vastos y profundos estudios los dos muy impropios términos románticos: *poesía popolare* y *poesía d'arte* (*Volkspoesie*, *Kunstpoesie*), ¡como si la poesía popular no fuese obra de

⁷² De la refundición operada por medio de variantes en las coplas y villancicos, doy ejemplos en mi conferencia de Oxford, 1922 [pp. 84-89].

⁷³ Para todo esto, «Poesía popular y poesía tradicional», 1916, pp. 270-276 [pp. 61 y siguientes], y mi *Romancero Hispánico*, 1953, vol. I, pp. 44-46 y 55-57, donde cito trabajos míos en este sentido desde 1916. John Meier, cuando cambió de opinión, en 1939, sobre el valor artístico de las variantes, no adoptó el adjetivo «tradicional», sino «oral» (*mündlich*), que es menos expresivo.

arte, sino obra inconsciente de la naturaleza! Roncaglia, aunque aprecia bien la explicación tradicionalista sobre la elaboración poética de generación en generación, sin embargo, se alinea con Jeanroy, cuando juzgan que la poesía popular es «la destinada para el pueblo», y se pregunta dónde comienza y dónde termina el pueblo, suponiendo que se trata de poesía destinada a un limitado ambiente social que, según él dice, por mucho que lo dilatemos, queda siempre «diverso del de las cortes de los castillos y de los claustros»,⁷⁴ es decir, «pueblo» excluye las clases sociales altas y educadas.

Pero en esto se aparta de Jeanroy, pues éste, cuando quiere mantener el nombre romántico «popular», cree que, antes de la época cortés, todos los géneros poéticos se dirigían al pueblo o sociedad entera, al público de las ferias, de las plazas, lo mismo que al de las salas de los castillos,⁷⁵ y éste es efectivamente el «pueblo» que es necesario entender cuando tratamos de tiempos primitivos en que las clases sociales están bastante indiferenciadas. Nosotros, cuando empleemos el adjetivo «popular», lo tomaremos siempre aludiendo al sentido más lato de pueblo, «nación total», según lo entendía Alfonso el Sabio, para quien pueblo es «ayuntamiento de todos los homes comunalmente, de los mayores et de los menores et de los medianos». ⁷⁶ En los siglos remotos en que la única lengua de cultura era el latín, la poesía usada en las cortes de los castillos emplea la misma lengua inculta de los cortijos de los campos, y esa lengua, para los clérigos latinistas, era vulgar, común y despreciable; sólo más tarde, en los siglos XII a XIII, cuando ya los clérigos comienzan a escribir en lengua románica, nace en la misma lengua vulgar un *mester de clerecía*, «estilo erudito», a diferencia del *mester de juglaría*, «estilo indocto», del pueblo iletrado.

Desechemos de una vez en nuestras controversias el nombre de poesía popular, pues designando hoy sólo la poesía que únicamente circula entre las clases sociales más incultas, no tiene aplicación a

⁷⁴ En Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, pp. 227-228.

⁷⁵ Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1889, p. XVIII.

⁷⁶ *Partidas II*, 10 y 1.

la época primitiva, para la cual el tradicionalismo entiende la voz pueblo en el sentido de «nación»;⁷⁷ hablemos sólo de poesía tradicional. Roncaglia consentirá en ello, pues, como ya hemos notado, cuando aprueba el método tradicionalístico, reconoce que es preciso escudriñar la obscuridad de los tiempos pensando que, en las tinieblas, podemos descubrir «algo diverso de lo que nos es conocido», y creo que ese «algo diverso» es el arte tradicional.

10. *Tradición oral, no escrita.* Cuando Dámaso Alonso afirma que las jarchyas rodaban en *tradición oral*, Roncaglia objeta, en 1951, que esa tradición oral es hipótesis indemostrable, en lo cual estamos conformes; pero en las ciencias históricas, rara vez se puede demostrar algo. Roncaglia propone una *tradizione letteraria*,⁷⁸ sin duda queriendo significar «tradición escrita», lo cual es indemostrable también, pero, además, inaceptable, pues si «literario» lo restringimos etimológicamente, a lo «perteneiente a las letras, a la escritura», mal puede aplicarse ese adjetivo a un canto de uso diario y corriente en los siglos X y XI, en una lengua románica que no se escribe (sino por rarísima excepción), porque los clérigos sólo escribían en latín y, aun en latín, escribían las actas notariales que más interesaban al vulgo; hasta los siglos XII y XIII no acertaron a fijar el modo de aplicar el alfabeto latino a los sonidos nuevos de las lenguas romances. En los siglos anteriores al XII, las lenguas románicas no tienen «literatura escrita», aunque sí tienen inspiración, arte oratoria, arte narrativa, poesía, canto, esto es, «literatura oral», expresión ésta corriente aunque implica contradicción etimológica. Evitemos este otro término equívoco.

Encuentra Roncaglia sugestiva la relación que yo sospecho entre las jarchyas y demás *canciones granadinas*, propagadas en el imperio árabe, con los *cantica Gaditana* propagados en el imperio romano, pero, a la vez, no puede sustraerse a la idea de que las jarchyas dependan de alguna tradición de la poesía amorosa latina, clásica, en espe-

⁷⁷ No tenemos así que discutir sobre la «astorica popolarità» que tanto preocupaba a Aurelio Roncaglia en «Di una tradizione lírica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 240 y siguientes.

⁷⁸ En Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lírica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, pp. 233, 240 y 247.

cial de Ovidio, conservada en manuscritos visigóticos. Pero el hecho es que en las 50 jarchyas conocidas no se descubre el menor rastro ovidiano; desengaño semejante al de Bédier que, soñando con influjos eruditos en la epopeya, confiesa que, en la chanson de Roland, no aparece el menor vestigio de Virgilio, ni de Lucano, ni de Estacio. Por último, lo «literario» que Roncaglia propone y lo «popular» que rechaza (dos piedras de escándalo vitandas) se reducen a «una tradizione che nel complesso, non diremmo affatto, *popolare*: compiaciuta si d'accenti popolarechi, ma anche legata a stilismi e schemi scolastici già fissi». Esta caracterización, si en ella el adjetivo «popularesco» equivale a «no erudito», cabe perfectamente dentro de la *tradición oral* que el tradicionalismo postula en una edad en la que las lenguas vulgares no se escribían, tradición perdurable, pero con alguna evolución de prácticas y de escuela,⁷⁹ como escuelas, tendencias y contactos con el canto docto se dan hoy día en la misma canción andaluza de ahora, que es el moderno reflorecimiento de los *cantica Gaditana*. En suma, las jarchyas dependen sin duda de una tradición latina, pero no de la de Ovidio y Cátulo, sino de la tradición latina oral, la que, por ejemplo, en el siglo v, aprovechaba San Agustín en sus metros para combatir a los Donatistas, o la que, en el siglo vi, era condenada en sus torpes cantos de danza por el Concilio Tercero de Toledo. Esta tradición es probable que tuviese algún contacto con la tradición literaria clásica, pero muy lejano e impreciso.

Después de los nuevos descubrimientos y publicaciones de García Gómez, Roncaglia perfila y matiza más su propio pensamiento, libremente abierto siempre a las nuevas realidades,⁸⁰ y creo que su discrepancia con el tradicionalismo es ya imperceptible; al menos, yo no la percibo. Encontrando una expresión más precisa que su anterior «tradizione letteraria», sitúa las jarchyas en una *fase protoletteraria*,

⁷⁹ No discrepamos en este punto. Sobre escuelas y evolución en la métrica y en los temas de la lírica tradicional, cita oportunamente Aurelio Roncaglia («Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 235 y nota 58) afirmaciones mías de «Poesía tradicional en el Romancero Hispano-portugués», 1943, pp. 230 y 265.

⁸⁰ Aurelio Roncaglia, «La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della Penisola Iberica», 1956, pp. 326, 333 y 342.

en la cual se desarrolla una *tradizione melica pretrovatoresca*. Estamos así conformes en una tradición *mélica* o tradición de canto, vocal, en suma tradición oral, que él años antes rechazaba. Conformes estamos en una fase poética protoliteraria. Conformes, en fin, en una tradición *pretrovatoresca*, es decir, anterior al nacimiento de los trovadores, o sea anterior a los poetas de nombre conocido; en suma, tradición de cantores anónimos, poetas no embebidos en la lectura de los libros latinos que no sabían leer, sino impulsores de los gustos y de los sentimientos de la colectividad, del pueblo-nación que decía Alfonso el Sabio.

Ahincando la mirada en la oscuridad de los siglos, percibimos algo muy distinto de lo que nos es conocido.

Distinguimos claramente dos tradiciones. En los tiempos primitivos en que el arte es una función social, toda la poesía es cantada: en la danza, en los solaces y reuniones comunes, en las romerías, en los viajes, en los funerales, en la guerra. El canto es una creación de la colectividad, como el lenguaje. Hay una *tradición oral*, cadena cuyo eslabones son los innumerables actos de repetición de tales cantos, personificados en los cantores anónimos que, en cada caso, se elevan sobre el nivel común y, dando una variante afortunada a la emoción colectiva, logran para esa variante perpetuidad oral. Este mismo estado de cosas, aunque empobrecido, perdura en los tiempos modernos entre las clases del pueblo que conservan modos de vida antiguos y practican el canto de los romances tradicionales. En cambio, cuando la poesía se escribe para ser leída en la intimidad individual, quizá sólo para los iniciados de un cenáculo selecto, es cultivada en tradición escrita o docta, cadena cuyos eslabones son los libros donde se consagra el nombre y la originalidad individual de cada autor.

Y, a propósito, recordemos otra vez al pontífice máximo del individualismo, E.R. Curtius, en su *Europäische Literatur*, libro asombroso por su erudición, aunque no ciertamente por su crítica; libro admirable, pero que en sus 600 páginas, dedicadas a estudiar la tradición poética *escrita*, persistente por los milenios desde Homero hasta Goethe, no tuvo el menor atisbo de que también por milenios existe conjunta una tradición oral a la que pertenece el mismo Homero (aunque el individualismo no lo reconozca); tradición oral

que es única, operosa y fecunda, en la época de los orígenes, y que después, en los tiempos de madurez, vive, por lo común, latente, si bien manifiesta siempre en algún contacto y en algún recíproco influjo con la corriente escrita.

Roncaglia partió del punto de observación individualista, incluyendo las jarchyas en una «tradición literaria», presumiblemente escrita, pero, ampliado el material de estudio y depurando su crítica, las considera dentro de una «tradición mélica cantada».

II. *Las jarchyas individuales y las tradicionales.*⁸¹ Varias jarchyas son compuestas por el mismo autor de la muwaschaha; esto debe ser lo habitual, según el preceptista de este género de poesía, el egipcio Ibn Saná Al-Mulk (muerto en 1212), quien dice que sólo los autores incapaces de hacer una buena jarchya deben tomar una ajena. La jarchya número 3 está, sin duda, compuesta por el gran poeta hebreo Judá Ha-Leví con ocasión de la visita que el magnate judío, apodado cariñosamente con el sobrenombre *mio cidiello*, «mi señorcito», médico de Alfonso VI, hizo a Guadalajara entre 1091 y 1095.⁸² La jarcha número 13 está compuesta en honor de un individuo de la familia sevillana de Ibn Muhajir. La número 29 utiliza con palabras árabes, no románicas, un tópico de la lírica árabe clásica, un hiperbólico paroxismo erótico, que resulta totalmente disonante para un mozárabe y que aún parece no popularizable entre los musulmanes latinados.⁸³ La número 30 aunque es «de hija y madre», está en lengua árabe con algunas palabras romances, y parece pertenecer a la población musulmana latinada.⁸⁴ Lo mismo cabe decir de la

⁸¹ Sigo la numeración de las *jarchyas* que da Samuel Stern en *Les chansons Mozarabes*, 1953. La numeración de García Gómez es la de «Veinticuatro jarýas romances en muwassahas árabes», 1952, p. 57 y siguientes.

⁸² Véase «Cantos románicos andalusíes», 1951, apartado 6 [p. 181]. Spitzer cree que *mio cidiello* pudiera designar el anónimo *amigo o habib*. No, porque toda la muwaschaha alude a la visita del conocido personaje judío al «valle de las piedras», esto es, a Guadalajara.

⁸³ La jarcha número 9 de Emilio García Gómez, «Veinticuatro jarýas romances en muwassahas árabes», 1952, p. 92.

⁸⁴ En Emilio García Gómez, «Veinticuatro jarýas romances en muwassahas árabes», 1952, p. 93.

número 6, donde además la exclamación «ya Rab!», en vez de «¡Dios!», no es concebible en boca de un mozárabe.⁸⁵ Y así otros.

Pero lo que dice el preceptista egipcio de fines del siglo XII no era verdad, sobre todo no lo era en los tiempos pasados, pues bien vemos que la mayoría de las jarchyas conocidas son evidentemente canciones divulgadas que el poeta árabe toma de boca del pueblo; la generalidad de ellas desarrolla un tema de doncella enamorada que habla con su madre, tema extraño totalmente a la lírica clásica árabe y comunísimo entre los cristianos del Norte. La preexistencia de la jarchya a la composición de la muwaschaha la reconoce todo el mundo, desde Stern, el primer descubridor, y ya hemos aducido las principales razones que hay para afirmar esto. Lo que falta precisar es si las jarchyas «populares» son «tradicionales» o no.

Un primer indicio de tradicionalidad, aunque no seguro, es la gran popularidad de algunas jarchyas, que las vemos reproducidas por dos o tres poetas. El indicio se convierte en certeza (los más tímidos pueden decir «casi certeza») si los poetas que repiten la misma jarchya pertenecen a tiempo muy alejado unos de otros, o si la repetición es discrepante en algo, pues el canto tradicional vive en variantes y refundiciones. De todo esto tenemos ejemplos. La jarchya número 36, en la que la enamorada dice a su madre que al amanecer («a rayo de mañana»), verá de su amigo la faz de aurora («la faze de madrana»), es repetida por el Ciego de Tudela, que muere en 1126, y por el Leridí, poeta de Lérida que florece mucho después, entre 1147 y 1172, y ambas jarchyas, que están en cuartetas, varían el primer verso y mudan el nombre del amigo en el tercer verso; se ve que esta jarchya circulaba como un comodín, aplicable a cualquier persona.⁸⁶

La jarchya número 8 (con la número 22 de García Gómez), «Non me tengas, ya habibi», está glosada por el levantino Ibn Ruhaym, que vive en el paso del siglo XI al XII, por Judá Ha-Leví que escribe entre 1090 y 1140, y por el cordobés Ibn Baqí, que muere en 1145;

⁸⁵ En Samuel Stern, «Les vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano hebraïques», 1947, p. 316.

⁸⁶ En Emilio García Gómez, «Veinticuatro jarýas romances en muwassahas árabes», 1952, números 17 y 19.

los cinco manuscritos que nos la conservan dan lecturas divergentes, y, a mi ver, no pueden reducirse a un texto único, sino que remontan a textos con variantes.

La jarchya número 7, «Como si filyuelo alyeno non mas adormes a mio seno», es utilizada por un poeta árabe anónimo y por el hebreo Judá Ha-Leví; cuatro manuscritos hebreos suprimen en el primer verso la palabra «como» del texto árabe, y en el segundo verso dan, en vez de «non mas», una variante muy diferente, con mayor número de letras, «bbts'drmys», que Cantera lee «Bebites e dórmis».⁸⁷

La jarchya número 41, que romanizando el consonantismo y el vocalismo de Cantera, leemos «Adamay filyuelo alyeno / ed él a mibi. / Kiédredlo de mi vedare / so alraquibi», es glosada por el poeta de Zaragoza Al-Jazar, del siglo XI según Stern, y por los de la primera mitad del XII, Ibn Baqí de Córdoba y Mosé Ben Ezra; y las muchas variantes de los cinco manuscritos, cómodamente careadas por García Gómez,⁸⁸ contienen variantes de redacción indudables; por ejemplo, si, según Cantera, se ha de leer en el verso tercero «vedare», interpretando los tres manuscritos hebreos, por el contrario, los dos manuscritos árabes nos sugieren leer «tirare». Insisto en que no debemos creer que todos los manuscritos representan un mismo texto.

Esto mismo nos dice la jarchya número 5 (con la número 12 de García Gómez), «Viened la Pascua...», glosada por Ibn Baqí y por Judá Ha-Leví en la primera mitad del siglo XII; no creo posible un texto único; quizá los tres manuscritos hebreos, *ASC*, dan una lección y el cuarto, *B*, con el manuscrito árabe, dan otra. La jarchya número 44 ofrece también variantes en sus dos textos.

Por último, citaremos la jarchya número 9, «Vaise mio coraçon de mib...», usada por dos poetas hebreos: por Judá Ha-Leví, en la primera mitad del siglo XII, y siglo y medio después por Todros Abulafia; pudiera parecer un caso inútil para nuestro propósito, pues, a primera vista, pudiéramos creer que Todros tomó la jarchya, no de

⁸⁷ No debe verse exclusión entre la lectura de Francisco Cantera («La canción mozárabe», 1957, p. 35) y la de García Gómez («Las jaryas mozárabes y los judíos de Al-Ándalus», 1957, p. 356 y siguientes); las dos pueden ser variantes.

⁸⁸ En Emilio García Gómez, «Muwassaha de Ibn Baqí de Córdoba», 1954, p. 45. El verbo *adamar* que ingeniosamente sugiere Cantera no lo creo posible en el siglo XII.

la tradición oral, sino del manuscrito de su insigne predecesor, ya que parece no comprender la lengua arcaica, pues usa para el posesivo adjetivo «mio coraçon» la forma del pronombre personal «mib corasón»; pero esta grosera falta debe de ser pura errata de copista, y como en el verso tercero es distinta la palabra árabe en él inserta, hay variantes de la tradición, y debemos pensar que los judíos de Toledo conservaban a fines del siglo XIII formas de lenguaje arcaizante del siglo XII, como hoy los de todo el mundo conservan formas del siglo XV. Dámaso Alonso, recordando cuán diferente es la lengua de Sem Tob, casi coetáneo de Todros, no puede creer que en la judería de Toledo se dijese «mib» y «serád», etcétera;⁸⁹ pero tengamos presente que Sem Tob quiere formar parte de la literatura castellana de su tiempo y desecha la lengua familiar de la judería, como los sefardíes de la Argentina escriben hoy en español corriente, mientras los sefardíes de Constantinopla escriben en latino cerrado.

12. *Los temas tradicionales de las jarchyas*. Frings, en 1951,⁹⁰ compara los más antiguos *Frauenlieder* alemanes con las jarchyas y con los más populares villancicos y cantigas de amigo, notando temas comunes: el gozo del encuentro con el amigo; el dolor de la separación; la incomportable angustia por la ausencia del amigo; la espera anhelante; celos y quejas sobre la fidelidad del amigo; dolor por la pérdida del amado; y otros. Estos temas surgidos semejantes en la profunda igualdad del ser humano, son, para Frings, prueba del origen «popular» de la lírica, desarrollada después por los *minnesingers* y por los trovadores. Por mi parte, al asentir a la opinión de Frings, notaré que él emplea el adjetivo «popular» en el mismo sentido amplísimo que nosotros.⁹¹

Roncaglia, también en 1951, asimila por su parte varias jarchyas a los *refrains* franceses, viendo que tanto aquéllas como éstos representan «un único filón, una misma tradición». Pero al precisar de qué clase es esa tradición, advierte que la analogía entre *jarchyas* y *refrains* es

⁸⁹ Dámaso Alonso («Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, p. 317) piensa que los arcaísmos serían sólo conservados como arcaísmos poéticos en las jarchyas.

⁹⁰ Theodor Frings, «Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling», 1951.

⁹¹ Por otra parte, cuando Leo Spitzer recuerda la teoría diametralmente opuesta a la de Frings, que la «poesía popular» no es otra cosa que la poesía del pueblo bajo, el

algo más que una simple casualidad, «es el indicio de la extensión espacial y temporal de una misma innovación literaria», es decir, una misma invención o moda pretrovadoresca. Esto supone, al parecer, frecuentes cambios de moda en la época primitiva, pero sabemos que, últimamente, Roncaglia trueca esa «tradición literaria» en «tradición mélica», oral, y podemos volver a pensar en amplia popularidad, extendida a todas las clases sociales, y no sujeta a muy frecuentes cambios de moda por caprichosa iniciativa individual (véase, adelante, capítulo 16 [p. 315]).

Jeanroy veía en los más antiguos *refrains* temas poéticos elementales, primer origen de la lírica, en cuanto poesía popular, compuesta para el pueblo-nación, de la cual deriva la poesía de los trovadores. Pero Jeanroy pensaba que esta lírica popular había irradiado desde la Francia del norte a Italia, a Alemania y a Portugal; toda la lírica portuguesa es imitación de Francia; para Jeanroy la duda está únicamente en si la imitación comenzó en los siglos XI y XII, o sólo en el XIII; esto segundo le parece más probable, pues las composiciones galaicoportuguesas más antiguas fechables comienzan en 1236.⁹² Recordemos esto para ver cuán fuera de la realidad de los descubrimientos posteriores queda esta reconstrucción positivista, guiada sólo por los textos escritos o «literarios» que, en un momento dado, son conocidos.

13. *¿Orígenes de la lírica? Deficiencia de las jarchyas.* Roncaglia rechaza la idea de que las jarchyas recién descubiertas puedan llevarnos a considerar orígenes literarios, y tiene razón sobrada pensando en la tan lamentable confusión entre influjo árabe y orígenes árabes. Esta equivocación se ve hasta en E. Li Gotti, el autor más diligente y útil, que reseña la bibliografía más copiosa sobre este tema, pero

cual cultiva los géneros pasados de moda entre las clases altas, debemos advertir que aquí nos enredamos por otro modo en la fatal expresión «poesía popular», pues, bien mirado, esa teoría opuesta a la de Frings (y a la de Jeanroy y a la tradicionalista), tiene mucha parte de verdad en los tiempos posteriores, cuando la más alta cultura se expresa en la misma lengua del vulgo, y es entonces enorme la diferencia entre la clase culta y la inculta. En estos tiempos tardíos, cuando un género pasa de moda entre la clase culta, es cuando llega a popularizarse entre la clase inculta.

⁹² Jeanroy, *Les origines de la Poesie lyrique en France au Moyen Âge*, 1925, pp. xxiii-xxiv y 334-338.

que equivoca de raíz el problema tanto en el título de su estudio, *La «tesi araba» sulle «origini» delta lirica romanza* (Palermo, 1955), como en la conclusión sobre «le origini arabe della lirica romanza». Ya, según queda dicho, R. Hartmann y W.J. Entwistle sabían, hacía quince años, que la tesis árabe no implicaba semejantes orígenes, sin embargo, la confusionista idea es muy común en los adversarios del tradicionalismo que, no comprendiendo lo que él es, inventan la opinión enemiga para darse el gusto de refutarla.

Pero también «orígenes» tiene el sentido lato de «período de orígenes», período protohistórico, de lenta formación; y en este sentido las jarchyas caen dentro de ese período y nos llevan a mirar más allá de ellas. Roncaglia aprueba y practica el método que procura penetrar en la oscuridad, pues entonces mucho debemos escudriñar y remontarnos los que creemos que los orígenes de la poesía coinciden con los orígenes de la lengua; y en el caso de las lenguas románicas no es posible eludir estas indagaciones, ya que el origen de las lenguas neolatinas está bastante al alcance de nuestra investigación cuando no lo está el origen de otras lenguas.

Desde luego, el poseer ya un rico caudal de cincuenta cantarcillos de los siglos XI y XII nos lleva ambiciosamente a pensar cuán imperfectamente representa ese caudal la tradición lírica. L. Spitzer ha notado que, mientras que, en las *cantigas de amigo* galaicoportuguesas, en los *frauenlieder* alemanes y en las antiguas canciones populares francesas, el ambiente es rural, el ambiente de las jarchyas es urbano: se nombran tres ciudades, Guadalajara, Sevilla y Valencia; aparecen como personajes el joyero, el mercader mensajero y se nombran otros individuos que parecen burgueses, bien conocidos en la ciudad.⁹³ Esta limitación aparece sólo en las jarchyas no tradicionales y es, sin duda, debida al gusto particular de los autores de la muwaschaha que reflejan el ambiente urbano dentro del cual viven, exclusivamente los poetas hebreos y, con particular preferencia, los poetas árabes.

Pero si las jarchyas tradicionales no muestran ese ambiente urbano, sí muestran cierta limitación en su lirismo.

Carolina Michaëlis, y muchos después, piensan que Castilla, tan fecunda en poesía épica, a diferencia de Galicia y Portugal, no tuvo

⁹³ Leo Spitzer, «The Mozarabic Lyrik and Theodor Frings' Theory», 1952.

poesía lírica; y esto pudiera relacionarse con la falta de sentimiento de la naturaleza que parecen confirmarnos las jarchyas tradicionales recién descubiertas; pero esto es echar la cuenta sin la huésped, y aquí la huésped es el estado latente, que no es tenido presente para llenar vacíos de la tradición conservada. En la misma poesía épica, en el poema del Cid, coetáneo de las jarchyas, rebosa el lirismo naturístico, por ejemplo, cuando describe el cabalgar nocturno del Campeador, con la emoción gozosa del viajero ante el despertar de la vida toda a la primera luz auroral:

apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores,⁹⁴
cuando llegó a San Pero el buen campeador

...

ya crieban los albores e viníe la mañana:
ixie el sol, Dios, qui feroso apuntava.

Para quien sepa lo que oculta y lo que dura un estado latente en las actividades colectivas, es imposible pensar que faltase en la lírica de comienzos del siglo XII algún villancico de caminante nocher-niego, semejante a los conservados en los cancioneros del siglo XVI:

Luna, que reluces⁹⁵
¡toda la noche me alumbres!

Caminá, señora, si queréis caminar,⁹⁶
pues los gallos cantan, cerca está el lugar.

Muy a comienzos del siglo XIII, todo un poema está dedicado a una *Siesta de abril* (así debemos titular la que se suele llamar *Razón de amor*) donde no falta el frescor de la «fuente perenal», ni el perfume de «las rosas, el lirio e las violas»; sin duda se inspira en algún villancico abrilero. Sin duda, entre los mozárabes habría algún cantar más que la jarchya número 5 de la pascua, esa alegre fiesta de primavera,

⁹⁴ *Cantar de Mio Cid*, 2000, vv. 235-236 y vv. 456-457. ED.

⁹⁵ *Luna, que reluces*: «Luna que reluces», número 721 del *Romancero general*, 1947, y número 21 del *Cancionero de Upsala*, 1556. ED.

⁹⁶ *Caminá, señora, si queréis caminar*: «Caminad, señora» en *Entre dos claros arroyos* [3913], f. 64v. ED.

el tiempo de los encuentros amorosos; habría algún otro villancico que se refiriese especialmente a «la pascua florida». Es evidente que ni un poeta árabe ni uno hebreo había de escoger para jarchya un villancico del «florido abril», mes que ellos no tenían en su calendario. Lo mismo cabe decir del mes de mayo.

A mediados del siglo XIII el *Libro de Alexandre* se inspira en las popularísimas fiestas de mayo, cuando «cantan las doncelletas sos *mayas* a convientos», «organeando *mayas* e cantando d'amores».⁹⁷ Otro testimonio nos da el poema de Sancho el Fuerte (según la *Crónica* de 1344): los caballeros castellanos que llevan preso al rey García de Galicia, al pasar en Coimbra el día primero de mayo «por a par de la fuente del agua de mayas donde toman las mozas el agua ... començaron a cantar las mayas». ¿Qué importa que no tengamos una sola de estas mayas antiguas?⁹⁸ Tenemos, además, el verso inicial de una maya del siglo XIII y tenemos prueba de la continuidad tradicional de este verso. En el siglo XIII, Alfonso el Sabio tiene una cantiga que comienza «Ben vennas mayo», glosando en estrofas zejelescas un canto popular, trocado en loor de Santa María, y, en el siglo XV, el Poliziano glosaba, también en estrofas con vuelta semizejelesca, otro «Ben venga Maggio», para que lo cantasen las damas en las lujosas justas de Florencia, canción que se siguió cantando casi hasta nuestros días en la campiña florentina, y que también se cantó a lo divino aplicándola al Mesías.⁹⁹ Tenemos, pues, la misma bienvenida al mes de las flores en España y en Italia; la misma bienvenida glosada en estrofas con vuelta; la misma trocada de lo profano a lo divino por su gran popularidad; la misma en el siglo XIII que en el XV ¿y desde cuándo? Las *Kalendas Mayas*, cantadas por Rimbaut de Vaqueiras, eran desde tiempos paganos la mayor ocasión de regocijo y de canciones.¹⁰⁰

Las jarchyas conocidas no nos dan, pues, sino una pequeña parte de la producción tradicional, que los mozárabes y los musulmanes latinados de los siglos XI y XII manejaban, tradición arbitrariamente selec-

⁹⁷ *Libro de Alexandre*, 2000, vv. 1951 c y 2559 c.

⁹⁸ Señalo otros vestigios más concretos en *Estudios literarios*, 1957, p. 236 [pp. 30-32].

⁹⁹ Alessandro D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, 1906, p. 477 b, y *Enciclopedia Italiana*, vol. V, p. 984.

¹⁰⁰ Sobre las *Kalendas Maias*, véase Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1925, p. 88 y siguientes.

cionada por los autores de las muwaschahas. El influjo seleccionador de los autores se hace manifiesto en que los poetas hebreos muestran gusto distinto que los árabes; son más popularistas como, por ejemplo, se ve en el hecho de que usan corrientemente jarchyas con asonantes: *vienid / exid* (número 3); *male / demandare* (número 4); *mámma / yana* (número 14); *vienis / quieris* (número 17); al paso que los poetas árabes usan jarchyas siempre en consonantes.¹⁰¹

En todas las fiestas, las danzas, los coros femeninos, inagotable ocasión de cantares, mantienen, desde los tiempos más remotos, la continuidad de la tradición. En la España visigoda, el Concilio Tercero de Toledo, año 589, prohíbe que se celebren las festividades religiosas con danzas y cánticos torpes. En Provenza, también en el siglo VI, el obispo Cesáreo de Arlés condena los cantos amatorios torpes que las mujeres rústicas cantaban. En la Francia del norte, el Concilio de Chalons, hacia 639, proscribe los coros femeninos con sus cantos obscenos, y el obispo Herardo de Tours prohíbe en 858 los bailes, «ballationes et saltationes», con cantos lujuriosos que se hacían los domingos en las plazas, en las calles y en las casas, a los cuales atribuye remota tradición gentílica: «quia haec de paganorum consuetudine remanserunt». En Roma, el Papa León IV, en 847, condena los cantos y coros de mujeres que se hacían en la iglesia o en el atrio, etcétera, etcétera, hallándose en varios de los moralistas la calificación de esas diversiones licenciosas como heredadas de los tiempos paganos.

Bien parece que, cuando Mocáddam de Cabra dictaba las primeras muwaschahas, los coros femeninos, con sus cantos de baile, debían ser en Córdoba diversión ordinaria todos los días de fiesta, así que debía de ser activa la composición de glosas sobre cantares antiguos y la producción de cantares nuevos para ser glosados. Siempre los moralistas nos hablan de coros femeninos, *chori foeminei*, *chori mulierum* (aunque habría coros mixtos), de modo que los poetas, los cantores populares, se veían llevados a expresar su propio sentimiento amoroso transportado a boca de mujer, expresión en que les ayudarían también las cantoras profesionales; de modo que las *cantigas de amigo* no surgen por el invento de un tardío poeta medie-

¹⁰¹ Complicaciones de la consonancia árabe, que aquí no tratamos, son expuestas por García Gómez en «Veinticuatro jarýas romances en muwassahas árabes», 1952, p. 69, y en «Una *pre-muwassaba* atribuida a Abú Nuwas», 1956, pp. 322-323.

val que tiene la ocurrencia de hablar por boca de mujer; son inmemorialmente primitivas, responden a los hábitos sociales de danzas femeninas, documentados desde el siglo VI en adelante, y estos hábitos remontan a tiempos gentílicos como sentían bien los moralistas cristianos. No sabemos si las *puellae Gaditanae* entonarían ya algún cantar de amigo; más bien creo que estos cantos de amor virginal serán una cristianización de los cantos paganos de mujer, pues bien vemos que los moralistas de la más alta Edad Media se quejan de la gran inmoralidad de los coros femeninos.

Volvamos ahora a ceñirnos a los tiempos protohistóricos de los cuales tenemos alguna documentación.

14. *Valor tradicional de las jarchyas descubiertas.* Los descubrimientos de S.M. Stern y de E. García Gómez, entre 1948 y 1952, suman 61 muwaschahas; 39 son de poetas árabes y 22 de imitadores poetas hebreos; en total nos dan 50 jarchyas, 11 de ellas repetidas a la vez por dos o tres poetas distintos. Estos poetas proceden de las más diversas regiones del Ándalus: Granada, Almería, Córdoba, Sevilla, Badajoz, Murcia, Levante, Toledo, Zaragoza, Lérida, Tudela; esto prueba cuán extendida estaba por España la afición de los poetas árabes y hebreos a la jarchya en lengua vulgar románica andaluza.

De aquí la gran sorpresa sentida por la crítica unánimemente. Dámaso Alonso, a nombre del tradicionalismo; Theodor Frings y Leo Spitzer, a nombre de los que asignan origen «popular» a la lírica; Aurelio Roncaglia, pensando en orígenes «literarios», como pensaba en 1951; todos saludaron la aparición de las canciones mozárabes como el descubrimiento de los más antiguos textos de una lírica europea en su período de orígenes.

La mayoría de las jarchyas recién descubiertas son *cantares de amigo*. La enamorada habla con su madre o con sus hermanas acerca de su amigo o habla directamente con el amigo, poniendo siempre, en vez de este nombre, el arabismo *babibi*, incorporado a la lengua románica de los mozárabes por los hablantes del árabe vulgar. Este tema del amigo y los particulares desarrollos del mismo son iguales a los que la lírica gallegoportuguesa y la castellana glosan a su vez, con esta diferencia: en la lírica portuguesa predomina el tema del amigo con el de la madre como en la muwaschaha, pero la glosa se hace en estro-

fas paralelísticas y rara vez zejelescas; mientras, en la lírica castellana, predomina el tema de la madre, rara vez nombrando al amigo, y la glosa se hace en estrofas zejelescas, rara vez paralelísticas.

Así las muwaschahas se unen a la lírica portuguesa por las jarchyas donde predomina el tema del amigo, y se unen a los villancicos castellanos por la glosa en la que predominan los trísticos con vuelta. De este modo la lírica hispano-árabe vino a comprobar las inducciones tradicionalísticas, que veían tanto en la lírica mozárabe inspiradora de Mocáddam de Cabra, como en las cantigas portuguesas de amigo y en los villancicos castellanos, un mismo filón tradicional de antiquísima actividad lírica en la península ibérica.

Se destruye así ahora, con documentos del más alto valor, una teoría caracterizadora de Castilla y de Portugal, firmemente asentada en la falta de textos, teoría expuesta en 1892 por Menéndez Pelayo: «La primitiva poesía lírica de Castilla se escribió en gallego ... y coexistió por siglo y medio con el empleo del castellano en la poesía épica»;¹⁰² afirmación repetida por Carolina Michaëlis: «Castilla desarrolló la poesía épica y careció de lírica, mientras Portugal tuvo lírica y no épica». Ahora el centro de la Península, esto es, Castilla, ofrece los primeros textos líricos, siglo y medio anteriores a los primeros textos portugueses conocidos.

En cuanto a la lírica europea, el solo estudio del zéjel y demás lírica árabe andaluza había descubierto un decisivo influjo arábigo-hispano en los comienzos de la *época trovadoresca*, tanto en la versificación como en el ideario del amor cortés, lo mismo en Francia que en Italia y Alemania; pero ahora el descubrimiento de las jarchyas obligaba a mirar más atrás, hacia una *época pretrovadoresca*, época primitiva en la que la canción románica andaluza es la influyente sobre la poesía árabe.

15. *Una época primitiva de lírica europea.* Las jarchyas remontan a una época en que predominaban en la lírica europea las *cantigas de amigo*, las *chansons de femme*, los *frauenlieder*. La enamorada se refiere en España a su amigo o a su *habibe*, en Francia trata de su *amis*, en Alemania de su *friunde*. Parece en todas partes un mismo filón tradicional, con cierta

¹⁰² Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, 1900, vol. III, p. ix.

igualdad temática. Jeanroy había notado respecto a los *refrains* que, tanto en Francia como en los otros países, la expresión del amor feliz es rara, abundando, por el contrario, la pintura de las tristezas que el amor ocasiona,¹⁰³ observación que viene a ser confirmada por las jar-chyas ahora descubiertas. Los temas habituales son: gozo en la presencia del amigo; dolor insoportable en la ausencia; llanto, lamentos, tristeza, celos.

La crítica individualista, aferrada a su positivismo, que no alcanza a ver más allá de lo que pueden tocar sus manos, no concibe otra forma de vida artística sino la que conoce por los textos conservados, y supone, en estos primeros tiempos, obras de arte individual como las de más tarde, o las de hoy, producidas por literatos que quieren ostentar una cultura especial, superior a la del común de las gentes y que, a menudo, buscan un público de selección. Y no, en esta época primitiva es absolutamente inconcebible la personalísima actividad del autor y la completa pasividad de su público, viviendo uno y otro en dos esferas apartadas; primitivamente, la común incultura de no comprender el latín y no saber escribir igualaba substancialmente a las clases educadas con las ineducadas y a cargo de las unas, lo mismo que de las otras, quedaba la creación de la poesía que servía para el recreo de todos.

Caracteres bien particulares distinguen el arte primitivo:

1. Es obra de autores *anónimos*, que no buscan el singularizarse, pues el poetizar en una lengua despreciada como inculta, que no se escribe, no da renombre ni fama perdurable; no existe el sentimiento de autor; el poeta sólo pretende satisfacer la necesidad recreativa del momento, abandonando su obra al público que la recibe.

2. La poesía se transmite oralmente por el canto, y cada transmisor se siente dueño de la obra anónima; la repite para recreo propio o de los demás, siempre en tensión poética, procurando en la repetición darle el mayor vigor expresivo.

3. El texto poético, inseguro, fluido, *vive en variantes* que cada recitador introduce, ora de intento, ora instintivamente, para interpretar la canción con plena eficacia, según el gusto propio y el de su público.

¹⁰³ Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1925, pp. 181-182. Frings observa lo mismo.

4. La canción, por breve que sea, es una obra de *arte colectivo*, simulada por sus cantores, corregida por ellos con variantes, poesía para todos y de todos; el *quid* individual que toda creación artística lleva consigo, tanto en el trabajo del primer autor como en el de sus refundidores, no es prurito de novedad destacada que cada uno ostenta para afirmar su personalidad, sino un espontáneo deseo de recreación artística puesto al servicio de la colectividad.

5. Este arte colectivo no es algo inconsciente y amorfo. Sus obras, y las más pequeñas innovaciones que en ellas se introducen, son obra de un individuo, responden a un personal deseo estético de cada cantor. En época primitiva, de cultura románica poco diferenciada, el arte colectivo vive en una *tradición popular-nacional* o, como ya queda dicho, *tradición oral*, en la que se perpetúa el gusto de la colectividad, gusto resultante de la suma de anónimas iniciativas individuales refrenadas continuamente por el gusto del público.

6. La tradición oral se ve poco sacudida por novedades de moda. En las épocas en que la cultura románica ha llegado a hacerse muy especializada, el arte individual vive ya en una *tradición literaria escrita*, instrumento de las más ambiciosas y libres iniciativas individuales; es verdad que las iniciativas de autor están también siempre más o menos limitadas por los gustos del público, pero el autor trata de rebasarlo y, a veces, de trastornarlo. Por esto es de notar que el gusto público en los tiempos de arte colectivo evoluciona mucho más lentamente que el gusto del público en tiempos de arte individual; el público mezclado —cortesano, caballeresco, burgués, rural— es difícilmente mudable en sus aficiones y el influjo individual anónimo es poco ambicioso y poco decisivo.

16. *Carácter hispánico de las jarchyas. Evolución y estabilidad.* Dicho se está que el arte anónimo, a pesar de tratar sentimientos comunes a todos los hombres, no reviste formas de carácter universal e intemporal como pudiera creer el lector del excelente trabajo de Frings antes resumido.

Este filón tradicional de cantos femeninos, que decimos común a todo el Occidente, tiene, en primer lugar, variedades locales, y la variedad española es muy singular. Las fiestas de mayo para Gastón París, que las compara a las licenciosas Saturnales paganas, eran

fiestas de libertinaje (acaso no real, sino ficticio en poesía, observa Jeanroy), pues en ellas el renacer universal de la primavera incitaba a romper toda traba al libre amor; eran muy principal ocasión de canto lírico medieval, teniendo como tema más habitual las *chansons de malmariée*; en estas canciones la mujer expresa odio al celoso marido, le burla, a la vez que exalta al amigo. La variedad local que queremos notar es que un tema de malcasada no existe en las jarchyas, y cuando, muy tarde, aparece en España, es imitado en Francia, según se ve por el nombre *la bella malmaridada* (y no «mal casada»); pero en España la imitación es atenuada, pues el mal marido no es ultrajado, y lejos de eso, en la versión romancística del tema, la infeliz e infiel malmaridada pide la muerte para sí como inevitable castigo.

Muy al contrario de este tema, las canciones puestas en boca de una doncella son las más frecuentes en las jarchyas, donde además la muchacha suele comunicar sus amores a su madre, cariñosa confidente de la hija. Este amor virginal, tutelado por la madre en un ambiente familiar, es rasgo común a las cantigas de amigo gallegoportuguesas, así como a los villancicos castellanos y a la copla popular moderna española; nueve siglos de tradición persistente. Esto es algo muy característico. Fuera de España, la canción de doncella, aunque es conocida, no abunda como en España; al lado de la enamorada aparece alguna vez también la madre, pero es para reprender, amenazar o golpear a la descocada muchacha.¹⁰⁴ Una distinta moral sexual rige la poesía a un lado y a otro de los Pirineos, y esto sería ya muy probablemente así en tiempos visigóticos, pues perdura flagrante en los tiempos modernos, si comparamos el *vaudeville* francés con el «género chico» de nuestro teatro.

Esta severidad moral en la pasión amorosa que caracteriza a la canción de amigo hispana desde sus tiempos protohistóricos, esta austeridad ética, es pareja a cierta austeridad estética o expresiva, visible, desde luego, en el hecho de que a la mención del *amigo* o del *babibi* no le añade un adjetivo, como suelen hacer las canciones extranjeras: *amis douz*, *bel ami*, *liebes Friude*. Siempre la lírica oral hispana es más lacónica que las otras.

¹⁰⁴ Véase mis «Cantos románicos andalusíes», capítulo 23 [p. 226].

En el arte anónimo se suceden tendencias y corrientes varias; hay escuelas de artistas profesionales, juglares, cantores, músicos, si bien el aprendizaje profesional es más breve y menos técnico que en las épocas de arte individualista. Las jarchyas mismas nos dan un ejemplo de varios subtemas de canción femenina usados en los siglos XI y XII, olvidados después; el tema de la ausencia aparece bajo dos formas, la triste soledad en la Pascua y la consulta a la adivina sobre cuándo regresará el amigo, ambas formas caídas luego en desuso.

En la jarchya número 7 vemos: «filyuelo alyeno non mas adormes a mío seno», y en la número 41: «Adamay filyuelo alyeno...»; Roncaglia notó influjo bíblico, recordando el *filii alienus* usado por Isaías y por Oseas.¹⁰⁵ Es evidente el influjo, pero en la Biblia esta expresión se aplica siempre a un enemigo, al parecer engendrado en prevariación por el mismo pueblo de Israel;¹⁰⁶ y si en la jarchya 7 se llama «filyuelo alyeno» al amigo a quien se rechaza,¹⁰⁷ por el contrario, en la 41, se llama así al amigo a quien la amada no quiere renunciar. Sea como quiera, esta expresión, «filyuelo alyeno», se hallaba muy popularizada, pues la jarchya 7 es utilizada por un poeta árabe y otro hebreo, y la jarchya 41, por dos árabes y uno hebreo; esta gran popularidad en dos jarchyas que estriban en una expresión tan singular indica claramente cuán elaborado y especializado se hallaba el lenguaje de la lírica tradicional en el Ándalus.

Pero insistimos. Frente a estas y otras características peculiares de la lírica mozárabe se hallan muchos rasgos comunes con la tradi-

¹⁰⁵ Aurelio Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», 1951, p. 233.

¹⁰⁶ *Psalmos*, capítulo XVII, versículos 44-46; *Reyes*, libro II, capítulo XXII, versículos 45-46; Isaías, capítulo II, versículo 6, y capítulo LXII, versículo 8; y Oseas, capítulo V, versículo 7.

¹⁰⁷ La lección de Cantera, «bebites», defectuosa desde el punto de vista fonético, parece apoyada por *Isaías* (capítulo LXII, versículo 8): «si biberint filii alieni vinum tuum». El hijo adoptivo es motejado en el refrán «Hijo ajeno métele por la manga y salirse ha por el seno», aludiendo a una forma antigua de adopción (véase mi libro *La Leyenda de los Infantes de Lara*, 1896, p. 31, nota). Sobre un evidente influjo del *Cantar de los Cantares* (capítulo II, versículo 8, y capítulo III, versículo 5: «adjuro vos per capreas cervosque»), véase lo que digo en «Sobre primitiva lírica española», 1943, nota 7 [p. 156, nota 10]. Rechazo otro influjo bíblico en «Cantos románicos andalusíes», 1951, capítulo 23 [p. 226].

ción posterior de los siglos XIII a XVII. Tal es, por ejemplo, el usar el término afectuoso *corazón* para designar al amigo; el que la enamorada hable de sus ojos doloridos con el llanto para expresar su insufferible pena; el anunciar la partida de su amor y dudar su tornada (empleando varias palabras iguales, dos textos tan distantes como la jarchya del siglo XII y el estribillo del XVI); el recibir la enamorada a su amigo manifestándole duda de su fidelidad. Señalemos aparte, como principal, el invocar a su madre en doce jarchyas y a sus hermanas en una, haciéndolas confidentes de su amor, según ya hemos notado; esta modalidad de «niña y madre» es una especialidad hispana muy característica, no porque en otras partes falte totalmente la madre (una doncella egipcia de hacia 1500 antes de Cristo canta: «¿Qué podré decir a mi madre?»), sino porque en España aparece la madre como confidente de amor muy frecuentemente.¹⁰⁸

La métrica de las jarchyas también es igual a la de los estribillos posteriores: las formas más corrientes son dísticos, trísticos y cuartetos de diferentes medidas; hay también séptimas de pie quebrado y otras combinaciones.¹⁰⁹ Todo nos dice que en estos seis siglos es mucho más lo que se repite, con alguna simple variante tradicional, que lo que se innova, prueba que estamos en presencia de una tradición popular y no escrita o libresca.

17. *Dialectalismo andalusí de las jarchyas*. Las jarchyas hablan un dialecto muy anterior a la hegemonía literaria del castellano. Son formas extrañas al castellano y que remontan a cierta unidad lingüística peninsular de tiempos visigóticos: la voz *yermanillas*, por conservar la *g-* inicial latina; *filyuelo*, *alyeno*, por carecer de jota; tú *yes*, él *yed*, en vez de «tú eres», «él es».

El arcaísmo es grande. La persona Yo del futuro *vivrayo* o *vivreyo* conservando la consonante *y* y la *-o* final del verbo auxiliar *ayo*, «habeo», es forma muy antigua, junto a la más evolucionada *amaray* o *amarey*; las formas plenas *-ayo*, *-eyo*, no las recuerdo en ningún otro texto.¹¹⁰

¹⁰⁸ Véase mi estudio «Cantos románicos andalusíes», 1951, capítulos 22, 23 y 24 [pp. 216, 226 y 230].

¹⁰⁹ «Cantos románicos andalusíes», 1951, capítulos 13-18 [pp. 199-211].

¹¹⁰ Véase mi obra *Los orígenes de las literaturas románicas*, 1951, capítulo 74.

El posesivo, en caso régimen, *a mibi, de mibi*, lo hallo en documentos leoneses del siglo XI, pero no ya en el XII, mientras que en las jarchyas perdura aún en el XIII.¹¹¹

La *-e* final aparece conservada generalmente: *male, faʿe* («faz, rostro»), *amore, dormire, volare*, casos mucho más frecuentes que las formas con apócope de la *-e*, que también ocurren en las jarchyas, mientras que, en la segunda mitad del siglo XI y en todo el XII, domina en el norte de la Península la tendencia contraria (*mont, verd, much*, etcétera).¹¹²

La *-t* de las desinencias verbales de persona Él se conserva siempre, *tornarad, sanarad*, etcétera, mientras que en el Norte hay vacilación entre la conservación y la pérdida de esa consonante.¹¹³

Entre las muchas dificultades que ofrece la lectura de las jarchyas la mayor se refiere al vocalismo, dado que la grafía árabe y hebrea prescinden por lo común de las vocales y, cuando las escriben, lo hacen de una manera imprecisa. Las transcripciones dadas hasta ahora por los eruditos modernos eliminan por lo común los diptongos de las lenguas neolatinas; así leen *kando*, aunque también leen *cuando*,¹¹⁴ *quere* por «quiere», *adormes, bokella*, etcétera; ya expuse a Stern mis dudas en «Vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hebraïques», 1948, página 336; pero ahora creo debemos ser más resueltos. Sabemos que los primeros que escribieron una lengua románica no acertaban a escribir los diptongos y, en vez de «cielo», escribían ora «cilo», ora «celo»; es absurdo pretender que los escribas de alfabeto semítico que no escriben las vocales casi nunca, o si las escriben sólo lo hacen con tres signos, en vez de los cinco signos latinos, es absurdo, digo, suponer que supiesen analizar la complejidad de un diptongo e inventasen la manera de representar ese dúplice sonido que los escribas románicos, sus coetáneos, no acertaban a analizar. Debemos, pues, escribir todos los diptongos del idioma en vez de una vocal simple, como ahora se hace, la cual nos presenta un dialecto arbitrario inexistente en el Ándalus. A veces cabe dudar qué forma de diptongo escoger, y el caso principal pudiera ser el dip-

¹¹¹ *Los orígenes de las literaturas románicas*, 1951, capítulo 66.

¹¹² *Los orígenes de las literaturas románicas*, 1951, capítulo 38.

¹¹³ *Los orígenes de las literaturas románicas*, 1951, capítulo 70.

¹¹⁴ Emilio García Gómez, «Veinticuatro jarýas romances en muwassahas árabes», 1952, pp. 79 y 88.

tongo de la *o* latina. El cantar de Mío Cid usa el diptongo *uo*, pero en las jarchyas tenemos, por feliz y raro acaso, escrito *ue* imperfectamente, pero sin dejar lugar a duda respecto a la vocal *e*: *nuemne* («nubren») por «nombre», *welyos* («ojos»), *tuelle* del verbo «toller»;¹¹⁵ este *ué* en la jarchya de un poeta de Almería, otro de Tudela y otro anónimo, concuerda bien con lo que sabemos del habla mozárabe de todo el centro y levante de la Península: usan siempre el diptongo *ué*.¹¹⁶ También en Castilla desde el siglo IX se emplea siempre *ué*, salvo muy raros arcaísmos *uó*; sólo en los extremos laterales, en León y en Aragón, aflora con algún arraigo el arcaísmo *uó*.¹¹⁷ En vista de esto, debemos pensar que el Mío Cid y la lengua épica en la primera mitad del siglo XIII usaba todavía *uó*, por arcaísmo conservado en la lengua poética ilustre de los juglares de gesta, conservado también en la lengua eclesiástica del auto toledano de los *Tres Reyes*, mientras que las jarchyas se contentan con el tan vulgarizado *ué*, porque eran cantarcillos vulgares en la inculta lengua del substrato andaluz que llevaba vida pobrísima bajo el peso del superestrato oficial árabe.

Otra dificultad hay en la lectura de las jarchyas, y es la confusión que los escribas hacen a veces empleando el *ta* (cóncavo-velarizado) lo mismo para la dental sorda que para la sonora (compárese la vacilación *soldán-sultán*, lo mismo que con el *ta*: *dársena* y *atarazana*); así *toṭo* debe transcribirse *todo*; y como *maṭre* es indudablemente «madre», también *maṭrana* debe transcribirse «madrana».¹¹⁸ Con otras consonantes hay menos vacilación, pero el *quef* se transcribe bien como sonora: *tangas*.¹¹⁹

El tan singular arcaísmo hispánico «madrana» («aurora»), empleado como término de cariño: «faz de madrana» («cara de sol»), se

¹¹⁵ Emilio García Gómez, «Veinticuatro jarḡas romances en muwassahas árabes», 1952, pp. 72, 76 y 106.

¹¹⁶ Véase mis «Cantos románicos andalusíes», 1951, capítulo 9 [p. 187].

¹¹⁷ *Los orígenes de las literaturas románicas*, 1951, capítulo 23.

¹¹⁸ No «matrana» según Emilio García Gómez en «Veinticuatro jarḡas romances en muwassahas árabes», 1952, pp. 109 y 113. En judeo español se cita «matrana» por «madrugada»; falta precisar su difusión y uso. La *t* pudiera ser pronunciación árabe de ese hispanismo.

¹¹⁹ Emilio García Gómez, «Veinticuatro jarḡas romances en muwassahas árabes», 1952, p. 121.

halla mucho en la literatura árabe: «un alba como su rostro»,¹²⁰ «tu cara parece la luz de la aurora», «tu cara es mi aurora»;¹²¹ no obstante, la más frecuente comparación de hermosura es con la luna; escasea la comparación con el sol que es lo corriente en español moderno.

Otro muy particular arcaísmo hispano es el verbo que defectuosamente se transcribe siempre *garir*; es necesario transcribir *garrir* conforme a la acertada interpretación de García de Diego y E. García Gómez.¹²² En las jarchyas no aparece el verbo decir que, claro es, no se había perdido; pero se prefiere *garrir* que, sin duda, tenía un aire familiar; imperativo *gar* en las jarchyas números 2, 22, 23, 38; *garre* en 26; *garrid* en 4; y léase el infinitivo *ga[rr]ir* en la número 34.

En suma, tanto en la transcripción de la deficiente grafía árabe o hebrea como en la interpretación de las jarchyas, es preciso caminar siempre con un pie bien sentado en la filología románica y el otro en la filología árabe.

18. *Las jarchyas tradicionales, ¿son todas mozárabes?* Es notorio que muchas jarchyas son tradicionales, y de ello se han dado muchas y buenas razones. Pero hay algunas compuestas por el autor de la muwaschaha, como la dedicada a Cidiello, número 3, por Judá Ha-Leví, o la dedicada a Judá Ha-Leví por Mosé Ben Ezra, número 12. Según el preceptista Ibn Saná Al-Mulk, la jarchya era comúnmente inventada por el autor de la muwaschaha, y hemos de creer que esto sucedía frecuentemente en el caso de estar la jarchya en árabe vulgar, pero no cuando estaba en «la lengua de los cristianos».

Las llamamos comúnmente jarchyas mozárabes por hallarse redactadas en romance andalusí, pero algunas de ellas están redactadas en el romance más arabizado que usarían los musulmanes, como las números 6, 29 y 30, citadas arriba (capítulo 11 [p. 303]).

En suma, si estas jarchyas las queremos llamar mozárabes, entendamos que muchas están escritas por musulmanes que hablan la

¹²⁰ Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle*, 1937, p. 425.

¹²¹ Ibn Quzmā, *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933, números 58 y 115.

¹²² Emilio García Gómez, «Nuevas observaciones sobre las *jaryas* romances en *muwassabas* hebreas», 1950, pp. 161-163. Compárese con Joan Corominas, *Diccionario Crítico-Etimológico de la Lengua Castellana*, 1954, «garrir».

lengua de los mozárabes y que otras están en el dialecto hispánico propio de los judíos españoles. Por esto creo que es preferible llamarlas jarchyas andaluzas, andalusíes o del Ándalus.¹²³

A los musulmanes latinados en la lengua y en la tradición lírica pertenece el ambiente urbano que en otro lugar dejamos notado como particularidad de estos cantos, y otras costumbres, por ejemplo, la del *raquib* o «guardador» que ellos insertaron en la tradición cristiana.

Esta tradición cristiana, sobre la que se fundan la muwaschaha y el zéjel, era antigua tradición de la Bética, canción popular glossada en estrofas trísticas, que transportada a la lengua árabe introdujo en ella esas dos nuevas formas líricas hasta hoy vigentes en el mundo árabe.

19. *Influjo románico sobre la lírica árabe en el Ándalus.* Esa lírica mozárabe, tan ajena en sus temas a la lírica árabe clásica, tuvo fuerza suficiente para emparejarse con ésta. Las circunstancias políticas le ayudaron. A fines del siglo IX, en el Ándalus dominaba la escuela del gran cantor oriental Ziryab (792-852), que, emigrado en la corte de Abderrahman II, había perfeccionado en ella su laúd, añadiéndole una quinta cuerda, y en la corte andaluza habían quedado sus dos hijas propagando aquella brillante escuela.¹²⁴ Pero, bajo el reinado de Abdallah (888-912), el emirato de Córdoba pasaba una crisis de ruina; por todas partes surgían nacionalismos independientes: árabes, berberiscos, sobre todo hispanos renegados y mozárabes en Badajoz, en Toledo, en Zaragoza; Alfonso III, aliado de estos insurgentes, anunciaba en Oviedo el fin total de los sarracenos en España; a las puertas mismas de Córdoba, Omar Ben Hafsún mantenía una rebeldía de renegados y cristianos que duró treinta y ocho años (879-917); y en Cabra, dentro de la región dominada un tiempo por este nacionalista Omar, que más hablaba en romance que en árabe,¹²⁵ en Cabra, digo, tenemos la patria de Mocáddam (quizá un hispano islamizado) in-

¹²³ Compárese con mis «Cantos románicos andalusíes», 1951, capítulo 19 [p. 211].

¹²⁴ Bibliografía en Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, Madrid, 1922, p. 56 y siguiente, y p. 63 b.

¹²⁵ Véase mi *Orígenes del español*, 1929, número 87.

ventor de la muwaschaha,¹²⁶ así que la invención de este poema bien vemos no ser otra cosa sino una reacción nacionalista de los hispanos andaluces que, a fines del siglo IX, quieren sacudir el yugo de la canción árabe oriental, magnificada por Ziryab; quieren usar «esquemas métricos descuidados e inusitados en árabe, cogiendo expresiones vulgares o en romance», según dice Ben Bassám.¹²⁷

El mismo Ben Bassám nombra tres poetas, todos cordobeses (muertos en 940, 1022 y 1028), que perfeccionan la muwaschaha y complican su versificación.¹²⁸

Con Mocáddam de Cabra, y con sus continuadores cordobeses, el canto lírico del Ándalus ha cortado sus vínculos con Bagdad y con Medina; olvidado muy mucho de Ziryab, obedece a su gusto nacional en el que preponderaba la Andalucía de Córdoba y Granada,¹²⁹ donde en boca de mozárabes y musulmanes hispanos, venía de herencia romano-visigoda un canto de mujer donde predominaba el canto de la doncella que hace confidencias a su madre, tema bien extraño a la lírica árabe.

Ese cantarcillo en la lengua de los mozárabes o en el árabe vulgar de los musulmanes hispanos, ¿es lo único que Mocáddam tomó de la lírica popular o tomó también la forma métrica de glosar ese cantarcillo? Dámaso Alonso vacila; cree que la forma estrófica del zéjel no es camino para la cuestión de orígenes, pues todo el interés reside en la jarchya o villancico, y, sin embargo, por otra parte, también cree posible que la glosa del cantarcillo se hiciese ya en el canto mozárabe.¹³⁰

¹²⁶ Otra tradición da por inventor de la muwaschaha a Mohamad ben Mahmud, también natural de Cabra (véase Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hebraïques», 1948, p. 29). Se trata de una misma persona, según observa Nykl en «Sobre el nombre y la patria del autor de la *muwaššaha*», 1934, p. 221.

¹²⁷ Traducción de García Gómez en «Una *pre-muwassaba* atribuida a Abú Nuwas», 1956, p. 312.

¹²⁸ Véase mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 350 y siguientes.

¹²⁹ Henri Pérès (*La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, pp. 392-393) ve cómo en el siglo XI la música propiamente andaluza toma, por inspiración popular, la fisonomía que hoy tiene.

¹³⁰ Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», 1949, pp. 333 y 346.

20. *Origen del estrofismo árabe, ¿el tasmit?* Por razones históricas también dudan los arabistas. J. Ribera creía que Mocáddam había tomado también de la lírica románica la división estrófica del poema, ya que la estrofa con su cambio de consonantes es contraria a la casida árabe siempre monorrima. Sin embargo, A.R. Nykl objeta que la división estrófica pudo surgir dentro de la misma métrica árabe, pues hay un ejemplo, aunque único, en el diván del poeta árabe persa Abú Nuwas (fines del siglo VIII), una canción báquica en que cada verso largo lleva tres rimas internas distintas de la monorrima final de todos los versos, y en el primer verso son todas las cuatro rimas iguales, de modo que el esquema es *a-a-a-a*, *b-b-b-a*, *c-c-c-a*, etcétera (14 versos). García Gómez, según hemos dicho (capítulo 8 [p. 292]), publicó y tradujo esta canción, titulándola «una pre-muwassaha», sin decidirse a afirmar ni a negar si la estructura estrófica de la muwaschaha es o no de origen puramente árabe; se trata de una casida con *tasmit*, esto es: cada uno de sus versos está dotado de tres, cuatro o más rimas internas, de modo que esto convierte cada verso en una estrofa de versitos cortos.

Esta rara casida de Abú Nuwas llamémosla más bien un *pre-zéjel*, y no una *pre-muwassaha*, pues llevaba una sola rima semejante a la «vuelta» del *zéjel*, mientras la muwaschaha lleva como vuelta varias rimas, tantas como tiene el cantarcillo en sus varios versos rimados y en sus hemistiquios o períodos no rimados, diferencia esencial, ya que Ben Bassám nos dice que Mocáddam construía sus estrofas sobre el cantarcillo vulgar, esto es, sobre las varias rimas que el cantarcillo contenía; y esto es tan verdad que las muwaschahas están tan calcadas sobre el cantarcillo que toman para sus rimas no sólo las rimas, sino las cadencias del cantarcillo privadas de rima.¹³¹

La casida con *tasmit* de Abú Nuwas puede considerarse como un poema estrófico, pero de un sistema de estrofas desconocido en Occidente antes de los siglos XI-XII, pues tiene la particularidad que

¹³¹ Véase, por ejemplo, la muwaschaha de Ibn Baquí de Córdoba estudiada por Emilio García Gómez en «Muwassaha de Ibn Baqi de Córdoba», 1954, p. 43; represento por *ab* y *de* cuatro cadencias, sin rima, del estribillo, que es un dístico, *abc-dec*; el trístico de las mudanzas tiene rimas internas, *fgb-fgb-fgb*, y la vuelta es *abc-dec*; así en las cinco estrofas.

todas las estrofas de la casida llevan en su último verso una misma rima. Así, en la casida de Abú Nuwas, cada uno de los 14 versos de veinte sílabas se convierte en una estrofa de versitos pentasílabos con el cuarto verso de rima unisonante: *bbba*, *ccca*, etcétera; y a pesar de ser este *tasmit* único en el diván de Abú Nuwas, y a pesar de su rareza, pues García Gómez no cita sino otro ejemplo del siglo XII,¹³² nos inclinaríamos a considerarlo inspirador del cuarto verso de «vuelta» del zéjel, pues en realidad la monorrima de la casida explica perfectamente la vuelta unisonante de todas las estrofas del zéjel, unisonancia extraña a la estrofa trística latina medieval; una suposición por mí antes acogida de que en la Bética o acaso en toda la Romania existiese el trístico con «vuelta»,¹³³ no ha recibido apoyo ninguno en descubrimiento alguno que se haya hecho. De modo que se nos presenta como hipótesis de gran verosimilitud que el inventor del zéjel sumó la casida monorrima con *tasmit* de cuatro miembros, más el trístico con estribillo neolatino-bético; la vuelta sería árabe, el estribillo sería románico y el trístico sería a la vez árabe y románico.

Pero surge una dificultad histórica. Tenemos que explicar antes la muwaschaha, y después el zéjel; a esto nos obliga el texto de Ben Bassám, escrito a comienzos del siglo XII, y según ese texto, combinado con las muwaschahas que conocemos, la vuelta o *qufl* de la muwaschaha es seguramente de origen románico, pues reproduce todas las rimas y cadencias del *markaz*, jarchya o estribillo popular, totalmente extraño a la métrica y a la gramática árabe. La jarchya o *markaz* es el fundamento, según Ben Bassám; la jarchya es la que lanzó a Mocáddam por el camino de la estrofa y de los metros cortos y quebrados o desiguales; la casida con *tasmit* no puede explicar los versos desiguales y múltiples de la vuelta propia de la muwaschaha. Un literato tan erudito como Ben Bassám, para nada se acuerda del *tasmit*.

¹³² Un *tasmit* de cinco rimas (cuatro internas), llamado *tajmis*, es más frecuente: *bbba*, *ccca*, etcétera. García Gómez cita ejemplos desde fines del siglo XI en «Dos notas de poesía comparada», 1941, p. 406 y siguiente; trata también de *tasmit* que incluye versos de poeta ajeno, procedimiento tardío que ahora no nos interesa.

¹³³ Véase «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 389-390, y «Cantos románicos andalusíes», capítulo 29 [p. 242].

Nos lleva también al origen románico, del estrofismo en la muwaschaha-zéjel, el considerar que, siendo la muwaschaha una glosa o repetición métrica de la jarchya estribillo, en sucesivas estrofas encabezadas por sendos trísticos monorrimos, la reiterada glosa de un estribillo por medio de sucesivos trísticos monorrimos era forma corriente en la himnología latina eclesiástica; entonces lo único que inventó Mocáddam fue, en vez de la repetición monótona del estribillo detrás de cada trístico, como hacía el canto popular y eclesiástico de la Bética, poner una exacta imitación de las rimas y las cadencias del estribillo, insertando el estribillo sólo en la última estrofa. La muwaschaha es, pues, un perfeccionamiento artístico del canto popular del simple trístico con estribillo. El canto popular de danza que es coral, repitiendo el estribillo tras cada estrofa, no es grato al canto cortesano o docto que es monódico y el estribillo se suprime o se modifica. En el mismo uso eclesiástico se observa la tendencia a dar variedad a la monótona repetición del estribillo; un rezo, *De commendatione cuiuscumque anime*, manuscrito del siglo x procedente acaso de San Gall, consta de 23 estrofas compuestas de un trístico monorrimo asonantado, seguido de un estribillo cuyo primer verso se varía siempre, aunque siempre termina en la palabra «Deus»:¹³⁴

Benedicte sante Pater
qui regnas in trinitate
tu dona in terra pacem.
Benigne fortis Deus,
tibi commendo animam meam,
tu creasti eam.

Caelos fecisti gloriare,
domine, per tuum natalem,
fac nos gaudentes celebrare.
Clementissime Deus,
tibi commendo animam meam,
tu creasti eam.

Representando por letras mayúsculas los versos del estribillo que se repiten inalterados, tenemos el esquema *cccABB*, *dddABB*, *eeeABB*;

¹³⁴ Citado por Aurelio Roncaglia en «Laisat estar lo gazel», 1949, p. 87.

si como se altera el verso primero del estribillo se mudan los otros dos, tenemos: *dddabb*, etcétera, que es el esquema de la muwaschaha.

El zéjel nace de la muwaschaha, no repitiendo en la vuelta o *qufl* de cada estrofa todas las rimas de la jarchya-estribillo, sino sólo una.

21. *Difusión de las jarchyas románicas y del zéjel en España.* La muwaschaha, en el siglo XI, se halla extendida por todo el Ándalus. Entre las jarchyas conservadas pertenecen a este siglo las de Ben Ubada, de la corte de Almería, números 22, 27 y 37; la de Ben Al-Muellim, visir del rey de Sevilla, número 28; las de Al-Kumayt, de Badajoz, números 32 y 50; las de Ben Arfa Rasuh, números 44 y 45; la de Ben Labbun, de Valencia, número 49 (es el Aben Lupon de la historia cidiana); la de Ben Al-Labbána, de Denia, número 43 (autor de otras muwaschahas sin jarchya románica, en loor de Motamid de Sevilla, anteriores a 1091);¹³⁵ la de Ben Malik, de Zaragoza, número 44; la de Al-Yazzar, de Zaragoza también, número 41; las del Ciego de Tudela, números 21, 23, 26 y 36. Y, en este siglo XI, ya los poetas hebreos imitaban a los árabes, según vemos en Yosef el escriba que celebra al visir del rey de Granada, con la jarchya número 18, anterior al año 1042. Me parecen pocos estos autores que usaban jarchyas en romance, porque la muwaschaha había alcanzado en el siglo XI un extraordinario desarrollo, siendo cultivada por multitud de poetas que daban a sus estrofas muy variada complicación de rimas.¹³⁶ Es de esperar que se descubran más jarchyas románicas, y quizá los hallazgos más valiosos se hagan entre los poetas hebreos que naturalmente preferirían la jarchya en romance, lengua suya familiar.

Al lado de la muwaschaha se cultiva, es de suponer que desde los días mismos de Mocáddam, el zéjel, igual sustancialmente en su versificación a la muwaschaha, pero mientras ésta se pulimentó dentro de la gramática del árabe clásico, el zéjel se abandonó al árabe vulgar hispano, mezclado con algunos romanismos, por lo cual fue más desestimado y no fue acogido en las antologías tanto como lo fue la muwas-

¹³⁵ Sobre la complicada versificación de estas muwaschahas de Ben Al-Labbána, véase «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 357.

¹³⁶ Véase la reseña de los poetas que hace Julián Ribera en *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 66-68.

chaha; pero siempre era uno de los tres estilos que los más hábiles poetas del Ándalus cultivaban: la *casida*, la *muwaschaha* y el *zéjel*.¹³⁷

En el siglo XII el éxito de las dos formas líricas hispanas, con sus siete variedades métricas, va en aumento, cultivadas por la mayoría de los literatos musulmanes del Ándalus, que se esmeraban en no dejarlas caer en desuso; de un poeta de Sevilla, Al-Haitam, se cuenta que dictaba improvisadamente a tres copistas a la vez, al uno una *casida*, al otro una *muwaschaha*, al otro un *zéjel*.¹³⁸ Los poetas que nos dan *jarchyas* románicas en el siglo XII son Abu'l-Qasim, de Maynis, la número 46; Al-Sayrafi, la número 47; Al-Khabbaz, de Murcia, la número 38 y la número 48; Ben Ruhaym, de Levante, la número 8; Ben Baqí, de Córdoba, las números 5, 8, 41 y 42; el Leridí (de Lérida, reconquistada en 1149), que vive en el reino moro de Murcia hacia 1147-1172, la número 36. A este siglo pertenecen también casi todos los poetas hebreos: Mosé Ben Ezra, de Granada, *jarchyas* 12, 13 y 41; Judá Ha-Leví, con sus 11 *jarchyas*, números 1-11; Yosef Ben Zaddic, de Córdoba, la número 14; Abraham Ben Ezra, la número 15.

Del *zéjel* no suelen dar noticias los escritores árabes, pero ya vemos que era muy cultivado por los mismos autores de *muwaschahas*. Por fortuna se conserva un *Diván*, o colección de 149 *zéjeles*, del cordobés Ben Cuzmán (muerto en 1160).

22. *Éxito en el mundo árabe. La preceptiva de Ibn Saná'l-Mulk*. En la primera mitad del siglo XI la canción hispano-árabe estaba extendida por el mundo musulmán. El gran teólogo, historiador y poeta cordobés Ben Házam, en su *Risála* o *Epístola sobre la excelencia del Ándalus*, escrita entre 1035 y 1048, aduce el texto del historiador Ben Gálib, quien cita entre los méritos de los españoles «el haber inventado las *muwaschahas*, de las cuales gustan tanto las gentes del Oriente, que se han dado a imitarlas». ¹³⁹

¹³⁷ Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle*, 1937, p. 84.

¹³⁸ Véase Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 68-71. Para las varias formas métricas usadas por los autores, véase «Poesía árabe y Poesía europea», 1938, pp. 354-360.

¹³⁹ En Al-Makkari, *Analectes*, 1855-1861, vol. II, p. 105. Para la fecha de la *Risála*, véase Miguel Asín, *Abenházam de Cordoba y su historia crítica de las ideas religiosas*, 1927, vol. I, p. 273.

Los zéjeles, a pesar de su forma antigramatical, también eran muy gratos por su llaneza y facilidad. El único manuscrito en que se han salvado los 149 zéjeles del cordobés Ben Cuzmán es oriental, copiado probablemente en Bagdad en 1243 (adquirido por el Museo Asiático de San Petersburgo en 1825), notable testimonio de la duradera fama que el poeta de Córdoba tuvo en el Oriente. Este manuscrito de Bagdad nos quiere decir que no era ciertamente fantástica jactancia la frase en que Ben Cuzmán se gloria de que su zéjel número 54 resuena en todo el Iraq, o la que remata el número 65, con igual alabanza: «Mi precioso zéjel se canta en el Iraq; ¡esto es estupendo! Otros versos nada valen junto a mi donaire».

Bagdad era el sueño dorado de todo poeta que se sentía desatendido en el Ándalus. Otro genial cordobés, nuestro ya conocido Ben Baqí, bohemio vagabundo que sufría la avara incultura de los gobernantes almorávides, se consuela en decir que el Iraq le recibirá con los brazos abiertos.¹⁴⁰

Muchos literatos de España emigraban al Oriente, haciéndose allá admirar e imitar, y promovían allá colecciones de muwaschahas y de zéjeles andaluces que servían de modelo junto a las formas clásicas.¹⁴¹ El egipcio Ben Saná'l-Mulk (1155-1211) formó una famosa antología de muwaschahas precedida de un arte poética, cuya parte interesante para nosotros es la que da preceptos sobre el final de la composición: «La jarchya debe estar compuesta en lenguaje incorrecto, callejero, con expresiones populares y lenguaje infantil ... En la mayoría de los casos deberá emplearse el lenguaje de los niños pequeños y de las mujeres y de los hombres y mujeres borrachos ... La jarchya puede estar en lengua *aljamía* (esto es, española), pero a condición de que esa aljamía sea ampulosa, petulante, ininteligible. La jarchya es el aroma de la muwaschaha, su sal, su azúcar, su almizcle».¹⁴²

Se cita por todos este pasaje, como procedente de la más docta preceptiva, pero se rehuye citarlo por extenso porque chocan algu-

¹⁴⁰ Al-Makkarí, *Analectes*, 1855-1861, vol. II, p. 303.

¹⁴¹ Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 73-75.

¹⁴² Traducción de Alois Richard Nykl en «La poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», 1933, p. 388; compárese con Samuel Stern, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hebraïques», 1948, p. 304, y Emilio García Gómez, «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», 1958, p. 313.

nas extravagancias. Yo traté de explicarlo, sin comprenderlo,¹⁴³ hasta ahora que, conociendo las jarchyas, veo que el «lenguaje de los niños pequeños» en que insiste Ben Saná, y que tanto me ha intrigado siempre, alude, sin duda, a la forma infantil *mamma* tan repetida en docenas de jarchyas, en vez de «madre», usual en los villancicos; el lenguaje «de mujeres ..., de borrachos ..., ininteligible», es el de las canciones de amor, que el egipcio sólo estimaba como jerigonza sonora. En fin, que Saná'l-Mulk no sacó de las hermosas *canciones de habibi* más provecho que el hallarlas ininteligibles.

El crédito de este preceptista fue muy vario en el mundo árabe. Ben Jaldún nos dice que Ben Saná'l-Mulk fue uno de los pocos orientales que podían componer en estilo andaluz sin dificultad, pero el mame-luco Ben Hasán Ben Azákir, reuniendo otra antología de muwaschahas y zéjeles, hace un juicio adverso: después de reseñar copiosamente los poetas que en España cultivaron esos géneros, al enumerar los escritores egipcios y siriacos que han imitado ese sistema de canciones, nombra el primero al cadí Saná'l-Mulk, afirmando que a él han recurrido muchos para enterarse de esta materia, siendo así que era muy ignorante del secreto de ese sistema lírico.¹⁴⁴

Saná'l-Mulk nos comprueba lo que antes dije de no ser las jarchyas mozárabes materia exportable. El interés de esta lírica andaluza, en cuanto a su influjo histórico, reside en la métrica y en la música, no en la jarchya. El influjo que las muwaschahas pudieron ejercer en Oriente debe ser estudiado con atención, pero en principio ya vemos que el sencillo encanto de las jarchyas románicas quedaba incomprendido. Las jarchyas en árabe vulgar son las que acaso podrán revelar algún influjo del ideario mozárabe. Es una indagación de alto interés que está por hacer. García Gómez ha emprendido felizmente la comparación de las estructuras estróficas árabes con las españolas y ha encontrado multitud de combinaciones métricas iguales en árabe vulgar y en español medieval, estudio que promete proseguir;¹⁴⁵ la métrica puede dejar dudas sobre quién imita a

¹⁴³ «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 348.

¹⁴⁴ En Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, 1922, p. 73 b, y *Disertaciones y Opúsculos*, 1928, vol. I, p. 102, lámina 3.

¹⁴⁵ Emilio García Gómez, «Una *pre-muwassaba* atribuida a Abú Nuwas», 1956, pp. 331-333.

quién; el ideario quizá dará resultados más claros en otro orden de cosas. Pero el estudio debe hacerse para precisar debidamente esta extraordinaria propagación mélica andaluza cuyos efectos se perpetúan hasta hoy.

El granadino Ben Said (1208-1274), que vivió en Oriente, nos certifica que el éxito de que se alababa Ben Cuzmán continuaba, sin decaer, un siglo después de muerto el poeta cordobés: «Los zéjeles de Ben Cuzmán», dice, «los he oído cantar más en Bagdad que en las ciudades del Occidente». Hoy la estrofa del zéjel continúa usándose en todo el mundo islámico, desde Marruecos hasta el Afganistán y el Pakistán; en algunas partes, en Marruecos y en Túnez, perdura recuerdo de que esas canciones proceden de España, pues conservan el nombre de *canto andaluz* (*al-ŷinā al-andalusī*), «cantos granadinos» o «palabras de Granada» (*kalam Garnāta*).¹⁴⁶

23. *Éxitos y latencias del canto andaluz en dos mil años.* Ese grande y perdurable crédito gozado por el canto andaluz en el imperio árabe nos lleva a considerar este singular éxito en relación con otros semejantes, y lo hacemos sin necesidad ninguna, pues no tiene utilidad inmediata para nuestra argumentación; lo hacemos nada más por ser altamente increíble para el individualismo.

El tradicionalismo se funda en una experiencia segura sobre la enorme perduración de una actividad tradicional en estado latente, oculta a través de varios siglos, dando sólo a largos intervalos alguna señal de vida. Por eso no tememos ahora relacionar esa difusión del canto lírico de Córdoba y Granada por todo el imperio árabe, con la gran boga que, en el imperio de Roma, alcanzó el canto de las famosas muchachas andaluzas, *puellae Gaditanae*; las canciones de la alegre Cádiz, la *iocosa Gades*, eran de gran moda, lo mismo entre los jóvenes elegantes que en las reuniones de los graves magistrados o en el popular estruendo de las saturnales, según nos informan Marcial, Juvenal, Estacio y Plinio en los últimos decenios del siglo I y primeros decenios del II. Pero además debemos asociar estos dos epi-

¹⁴⁶ Véase en Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 74-75, abundantes noticias; y semejantemente H. Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle*, 1937, p. 393.

sodios, el árabe y el romano, con el vuelo que por todo el imperio hispanoamericano toma en la época moderna el «cante andaluz» en múltiples formas de *sevillanas*, *peteneras* (de Paterna, en Cádiz), *malagueñas*, *granadinas*, etcétera, etcétera, y sus continuadoras acriolladas, *guajiras*, *babaneras* de Cuba, *malagueñas* de México, *tangos* argentinos, *siirillas* (seguidillas) de Chile, etcétera.¹⁴⁷

Y todavía puedo añadir otro caso muy olvidado, que aparece en la antigüedad, más de dos siglos antes de la gran moda de las *puellae Gaditanae* en Roma. Sabemos por Estrabón (II, 3, 4) que, cuando, ciento veinte años antes de Cristo, Eudoxo de Cízico fletó varias naves en Cádiz para buscar camino por el sur de África a la India, «embarcó muchachas cantoras, médicos y otros técnicos», y se hizo a la mar. Es decir, en Cádiz, las cantoras eran consideradas como indispensable valor para un trabajoso periplo, antes que los médicos y los pilotos.

Es preciso hacerse a la idea de que algunos caracteres colectivos son asombrosamente perdurables, y uno de ellos es la singular inspiración mélica del pueblo andaluz, poderosamente atractiva. El imperio musulmán abarcaba muchas regiones de la Península, pero eran Córdoba y Granada las que difundían sus canciones, no Zaragoza ni Toledo; a Roma no iban las «puellae Tarraconenses», ni las «Gallicienses», aunque la mujer gallega sobresale también en aptitud de canto; pues, cuando la genial excelencia del canto andaluz la tenemos documentada igualmente en cuatro notables casos, a través de más de dos mil años, debemos ver esos discontinuos momentos íntimamente relacionados por una excepcional tradición mélica viva y continua en Andalucía, aunque latente durante la mayor parte del tiempo.

Hace años quise mostrar que, si las aladas cancioncillas andaluses glosadas por poetas árabes y hebreos volaban por todo el cielo de España, sin embargo, su éxito se debía a la perdurable genialidad mélica de «la eterna Andalucía». Al individualismo puede pare-

¹⁴⁷ Véase Gilbert Chase, *La Música de España*, 1943, capítulo XVII («La música hispánica en las Américas»); conclusión general es que «la música hispanoamericana no es tanto el resultado de la influencia hispana sobre la base indígena como la consecuencia de la influencia indígena sobre la base española» (p. 281).

cer absurdo el buscar relación entre tres episodios tan separados: las *puellae Gaditanae* en Roma, la canción cordobesa en el Iraq y el valor moderno del cante andaluz. Hoy, sin que aquello importe nada al problema de Guillermo IX de Aquitania, aunque sí a los principios tradicionalísticos en general, he querido insistir en la relación entre esos tres momentos, añadiéndoles, en lo moderno, el éxito del canto andaluz en el imperio hispanoamericano y, en lo antiguo, el caso de Eudoxo de Cízico. La mente individualista flaqueará, sentirá vértigo ante esta eterna Andalucía de dos mil años, con largos siglos de latencia entre esas solas cinco manifestaciones; esta bimilenaria continuidad la creará concepción ultra-absurda del tradicionalismo. Pero yo pido que se busque otro modo de explicar el reiterado aparecer de estos cinco extraordinarios testimonios del valor excepcionalmente único de los cantores andaluces, con exclusión de todos los otros cantores de España; no se hallará otra explicación que la de cinco casualidades; hemos de creer que, a lo largo de veinte siglos, cinco veces se engendró de nuevo sobre el suelo de la Andalucía un nuevo pueblo con una notable aptitud para el canto que los distinguió sobre todos los otros pueblos de España y les dio gran fama fuera de su tierra. Esta quíntuple formación de un pueblo musicólogo, formación cinco veces casual, sin ninguna causa común, es cosa absurda, bastante más increíble, por oponerse a la buena lógica, que la conservación bimilenaria de un carácter colectivo.

Ahora, sentado este poder difusor del canto andaluz, no creo que nadie pueda mirar como cosa increíble que el canto cordobés, a la vez que se difundía por el Oriente, ejerciese notable influjo en Occidente.

24. *España y la Occitania en los siglos XI y XII.* Comencemos por notar que la España cristiana mantenía con la Occitania relaciones muy íntimas en los siglos XI y XII.

Los Pirineos, lejos de ser barrera de incomunicación entre los pueblos que separa, fueron, desde la prehistoria, red caminera de infiltraciones a un lado y a otro, así que, por ejemplo, gran parte del sur de Francia es de abolengo ibérico; pero, en los siglos XI y XII, la relación entre las dos partes separadas fue de extraordinaria penetración cultural, que se refleja vivamente en la vida política. Esta

mayor comunicación entre el Norte y el Sur comienza por iniciativa del gran rey de Navarra Sancho el Mayor (1000-1035), el cual, titulóse *rex Ibericus*, se empeñó en estrechar las relaciones de España con Francia y con Roma, relaciones bastante relajadas bajo la hegemonía del floreciente califato de Córdoba en los siglos anteriores. Los hijos y los nietos de Sancho, hechos reyes de Castilla, continuaron este empeño, que se manifiesta en una activa intervención de elementos franceses en la vida civil y eclesiástica de España y una correspondiente réplica española.

1. Los monjes de Cluny, agentes de la política del Papa, introducen en la Península el rito romano, desterrando el de la España de San Isidoro; y esto es en Navarra desde 1022; en Castilla, desde 1077. En 1085 un monje cluniacense, Bernardo de Sedirac, ocupa la sede arzobispal de Toledo, recién conquistada, y este prelado, en 1096, trae otros cluniacenses, todos, como él, procedentes del sur de Francia, territorios de la lengua de *oc*, los cuales ocupan las principales sedes de España, incluso la recién creada de Valencia del Cid. Esta inmigración de clérigos languedocianos ejerció gran influjo en los intercambios de la vida cultural, pues estos inmigrados venían con una aureola de superior ilustración —«viros litteratos» los califica el arzobispo de Toledo en su *Historia*— e igualmente, el cluniacense que el Cid hizo obispo de Valencia es caracterizado por el cantar del héroe diciendo que era «bien entendido de letras». Como ejemplo de réplica española debe citarse, a comienzos del siglo XII, la escultura del tímpano del monasterio cluniacense de Moissac, inspirada en miniaturas de la alta Edad Media española.

2. Matrimonios regios. Los reyes de España solían casarse con señoras nobles españolas. Contra esta endogamia, Alfonso VI tuvo sucesivamente cuatro mujeres extranjeras, de las cuales sólo se conocen bien dos, y éstas eran, no de la familia real francesa, sino de grandes señores del sur de Francia: Inés, en 1074, hija de Guillermo VIII, duque de Aquitania, era hermana del trovador; y Constanza, en 1080, hija de Roberto, duque de Borgoña, venía de la tierra en que radicaba la abadía de Cluny. Dos borgoñones, sobrinos de esa Constanza, Ramón y Enrique, casados con dos hijas de Alfonso VI, establecen dinastía borgoñona en los reinos de Castilla y de Portugal. Otra hija bastarda de Alfonso VI casó con el conde de Tolosa, Ramón

de San Giles, y tuvo un hijo, Alfonso Jordán, vasallo de Alfonso VII de Castilla. El infante Pedro, futuro rey de Aragón y Navarra, casó en 1082 con otra hija del ya citado Guillermo VIII de Aquitania. Por otra parte, los condes de Barcelona contraían matrimonio frecuentemente con señoras de la Galia gótica, de Carcasona y Narbona; Ramón Berenguer III, el que fue yerno del Cid, casa en 1112 con Dulce, condesa de Provenza, con lo cual en este condado se establece una dinastía catalana, dinastía que también se entroniza en Aragón en 1137. Alfonso II de Aragón (1162-1196), miembro de esta familia catalano-aragonesa-provenzal, fue rey trovador que cantó el amor cortés en estrofa de trístico complicada con una vuelta doble, *dddadaada*.¹⁴⁸

3. Expediciones militares de señores franceses, principalmente del Sur, en auxilio de la reconquista de la fronteriza cuenca del Ebro. La primera importante fue la cruzada predicada por el Papa, que tuvo por resultado la conquista, efímera, de Barbastro en 1064. Siguieron otras expediciones en 1080, 1087, 1097, 1114, 1118, 1120 (la de Guillermo el Trovador) y algunas posteriores hasta 1212.

4. Relaciones feudales frecuentes, de las que sólo recordaremos algunas. Ya en el primer tercio del siglo XI, Sancho el Mayor tuvo por vasallos algunos señores de Gascuña. Alfonso VII, coronado emperador de León y de Castilla (1135-1157), tuvo por vasallos a Ramón Berenguer IV de Barcelona, a Alfonso Jordán, conde de Tolosa, y a varios magnates de Gascuña, de Poitiers, Mompeller y otros, hasta el río Ródano, así que el juglar gascón Alegret le puede llamar con razón «el dueño del Occidente» («lo seinhor de cui es Occidentz»); otro juglar gascón, Marcabré, en dos sirventesios de 1137 y 1143, trata de avivar el interés de los señores franceses por la guerra antialmorávide que sostiene este emperador hispano. Por su parte, Ramón Berenguer IV recibe el vasallaje del vizconde de Carcasona (1150). El hijo de este Ramón, el rey Alfonso II de Aragón, el Trovador, hereda el ducado de Provenza (1166) y el condado de Rosellón (1172); recibe el vasallaje de Bearne (1170) y de Bigorra (1175). No se puede dar mayor comunidad de vida política entre el norte y el sur de los Pirineos.

¹⁴⁸ Manuel Milà i Fontanals, *De los trovadores en España*, 1889, p. 268.

El hijo de este Alfonso Trovador, Pedro II de Aragón, cuñado y aliado del conde de Tolosa Ramón VI, murió en la batalla de Muret (1135), defendiendo la causa de los herejes albigenses y, con él, acaba el gran predominio catalano-aragonés en el mediodía de Francia y acaban también las pretensiones de independencia que la Occitania alimentaba frente a la Francia del norte.

5. Colonización comercial francesa. En estos siglos XI y XII se establecen en España negociantes franceses que ocupan barrios o calles enteras de diversas ciudades españolas. En Toledo, reconquistado en 1085, los inmigrantes franceses fueron tan numerosos, que en los fueros de la ciudad de 1118, 1137 y 1174, los pobladores «francos» figuran al lado de los «castellanos» y de los «mozárabes». En el camino que va de Roncesvalles a Santiago muchas ciudades sabemos que tenían barrio de francos, según algunos documentos nos lo dicen ya en las siguientes fechas: Estella, en 1090; Logroño, en 1095; Burgos, en 1103; Pamplona, Puente la Reina, Sahagún, etcétera.¹⁴⁹ Estos franceses avocindados en tierra española nos llevan a pensar no sólo en influjo de España sobre la poesía lírica francesa, sino también sobre la épica. Es por todos aceptado que la *chanson de geste Anseïs de Cartage* se escribió por persona que conocía perfectamente el camino de Santiago y que adaptó al ciclo carolingio la leyenda española del rey Rodrigo; persona, sin duda, muy relacionada con estas colonias de francos. Es también indudable, según Gastón París vio ya, que la *Chanson de Mainet* se inspira en la historia real de Alfonso VI, desterrado en Toledo en 1072; y yo creo, con fundamento de absoluta firmeza, que la primera redacción del poema fue hecha por quien conocía bien la topografía de Toledo y de sus alrededores, quizá un franco vecino de esa ciudad.¹⁵⁰

25. *Primeras noticias de la difusión del canto hispano-árabe en Occidente.* El canto lírico del Ándalus que tanto se propagó por el Oriente, influyó también en ese Occidente hispano-occitánico. No nos da noticia

¹⁴⁹ Consúltese con precaución y compulsa la bibliografía de Prosper Boissonnade, *Du nouveau sur la «Chanson de Roland»*, 1923, p. 66. Sobre las colonias en el camino de Santiago, véase mi *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 1957, p. 256.

¹⁵⁰ Véase mi estudio «*Galliene la belle* y los palacios de Galiana en Toledo», 1941, p. 79.

ninguna la literatura latina, que entonces era sumamente pobre. En cambio, la literatura árabe, siempre tan fértil, nos da preciosas noticias de los primeros tiempos en que los castellanos y los occitanos mostraron gusto y afición por el canto lírico árabe.

El médico cordobés Ben Al-Kattaní hacía frecuentes viajes a la Corte del conde de Castilla Sancho García (995-1017), tanto por la medicina como por el mercado de esclavas cantoras, a las que él se jactaba de adoctrinar maravillosamente. Un día, según cuenta Ben Bassám a comienzos del siglo XII, en el salón del palacio (de Burgos), había varias danzarinas y cantoras musulmanas, regaladas al conde por el califa de Córdoba Suleimán Ben Al-Hakem (1012-1016). La condesa hizo seña a una de ellas, la cual tomó un laúd y cantó unos versos: «¿Por qué la brisa llega a mí como soplo mezclado de perfume? Es que viene del país amigo, como aliento aromático de la amada que me inspira una dulce pasión...». Junto a la señora cristiana, estaban varias sirvientes, cautivas hermosísimas, y una de ellas, al oír los versos, rompió a llorar. Ben Al-Kattaní se acercó a ella, preguntándole la causa de su llanto. Ella respondió: «Esos versos son de mi padre, Suleimán Ben Mihrán, de Zaragoza; yo estoy cautiva hace mucho y en todo este tiempo no he vuelto a saber nada de mi familia». H. Pérès sacó del olvido esta anécdota para mostrar cómo entre los cristianos del norte de España cundía el gusto por las cantoras musulmanas; pero ese episodio que todos repetíamos nada más que para eso, tiene un interés mayor, notado por A. Roncaglia. Esos versos, esa brisa que el poeta respira gozoso porque viene del país querido, es tópico muy común en la poesía árabe desde tiempo antiguo y es totalmente extraño a las literaturas clásicas griega y latina; luego lo vemos difundido en la poesía trovadoresca, donde, justamente sirviendo también de exordio, como en la poesía del poeta de Zaragoza, aparece en una canción de Bernart de Ventadorn, en otra de Peire Vidal, en varias otras canciones provenzales y francesas y hasta en el cantar de gesta *Le charroi de Nimes*, verso 830.¹⁵¹

¹⁵¹ Anécdota en Ben Bassám (véase Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, p. 386). Véase también Aurelio Roncaglia, «La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della Penisola iberica», 1957, pp. 338-342. *Le charroi de Nimes* es cita aportada por Martín de Riquer. Yo hallo el tema del aura mensajera en un romance carolingio. Bien decía el gitano que en este mundo lo sabemos

He aquí un ejemplo brillante y convincente de influjo lírico del Oriente sobre el Occidente. En él se dan todas las circunstancias apetezibles. En una fiesta palatina de Burgos, hacia el año 1015, el tópico del voluptuoso respirar el aura que sopla de la tierra amada promueve una emocionante escena; es de suponer que Ben Al-Kattaní tradujese a los invitados de la fiesta condal los versos del poeta árabe de Zaragoza, causantes de la triste escena; nos sentimos tentados a imaginar que el tema vagó ya entonces en cantos cristianos hasta que los trovadores lo recogieron. Pero ¡cuántas otras ocasiones habría después para que el tópico se infiltrase en los cantos románicos! Lo que parece indudable es que las famosas cantoras cordobesas introducirían ya a comienzos del siglo XI algunas modalidades de su arte en el norte de España.

Otro dato muy importante hallamos, siempre en la literatura árabe. Nos referimos a cuando fue conquistada Barbastro en 1064 por el ejército del Papa, compuesto principalmente de varones normandos y del sur de Francia. El gran historiador cordobés Ben Hayyán nos transmite una anécdota en la que vemos un conde de los cruzados, dueño de una casa de la ciudad conquistada, escuchando a una de sus cautivas que entona una canción árabe al son del laúd; el conde, sonriente, da muestras de gran embeleso, como si entendiese la canción, cosa difícil, aunque él ya chapurreaba el árabe; y era tal el agrado que de esa y otras varias cautivas recibía, que no quiso ceder ninguna a un mercader judío encargado de pagar un cuantioso rescate por algunas de ellas. El mismo Ben Hayyán nos dice que de estas cautivas (cuya más preciada habilidad era el canto) se llevaron de España los conquistadores de Barbastro muchos miles; al capitán de la caballería del Papa, se dice, cupieron mil quinientos jóvenes. Otro historiador dice que fueron regaladas al emperador de Constantinopla 7.000 de estas muchachas.¹⁵²

todo entre todos, pero aquí, quien más ha sabido, es Roncaglia. No tengo presente el trabajo de Scheludko de 1928 («Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik»), en que objeto hallarse en la poesía búlgara el tema del aura mensajera de amor (véase Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960, p. 191); ese ejemplo, por ser moderno, carece de valor argumentativo.

¹⁵² En Reinhart Dozy, *Recherches sur l'histoire et la littérature d'Espagne*, 1881, pp. 341, 344 y 348.

Ahora bien, este capitán de la caballería era el padre de Guillermo el Trovador, el duque de Aquitania, Guillermo VIII, y fue parte tan principal en la empresa del Papa, que los documentos privados de sus dominios de Lemosín, de Turena, de Poitou, fechaban ese año 1064, atribuyendo al «glorioso duque Guillermo» la memorable conquista de Barbastro.¹⁵³ Esas 1500 cautivas (aunque esté exagerada la cifra) que se llevó el gloriosísimo duque, serían repartidas por las cortes señoriales de los vasallos de todas aquellas tierras, y es imposible que no hayan influido en propagar la lírica arábigo-hispana entre los languedocianos, que sentirían el fascinador encanto de la música andaluza, como lo sentía aquel conde que no quiso admitir el rescate de ninguna de sus esclavas.

Estas anécdotas nos dejan ver cómo el exótico canto árabe ejercía entre los pueblos cristianos una acción oral, difusa, dilatada en el tiempo y en el espacio. Esta acción debió de intensificarse en el último tercio del siglo XI bajo el reinado de Alfonso VI, el emperador de las dos religiones, como le llamaban los musulmanes; entonces se sucedieron los dos matrimonios de este rey, uno con la hermana de Guillermo IX el Trovador y otro con la protectora del monasterio de Cluny; en ese final del siglo XI fue más intensa que nunca la afluencia de cluniacenses en España, así como la de colonos francos, y fueron frecuentes más que nunca grandes expediciones militares.

26. *Guillermo IX de Aquitania y el ambiente hispano.* Si pensamos en el primer trovador conocido, Guillermo IX, duque de Aquitania, nos encontramos con que su padre, Guillermo VIII, el conquistador de Barbastro, el importador de esclavas cantoras, casó dos hijas suyas, según dijimos, una con Alfonso VI de Castilla y de León, en 1071, y otra con Pedro de Aragón, en 1082. Guillermo el Trovador, nacido en 1071, pasa sus primeros años bajo la impresión de estos parentescos hispanos. Sucede a su padre en 1087, cuando él tenía dieciséis años, fecha en que muchos de sus vasallos toman parte en la estéril cruzada francesa promovida por la alarma que causó en la cristianidad la espantosa victoria almorávide sobre Alfonso VI, en Badajoz.

¹⁵³ Prosper Boissonade, *Du nouveau sur la «Chanson de Roland»*, 1923, p. 27 (las citas que se refieren al duque son las del número 6 y no las del 7).

En 1101-1102 Guillermo tomó parte en la Primera Cruzada, llevando una penosa vida en Siria. También participó en las guerras antislálicas de los reyes de España, después de la fracasada expedición de 1087, pues sabemos que pasó varios meses del año 1120 en Aragón, con 600 caballeros vasallos, en ayuda de Alfonso el Batallador, y tomó parte en la victoria de Cutanda contra los almorávides (junio de 1120). Después de muerto Guillermo, en 1127, continúa su descendencia en señalada relación con España: una hija suya casó en 1132 con Ramiro el Monje, sacado de su monasterio y hecho rey de Aragón para que no se extinguiese el linaje de los reyes aragoneses; y el hijo del Trovador, Guillermo X, sabemos era devoto de la peregrinación al Apóstol de España, por el hecho, muy resonante entonces, de haber muerto repentinamente en la catedral de Santiago, de Galicia, el Viernes Santo de 1137. Es muy probable que el Trovador peregrinase también en Galicia, como devoción de familia, porque de un antecesor suyo, Guillermo III, consta que todos los años hacía peregrinación a Santiago o a Roma. En fin, vemos que Guillermo IX, el Trovador, por persistente tradición familiar, era un predestinado a la hispanofilia, y vivió en relación familiar o amistosa con sucesivos reyes de Castilla y de Aragón.

Para creer, como algunos suponen, que fue en la cruzada a Tierra Santa (1101-1102) donde Guillermo IX pudo conocer la poesía hispano-árabe, es preciso no pensar en la realidad histórica que unía a la Occitania con España, formando una unidad casi nacional sólo rota en la batalla de Muret; es preciso no pensar en el botín de Barbastro ni en que el Trovador tenía genio «jocundo, faceto y ajuglarado», según nos dice Orderico Vital,¹⁵⁴ genio que le haría precoz buscador de diversiones exóticas, y no habría de esperar a sus treinta años para ir cruzado a Oriente y descubrir allá la existencia del canto árabe de los zéjeles.

Que Guillermo IX imita los zéjeles nos los dice alguna comparación con Ben Cuzmán. Pero entiéndase bien que tomamos a Ben Cuzmán como punto de comparación por ser el autor de quien, por raro acaso, se conservan muchos zéjeles. Guillermo pudo desconocer todos los zéjeles de ese poeta cordobés, su contemporáneo; no

¹⁵⁴ Véase Pio Rajna, «Guglielmo, conte de Poitiers, trovatore bifronte», 1928, pp. 353 y 360.

se trata de imitación particular y concreta; lo que Guillermo imita, además del metro, es el tono y el estilo habitual del género zejelesco, tal como lo pudo observar en la tradición oral que venía de los poetas del siglo XI —Al-Ramadí, Ubada, Ben Numara— y de los numerosos autores de muwaschahas con jarchya española o de multitud de efímeros zéjeles perdidos.

27. *Dos canciones zejelescas de Guillermo IX*. La canción quinta de Guillermo, «Farai un vers pos mi somelh», tiene tema completamente zejelesco, mucho más zejelesco que su estrofa, que está muy evolucionada, *aaabxb, cccdyd*, etcétera, perdiendo la unisonancia de la vuelta (la conserva Ben Cuzmán, número 138, *aaabxb, cccbxb*); pero el tema desarrollado por Guillermo es zejelesco puro. El poeta, tomándose a sí mismo en burla, cuenta cómo, yendo de viaje, pasó en casa de doña Inés y de doña Ermesenda ocho días en una obscena aventura, de la que queda muy averiado. Este era tema de tipo corriente en los zéjeles, como se ve en varios de Ben Cuzmán, donde él se complace en presentarse bajo aspectos cómicos en aventuras que le suceden, ora con una mujerzuela que encuentra en un viaje (número 84); o con una hermosa que le cita y le hace quedar en ridículo (número 87); o con la mujer de un vecino (número 20); o en obsceno encuentro con una bailarina berberisca (número 90). Si en su canción quinta Guillermo, poderoso magnate, señor de un estado más grande que el del mismo rey de Francia, finge un episodio de viaje como el de cualquier poeta errante, no lo hace reflejando su propia intimidad, sino llevado por la imitación de un género poético preexistente muy popularizado.

La canción séptima de Guillermo, «Pus vezem de novelh florir», es también en todo un zéjel; en sus temas y en su estructura. Su versificación nos presenta un trístico más tres versos de vuelta con dos rimas unisonantes en todas las estrofas: *aaabab, cccbcb, dddbdb*, etcétera,¹⁵⁵ como los zéjeles (por ejemplo, *aaabxb-ccbxb* en Ben Cuzmán, números 123, 138, 141, 142, etcétera). Comienza con una evocación de la primavera,

¹⁵⁵ El segundo verso de la vuelta, quinto de la estrofa, rima con las mudanzas, cosa habitual en Francia, en Galicia y en Castilla, pero en Ben Cuzmán sólo ocurre accidentalmente; véase «Poesía árabe y poesía europea», 1938, 373-375, y antes 358, zéjel 141 de Ben Cuzmán.

con muchos zéjeles de Ben Cuzmán (números 28, 71, 78, 80, etcétera); el comienzo del canto amoroso, con una evocación naturista, ha mostrado Frings que es un rasgo abundante en la lírica de todos los pueblos, desde los cantos egipcios mil quinientos años antes de nuestra era; pero aquí se trata de una primera canción del Occidente que evoca concretamente a la primavera en metro zejelesco, igual al de la poesía arábigo-hispana. Expone luego Guillermo la doctrina del amor cortés, tan corriente en zéjeles y casidas: resignación ante los desfavores de la amada; encomio de la «obediencia», de que luego hablaremos; y termina con una transición brusca pasando el poeta al elogio de su propia canción, y al envío de la canción y del elogio a un amigo o amiga de Narbona, «mon Esteve». Era habitual en el zéjel, casi preceptiva, esta división en dos partes inconexas entre sí: una, que desarrolla faccias, lances o temas morosos; y otra, dedicada al loor de un personaje y de los propios versos. Ben Cuzmán tiene 81 zéjeles que contienen dedicatoria a un personaje y 43 en que el poeta se alaba a sí mismo.

28. *La estrofa zejelesca en Guillermo IX y demás trovadores.* Entre las 11 canciones de Guillermo IX conservadas, todas sin estribillo, hay, además de estas dos que, por su contenido, se relacionan con el género del zéjel, otras cuatro que están versificadas como los zéjeles:¹⁵⁶ en estrofas compuestas de un trístico monorrímo de rima diversa en cada estrofa, seguido de una «vuelta» con rima unisonante igual en todas las estrofas. La forma más simple es la de la canción 11 de Guillermo IX, *aaab, ccch, dddb*, etcétera, forma que tienen 105 zéjeles de Ben Cuzmán (números 1, 2, 5, 7, etcétera). En las otras dos canciones la vuelta consta de tres versos, dos de los cuales son con rima unisonante en todas las estrofas. Las canciones número 4 y 8 son de esquema *aaabab, ccchcb*, etcétera, como la número 7; la número 6 tiene cuatro mudanzas, en vez de tres, *aaaabab, cccchcb, dddbdb*, etcétera,¹⁵⁷ como el zéjel 133 de Ben Cuzmán *aaaabb, cccchb*, etcétera...

¹⁵⁶ Para los zéjeles sin estribillo, véase mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 358-360 y 390-392. Los zéjeles de Ben Cuzmán tienen todos estribillo, pero los citamos aquí por no tener a mano alguno en que el estribillo falta.

¹⁵⁷ Para el segundo verso de la vuelta con rima igual a la mudanza, véase la nota penúltima [p. 361, nota 188].

Los trovadores de la primera mitad del siglo XII siguen usando la estrofa zejelesca sin estribillo, pero mucho menos que Guillermo. Cercamón, entre sus siete poesías, tiene una, el planto a la muerte de Guillermo X, el hijo del Trovador, peregrino en la iglesia de Santiago en 1137, con monorrimo y vuelta, *aaaaab, cccccb*, etcétera. Marcabrú, que florece entre 1133 y 1147, y que estuvo en la corte de Alfonso VII, emperador de León, en 1143, usó antes de venir a España otras variedades de la estrofa andalusí, ofreciéndonos, entre sus 43 canciones, siete —*aaab* la número 23, *aaabab* la número 29, etcétera—, advirtiéndose en la número 6 una novedad, pues sus catorce estrofas no tienen la vuelta unisonante en todas las catorce, sino sólo dos a dos. Rudel, contemporáneo de Marcabrú, no tiene en sus seis canciones ninguna zejelesca.

Después de los trovadores de la primera generación, la estrofa zejelesca entra en desuso, pero todavía se ven algunas muestras de ella a fines del siglo, como en Blondel de Nesle, que usa la mudanza con doble rima o seis versos *adadadb*, complicación rara en los trovadores, pero usual en rondeles franceses, lo mismo que en canciones portuguesas, castellanas e italianas, y muy común en Ben Cuzmán (números 39, 42, 46, etcétera). Todavía en Peire Cardenal, en el siglo XIII, se encuentra algún caso de *aaab, cccb*, etcétera...

En suma, la métrica de Guillermo IX, a comienzos del siglo XII, es notablemente más zejelesca, arcaica, que la de Cercamón en el segundo cuarto de siglo. La estrofa zejelesca ocurre en algo más de la mitad de las canciones del duque de Aquitania; la otra mitad menor usa estrofas de dos clases: tercetos unisonantes y sextillas de dos y de tres rimas cada una. Esto supone que, antes de Guillermo, existía en el dominio provenzal una tradición mélica no muy rica en formas, y que en este momento, en el siglo XI, se difundió, arrolladora, la moda del canto andalusí.

En el segundo cuarto del siglo XII, mientras la estrofa zejelesca va perdiendo terreno, aparecen nuevas combinaciones no zejelescas. Cercamón tiene además de las sextillas, tres canciones con estrofas de siete versos, y una canción con estrofas de nueve versos. Marcabrú usa mucho las octavillas. Rudel tiene una canción en sextillas, cuatro en septillas y una en octavillas. Los trovadores que vienen después, en la segunda mitad del siglo XII, enriquecen la métrica, y el trístico zejelesco cae en olvido entre los poetas doctos, pero sigue

viviendo en la canción popular con estribillo, tanto en el sur como en el norte de Francia; es decir, continúa viviendo en la tradición oral popular, que es de donde procede.

29. *Nace la jactancia de autor frente a la anónima.* La influencia de la lírica árabe-andaluza en la trovadoresca, tan visible respecto a la estrofa de tipo zejelesco, aún es más clara en los temas tratados en la canción. Hemos visto dos poesías de Guillermo de Aquitania ajustadas a la preceptiva poética del zéjel, y también en los trovadores de la primera generación se encuentran casos semejantes.

Choca desde luego que Guillermo alabe lo bien hecha que están la letra y la melodía de su canción; una alabanza así, es siempre rara, pero lo más chocante es que el alabarse sea un hábito en los trovadores de la primera generación. ¿Cómo pudo engendrarse este tan extraño y decadente hábito alabancioso, en el momento mismo de nacer una literatura? Cuando antes no aparece poeta ninguno, surgen ahora, a comienzos del siglo XII, unos poetas que no se envanecen de ofrecer alguna novedad de forma o de fondo en su canción, como se envanecen los iniciadores del mester de clerecía en España («mester traigo fermoso ... a sílabas cuntadas, ca es grant maestría»); los trovadores no elogian un arte nuevo, sino el talento del autor que lo practica. Claramente se ve que no se alaban de una nueva técnica poética; se jactan simplemente de acierto personal en el arte conocido de todos, recibido por herencia. Nace con estos primeros trovadores el orgulloso personalismo del autor, y nace ayudado por imitación de los poetas árabes que cultivaban el viejo género zejelesco, entre los cuales pudo surgir la extravagante moda del autor siempre vanaglorioso, fanfarrón, moda inconcebible entre los autores anónimos precursores de Guillermo IX.

Rudel se alaba de que su canción es buena; él nunca falló en ella y todo, en ella, está bien; el que la cante, ha de cuidar no quebrarla ni despedazarla. Raimbaut d'Orange acaba su canción con arrogante reto: «desde que Adán tragó la manzana, no hay un trovador que al lado mío valga un rábano, y si alguien me quiere desmentir, yo le venceré en desafío». Y lo mismo que estos tres grandes señores, el pobre juglar Alegret es también engreído: «yo soy el que sabe escoger las palabras más convenientes, y si hay loco que me contradiga, venga, que Alegret

le convencerá». Otro gran poeta, gran juglar, dice igualmente: «¡Oíd mi canto cómo se mejora! Marcabré sabe acordar los versos y la melodía tan bien, que nadie puede reprender una sola palabra».¹⁵⁸ Todos, lo mismo poetas aristócratas que plebeyos juglares, dan comienzo a la literatura provenzal sujetos ya a una moda arraigada, que es la del zéjel floreciente en Andalucía y en el Oriente desde el siglo X, y cuyos versos finales solía consagrarlos el poeta a un auto-elogio: «Mi zéjel excelente es oído en el Iraq, los versos de otros no valen nada junto a mi donaire» (Ben Cuzmán, número 65); «Todos me alaban y bien lo merezco; mis zéjeles son graciosos y fuertes, y los de los demás son trabajos de Job, sin gracia ni fuerza» (números 24, 30, 61 y 69); «¡Qué zéjel he compuesto! Es una maravilla; yo tengo ingenio natural...» (número 97). La misma inquietud que Rudel respecto a los que repiten mal la canción: «Mis versos se repiten y comentan ... hacen con ellos atrocidades, destrozándolos y corrompiéndolos» (número 27); el mismo gusto en acabar el zéjel dando el autor su nombre y atacando a sus rivales, como imitan Alegret y Marcabré: «A ti viene Ben Cuzmán con lo más original que se ha dicho» (número 46); «todo este zéjel es un encanto; Ben Raschid, con ser tan inteligente, no podrá hacer otro igual; son famosos los zéjeles de Ben Cuzmán, pero éste es el más fino» (números 134, 4, 122, etcétera); ya dijimos que hay más de cuarenta zéjeles de Ben Cuzmán con auto-alabanza.

30. *Semejanzas varias. El amor cortés.* Otra coincidencia decadentista, también muy extraña, entre los primeros trovadores y los poetas del zéjel, es la obscenidad. La poesía popular no es habitualmente obscena, y nunca lo es una literatura incipiente. Sorprende ver que el primer trovador conocido, Guillermo IX, tiene tres canciones pornográficas, que Cercamón tiene algún rasgo desvergonzado, que Marcabré emplea vocablos de procaz grosería, que Raimbaut d'Orange usa el equívoco obsceno; todo esto es inexplicable, si no es por imitación de los zéjeles pornográficos. Estos rasgos cínicos desaparecen en la poesía trovadórica posterior, prueba de que obedecen a una presión externa.

¹⁵⁸ Citas precisas en Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 1934, vol. II, p. 15; en la página 16, razonable crítica hecha por Giraut de Borneil.

Guillermo IX, en sus canciones números 2 y 3, se queja del *gardador* que custodia la mujer deseada; lo mismo ocurre en trovadores siguientes hasta Marcabré. Y ese *gardador* es personaje idéntico al *raqib* o «vigilante» —el marido, un rival, un guardián asalariado— que aparece frecuentemente como un estorbo del amor, en la poesía clásica árabe, en los zéjeles y en las jarchas de las muwashshahs. El desaparecer este personaje después de Marcabré prueba que se le acogió en la literatura (y quizá en la vida práctica de las cortes cristianas) por pasajero influjo musulmán.¹⁵⁹

El nombre de la dama no se expresa sino por un *senbal*, esto es, un seudónimo alegórico o gracioso; Guillermo usa «mon Bon Vézí» («mi Buen Vecino»); otros trovadores usan «mon Fin Desir» («mi Fino Deseo»), «Mais d'Amic» («Más que amigo»). Jeanroy no halla uso semejante en ninguna otra literatura, pero, en la literatura árabe, se hace lo mismo desde la época anteislámica.¹⁶⁰

Notable es también la división de la canción en las dos partes ya dichas: en la primera, una escena alegre, escabrosa, un tema amoroso, una sátira social, etcétera; en la segunda, con transición brusca, el poeta se dirige a un protector o a un amigo, o alaba su propio talento.

Jeanroy se siente impresionado por algunas semejanzas de éstas, que Ribera había apuntado ya en general, y dice que le convencerían a no ser que ve la poesía árabe situada en los antípodas de la poesía cortés, tan gravemente apasionada, tan noble, tan discreta.¹⁶¹ Estas palabras, escritas en 1934, son hoy insostenibles y lo eran ya entonces en gran parte. Ya se habían entonces publicado los estudios de M. Asín sobre la doctrina amorosa de Aben Házam (1927);¹⁶² luego se publicó el estudio de H. Pérès sobre la poesía andaluza del siglo XI (1937).¹⁶³

¹⁵⁹ Bibliografía y observación que rechaza la remota semejanza con el *custos puellae* de Ovidio en «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 399 [p. 134].

¹⁶⁰ Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 1934, vol. I, p. 317; H. Pérès, *La poésie arabe andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, p. 417. «Prólogo» de Nykl en Ibn Quzmān, *Cancionero de Aben Guzmán*, 1933, p. XLVII y siguiente.

¹⁶¹ Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 1934, vol. I, pp. 72-73.

¹⁶² Miguel Asín Palacios, *Abenbázam de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas*, 1927.

¹⁶³ Henri Pérès (*La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937, pp. 400-428) se abstiene de toda comparación con la literatura cortés.

Estos poetas andaluces, en árabe clásico, mejor que los orientales, exaltan el amor idealizado; la unión de las almas más hermosa que la de los cuerpos; el ennoblecimiento por el amor sin recompensa; el servicio amoroso humilde y rendido; la superioridad tiránica de la amada; el sufrimiento gozoso en los desdenes; la delicia del martirio amoroso; en fin, siempre el amante que se siente esclavo (*mamluk*) del amor, según ya poetizaba el emir de Córdoba Al-Hakam (muerto en 822). Estos caracteres no son peculiares de la poesía docta en árabe clásico, como alguno ha creído; igualmente los maneja el zéjel en árabe dialectal andaluz: el amante, sin ser correspondido, somete su vida entera a la tiránica voluntad de la amada, para que le venda o le done como un esclavo; los tormentos que la cruel amada causa son gratos; es suave y dulce la herida del amor; conceptos que se encuentran en Guillermo IX, en Cercamón, en Alegret, en Bernart de Ventadorn, lo mismo que en numerosos zéjeles; Bernart de Ventadorn permanece fiel a la amada que le desoye, la amaré aun después de muerto y sepultado, lo mismo que tres zéjeles de Ben Cuzmán encarecen el amor más allá de la muerte y de la tumba.¹⁶⁴

No todas las coincidencias entre la poesía árabe andaluza y la occitánica ocurren en los zéjeles que tienen tanto tema común con las casidas; al menos, en los zéjeles conservados, no me son conocidos varios temas que pertenecen a las casidas en árabe clásico. Por ejemplo: el tema del viento mensajero de amor, uno de los casos más evidentes de imitación, que hemos visto cantado en el palacio del conde de Castilla a comienzos del siglo XI y luego repetido por trovadores del siglo XII. Otro tema que no encuentro en los zéjeles de Ben Cuzmán es el del amor a mujer desconocida, nunca vista, o de tierra lejana, tal como se ve en Guillermo IX, o en Rudel, tema muy repetido bajo diferentes formas en la literatura árabe, en las novelas de amor persas, y en otras del Oriente.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Abundantes concordancias entre el amor cortés provenzal y el de los poetas andaluces reúno en «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 401-406, y algunas adiciones útiles en el tomo 190 de la Colección Austral, *Poesía árabe y poesía europea*, 1941, pp. 51-57 [pp. 130 y siguientes].

¹⁶⁵ Una variante ya conocida por Ateneo XIII, 35. Reto Bezzola (*Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960, p. 199) cree destruir el gran valor de esta coincidencia ¡citando un ejemplo de la literatura india!

Un aspecto muy singular en el amor trovadoresco y en su imitador, el *Minnesang* alemán, es la asimilación del servicio amoroso al servicio feudal. No se ha notado que esto responde, en último término, a una habitual y multiforme mezcla de las imágenes eróticas con las imágenes guerreras, constante en los poetas andaluces, para quienes la guerra y el amor son los dos polos de la vida viril: las cejas de un rostro hermoso son arcos de ballesta; la mirada de la amada inclemente es como espada desnuda que amenaza; la mujer que se despoja de su manto es como espada que sale brillante de la vaina; el ansiado abrazo es comparable al ceñirse el guerrero la espada, cuyo tahalí son los brazos de la mujer querida; etcétera.¹⁶⁶ En otra imagen menos rebuscada, Aben Házam representa en la espada al guerrero que siente cómo el amor doma sus más duras pasiones: la espada se ha hecho sierva del bastón, la cautiva gacela se ha tornado león.¹⁶⁷ Desde muy antiguo, en el siglo VIII, el poeta oriental Aben Al-Ahnaf asimila el servicio de amor al servicio militar, y en la Andalucía del siglo XI, tanto Aben Házam como su coetáneo Aben Zaidún desarrollan la idea del amor como un vasallaje, llamando a la amada «mi señor» (*sayyidí*), «mi dueño» (*mawláya*), siempre así, en género gramatical masculino, lo cual es posible dada la conocida costumbre de los poetas árabes que emplean indiferentemente el masculino o el femenino para hablar de la persona objeto del amor.¹⁶⁸ Pues bien, esta costumbre, repugnante para una mente occidental, la vemos seguida por el primer trovador Guillermo IX que, al inscribirse como servidor feudal de su amada (canción número 8), la llama «mi dons», masculino con pronombre posesivo masculino, y este *midons* / *midonz* lo usan todos los trovadores siguientes como si fuese un sustantivo sólo, mientras por otra parte emplean a la vez correctamente el femenino *maddona* / *ma domna*.¹⁶⁹ Añádanse los *senbals* masculinos, de los que Guillermo usa «Bon Vezi» y «Mon Esteve».

¹⁶⁶ Citas dispersas en Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle*, 1937, pp. 401 y 403, y en mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 403 [p. 136].

¹⁶⁷ Ibn Hazm, *El collar de la paloma, tratado sobre el amor y los amantes*, 1952, p. 131.

¹⁶⁸ Véase mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 411, nota [p. 144, nota 138], y Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle*, 1937, p. 416.

¹⁶⁹ Véase mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 403 [p. 137]; menos usado es el también masculino *sidons* / *sidon* («su señora, su dama»). La nota de Bezzola (*Les*

El servicio amoroso exige la obediencia sumisa. Aben Zaidún escribe: «sé orgullosa, yo me achicaré; manda, yo obedeceré» y la sentencia árabe, recogida en la *Disciplina clericalis*, dice «qui amat obedit». Por esto, Guillermo IX designa al amante con el adjetivo *obedien* y aconseja que la práctica del enamorado debe ser una general *obediensa* o complacencia a todas gentes en especial a los *vezinos* de la amada;¹⁷⁰ otros trovadores usan la expresión «obedir amor». También lo mismo que los poetas andaluces del amor hablan de «servir como un siervo», los trovadores usan el verbo servir y los sustantivos «servidor» y «servizi»; se entrecruzan aquí, sin duda, ideas de la lírica árabe con recuerdos occidentales, sobre todo con el vocabulario feudal, donde *obedientia* y *servitium* eran exigidos por el homenaje dado al señor. Adaptado así en gran parte el servicio amoroso a los términos feudales, pasó íntegro al *Minnesang* alemán.¹⁷¹

31. *La tradición mélica oral persiste.* La conservación en los cantos de danza de los *refrains* glosados con estrofa zejelesca, en sus varias formas, lo mismo en el dominio provenzal que en el francés, parece indicar que la influencia de la tradición hispano-árabe debió de continuar después del siglo XI.

Ramón Vidal de Besalú (¿1160-1210?), un catalán que es trovador provenzal, en sus *Razós de trobar*, primera arte poética y gramatical que se escribió en la Romania, para encarecer el uso universal y espontáneo del canto no sujeto a las reglas y preceptos del verdadero arte, dice que todo el mundo canta, sean nobles o burgue-

origines et la formation de la littérature courtoise, 1960, p. 309) es inexacta en decir que la poesía árabe emplea «exclusivamente» formas gramaticales masculinas para hablar de la amada y que nunca da a ésta un falso nombre masculino; en mi estudio «Poesía árabe y poesía europea», 1938, p. 404, nota, cito varios casos contrarios en Ben Cuzmán, sobre todo el nombre románico *Salvato*, aplicado al ser amado, de quien dice que tiene pechos como manzanas (zéljel número 10).

¹⁷⁰ Canción séptima: «Pus vezem»; pudiera este rasgo provenir de Publio Ovidio Nasón, *Arte de amar*, capítulo II, vv. 251-260, según se cree.

¹⁷¹ Véase mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 402 y 404 [pp. 132-133]. Para el vocabulario feudal en Provenza y en Alemania, *Frauendienst, Sicherheit* «homenaje», etcétera. Véase Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1889, p. 286; Eduard Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909; etcétera.

ses, clérigos o villanos: «totas genz, Cristianas, Jusievas e Sarazinas meton totz jorns lor entendimen en trobar et en chantar».¹⁷²

Cataluña pertenecía entonces al sur del dominio literario provenzal, y en Cataluña se oían los cantos de los tres pueblos lo mismo que en Toledo, donde la Crónica de Alfonso VII, medio siglo antes, nos dice que el Emperador de Occidente (como le llamaba Alecret) era recibido en 1139 por todo el vecindario de cristianos, sarracenos y judíos, con canciones, «unusquisque eorum secundum linguam suam». Vecindario bien abigarrado, que lo era aún más en la realidad, si tenemos en cuenta que todos los fueros de Toledo, en 1118, 1137, 1174, consideran en el vecindario incluidos «Castellanos, Mozárabes atque Francos», añadiendo los colonos franceses, y omitiendo moros y judíos como colectividades extrañas sin derechos municipales. Sírvanos esto para retener que, en todo el siglo XII, tanto en el sur del dominio poético provenzal, como en el sur de Castilla, la tradición mélica popular proseguía en la convivencia de cantos hispanos y franceses con cantos árabes y judíos, influida, sin duda, por la poesía de corte, pero todavía influyente.

Podemos, pues, señalar como límites ostensibles de la coyuntura para la compenetración entre la lírica provenzal y la hispano árabe, de una parte la conquista de Barbastro en 1064, y de otra parte las *Razós de trobar* de Ramón Vidal a fines del siglo XII.

32. *Reciente opinión popularista*. Theodor Frings, últimamente, en 1960, amplía sus ideas sobre el origen de la poesía amorosa, a la vista de una colección de cantos egipcios, de hacia mil quinientos años antes de Cristo, publicada por Siegfried Schott.¹⁷³

En estos cantos egipcios se hallan unas veinte canciones de doncella o de mujer, junto a otras canciones masculinas. Los cantos suelen comenzar con evocación de algún fenómeno de la naturaleza, como símbolo o alegoría del amor, y sus temas (espera del amante ausente, despedida, goce del amor, el enemigo, el celoso, una rival)

¹⁷² Véase la edición de las *Razós de trobar* de Ramón Vidal hecha por P. Meyer, 1877, p. 344 y siguientes.

¹⁷³ Theodor Frings, *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11 und 12 Jahrhundert*, 1960.

semejantes a los españoles, portugueses, franceses y alemanes, pertenecen a un estrato popular primitivo, común a todos los pueblos.¹⁷⁴ Esta lírica popular se transforma, en mano de los poetas de corte, en la canción puesta en boca masculina y se propaga e influye en Europa.¹⁷⁵ Pero el descubrimiento de las canciones de doncella en la España del siglo XI contradice la vieja opinión de que la más antigua lírica de Alemania, de Portugal y de Italia, deriva de Francia, y una ojeada sobre varios otros países muestra que los más antiguos cantarcillos alemanes y románicos son partes de un estrato común humano de la literatura mundial, son «la voz de los pueblos en sus canciones», según decía Herder.¹⁷⁶

A este estudio de Frings, rebosante de verdad y evidencia, es preciso hacer un reparo. Dice el autor: el hecho de que las estrofas de mujer medievales pertenecen a un fondo que se extiende a todos los pueblos del mundo, a todos los siglos y aún a los milenios, se opone a la investigación erudita que quiere derivarlas de la latinidad antigua o medieval, o de la poesía hispano-árabe.¹⁷⁷ Pero aquí Frings, como muchos otros, desquicia el problema. Hemos aclarado ya que el problema hispano-árabe discutido en este caso no se refiere al origen total de la lírica amorosa en Occidente, sino al origen de ciertos rasgos particulares, sean del cantarcillo, rara vez (el *gardador* o *raquib*, el ambiente urbano y las joyas, etcétera); sean, más bien, de la glosa en trístico con vuelta donde se tratan temas del amor cortés. Los cantarcillos encierran un gran valor estético humano, pero aunque cada pueblo los adapta a gustos muy suyos, reciben a veces influjo extranjero.

Frings hace comparación impresionante entre una albada egipcia, en tres cuartetas, con otra albada alemana, de mediados del siglo XII, en tres cuartetas también, y menciona una albada china

¹⁷⁴ Theodor Frings, *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11 und 12 Jahrhundert*, 1960, p. 17 y siguientes.

¹⁷⁵ Theodor Frings, *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11 und 12 Jahrhundert*, 1960, p. 21 y siguientes.

¹⁷⁶ Theodor Frings, *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11 und 12 Jahrhundert*, 1960, p. 26 y siguientes.

¹⁷⁷ Theodor Frings, *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11 und 12 Jahrhundert*, 1960, p. 8.

medio milenio anterior a nuestra era.¹⁷⁸ Con esto nos muestra evidentemente que la albada es una forma fundamental en la lírica de la humanidad, pero con ello no se cierra el paso a la historia cultural que quiere indagar si ese fondo universal recibe o no influjos externos, o si se ha olvidado en un pueblo y revive en él después por extranjerismo, o si quiere descubrir la fuente inmediata de la despedida auroral de Romeo y Julieta en Shakespeare.

32. *Reciente opinión individualista.* Todo el cúmulo de coincidencias, y otras más que aquí no hemos expuesto, entre la poesía árabe andaluza y la occitánica, apremian convincentes a quien las considera por entero, cada una por sí y todas en conjunto. Pero prescinde de ellas el individualismo, hoy dominante en la crítica histórico-literaria; con la más cómoda sencillez, llega a una extremosa simplificación de la historia: concentra en un individuo toda una vasta actividad social, negándola o desvirtuando su carácter.

Ha de afirmar que la literatura cortés es la invención de un individuo solo, y para ello su método crítico ha de llegar a una máxima simplicidad, tratando muy en globo y superficialmente los problemas particulares en que se funda la cuestión total, pasando por alto unos, tratando a la ligera otros. En fin, como hoy es imposible negar el influjo árabe, lo que se hace es dejarlo en vago e impreciso o en duda.

No está libre de este método R.R. Bezzola en su gran obra sobre los orígenes de la literatura cortés; obra imponente, tres volúmenes de muy relevante importancia, donde las más varias cuestiones de capital interés son estudiadas con vistas originales y exuberante bibliografía;¹⁷⁹ esta obra de criterio simplificador nos sirve perfectamente como insuperable ejemplar. El amor cortés fue creado por «intuición genial» de Guillermo IX; es la «obra de un solo hombre», sin que deba a la poesía árabe nada apreciable en concreto; aunque es posible que se inspirase en recuerdos del Oriente y de España, eso no pasó de ser influencia vaga e imprecisa de una socie-

¹⁷⁸ Theodor Frings, *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11 und 12 Jahrhundert*, 1960, p. 10.

¹⁷⁹ Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960.

dad más refinada y culta que la sociedad latina.¹⁸⁰ Mas, por otra parte, como en realidad esta indecisión resulta hoy ya imposible, rebasándola por un momento, Bezzola afirma también que «ciertamente» la poesía árabe dio a los trovadores numerosos elementos, lo mismo que los dieron la poesía grecolatina y la medio latina.¹⁸¹ Pero después de esta gran concesión, equiparando el influjo árabe al grecolatino, ahí acaba todo; nada más podemos saber sobre nuestro problema.

La intuición que Bezzola considera en Guillermo consistió en crear de un golpe una mística mundana frente a la mística religiosa. Algo se había dicho en este sentido, por Myrrha Lot-Borodine, en un trabajo que creo desconocido de Bezzola,¹⁸² donde se supone que los trovadores posteriores a Guillermo se inspiraron en las doctrinas místicas de San Bernardo (1126, 1135); por cierto que, si el amor cortés es anterior, ya en Guillermo, no podemos llegar a comprender bien qué triste destino cupo a las altas concepciones del santo en servir como modelo para exaltar el fingido amor pecaminoso de las *midons*. Bezzola piensa algo más razonable: el carácter sensual, cínico, anticlerical de Guillermo IX, reacciona con un misticismo mundano frente al misticismo devoto que, en sus feudos mismos, en la misma diócesis de Poitiers, promovió hacia el año 1100 el beato Roberto de Aubrissel, fundando el monasterio de Fontevrault, donde ingresaban muchas damas de la aristocracia, de la intimidad misma de Guillermo;¹⁸³ esta réplica mundana al misticismo, trae la exaltación de la mujer, a quien se debe fidelidad como encarnación del Ser Supremo, *mi-dons*.¹⁸⁴ Prescindiendo de esta última explicación que se descarría por las alturas teológicas, desconectándose de la explicación debida a los «senhals» masculinos, el suponer una reacción de Guillermo frente al movimiento femenino de Fontevrault me parece

¹⁸⁰ Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960, pp. 202-300.

¹⁸¹ Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960, p. 314.

¹⁸² Myrrha Lot-Borodine, «Sur les origines et les fins du service d'amour», 1928, p. 223.

¹⁸³ Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960, pp. 294-298.

¹⁸⁴ Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960, pp. 302 y 309, nota.

gran acierto de Bezzola, pero no la tomemos como causa única, sino como concausa.

El simplismo del sistema individualista es radical en prescindir de los problemas particulares en que se apoya el problema general. L. Ecker, en 1934,¹⁸⁵ contraponiendo el amor sensual, de posesión, en Ovidio y el amor de renunciación y conformidad en la poesía árabe, enumera unos veintiocho motivos literarios, comunes a la poesía árabe, provenzal y alemana. Bezzola los tacha de un plumazo, considerándolos como simples casos de poligénesis, pues se sirve de un curioso argumento: muchos de esos motivos se encuentran dispersos en la poesía panegírica, polémica o erótica de la Antigüedad o de pueblos varios que no sufrieron la influencia árabe ni la trovadoresca, lo cual prueba su independencia; no hay un solo motivo que aparezca únicamente en las poesías de los árabes, de los trovadores y de los *Minnesänger*.¹⁸⁶ Argumento increíble en favor de la poligénesis independiente. Si se trata de sentimientos y usos humanos, aunque sean algo infrecuentes, claro es que forzosamente habrán de hallarse dispersos y esporádicos en géneros literarios varios de cualesquiera pueblos; la fuerza del argumento en favor de la filiación reside en la acumulación de varios, más o menos infrecuentes, en un mismo género literario y en un cierto tiempo dado; esta reunión en conjunto es la que indica imitación o derivación directa. Para destruir el argumento de Ecker es preciso presentar los veintiocho motivos, o una mayoría de ellos, en la lírica de los serbios, de los chinos o de cualquier otro pueblo, en una época dada, usados habitualmente como caracterizadores. Y tengamos presente que, entre los casos que se aducen (los veintiocho de Ecker o cualquier otra cifra, claro es), hay varios tan raros que pueden tenerse por únicos, contra la afirmación de Bezzola; por ejemplo, el amor lejano por una mujer desconocida que, aunque se cite un ejemplo en la India, es tema tan peculiar de la literatura árabe como desconocido en Occidente; lo mismo sucede con el viento mensajero de amor, que aunque se le señale en la poesía búlgara (¿tomado de la poesía árabe?) es abundante en la árabe y desconocido en la grecolatina.

¹⁸⁵ Lawrence Ecker, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, 1934, y Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960, p. 187.

¹⁸⁶ Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960, pp. 187, nota, y 199.

Además, fuera de ese arbitrario número veintiocho, cabe señalar otras coincidencias entre las más raras y únicas, por ejemplo, el *midons* y los *senbals* masculinos, que Bezzola disocia, erróneamente, de la costumbre de los poetas árabes.¹⁸⁷ Notable también la estrofa zejelesca de trístico seguido de «vuelta», con sus seis variedades, múltiple coincidencia, a la cual dediqué muchas páginas en mi «Poesía árabe y poesía europea» de 1938; Bezzola desconoce ese trabajo mío, pero esto no tiene ninguna importancia, dado que conoce los estudios en que Roncaglia valoriza la fuerza convincente de esas múltiples coincidencias métricas; pero Bezzola no presta atención a tales coincidencias, ni siquiera las menciona.¹⁸⁸

En suma: media docena de variedades métricas únicas, y más de dos docenas de motivos líricos particulares, raros o únicos, comunes a la poesía árabe y a la trovadoresca del siglo XII, se echan a un lado, tras una superficial discusión, o sin discusión ninguna, explicándolos a la buena de Dios, por prodigiosa casualidad de la poligénesis. Tan absurdo cúmulo de casualidades es necesario al individualismo para ver en Guillermo IX el creador *ex nihilo* de la literatura cortés, aislándolo con esmerada antisepsia de la espléndida y poderosa literatura del Ándalus. Treinta coincidencias por casualidad parecen cosa más verosímil que un influjo árabe treinta veces comprobado.

Modalidades distintas del pensar lógico discutirán continuamente. Se sigue creyendo sin la menor dificultad que un amor idealista, de renunciación y tormento, puede explicarse con sólo Ovidio y su amor de posesión positivista,¹⁸⁹ y que la exaltación idolátrica de la mujer, en forma tan repugnante al espíritu cristiano, surgió espontánea y arraigó en la poesía trovadoresca sin que soplaran los fuertes vientos del Oriente. No se trata sólo del detalle de cada caso por sí, sino de una concepción total muy singular, el amor de renunciación, expresado en un imponente conjunto de temas iguales. De una parte, en la literatura árabe, este amor idealizado responde a sentimientos

¹⁸⁷ Véase al final de nuestro capítulo 30, nota referente a Bezzola [p. 348, nota 169].

¹⁸⁸ Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, 1960, pp. 201 y 299.

¹⁸⁹ Amplió observaciones de Lawrence Ecker en mi artículo «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 400-405, y mejor en *Poesía árabe y poesía europea*, 1941, pp. 56-61 [pp. 133-138].

permanentes, antiquísimos: ya está representado en la época anteislámica en el famoso «amor udrí» o amor platónico (de la pequeña tribu de los Beni Udra) y tuvo después muy intenso desarrollo, sobre todo desde el siglo IX, en la poesía árabe-andaluza;¹⁹⁰ de otra parte, en la literatura de Occidente, ese amor cortés entra como una moda, tan sólo a partir del siglo XII en el Languedoc, en Italia, en Alemania y en Portugal, moda que fue pasajera.

Sin la evolución de las costumbres feudales con la del espíritu cortés y caballeresco en las cortes de Poitou, de Tolosa y de Provenza, entre los siglos XI y XII, no se explica, claro es, el surgir de la complicada lírica occitánica; pero las primeras canciones conservadas de comienzos del siglo XII suponen un influjo de la lírica árabe-andaluza, influjo que podemos personificar en las cantoras de Barbastro dispersadas en 1064 por la Aquitania. Las primeras canciones que poseemos, a pesar de ser obra de un gran aristócrata, nos dicen que el influjo principal fue el del zéjel más puramente juglaresco; en los autores posteriores ese carácter popularizante se va atenuando, sustituido por el más propio trovadoresco.

34. *Influjo árabe-andalusí en la Península Ibérica.* La lírica de Galicia y de Portugal fue la primera que, en la península ibérica, tuvo un cultivo docto. Lo tuvo muy intenso desde los últimos años del siglo XII, y en lengua gallega poetizaron muchos autores castellanos, y aun aragoneses, hasta en el siglo XV.

Esta literatización se inicia bajo una inspiración doble; la más poderosa fue la provenzal, no de los trovadores de la primera generación, sino de los de fines del siglo XII y del XIII, de quienes los poetas peninsulares toman los metros y estrofas varias con los temas del amor cortés. La otra inspiración procedía de la tradición oral peninsular, de la cual pasan a la poesía cortesana los temas de la cantiga de amigo de «hija y madre», y el uso de las dos clases de estrofas empleadas en la glosa de las canciones populares.

¹⁹⁰ Véase Miguel Asín, *Abenbázam de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas*, 1927, vol. I, pp. 48-53, y Henri Pérès (*La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*, 1937) que hemos citado tantas veces. También Emilio García Gómez, «Dos notas de poesía comparada», 1941, p. 408, el amor udrí cantado en España en el siglo XI, teorizado en el siglo X, y noticias de los siglos XII y siguientes.

Estas dos clases de glosas tradicionales muy usadas en España son la estrofa paralelística y la estrofa zejelesca en diversas de sus seis variedades; este trístico zejelesco es, en Galicia y Portugal, menos usado que el paralelismo, pues sólo lo emplean unas 60 cantigas de las 1.600 conservadas en los cancioneros.¹⁹¹ Esta estrofa de trístico con vuelta no la toman los poetas gallegoportugueses de los trovadores, porque éstos ya no la usaban apenas hacia 1200, y siempre la usaron sin estribillo, mientras que en los gallegoportugueses predomina la forma con estribillo, prueba de su origen oral tradicional.

En la tradición lírica de Castilla no se nota influjo provenzal. La proporción entre ambas maneras de glosar las canciones populares es inversa a la observada en Galicia; la estrofa paralelística escasea y lo habitual es la estrofa de trístico con vuelta. Los temas son en gran parte lo mismo que en Galicia, predominando igualmente los de «niña y madre», pero conservando otros temas rurales que, en la literatura gallegoportuguesa, no figuran.

La literatización de estas formas, que llevaban larga vida latente en la tradición oral, no se hace perceptible sino a partir del siglo XIV, y es mucho más débil que en Galicia. El arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, publicado en 1330, incluye varias glosas hechas en los diversos tipos de la estrofa zejelesca con estribillo. También se hallan glosas varias de Juan del Encina y otros autores, pero ya a fines de esa centuria y en todo el siglo XVI sólo circulan glosas anónimas, para canto y danza, dominando ahora los paralelismos sobre los trísticos, según hemos visto.

35. *Influjo hispano-árabe en Francia e Italia.* La estrofa de trístico con vuelta, olvidada por los trovadores provenzales muy pronto, continuó usándose en los cantos populares de toda Francia, tanto del norte como del sur, y en ellos se conservó en su forma perfecta, esto es, con estribillo, propio de cantos corales, especialmente de danza, mientras los trovadores sólo explotaron la forma acéfala, propia para el canto de un solista o para la lectura. La mayoría de los rondeles, *vire-*

¹⁹¹ Véase mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 411-415. Para una vana objeción de Rodrigues Lapa, véase «Cantos románicos andalusíes», 1951, capítulo 26 [p. 234].

lais y otros cantos de danza que se conservan en Francia son anónimos; pocos hay de autor conocido. Algunos, los más antiguos, son de fines del siglo XII; la casi totalidad pertenece al siglo XIII y siguientes, pues, como poesía popular, logra difícilmente los honores de la escritura. Estos rondeles y *virelais* toman las varias seis formas del trístico con vuelta hispano-árabe, prueba de su filiación indudable.¹⁹²

La estrofa popular oral de trístico con vuelta sólo la encuentro en la literatura profana de Italia en el siglo XV (en la literatura religiosa la veremos en el XIII) empleando el itálico verso endecasílabo. Lorenzo el Magnífico (muerto en 1492) escribe en este metro seis de sus quince cantos carnalescos para las fiestas de Florencia. Maquiavelo (muerto en 1527) tiene también una carnalada en estas estrofas. Giuggiola tiene 12 de estos cantos en la misma forma, que, con varios metros, es también la versificación de muchas *fróttole* o villanescas.

36. *Influjo en la poesía religiosa*. En contraste con la poesía profana que se aparta de lo popular y olvida el trístico con vuelta, la poesía religiosa lo prefiere y lo utiliza para penetrar más fácilmente en el corazón de todos los fieles. La aplicación de esta estrofa popular a usos religiosos venía ya iniciada en la lengua árabe. El famoso místico Ben Arabí Mohidín (nacido en Murcia 1165, muerto en Damasco 1240), en su diván religioso, utiliza la estrofa zejelesca para muchos de sus cantos devotos musulmanes. Muy poco después sigue ese mismo camino el Rey Sabio.

La lírica gallegoportuguesa, según queda dicho, usa muy poco la estrofa zejelesca: sólo un 4 por 100 del total de las canciones; por el contrario, Alfonso X, en sus *Cantigas de Santa María* (primera edición hacia 1265, segunda hacia 1280), entre 402 composiciones, nos da 335 de tipo zejelesco en versos diferentes, desde 7 a 16 sílabas, que son el 83 por 100 del total, y las cantigas de estrofa provenzal o de otro origen sólo son el 17 por 100. El metro del zéjel era, sin duda, el más popular de todos, el más cantado. Hasta 278 cantigas están en la forma primaria y sólo 57 en formas secundarias.

¹⁹² Doy muestras varias en mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 360-378.

Entre las miniaturas que, en los códices regios de estas *Cantigas*, representan las varias clases de juglares ejecutantes de las canciones sagradas, hay una en la que vemos un juglar cristiano que canta acompañado de un juglar moro, los dos tañendo sendas guitarras.¹⁹³ Es una muy oportuna prueba gráfica de la compenetración existente entre la lírica hispano-árabe y la hispano-románica aun en el canto religioso, donde menos la podríamos sospechar. El concilio de Valladolid, 1321, prohibió llevar juglares sarracenos a las vigiliass de la iglesia, lo cual indica que la costumbre de llevarlos a las fiestas religiosas era muy persistente.

Fra Jacopone da Todi, diez años más joven que el Rey Sabio, hace espontáneamente lo mismo que el rey de Castilla. La popular estrofa hispanoárabe sin duda vivía en Italia relegada a la poesía oral desde no sabemos cuándo, despreciada por la «poesía de arte» como cosa popular y juglaresca. Sólo en la Umbría y en la Toscana rompieron con tal desprecio los franciscanos, «juglares de Dios», como ellos se llamaban, devotos juglares del pueblo y no de las cortes; ellos, en su fervor religioso, recogieron los metros y las melodías gratas a las multitudes y las trocaron a lo divino. El *Laudario* o cancionero sagrado de fra Jacopone consta de 102 laudes, de las cuales 52, esto es, más de la mitad, son de estrofa zejelesca, casi todas de tipo primario o sencillo. A principios del siglo XIV el laudario de Pisa tiene también como preponderantes las laudes de estrofa zejelesca. En el siglo XV, Lorenzo el Magnífico tiene también una canción religiosa de este tipo a la que precede la indicación de que debe cantarse como una canción profana: «Cantasi come la cancone delle Forese».¹⁹⁴

37. *España, eslabón entre el mundo árabe y el latino.* Como colofón de todo lo dicho es preciso insistir sobre la tendencia de la crítica que quiere explicar el siglo XII encerrando su atención en la cultura latina y teniendo por inverosímil o por insignificante y prescindible la cooperación de la cultura árabe. Aduciré, nada más, dos hechos muy conocidos, pero poco recordados, los cuales evidencian el papel de España en cuanto asimiladora de esencias árabes y transmisora de ellas al

¹⁹³ Página 148 de esta edición.

¹⁹⁴ Véase mi «Poesía árabe y poesía europea», 1938, pp. 366-367 y 422-423.

Occidente por el tiempo mismo en que poetizaban Guillermo IX, Rudel y Marcabré.

En 1106, en Huesca, un notable judío aragonés se bautiza con el nombre de Pedro Alfonso; entonces tenía ya cuarenta y cuatro años, de modo que su actividad literaria cristiana no será muy posterior: será perfectamente coetánea a la de Guillermo IX. Pedro Alfonso escribe una *Disciplina clericalis*, título que quiere decir «adoctrinamiento de clérigos o eruditos», libro donde se reúnen varios cuentos, fábulas y anécdotas enlazadas en serie bajo la ficción de un viejo árabe que da consejos a su hijo. Esta colección que se funda en un desconocido texto árabe-hispano es un siglo y medio anterior a las dos traducciones latinas de otras dos colecciones de cuentos en serie de origen árabe-indio hechas en Europa: el *Sendebad* (*Historia Septem Sapientium*) y el *Calila y Dimna* (*Directorium humanae vitae*, por el converso italiano Juan de Capua); es, pues, con mucha antelación, la primera que introdujo en Europa la lectura de estas novelitas orientales.

Aparece así en Occidente por mediación de España un género literario nuevo del cual la antigüedad grecolatina no había dejado rastro alguno y que estaba llamado a ser el género más fecundo de las literaturas modernas. Y Europa leyó la *Disciplina clericalis* mucho más que el *Sendebad* y que el *Calila*; esa *Disciplina* se tradujo al francés no sólo en prosa, sino también dos veces en verso; se tradujo al gascón, al islandés, al inglés, al alemán, al español; todos los novelistas explotaban el libro de Pedro Alfonso, incluso los más geniales: don Juan Manuel, el arcipreste de Hita, Boccaccio, Chaucer, y no sólo los novelistas de las lenguas modernas, sino también innumerables sermonarios; ejemplarios y libros de moral latinos tomaban de la *Disciplina* materia utilizable. Cuatro siglos de éxito ininterrumpido hacen de este librito hispano-árabe uno de los más leídos en la Edad Media y piedra angular en los cimientos de toda la novelística del Occidente.

Pongamos junto a este suceso otro muy semejante. Pocos años después de Pedro Alfonso se inicia en Toledo una escuela de traductores que operó una fuerte transfusión de ciencia árabe en el mundo occidental; ella vulgarizó en latín los nombres y las obras de grandes escritores musulmanes sobre filosofía, medicina, matemáticas, geografía, astronomía, derecho; toda la ciencia árabe, fruto del contacto del orbe islámico con el orbe helenístico y con el indostánico.

Hacia 1130 comienza esta labor Gundisalvo, arcediano de la catedral de Toledo, con la traducción del gran filósofo persa Al-Gazzali, nombre vulgarizado en latín Algazel; sigue traduciendo la obra de otro persa, Aben Sina, latinizado Avicena; el mismo arcediano traduce Aben Gebirol, de Málaga, llamado en latín Avicebrol, Avicebrón. Con Gundisalvo también hacen traducciones en Toledo Juan de Sevilla y los extranjeros Gerardo de Cremona y Daniel de Morley.

Pero el papel mediador de España no se reduce a esta traducción de obras científicas orientales. Entonces, cuando la filosofía árabe se agotaba en Oriente, produce el islam español, en este tan fecundo siglo XII, media docena de filósofos y científicos de primer orden: Ben Bagiah, de Zaragoza, en latín Avenpace; Ben Zuhir, de Sevilla, latinizado Avenzoar; Aben-Tofail, de Guadix; Aben Rosd, de Córdoba, esto es, Averroes, el más genial de todos; Al-Betrugi, de Córdoba, conocido por Alpetragius; Aben Maymun, de Córdoba también, famoso en Occidente bajo el nombre de Maimónides. Todos estos hispanos desarrollan un neoplatonismo que influye mucho en el pensamiento europeo. Traducidos al latín en Toledo, durante el siglo XIII, su valor perdura por más de cuatro centurias, pues estas obras se publican y reimprimen en las imprentas de Bolonia, Venecia, Leyden, Basilea, etcétera, hasta comienzos del siglo XVII.

Y la capital importancia de esta labor, irradiada desde Toledo, fue reconocida siempre. En el siglo XIII el famoso franciscano inglés Roger Bacon, *Doctor mirabilis*, en su *Opus majus*, pensando principalmente en ese aristotelismo hispano-árabe, no se cansa de repetir que la filosofía es preciso estudiarla en árabe, que nada de lo que tienen los latinos vale, sino lo que han tomado de lenguas extrañas al latín.¹⁹⁵ Y este juicio es reafirmado modernamente por E. Renan cuando, al hablar del siglo XII, dice que «la introducción de la ciencia árabe en los estudios occidentales divide la historia de la ciencia y de la filosofía en dos épocas enteramente distintas»; en la primera campean tan sólo los pobres conocimientos conservados en las escuelas romanas de la extrema decadencia, mientras en la

¹⁹⁵ Véanse textos reunidos por Miguel Asín en *Abenmasarra y su escuela*, 1914, pp. 122 y 129.

segunda época se disfrutaban las obras de los principales pensadores griegos más el trabajo que, en torno a ellos, hacen los grandes autores árabes.¹⁹⁶

Notemos, por último, una diferencia. Respecto a los orígenes de la lírica provenzal, que son orígenes de la lírica europea, la función de España mediadora entre los dos orbes, latino y árabe, es la primera que se ejercita, porque se trata de una actividad oral, principalmente musical y rítmica, cuya expresión árabe no exige una traducción precisa y escrita, sino conversacional y aproximada. El influjo hispánico aparece eficaz tan sólo en la Occitania; resulta ya débil en la Francia del norte y en Italia; y no rebasa los límites de la Romania sino transmutado en influjo francés; esto es debido a que se trata de un fenómeno de transfusión que se genera en el arte oral y anónimo, fuera del uso de la escritura, y ésta es también la causa de haber permanecido esa transfusión bastante desconocida por la crítica.

Respecto al origen primero de la novelística medieval, la *Disciplina clericalis* viene bastante después del influjo mélico y, más tarde aún, se inician los trabajos científicos de Toledo, renovación de la ciencia; es que ahora el influjo hispano-árabe necesita una traducción esmerada y trabajos literarios y filosóficos previos. Ahora la acción de España, transfusora de cultura árabe en la retrasada cultura latina, rebasa con mucho los límites de la Romania para extenderse por todo el occidente de Europa, porque la cuentística y la ciencia se propagan en un medio de plena literatura escrita, donde operan autores con nombre y libros muy copiados y recopilados; por eso también ambas influencias fueron siempre indiscutibles para la crítica.

38. *Conclusión.* La dificultad que todavía sienten muchos tratadistas para aceptar el influjo hispano-árabe en la poesía lírica procede de creer escasa y muy esporádica la comunicación popular entre los dos orbes enfrentados en la Edad Media. No se considera con bastante atención la enorme diferencia de densidad que tenían entre sí las dos culturas, y, dada tanta diferencia, nada hay más verosímil que una abundante endósmosis en la cultura latina, en cualquier actividad suya, sea oral, sea escrita.

¹⁹⁶ Ernest Renan, *Averroès et l'averroïsme*, 1852, pp. 158-159.

Creo que el hecho de difundirse en la literatura escrita occidental tanto la cuentística como la ciencia orientales, emitidas desde España, aclara por completo la difusión oral del canto hispano-árabe.

Negar los contactos culturales entre los dos orbes, árabe y latino, cerrar los ojos ante la compleja, la inmensa actividad vital de los pueblos que coexisten en imprescindible comunicación, todo esto es necesario para, en vez de la vida histórica de la humanidad, inventar «el poeta» aislado, el poeta abstracto, ensimismado en sus abstracciones intuiciones, en su fuerza creadora *ex nihilo*. Y así se llega a formular la doctrina individualista como un sistema de coincidencias casuales a montones, entre la actividad mental de los dos orbes, continuas poligénesis de extrañas particularidades distintivas de una y otra cultura.

El abstracto poeta es ficción donde se encarnan los dos antihistóricos artículos de fe, formulados por el individualismo ultraortodoxo:

1. Una obra maestra de la literatura, dice esa ortodoxia, no tiene pasado; su historia comienza en el autor y en él acaba; es un don gratuito del poeta; todo se debe a su fuerza creadora y sólo a ella. Aislado de todas las realidades concretas, ese fabuloso poeta no debe nada a los poetas anteriores, ni será acreedor en nada a la formación de los poetas posteriores: es un ser aparte de toda la cultura de su tiempo.

2. El segundo artículo de fe individualista sienta que debemos mirar una obra poética del siglo XII con los mismos ojos con que miramos la de un autor del siglo XX. Arrojando así a un lado toda la diferencia que el curso del tiempo imprime en los siglos, no distingue entre una época anónima primitiva y un siglo de oro de las letras.

No puede darse mayor simplificación de la historia y de la crítica.

Anexos

I. DISCURSO ACERCA DE LA PRIMITIVA POESÍA LÍRICA ESPAÑOLA

*Leído en la inauguración del curso de 1919-1920
por Ramón Menéndez Pidal, presidente del Ateneo,
el día 29 de noviembre de 1919.*

Señores,

Al presentarme hoy a vosotros, lo hago con una profunda preocupación de gratitud. Muy grande es el honor que me habéis hecho, eligiéndome inesperada e inmerecidamente para la presidencia de este Ateneo, ocupada siempre por insignes varones, cuya memoria pesa demasiado sobre mí. Y muy especialmente obligáis mi inútil agradecimiento en haberos acordado de mí, cuando hacía mucho que estaba alejado de esta casa por exigencias del oscuro y apremiante trabajo en que cada vez me voy hundiendo más, para desarrollar planes acaso ya más dilatados de lo que nunca mi vida podrá llegar a ser.

Al llamarme entre vosotros habéis hecho gran bien a mi espíritu; le habéis hecho volver a confortantes recuerdos que ya van siendo lejanos. En esta casa encontré por primera vez en mi juventud un ambiente científico vivificador. Aquí encontré la primera biblioteca moderna; ¡y cuán distinta de las otras bibliotecas, donde toda privación e incomodidad tenían su asiento! Las otras eran depósito de aguas estancadas; ésta era la única biblioteca de agua manantía y corriente. En este salón escuché a los grandes maestros en instantes solemnes para la historia cultural española, en que la flor de vida intelectual se abrió aquí; también en momentos graves de carga-zón y pesadez del aire, en que el pensamiento parece que sólo aquí encuentra su expresión libre, completa y fuerte. Aquí hice las primeras amistades fecundas con los estudiosos españoles, y con los extranjeros, para quienes el Ateneo es siempre el hogar transitorio de la peregrinación por España. En esta casa elaboré el primer trabajo de mi vida, en estas cátedras expliqué inexpertamente por primera vez una clase.

Comprenderéis cuán obligado me siento, bajo el peso afectivo de tales recuerdos; comprenderéis mi preocupación al dirigiros hoy la palabra. Nuestro reglamento me exige al comienzo de las tareas del nuevo curso en este Ateneo un discurso literario o científico. Mas carezco por completo del sentimiento de lo solemne. El día grato para mí es el de entre semana, empleado en el eterno andar que, a cada paso, descubre y gana un horizonte diverso en la empinada senda de la vida, continuamente nueva, eternamente atractiva de un más allá.

Y he aquí que, según mi modo de ser, en vez de un discurso que pretenda buscar proyecciones deslumbradoras, deseo exponeros el afán cotidiano, el de hoy, que no me preocupa si será más interesante que el de ayer o el de mañana. Mostraros el horizonte nuevo que, en mis trabajos de ahora, descubro y que espero que gustaréis de explorar conmigo un instante nada más. Al volver a esta casa, de donde he estado alejado tantos años, mi presentación ante vosotros no quiere ser un día extraordinario, sino simplemente un día de renovada intimidad.

Intimidad en el arte, que sería gran regalo del espíritu si el reglamento no nos impusiese un monólogo, el cual, por serlo, y por ser mío, hará perder a aquélla todo lo mejor que de parte vuestra podría llegar a tener.

2. CONFERENCIA

*Leída en el All Souls College de la Universidad de Oxford
el 26 de junio de 1922.*

El honor que me hace la invitación del profesor Ker para dirigiros la palabra desde esta cátedra de poesía, no lo atribuyo, claro es, a mi propio valer, sino al interés creciente que el español excita en el mundo, y ahora especialmente en el mundo anglosajón. No ya en los Estados Unidos, que con pueblos de habla española comparten un continente, sino entre vosotros, cada día aumenta el número de los que sienten el deseo expuesto por Cervantes en boca de la reina de Inglaterra: «Habladme en español, que yo lo entiendo bien, y gustaré de ello».¹

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *La española inglesa*, 1613, f. 90v.

Y pues de ello gustáis y he de hablaros en español, no puedo menos de recordar que el profesor Ker, en un sugestivo ensayo, manifestaba hace años su deseo de que yo expusiera ante un público inglés algo del fruto logrado en mis exploraciones acerca de las baladas, tanto en el suelo peninsular como en el continente americano. «Those explorations», decía, «like Walter Scott's raids in Liddesdale, are part of the Humanities».² Pero no sé cómo responder ahora a esta comparación y a este interés; acaso relacionando mis resultados con uno de los aspectos de utilidad cultural que puede ofrecer el estudio de la literatura española. Ésta, como ninguna otra, puede esclarecer, según creo, el problema de la poesía popular y de la epopeya, que hoy está tan discutido, y alguna indicación acerca de estas cuestiones, hecha ahora en esta cátedra, estimaréis que, si no tiene otro mérito, tendrá el de la oportunidad. El profesor Ker que ocupa e ilustra esta cátedra es precisamente maestro y guía en la renovación del concepto de la epopeya, pues nos la hace comprender, no como un producto espontáneo e inculto, sino como fruto de ambiciones literarias. Yo, abundando en esta idea, la extenderé a otras producciones también tenidas por incultas, pues creo que muchas producciones de la antes llamada simplemente poesía popular florecen por efecto de una moda cortesana o culta, aunque esto pueda sonar a paradoja.

² William Paton Ker, *Spanish and English Ballads*, 1918.

Bibliografía

- Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et de Marion*, París, Bibliothèque Nationale [fr. 25566], circa 1280.
- Al-Aziz Al-Ahwani, Abd., «*Kitab al-muqtataf min azair al-turaf* de Ibn Said», *Al-Andalus*, XIII (1948), pp. 19-34.
- Al-Kattani, *Kitab al-Tasbbāḥ min Ash'ar Abl al-Andalus*, ed. Iḥsū 'Abbū, Beirut, Dū al-Thaqūa, 1966.
- Al-Makkari, *Analectes sur l'histoire et la littérature des arabes d'Espagne par Al-Makkari*, Leiden, E.J. Brill, 1855-1861.
- Al-Maqqarū *Nafḥ attā min guṣn al'andalus arratā*, ed. Iḥsū 'Abbū, Beirut, Dū Ṣūū, 1968.
- Alarcos Llorach, Emilio, «Alternancia de f y h en los arabismos», *Revista de Letras*, I (1951).
- Alfonso de Huesca, Pedro, *Cuentos de la Disciplina clericalis*, ed. Magdalena Lasala, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009.
- Almakkari, *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*, ed. Michael Brett, Londres, Routledge, 2002.
- Alonso, Dámaso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), pp. 297-349.
- Álvarez Gato, Juan, *Obras de Juan Álvarez Gato, circa 1500*.
- Amador de los Ríos, José, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Fernández Cancela, 1863.
- Anglade, Joseph, *Las Leys d'Amors*, Toulouse, E. Privat, 1919.
- Appel, Carl, reseña a «Ibn Hazm, *A book containing the Risala*, ed. Alois Richard Nykl», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LII (1932).
- , reseña a «Ibn Quzmā, *Cancionero de Aben Guzmán*, ed. Alois Richard Nykl», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LV (1935).
- Asensio, Eugenio, «Los cantares paralelísticos castellanos, tradición y originalidad», *Revista de Filología Española*, XXXVI (1953), pp. 150-167.
- , *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957.
- Asín Palacios, Miguel, *Abenmasarra y su escuela, orígenes de la filosofía hispanomusulmana*, Madrid, Estanislao Maestre, 1914.
- , *Abenbázam de Cordoba y su historia crítica de las ideas religiosas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1927.
- Audiau, Jean, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, París, E. de Boccard, 1923.

- Auto del Sacrificio de Jeté en Colección de Autos, Farsas y Coloquios*, ed. Léo Rouanet, Madrid, Biblioteca Hispánica, 1901.
- Axhausen, Käte, *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, Marburg, Nolte, 1937.
- Baldi, Sergio, «Sul concetto di poesia popolare» en *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1949, pp. 41-65.
- Bartsch, Karl, *Altfranzösische romanzen und pastourellen*, Leipzig, F.C.W. Vogel, 1870.
- , *Chrestomatie provençale*, Elberfeld, Friderichs, 1880.
- , *Romances et pastourelles françaises*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Libro de los gorriones*, Madrid, Biblioteca Nacional [13216], 1868.
- Bédier, Joseph, *Légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*, París, Honoré Champion, 1912.
- , *La Chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford*, París, L'Édition d'art, 1922.
- Bello, Andrés, «Origen de la epopeya romanesca», *El Crepúsculo*, IV (1843).
- , «Orígenes del romance o epopeya caballeresca», *El Crepúsculo*, II (1843).
- , *Gramática de la lengua castellana*, Santiago de Chile, Imprenta del Progreso, 1847.
- Benoliel, José, «Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitia», *Boletín de la Real Academia Española*, 1926.
- Berceo, Gonzalo de, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- Berchet, Giovanni, *Vecchie romanze spagnuole*, Bruselas, Hauman, Cattoir e compagni, 1837.
- Bezzola, Reto, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, París, Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études, Sciences Historiques et Philologiques, 1958-1960, vols. I-III.
- Biblia*, trad. Felipe Scio de San Miguel, Barcelona, A. Pons, 1844.
- Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, Londres, E. Dilly, 1735.
- Blasi, Ferruccio, «La serranilla spagnuola», *Archivum Romanicum*, XXV (1941), pp. 86-139.
- Böckel, Otto, *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig, Teubner, 1913.
- , *Seelenland, Bilder aus deutscher Heldenzeit*, Michendorf, edición del autor, 1913.
- Boissonnade, Prosper, *Du nouveau sur la «Chanson de Roland»*, París, Honoré Champion, 1923.

- Brea, Mercedes *et al.*, eds., *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996.
- Browne, Edward Granville, *A Literary History of Persia from Firdawsi to Sa'di*, Nueva York, T. Fisher Unwin, 1906.
- Brugman, Karl y August Leskien, *Litauische Volkslieder und Märchen*, Strassburg, Trübner, 1882.
- Buchanan, M.A., «Alhambraism», *Hispanic Review*, III (1935), pp. 269-274.
- Bürger, Gottfried August, *Herzensausguß über Volkspoesie*, 1776.
- Calderón de la Barca, Pedro, Luis Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer, *Enfermar con el remedio*, Madrid, Imprenta Real, 1653.
- Cancioneiro da Ajuda*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, M. Niemeyer, 1904.
- Cancionero C*, París, Bibliothèque Nationale [fr. 856], XIV.
- Cancionero castellano del siglo xv*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, Madrid, Bailly-Bailliére (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 22), 1915.
- Cancionero de Ajuda*, Lisboa, Biblioteca do Palácio Real da Ajuda, XIII.
- Cancionero de Baena*, París, Bibliothèque Nationale [Esp. 37], *circa* 1450.
- Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa, antiguo Colocci Brancuti*, Lisboa, Biblioteca Nacional [10991], *circa* 1500.
- Cancionero de la Vaticana*, Vaticano, Biblioteca Vaticana [Vat. Lat. 4803], *circa* 1500.
- Cancionero de Oñate Castañeda*, Harvard, Houghton Library [fMS Sp 97], *circa* 1485.
- Cancionero de Palacio*, Salamanca, Universitaria [2653], *circa* 1439.
- Cancionero de Rennert*, London, British Library [Add. 10431], *circa* 1510.
- Cancionero de Roma*, Roma, Biblioteca Casanatense [1098], *circa* 1465.
- Cancionero de romances*, Amberes, Martín Nucio, *circa* 1545.
- Cancionero de Stúñiga*, Madrid, Biblioteca Nacional de España [Vitrina 17-7], *circa* 1462.
- Cancionero de Upsala*, Venecia, Jerónimo de Scotto, 1556.
- Cancionero general*, ed. Hernando del Castillo, Valencia, Cristóbal Koffman, 1511.
- Cancionero general*, ed. Hernando del Castillo, Valencia, Jorge Costilla, 1514.
- Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, ed. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1880.
- Cancionero musical de Palacio*, Madrid, Biblioteca de Palacio [1335], 1498-1520.
- Cancionero toledano*, Madrid, Biblioteca Nacional [17698], *circa* 1560-1570.
- Cantar de Mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 2000.
- Cantera y Burgos, Francisco, «Versos españoles en las *muwassahas* hispano-hebreas», *Sefarad*, IX (1949), pp. 197-234.

- , «La canción mozárabe», *Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, VII (1957).
- Castillejo, Cristóbal, *Sermón de Amores en Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. Adolfo de Castro, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 32), 1854.
- Cejador y Frauca, Julio, *La verdadera poesía castellana*, Madrid, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1920-1930.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de, *El celoso extremeño de las Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613.
- , *La española inglesa de las Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613.
- Chabannes, Adémar, *Chronicon Aquitanicum et Francicum*, ed. Jules Chavanon, París, Collection de Textes pour Servir à l'Étude et à l'Enseignement de l'Histoire, 1897.
- Chase, Gilbert, *La música de España*, Buenos Aires, Hachette, 1943.
- Cirot, Georges, reseña a «Ramón Menéndez Pidal, *Historia y epopeya*», *Bulletin Hispanique*, XXXVII (1935).
- , «La maurophilie littéraire en Espagne au XVII^e siècle», *Bulletin Hispanique*, XL-XLVI (1938-1944).
- Combarieu, Jules, *Histoire de la musique*, París, Librairie Armand Colin, 1919.
- Corominas, Joan, *Diccionario Crítico-Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1954-1957.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Salamanca, 1627.
- , *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Real Academia Española, 1924.
- Corriente, Federico, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Madrid, Gredos, 1997.
- Cortêsão, António Augusto, *Onomástico medieval português*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1912.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611.
- Cuervo, Rufino José, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, París, A. & R. Roger, 1907.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948.
- D'Ancona, Alessandro, *La poesia popolare italiana*, Bolonia, Forni, 1906.
- Da Todi, Iacopone, *Le Laude*, ed. Giovanni Ferri, Bari, Laterza, 1915.
- , *Laude di frate Jacopone da Todi*, eds. Giovanni Ferri y Santino Caramella, Bari, Laterza, 1930.

- Defferrari, H.A., *The sentimental Moor in Spanish Literature before 1600*, tesis doctoral, Filadelfia, Universidad de Pensilvania, 1927.
- Dejeanne, Jean Marie Lucien, «Alegret, jongleur gascon du XIII^e siècle», *Annales du Midi*, XIX (1907).
- Denis, Ferdinand, *Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal*, París, Desforges, 1840.
- Der Nibelunge Nôt*, ed. Karl Bartsch, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1870.
- Díaz Cassou, Pedro, *El cancionero panochó*, Madrid, Fortanet, 1900.
- Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1949.
- Doncieux, George, «Fragment d'un miracle de Sainte Madeleine», *Romania*, XXII (1893).
- , *Le romancéro populaire de la France*, París, Émile Bouillon, 1904.
- Dozy, Reinhart, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le moyen-âge*, Leiden, E.J. Brill, 1881.
- , *Histoire des musulmans d'Espagne*, Leiden, Lévi-Provençal, 1932.
- Durán, Agustín, *Romancero general*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 10), 1849.
- Dutton, Brian, *El cancionero del siglo XV, circa 1360-1520*, Salamanca, Universidad (*Biblioteca española del siglo XV*), 1991, 7 vols.
- Ebert, Adolf, *Histoire générale de la littérature du Moyen Âge*, París, E. Leroux, 1889, vol. III.
- Ecker, Lawrence, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, Berna, Paul Haupt, 1934.
- Entre dos claros arroyos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España [3913].
- Entwistle, William James, reseña a «Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*», *The Modern Language Review*, XXXIV (1939).
- Eckmann, Rudolf, «Der Einfluss der arabisch-spanischen Kultur auf die Entwicklung des Minnesangs», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft*, IX (1931).
- Erhardt, Louis, *Die Entstehung der homerischen Gedichte*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1894.
- Errante, Guido, *Sulla lirica romanza delle origini*, Nueva York, S.F. Vanni, 1943.
- , *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Florencia, G.C. Sansoni, 1948.
- Escalona, Romualdo, *Historia del Real Monasterio de Sabagún*, Madrid, 1782.
- Fauriel, Claude, *Origine de l'épopée du Moyen Âge*, *Revue des Deux Mondes*, septiembre-noviembre de 1832.

- Ferrán y Forniés, Augusto, *La Pereza en Obras completas*, Madrid, Agustín Avrial, 1893.
- , *La Soledad. Colección de cantes populares y originales en Obras completas*, Madrid, Agustín Avrial, 1893.
- Flor de comedias de diferentes autores recopiladas por Francisco de Ávila*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1616.
- Flórez, Enrique, *España Sagrada*, Madrid, 1765-1766.
- Frenk, Margit, «Sobre los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI (1952), pp. 33-56.
- , «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII (1958), pp. 301-334.
- , «¿Santillana o Suero de Ribera?», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI (1962).
- , *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1985.
- , «El zéjel, ¿forma popular castellana?» en *Poesía popular hispánica, 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 448-461.
- , «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro» en *Poesía popular hispánica, 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Frings, Theodor, reseña a «Ramón Menéndez Pidal, *Historia y epopeya*», *Neophilologus*, XXIV (1938).
- , *Minnesinger und Troubadours*, Berlín, Deutsche Akademie der Wissenschaften, 1949.
- , «Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling, anlässlich eines Aufsatzes von Dámaso Alonso», *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur*, LXXIII (1951), pp. 176-196.
- , *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11 und 12 Jahrhundert*, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1960.
- Gabrielli, Francesco, *La poesia araba e le letterature occidentali*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1943.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra, 1863-1866.
- García Gómez, Emilio, «Dos notas de poesía comparada», *Al-Andalus*, VI (1941), pp. 401-410.
- , «Más sobre las *jarchas* romances en *muwassabas* hebreas», *Al-Andalus*, XIV (1949), pp. 409-418.
- , «El apasionante cancionerillo mozárabe», *Clavileño*, I (1950), pp. 16-21.
- , «Nuevas observaciones sobre las *jaryas* romances en *muwassabas* hebreas», *Al-Andalus*, XV (1950), pp. 157-177.

- , «Sobre un posible tercer tipo de poesía arábigo-andaluza» en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.
- , «Veinticuatro jarñas romances en muwassahas árabes», *Al-Andalus*, XVII (1952), pp. 57-128.
- , «Muwassaha de Ibn Baqi de Córdoba», *Al-Andalus*, XIX (1954), pp. 43-52.
- , «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», *Al-Andalus*, XXI (1956), pp. 303-338.
- , «Una *pre-muwassaha* atribuida a Abú Nuwas», *Al-Andalus*, XXI (1956), pp. 406-414.
- , «Las jaryas mozárabes y los judíos de Al-Ándalus», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVII (1957), pp. 337-394.
- , *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Gorgani, Fakhraddin, *Vis and Ramin*, trad. Dick Davis, Washington DC, Mage, 2008.
- Grimm, Jacob y Wilhelm Carl Grimm, *Die Lieder der alten Edda*, Berlín, Real-schulbuchhandlung, 1815.
- Grundtvig, Svend, *Danske Folkeeventyr*, Copenhagen, C.A. Reitzel, 1876-1883.
- , *Danmarks Folkeviser i Udvalg*, Copenhagen, P.G. Philipsen, 1882.
- Guillaume IX, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, ed. Alfred Jeanroy, París, Honoré Champion, 1913.
- Gummere, Francis Barton, *Old English Ballads*, Boston, Ginn and company, 1894.
- Hansen, Federico, *La seguidilla*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1909.
- Hartmann, Martin, *Das arabische Strophengedicht*, Weimar, Emil Felber, 1897.
- Hartmann, Richard, «Zur Frage des arabischen Ursprungs des Minnesang», *Orientalistische Literaturzeitung*, XLV (1941).
- , «Zur Geschichte der Stadt Haleb», *Orientalistische Literaturzeitung*, XLIV (1941).
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Fábulas*, Madrid, Imprenta de la sociedad de operarios, 1848.
- Heine, Christian Johann Heinrich, *Buch der Lieder*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1827.
- Hell, Joseph, «Al-ʿAbbūd ibn al-Aḥnaf», *Islamica*, II (1925).
- Henríquez Ureña, Pedro, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, *Revista de Filología Española*, 1933.
- Herder, Johann Gottfried von, *Volkslieder*, Leipzig, Weygand, 1778-89.
- Historia troyana en prosa y verso. Texto de hacia 1270*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, *Revista de Filología Española*, 1934.

- Ibn Bassūn, *Aḏḏaxārah fāmahāin abl aljazārah*, ed. Iḥsūn 'Abbū, Beirut, Dū al-Thaqūfah, 1979.
- , *Dajira o Tesoro de las hermosas cualidades de la gente de la península*, París, Bibliothèque Nationale [3321].
- Ibn Gabirol, *Selected Religious Poems of Salomon Ibn Gabirol*, ed. Israel Davidson, Filadelfia, Jewish Publication Society of America, 1923.
- Ibn Hazm, *A book containing the Risala known as The dove's neck-ring about love and lovers*, ed. Alois Richard Nykl, París, Geuthner, 1931.
- , *El collar de la paloma, tratado sobre el amor y los amantes*, ed. Emilio García Gómez, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1952.
- Ibn Khaldoun, *Les prolégomènes*, trad. Mac Guckin de Slane, París, Imprimerie Imperiale, 1863-1865.
- Ibn Khaldū, *The Muqaddimah, an Introduction to History*, ed. Nessim Joseph Dawood y trad. Franz Rosenthal, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- <http://www.muslimphilosophy.com/ik/Muqaddimah/>
- Ibn Quzmū, *Cancionero de Aben Guzmán*, ed. Alois Richard Nykl, Madrid, Estanislao Maestre, 1933.
- , *Cancionero andalusí*, ed. Federico Corriente, Madrid, Hiperión, 1989.
- Ibn Sanūal-Mulk, *Dā al-ṭirā: fāmal al-muwashshahā*, ed. Jawdat al-Rikabi, Damasco, Dū al-Fikr, 1977.
- Ibn Sayid al-Magribi, *Libro de las banderas de los campeones*, ed. Emilio García Gómez, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Ibn Xaldū, *Muqquadimat*, ed. X. Šaḥḥūlah y S. Zakkū, Beirut, Dū al-Qalam, 1981.
- Ibn Zaidun, *Casidas selectas*, ed. Mahmud Sobh, Madrid, Cátedra, 2005.
- Jeanroy, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, París, Librairie Hachette, 1889.
- , *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, París, Honoré Champion, 1925.
- , *La poésie lyrique des troubadours*, París, Privat & Didier, 1934.
- Ker, William Paton, *Spanish and English Ballads. A paper read to the Anglo-Spanish Society in King's College*, London, Offprint, 1918.
- La vie de saint Alexis, poème du XI siècle*, ed. Gaston Paris y Léopold Pannier, París, A. Franck, 1872.
- Lachmann, Karl, *Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth*, Berlín, Ferdinand Dümmler, 1816.
- , «Betrachtungen über Homer's Iliad» en *Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlín*, Berlín, Realschul-Buchhandlung, 1837-1841.

- Lafuente y Alcántara, Emilio, *Cancionero popular*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1865.
- Lang, Andrew, *Homer and the Epic*, Londres, Longmans, Green and company, 1893.
- Le Gentil, Pierre, «La notion d'état latent et les derniers travaux de Marcelino Menéndez Pidal», *Bulletin Hispanique*, LV (1953), pp. 113-148.
- , *Le virelai et le villancico*, París, Institut Français au Portugal-Les Belles Lettres, 1954.
- Le laudario di Pise*, ed. Erik Staaff, Upsala, Almqvist & Wiksell, 1931.
- Ledesma, Alonso de, *Juegos de Noche Buena*, Madrid, 1611.
- León, Luis de, *Los Cantares de Salomón en octava rima, circa 1573*.
- Levi Della Vida, Giorgio, «Nuova luce sulle fonti islamiche della *Divina Commedia*», *Al-Andalus*, XIV (1949), pp. 377-408.
- Li Gotti, Ettore, *La «tesi araba» sulle «origini» delta lirica romanza*, Palermo, Sansoni, 1955.
- Libro de Alexandre*, ed. Francisco Marcos Marín, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Liliencron, Detlev, *Deutsches Leben im Volkslied um 1530*, Berlín, W. Spemann, 1884.
- Linares, Juan de, *Cancionero llamado Flor de enamorados*, Barcelona, Pedro Malo, 1573.
- Lockhart, John Gibson, *Ancient Spanish Ballads*, Edimburgo, William Blackwood, 1823.
- Longfellow, Henry Wadsworth, *The seaside and the fireside*, Boston, Ticknor, Reed and Fields, 1850.
- Lopes, Graça Videira y Manuel Pedro Ferreira, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2014.
<http://cantigas.fcsh.unl.pt>
- López de Mendoza, Íñigo, *Obras de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana*, ed. José Amador de los Ríos, Madrid, Imprenta de la calle de Vicente, 1852.
- , *Obras de Santillana*, Salamanca, Universitaria [1865], 1453-1500.
- Lorris, Guillaume de, y Jean de Meung, *Le roman de la Rose*, XIII.
- Lot-Borodine, Myrrha, «Sur les origines et les fins du service d'amour» en *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, París, E. Droz, 1928.
- Lucas de Tuy, *Chronicon Mundi*, circa 1238.
- Lucas Tydensis, *Chronicon Mundi*, ed. Emma Falque Rey, Turnhout, Brepols Publishers, 2003.
- Machado Álvarez, Antonio, *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, Sevilla, Francisco Álvarez, 1883-1886.

- Manuel, Juan, *Libro de las armas o Libro de las tres razones*, Madrid, Biblioteca Nacional [MSS/6376], 1342-1345.
- Marcabru, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, ed. Jean Marie Lucien Dejeanne, Toulouse, E. Privat, 1909.
- Martínez Torner, Eduardo, «Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna», *Symposium*, I-IV (1946-1950).
- Massignon, Louis, «Investigaciones sobre Sustari, poeta andaluz, enterrado en Damietta», *Al-Andalus*, XIV (1949), pp. 29-58.
- Massó i Torrents, Jaume, «Gaita be, gaiteta del castel», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VII (1907).
- Matulka, Barbara, reseña a «H.A. Deferrari, *The sentimental Moor in Spanish Literature before 1600*», *Romanic Review*, XIX (1928).
- MedDB, *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2012. <http://www.cirp.es/meddb>
- Meier, John, *Werden und Leben des Völksepos*, Halle, M. Niemeyer, 1909.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Hernando, 1900.
- Menéndez Pidal, Gonzalo, «La escuela de traductores de Toledo» en Guillermo Díaz-Plaja, ed., *Historia General de las Literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 1949, vol. I, pp. 277-289.
- Menéndez Pidal, Ramón, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1896.
- , «La serranilla de la Zarzuela», *Studi Medievali*, II (1905), pp. 263-270.
- , *Cantar de Mio Cid, Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Bailly-Baillière e hijos, 1908-1911, vols. I-III.
- , «Poesía popular y romancero», *Revista de Filología Española*, III (1916).
- , «Algunos caracteres primordiales de la literatura española», *Bulletin Hispanique*, XX (1918), pp. 205-232.
- , *Documentos lingüísticos de España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919.
- , «La primitiva poesía lírica española» en *Estudios literarios*, Madrid, Atenea, 1920, pp. 251-344.
- , «Notas para el léxico románico», *Revista de Filología Española*, VII (1920).
- , «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *Revista de Filología Española*, VII (1920).
- , «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», conferencia leída en All Souls College el 26 de junio de 1922, Oxford, University Press, 1922.

- , *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Revista de Filología Española, 1924.
- , *Orígenes del español, estado lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1926.
- , *La España del Cid*, Madrid, Plutarco, 1929.
- , *Historia y epopeya (Obras completas II)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- , *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938.
- , «La primitiva poesía lírica española» en *Estudios literarios (Colección Austral, 28)*, 1938, pp. 197-269.
- , «Poesía árabe y poesía europea», *Bulletin Hispanique*, XL (1938), pp. 337-423.
- , «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española» en *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe (*Colección Austral, 55*), Madrid, 1939, pp. 52-87.
- , «Galliene la belle y los palacios de Galiana en Toledo» en *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*, Madrid, Espasa-Calpe (*Colección Austral, 190*), 1941.
- , «Poesía árabe y poesía europea» en *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*, Madrid, Espasa-Calpe (*Colección Austral, 190*), 1941, pp. 7-78.
- , «Sobre primitiva lírica española», *Cultura Neolatina*, III (1943), pp. 203-213.
- , «Poesía tradicional en el Romancero hispano-portugués» en *Castilla, la tradición, el idioma*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (*Colección Austral, 501*), 1945.
- , «Modo de obrar el substrato lingüístico», *Revista de Filología Española*, XXXIV (1950).
- , «Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI (1951), pp. 187-270.
- , *Los orígenes de las literaturas románicas a la luz de un descubrimiento reciente*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1951.
- , *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- , «Sobre primitiva lírica española» en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Espasa-Calpe (*Colección Austral, 1051*), Madrid, 1951, pp. 113-134.
- , «The origins of romance literature in the light of a recent discovery», *Measure*, II (1951), pp. 428-442.
- , *Romancero hispánico, hispano-portugués, americano y sefardí*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, vols. I-II.
- , «Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar» en *España, eslabón entre el Islam y la Cristiandad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp. 61-153.

- , «La canción andaluza entre los mozárabes de hace un milenio» en *España, eslabón entre el Islam y la Cristiandad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp. 9-31.
- , *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas, problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- , «La primitiva lírica europea», *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), pp. 279-354.
- , «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española» en *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 325-356.
- Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, «Fragmentos etimológicos», *Revista Lusitana*, III (1894).
- , «Pedro Andra de Caminha», *Revue Hispanique*, VIII (1901).
- Milà i Fontanals, Manuel, *Observaciones sobre la poesía popular*, Barcelona, Narciso Ramírez, 1853.
- , *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, Álvaro Verdaguer, 1874.
- , *Romancerillo catalán*, Barcelona, Álvaro Verdaguer, 1882.
- , *De los trovadores en España, estudio de lengua y poesía provenzal*, Barcelona, Joaquín Verdaguer, 1889.
- Milán, Luis, *Libro de música de vibuela de mano*, Valencia, 1536.
- Millás Vallicrosa, José María, «Sobre los más antiguos versos en lengua castellana», *Sefarad*, VI (1946), pp. 362-371.
- Molteni, Enrico, *Il Canzoniere portoghese de Colocci-Brancutti*, Halle, Niemeyer, 1880.
- Monaci, Ernesto, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Niemeyer, 1875.
- Montesino, Ambrosio, *Cancionero de diversas obras*, Toledo, 1508.
- Montesinos, José Fernández, reseña a «Margit Frenk, *La lírica popular en los siglos de oro*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II (1948), pp. 292-295.
- Monumens de la littérature Romane*, ed. Adolphe Félix Gatién-Arnoult, Toulouse, E. Privat, 1841-1843.
- Müller, Günther, «Ergebnisse und Aufgaben der Minnesangforschung», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft*, V (1927).
- Musical*, París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts [Masson 56], circa 1523.
- Niese, Benedikt, «Zur Geschichte Solons und seiner Zeite» en Arnold Schaefer, *Historische Untersuchungen*, Bonn, Emil Strauss, 1882.
- Nigra, Costantino, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Ermanno Loescher, 1888.
- Northup, George Tyler, reseña a «Ramón Menéndez Pidal, *Historia y epopeya*», *Modern Philology*, XXXII (1935).

- Nunes, José Joaquim, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, 3 vols.
- Nykl, Alois Richard, «Poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», *Al-Andalus*, I (1933), pp. 355-408.
- , «Sobre el nombre y la patria del autor de la *muwaššaba*», *Al-Andalus*, II (1934), pp. 215-222.
- , «Una canción popular marroquí», *Al-Andalus*, II (1934), pp. 207-214.
- , reseña a «Lawrence Ecker, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*», *Archivum Romanicum*, XIX (1935).
- , *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Ginebra, Slatkine, 1946.
- Ocaña, Francisco de, *Cancionero para cantar la noche de Navidad*, Alcalá, Juan Gracián, 1603.
- Ortiz, Andrés, *Romance nuevamente becho Andrés Ortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la reina de Bobemia con un villancico*, Burgos, Alonso de Melgar, 1525.
- Ovidio Nasón, Publio, *Arte de amar. Remedios de amor*, ed. Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza, 2000.
- Palau y Català, Melchor, *Poesías y cantares*, Madrid, 1878.
- , *Nuevos cantares*, Barcelona, Jaime Jepús, y Madrid, Fernando Fé, 1883.
- , *Cantares populares y literarios*, Barcelona, Montaner y Simón, 1900.
- Paris, Gaston, *Extraits de la chanson de Roland et de la vie de saint Louis par Jean de Joinville*, Paris, Hachette, 1889.
- Pellegrini, Silvio, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Turín, Adriatica, 1937.
- Pequeño cancionero del marqués de la Romana*, Madrid, Biblioteca Nacional de España [3788], circa 1590.
- Pérès, Henri, *La poésie andalouse en arabe classique au xie siècle: ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire: thèse*, París, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1937.
- Pérez de Hita, Ginés, *Historia de las guerras civiles de Granada*, París, Lange-lier, 1660.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636.
- Pillet, Alfred, y Henry Carstens, eds., *Bibliographie der Troubadours*, Nueva York, Burt Franklin, 1968.
- Pisador, Diego, *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552.
- Poema del Mio Cid*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, La Lectura, 1913.
- Poemas arábigoandaluces*, ed. Emilio García Gómez, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

- Pons Boigues, Francisco, *Ensayo bio-bibliográfico sobre los historiadores y geógrafos árabe-españoles*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1898.
- Primera crónica general, estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Bailly-Baillière, 1906.
- Racine, Jean, *Iphigénie*, París, Claude Barbin, 1675.
- Rajna, Pio, *Le origini dell'epopea francese*, Florencia, F.G. Sansoni, 1884.
- , «Guglielmo, conte de Poitiers, trovatore bifronte» en *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, París, E. Droz, 1928.
- Renan, Ernest, *Averroès et l'averroïsme, essai historique*, París, Calmann-Lévy, 1852.
- Ribera, Julián, *La música de las Cantigas, estudio sobre su origen y naturaleza en Las Cantigas de Santa María*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922, vol. III.
- , *Disertaciones y opúsculos*, Madrid, Estanislao Maestre, 1928.
- Rico, Francisco, «Çorraquín Sancho, Roldán y Oliveros, un cantar paralelístico castellano del siglo XII» en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino, 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 537-564.
- Rodrigues Lapa, Manuel, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, Seara Nova, 1929.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Álvarez y compañía, 1882-1883.
- , *La copla, bosquejo de un estudio folclórico*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1910.
- , *El alma de Andalucía*, Madrid, Atlas, 1929.
- Rodríguez Moñino, Antonio, *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq*, Madrid, Estudios bibliográficos, 1962.
- , *Diccionario de pliegos sueltos poéticos*, Madrid, Castalia, 1970.
- Rojas, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1502.
- Romancero general*, edición de Ángel González Palencia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
- Romeu Figueras, Josep, «El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI», *Anuario Musical*, V (1950), pp. 15-61.
- , «El cantar paralelístico en Cataluña, sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla», *Anuario Musical*, IX (1954), pp. 1-55.
- Roncaglia, Aurelio, «Laisat estar lo gazel», *Cultura Neolatina*, IX (1949), pp. 67-99.
- , «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», *Cultura Neolatina*, XI (1951), pp. 213-249.

- , «La lírica arabo-ispánica e il sorgere della lírica romanza fuori della penisola iberica» en *Convegno di scienze Morali, Storiche e Filologiche. Oriente de Occidente nel Medio Evo*, Roma, 1957, pp. 321-343.
- Rueda, Lope de, Paso V o *La tierra de Jauja* en *El deleitoso*, Valencia, 1567.
- Ruiz Aguilera, Ventura, *Armonías y cantares*, Madrid, Miguel Guijarro, 1865.
- , *Inspiraciones*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1865.
- , *El libro de la patria*, Madrid, Gabriel Alhambra, 1869.
- Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra, 2003.
- Salinas, Francisco, *De musica libri septem*, Salamanca, Mathias Gastius, 1577.
- Salverda de Grave, Jean-Jacques, «Over een Oudspaanse Romance» en *Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde*, Amsterdam, C.G. van der Post, 1919.
- San Pedro, Diego de, *Cárcel de Amor*, Sevilla, Cuatro compañeros alemanes, 1492.
- Santoli, Vittorio, «Problemi di poesia popolare», *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa*, IV (1935), pp. 93-119.
- , «Cinque canti popolari», *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa*, VII (1938).
- Schack, Adolf Friedrich, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, trad. Juan Valera, Sevilla, Francisco Álvarez, 1881.
- Scheludko, Dimitri, «Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik, Die arabische Theorie», *Archivum Romanicum*, XII (1928).
- , «Ovid und die Troubadours», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIV (1934).
- Schrötter, Willibald, *Ovid und die Troubadours*, Marburg, E. Karras, 1908.
- Silvestre, Gregorio, *Las obras del famoso Gregorio Silvestre*, Granada, 1582.
- Simonet, Francisco Javier, *Historia de los mozárabes en España*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello, 1903.
- Spanke, Hans, «La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones», *Anuario Musical*, I (1946), pp. 5-29.
- Spitzer, Leo, «Remarque sur la différence entre poésie populaire et poésie de Arte», *Revista de Filología Española*, XXIII (1936).
- , «The Mozarabic Lyrik and Theodor Frings' Theories», *Comparative Literature*, IV (1952), pp. 1-22.
- Steinthal, Heymann, «Das Epos» en *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, Berlín, Ferd. Dümmler, 1868.
- Stern, Samuel Miklos, «Vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques», *Al-Andalus*, XIII (1948), pp. 299-346.
- , «Muwassah arabe avec terminaison espagnole», *Al-Andalus*, XIV (1949), pp. 214-218.
- , *Les chansons mozarabes*, Palermo, Università di Palermo, 1953.

- Tapia, Eugenio, *Historia de la civilización española*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1840.
- Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico de la lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tha'lib Ū Kitāb Yatānat ad-dabr, ed. Abdul Malik, Beirut, DKI, 2000.
- Tieck, Ludwig, *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter neu bearbeitet und herausgegeben*, Berlín, Realschulbuchhandlung, 1803.
- Torre, Fernando de la, *Obras de Fernando de la Torre*, Madrid, Biblioteca Nacional de España [18041], circa 1465.
- , *Cancionero de Fernando de la Torre*, ed. Antonio Paz y Mélia, Dresden, Gesellschaft für Romanische Literatur, 1907.
- Toschi, Paolo, *Il folklore*, Roma, Universale Studium, 1951.
- Valderrábano, Enríquez de, *Libro de música de vibuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547.
- Valdés García, Olga, ed., *El Chronicon Mundi de Lucas de Tuy*, Salamanca, Universidad, 1999.
- Valdivielso, José de, *Romancero espiritual*, Toledo, 1612.
- , *Auto de la serrana de la Vera de Plasencia*, Madrid, Biblioteca Nacional [15677], circa 1620.
- Vásquez, Juan, *Villancicos y canciones a tres y a cuatro*, Osuna, Juan de León, 1551.
- , *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco [poces]*, Sevilla, Juan Gutiérrez, 1560.
- Vega, Lope de, *Los Benavides en Parte II de comedias*, Madrid, A. Martín, 1609.
- , *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido en Parte VII de comedias*, Barcelona, S. de Comellas, 1617.
- , *El vaquero de Moraña en Parte VIII de comedias*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1617.
- , *El villano en su rincón en Parte VII de comedias*, Barcelona, S. de Comellas, 1617.
- , *La dama boba en Parte IX de comedias*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1617.
- , *La niña de plata en Parte IX de comedias*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1617.
- , *Fuenteovejuna en Parte XII de comedias*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1619.
- , *Las almenas de Toro en Parte XIV de comedias*, Madrid, J. de la Cuesta, 1620.
- , *El conde Fernán González en Parte XIX de comedias*, Madrid, J. González, 1624.
- , *Lo cierto por lo dudoso en Parte XX de comedias*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1625.

- , *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo en Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, Barcelona, Jerónimo Margarit, 1630, vol. II.
- , *La necedad del discreto en Parte XXV de comedias*, Zaragoza, Viuda de P. Verges, 1647.
- , *Auto del nombre de Jesús en Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1892.
- , *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1892-1899.
- , *Las almenas de Toro en Obras escogidas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, vol. III.
- , *Los Benavides en Obras escogidas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, vol. III.
- , *La serrana de la Vera*, ed. Lola González, en *Parte VII de comedias*, Lleida, Milenio, 2008, vol. III.
- Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, Madrid, Biblioteca Nacional [Res 101], 1613.
- Vicente, Gil, *Auto da Lusitânia*, 1531.
- , *Farsa dos almocreves en Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Lisboa, 1562.
- , *Triunfo do inverno en Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Lisboa, 1562.
- Vidal, Ramon, «Razós de trobar», ed. P. Meyer, *Romania*, VI (1877).
- Vischer, Friedrich Theodor von, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig, Mäcken, 1851.
- Wechssler, Eduard, «Einflüsse der altfranzösischen Literatur auf die altdeutsche» en *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der Romanischen Philologie*, 1897-1898.
- , «Germanisches in der altfranzösischen Dichtung» en *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der Romanischen Philologie*, 1897-1898.
- , *Das Kulturproblem des Minnesangs, studien zur Vorgeschichte der Renaissance*, Halle, M. Niemeyer, 1909.
- Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, Madrid, 1844.

Índice de versos

donde n remite a las notas

A deus amor, a deus el Rey: 12
 A mi quer mal o infançom: 123n
 a moi vous couvient luitier: 165
 A olvidar vanas memorias: 80n
 A orilla de una fuente una zagala vi: 174
 A quién contaré mis quejas: 5, 41-42, 89, 174
 A serra he alta, fría e nevosa: 24
 A sombra de mis cabellos: 45
 Adamay filyuelo alyeno: 305, 317
 adjuo vos per capreas cervosque: 156n, 317n
 Adónde iré? ¿Qué haré: 226n
 Agora vem o meu amigo: 224n
 Aguardan a mí: 43, 201
 Ah! What pleasant visions haunt me: 68n
 Ai cervos do monte, vínvos preguntar: 7, 156n
 Ai fals' amigu' e sem lealdade: 221
 Ai flores, ai flores do verde pino: 7
 Ai madr', o meu amigo mori' assi: 45n
 Ai meu amigu' e lume d' estes meus: 221
 Ai, las, tan suavet m'aucis: 139
 Al alba venid, buen amigo: 50, 245
 Al-sabah bono, garme d'on vienis: Aş-şabŭ bŭŭgŭ-mŭde 'ón bŭeş
 Allá en Garganta la Olla: 21n
 Allá se me ponga el sol: 128
 amig', ou como viverei: 218n
 Amigo el que yo más quería: 50, 291
 Amor, no me dejes: 58n, 225
 Amores me matan, madre: 225
 Andando perdido, de noche ya era: 21n, 26n
 Antoninho, meu Anton: 215
 apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores: 309

Aquel árbol que mueve la foja: Aquel árbol que vuelve la hoja
 Aquel árbol que vuelve la hoja: 245
 Aquel caballero, madre: 46, 228
 Aquel pastorcico, madre: 53n
 Aquel porfiado: 41
 Aquella morica garrida: 200
 Aquest' amors me fer tan gen: 139n
 Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave dia: 51
 Arroyo, no corras más: 88
 Aş-şabŭ bŭŭgŭ-mŭde 'ón bŭeş: 209, 220
 Así como el mes de mayo: 32
 Ay de mi Alhama: 272
 Ay triste de mi ventura: 27, 203n
 Bailemos nós já todas três, ai amigas: 123n, 161n, 230n
 Bailemos nós ja todas tres, ay irmanas: 230
 Bajando un prado: 26n
 Bá-y-še méw qorazŭ de mib: 219, 305
 Bay, yŭaqŭ bay tu býa: 199, 221
 Báydŭ ad Eşbŭya: 207-208
 Baylemos agora, por Deus, ay velidas: 9-10, 123n, 161n
 Bebites e dórmis: 305
 Ben venga Maggio: 310
 Ben vennas mayo: 310
 bénid la paşqa, ay, aún şin elle: 200, 217, 305
 Bien vengáis triunfando: 158
 Blanca me era yo quando entré en la siega: 36
 Buen amor tan deseado: 200
 ca dentro de esta espesura: 20n, 165
 Cabelos, los meus cabelos: 44n
 Calva, cejjunta e muy nariguda: 21
 Caminá, señora, si queréis caminar: 309

- Caminad, señora: 23
 Caminito toledano: 23
 Campanicas de Toledo: 23
 Can lo boschatges es floritz: 139n
 Cantar que del alma sale: 84
 Cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat: 96n
 Cara tenía de romana: 26n
 Casada serrana: 24
 Comer y beber: 39
 Como si filyuelo alyeno non mas adormes a mio seno: 305, 317
 Conde Niño por amores: 70n
 Corazón, ¿dónde estuviste: 222n
 Corazón, sigue tu vía: 222
 Cuando por mayo la rosa se abre: 122n
 Da noite d' eire poderam fazer: 52n
 Dame acogida en tu hato: 38
 Dame razón que no la y sé: 220n
 De Bitoria me partía: 26n
 De dónde venís, amores: 221
 Dejadlos, mi madre, mis ojos llorar: 223
 Dejatlo al villano pene: 43, 201
 Des cuand mio Cidiello viénid: Deš kand mew Sidiéllo béded
 Deš kand mew Sidiéllo béded: 182, 209
 Desdeñastemé: 163, 202
 Despertad, ojuelos verdes: 40
 Después que nascí: 26n
 Di, serrana, por tu fe: 24
 Díceme mi madre: 207
 Dized', amigo, em que vos mereci: 224n
 Dizia la fremosinha: 218n
 Dolce amor di povertade: 126
 Dónde sois gentil galana: 26n
 e pois sem vós viver nom poderei: 224n
 E poy m'eu eyre senlheira deitey: 52
 Él estándolo mirando, del barco vieron saltar: 74
 El infante en este anno: 32n
 Els aussells que van per l'ayre: 75n
 Empezaron a luchar como mujer y marido: 166
 En Canatañazor: In Canatanazor
 En el viso a mí priso: 12n
 En la muy alta cadera: 15n
 En la puerta de tu casa: 86
 En mi desdicha se cobra: 31n
 En rica muda de cera: 15n
 En toda la su montaña: 21n, 25n
 En tu escalera mañana: 85-86
 En una linda floresta: 43n, 44n, 52n, 164n, 200n
 Enmentar quer'eu do brial: 123n
 Entra mayo y sale abril: 124
 Entre dos claros arroyos: 23n
 Entre Sesa y Cintura: 26n
 Entre Torres y Canena: 26n
 Ermitaño quiero ser: 203
 Es dolor tan sin medida: 203
 Esperanza mía, por quien: 4-5, 41n
 Espiga que tié grano: 88
 Esta sí que es siega de vida: 37
 Estas noches atan largas: 51
 Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha: 163n
 Eya velar, eya velar, eya velar: 32, 34, 159n, 160n
 Farai un vers pos mi somelh: 341
 Ferrán Manuel, a los cabezones: 14n
 Ferrán Manuel, voz mala vos gique: 14n
 Foi-s' o meu amigo d' aqui noutro dia: 224n
 Foi-s' o namorado, madr', e nom o vejo: 224n
 forsitan expectes ut Gaditana canoro: 96n
 Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo: 48n
 Gaita be, gaiteta del castel: 142n
 Gar ké fareyo: 208, 224
 Gar, si yes devina e devinas bi-l-haqq: Gare: žšŭ debina
 Gare: žšŭ debina: 206, 215
 Garŭ boš, ay yermanŭaš: 205, 230
 Garridica soy en el yermo: 27, 203n
 Gerineldo, Gerineldo: 77n, 78, 166n
 Gil González Dávila llama: 227

- Gil González llama a la aldaba: 227
 Gritos daban en aquella sierra: 174n
 Guárdame las vacas: 39
 Ich weiß nicht, was soll es bedeuten: 67n
 In Canatanazor: 28, 159, 203
 In hoc anno curriculum: 295
 Juan García, buen amigo: 14n
 Ké faré, mamma: 202, 226-227, 228
 Kŭfareyó 'o kŭserád de mŭe: 202, 223
 L'autre jour en un jardin: 165n
 L'autrier pastoure seoit: 167n
 L'autrier tout seus chevauchois: 167n
 L'autrier, lo premier jorn d'Aost: 26n
 La espiga rica en fruto: 87
 La ingrata se duerme: 41
 La niña que amores ha: 44, 52, 162, 200
 la pena e la dolor: 140
 Laisat estar lo gazel: 295
 Lancan vei per mei la landa: 139n
 las dueñas non son villanas: 165
 Levad', amigo, que dormides as manhas frias: 8, 148
 Levantou-s'a velida: 209
 Llegando a Pineda: 26n
 Llegando cansado yo: 26n
 Llevan las sevillanas: 97
 Lo tems vai e ven e vire: 139n
 Los amores de la niña: 56
 Los cabellos de mi amiga: 57n
 Los que la ley avemos: 129
 Los que tanto profazades: 165n
 Los que van por los caminos: 74n
 Luis Vaasquez, depois que parti: 19n
 Luna, que reluces: 309
 Luz amores de la niña: 56n
 Madr' e senhor, leixade-m' ir veer: 45n
 Madre, la mi madre: 43
 Maestro ilustrante, a vos plega cito: 14n
 Maestro excelente, profundo letrado: 14n
 Main se leva bele Aeliz: 122n
 Mais non serai obediens: 112, 137n
 Mala noche me diste: 41
 Marinar ch'a marinavo: 74n
 Mencía, sois vos el dueño: 137n
 Menga dame el tu acorro: 166n
 Mentre per una ribiera: 168
 Meu amigo, pois vós tam gram pesar: 218n
 Mi amigo (o mi amor) llama a la aldaba: 227
 Mia madre, pois se foi daqui: 225n
 Mientras el caballo bebe: 74
 Mirad lo que amor ordena: 27
 Mis ojos no verán luz: 150-151
 Moçuela de Bores: 25n, 167n
 mortz venh' a sel qui-m vol blasmar: 139n
 Moza tan hermosa: 26n
 Ni por más que me digáis: 163
 No corras, arroyo, ufano: 88
 No la debemos dormir: 58n
 No me entréis por el trigo, buen amor: 36
 No pueden dormir mis ojos: 223
 No te pongas colorada: 85
 No tienen vado mis males: 225
 Nom chegou, madre, o meu amigo: 218
 nom vem o que bem queria: 218
 Non es maravilha s'eu chan: 139n
 Non fue, por cierto, mi carrera vana: 50n
 Non me tengas, ya habibi: 215, 304
 Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa: 49
 O María: 163n
 O meu amigo, que por min o sen: 45n
 O tu qui servas armis ista moenia: 36
 Obediensa deu portar: 137n
 Ogan, ab freg que fazia: 21n
 Oh castillo de Montanges: 206
 Oh, cuán bien segado habéis, la segaderuela: 36
 Oí og' eu ũ pastor cantar: 19n, 44n, 161n, 162n
 Oíd la mi voz todos los potentes: 15n
 Ou a quem direi o pesar: 42
 Oy comamos y bebamos: 39n
 Papagayos, ruiseñores: 53
 Partiendo de Roma, pasando Marino: 21n, 26n
 Partísteos, mis amores: 193

- Pásame por Dios, barquero: 23
 Pasando por la Toscana: 26n
 Paseisme ahora allá serrana: 24-25
 Pastoure, ne t'esmaier: 167
 Pela ribeira do rio: 162
 Pero ben es qu'ela-m vensa: 139
 Pero te sirvo sin arte: 129
 Pisa morena: 80n
 Pois nossas madres van a San Simon:
 48n
 Por Dios, señores, quitemos el velo: 16n
 Por do pasará la sierra: 23-24
 Por el mes era de mayo: 31
 Por el montecico sola: 203n
 Por honra de San Antruejo: 39
 Por los santos pasos de la romería: 50
 Por qué la brisa llega a mí como soplo
 mezclado de perfume: 337
 Por todos estos pinares: 20n, 165n
 Por una gentil floresta: 42n, 162n, 164n
 porque morre d'amor: 219n
 Pos de chantar m'es pres talentz: 112,
 294
 Pour vous que tant par ai chiere: 167
 Povertade enamorata: 126
 Pues non vino Juan García: 14n
 Pus vezem de novelh florir: 341, 349n
 Quan l'aura doussa s'amarzis: 139n
 Quand' eu a San Servando fui un dia
 daqui: 49n
 Quand' eu hun dia fuy en Compostela:
 18n
 Quant se vient en mai ke rose est panie:
 122
 Que bona romaría con meu amigo fiz: 49
 Que coita ei tan grande de sofrer: 161
 Que coita tamanha ei a sofrer: 161n
 Que en ti só yo vivo: 58n, 225n
 Qué fare[i], máma: Ké faré, mamma?
 Que farei agor', amigo: 224
 Qué fareyo ou qué serád de mibi: KŨ
 fareyó 'o kŨserád de mŨe?
 Qué mala noche me diste: 222n
 Qué me queréis, caballero: 201
 Qué pro les tovo la grand tiranía: 15
 Que se nos va la Pascua, mozas: 217n
 Que si a Pascua no viniere: 217n
 Que trist'hoj'eu and'e faço gram razom:
 220
 Quen amores ha: 44, 162
 Quer' eu em maneira de proençal: 7
 Quer'ir a Santa Maria e, irmanas, trei-
 des migo: 231n
 Quero vos muito, amigo, da raiz do co-
 ração: 215n
 Quién hubiese tal ventura sobre aguas
 de la mar: 67-68, 69n, 71
 Quién te hizo Juan Pastor: 38
 Quien vos había de llevar: 204
 Quita allá, que no quiero: 58n
 Recordad mis ojuelos verdes: 40
 Rey vello que Deos confonda: 11
 Río de Sevilla: 96, 151
 Romerico, tú que vienes: 39
 S'a i sun tre fradei an Fransa: 75n
 S'en estava don Francisco: 75n
 Saliendo de un olivar: 26n
 Salteóme la serrana: 21
 Se o a vos no for dizer: 42, 89
 Sé tañer bien rabelejo: 166n
 Sea bienvenido: 158
 Segador, tírate afuera: 36
 Seiam' eu na ermida de San Simion: 8
 Sen meu amigo manh' eu senlheira: 51n,
 52
 Señor mucho andades fuera: 14n
 Señor, pues agora llego de camino: 14n
 Señor, pues el viejo está tan canino: 14n
 Señora, pastor: 167
 Señora, vuestros cabellos: 57n
 Serrana del bel mirar: 27n
 Serrana, ¿dónde dormistes: 41n
 Serrana, cuerpo garrido: 22
 Serranillas de Moncayo: 20n, 25n
 Si de amor libre estuviera: 31n
 Si jugastes anoche, amore: 221
 Si la noche hace oscura: 53
 Si supieses como corro: 166

- si·lh platz, que·m don o que·m venda: 139n
 So ell enzina, enzina: 48-49, 50
 Sobre Baza estaba el rey: 273n
 Solíades venir, amor: 58n
 Sospirando iba la niña: 43, 204
 Soy el Rata primero: 8on
 tan l'am de bon' amor: 139n
 Tant ai mo cor ple de joya: 139n, 140n
 Tant' am^{ŭe}, tant' am^{ŭe}: 222
 Todo mi bien he perdido: 220
 Todos son homnes ladronciellos, eya
 velar: 160n
 Todos son ladronciellos: 34
 Tomad escarmiento en mí: 35
 Tres morillas me enamoran: 23*, 125,
 174, 204
 Ū pastor ben talhada: 19
 Un cantar bajó al pueblo: 84
 Una montaña pasando: 27n
 Una niña hermosa: 41n
 Une hore dit les et descors: 33
 Vaise mio corayon de mib: Báý·še méw
 qoraz^ŭ de mib
 Vanse mis amores, madre: 220
 Vayades ad Isbilya: Báýd^ŭ ad Ešb^ŭya
 Ve, ya raq, ve tu vía: Bay, yŪraq^ŭ bay
 tu bíya
 Vedes qual preit'eu querria trager:
 231
 Velá, velá, veladores, así mala rabia os
 mate: 34n, 35
 Velador que el castillo velas: 35
 Vengáis norabuena: 158
 Veniendo de la Campaña: 26n
 Vi tesoros ayuntados: 16n
 Viene la Pascua: 217n
 Vienen la Pascua: bénid la pašqa, ay, aún
 šin elle
 Viénid la Pasca jed yo (?) sin ellu: bénid
 la pašqa, ay, aún šin elle
 Viniedes enamorado: 58n
 Vivo ledó con razón: 99
 Volverán las oscuras golondrinas: 8on
 Vos ave de los olhos verdes: 163
 Vós mi defendestes, senhor: 42n, 89n
 Vosso pai na rua: 163
 Vou-m' eu, fremosa, pera 'l-rey: 6n
 Vuestros cabellos, señora: 57
 Y arded, corazón, arded: 217
 ya crie ban los albores e viníe la mañana:
 309
 YŪnutarnani šalb^ŭo: 108
 Yo me iba, mi madre: 210
 Yo, madre, yo: 55

Índice de nombres y obras

donde n remite a las notas y la cursiva indica relevancia

- Abdallah, emir de Córdoba: 322
 Aben Abd el-Rabbihi: Ibn Rabbih
 Aben Al-Ahnaf: Ibn al-Ahnaf
 Aben Al-Kattáni: Ibn Al-Kattani
 Aben Ammar o Abenamar: Ibn Ammar de Silves
 Aben Arabí o Abenarabi: Ibn Arabi
 Aben Baqí: Ibn Baqí
 Aben Bassam: Ibn Bassū al-Santarinū
 Aben Cuzmán o Guzmán: Ibn Quzmū
 Aben Gabirol o Gebirol: Ibn Gabirol
 Aben Gálíb: Ibn Galib
 Aben Hayyán: Ibn Hayyū
 Aben Házam: *Ibn Hazm*
 Aben Jaldún: Ibn Khaldū
 Aben Labbána: Ibn al-Labbana
 Aben Lupon: Ben Labbun
 Aben Maymun: 361
 Aben Numūa: Ibn Numūa
 Aben Rosd o Averroes: 106, 361
 Aben Said: Ibn Sayid Al-Magribi
 Aben Saná al-Mulk: Ibn Sanū al-Mulk
 Aben Sina: 361
 Aben Zaidún o Avenzaydún: Ibn Zaidun
 Aben-Tofail: 361
Abencérrages: Cherubini
 Abú Ceniz: Al-Ramū
 Abú Nuwas: 293-294, 295, 324-325
 Abu'l-Qasim: 328
 Adam de la Halle:
 Le jeu de Robin et de Marion: 122, 124
 Alfonso, Alvaro: 19-20, 28
 Serrana de Sintra: 19
Al-'Anšara: San Juan
 Al-Ahnaf, Al-Abbas ben: Ibn al-Ahnaf
 Al-Aziz Al-Ahwani, Abd: 177
 Al-Betrugi: 361
 Al-Gazzali: 361
 Al-Haitam: 328
 Al-Hakam, califa de Córdoba: 136, 142n, 264-265
 Al-Hiṣari: 177
 Al-Khabbaz: 328
 Al-Kumayt: 327
 Al-Makkarí: Al-Maqqarū
 Al-Maqqarū 114, 128, 110n
 Al-Ramū 105
 Al-Sayrafi: 328
 Al-Yazzar: 327
 Alarcos Llorach, Emilio: 215n
 albada, género poético: 179, 180
 Alcaudete, Alonso: 46, 58
 Alegret, juglar: 139-140, 335, 344-345, 347
Alexandre, libro: *Libro de Alexandre*
 Alfom, Alvaro: Afonso, Alvaro
 Alfonso de Huesca, Pedro: 120, 266-270, 360
 Disciplina clericalis: 120, 131, 137, 266-270, 281, 349, 360, 362
 Alfonso el Sabio: Alfonso X
 Alfonso I, rey de Aragón: 266
 Alfonso II, rey de Aragón: 335
 Alfonso VI, rey de Castilla: 119, 334, 336, 339
 Alfonso VII, rey de Castilla: 11*, 29, 143, 156-157, 181-182, 277-278, 335
 Alfonso X, rey de Castilla: 26*, 10, 16, 126, 128, 149, 190, 195, 241, 245, 262, 271, 281, 299, 302, 310, 358
 Alfonso XI, rey de Castilla: 10, 16, 32
 Algazel: Al-Gazzali
 Alighieri, Dante, el florentín: 15, 241, 288
 Alkūib, Yūū: 222n
 Almanzor, caudillo moro: 28-29, 202
Almenas de Toro: Vega Carpio, Lope

- Alonso, Dámaso: 20*, 31*n, 170, 185, 186, 190n, 216, 219, 220, 221n, 222n, 227, 229n, 236n, 246n, 248n, 283-287, 293n, 300, 306, 312, 323
- Alpetragius: Al-Betrugi
- Álvarez de Villasandino, Alfonso: 10, 11, 12-13, 14n, 98-99, 195, 262
- Álvarez Gato, Juan: 39, 55, 58, 207, 225
- Álvarez Osorio, Pedro, segundo marqués de Astorga: 4-5, 41n, 53
- Amador de los Ríos, José: 155n, 252
- Amigo de Sevilha, Pedro: 10, 18n
- amigo, cantiga: 6, 213, 312-313, 316
- amor cortés: 242, 263, 342, 347-349
- amor odrí o udrí: 242n, 356, 365
- amor, cantiga: 6
- andaluza, cantora: 96
- Anglade, Joseph: 168n
- Anseïs de Cartage*, cantar de gesta: 336
- Antología de poetas líricos castellanos*: Menéndez Pelayo, Marcelino
- Appel, Carl: 98, 108n, 115, 134
- Ar-Rashīd, Hūd: 124, 137
- árabe, cantora: 117-119, 120-121, 150, 337-339, 356
- Arcipreste de Hita: Ruiz, Juan
- Argentinita, cantante: López, Encarnación
- Aristóteles, filósofo, y aristotelismos: 241, 264, 267, 361
- Arlés, Cesáreo, obispo: 311
- Armas*, libro: Manuel, Juan
- Arnaldos, conde o infante: *Conde Arnaldos*, romance
- Arte poética*: Díaz Rengifo, Juan
- Asín Palacios, Miguel: 135, 136n, 264, 328n, 346, 356n, 361n
- Astorga, segundo marqués: Álvarez Osorio, Pedro
- Aubrissel, Roberto, beato: 353
- Audiau, Jean: 168n
- aura mensajera, motivo: 337
- ausencia, canción: 225-226
- Auto da Lusitânia*: Vicente, Gil
- Auto de la serrana de la Vera de Plasencia*: Valdivielso, José de
- Auto de los Tres Reyes*: 186, 320
- Auto del nombre de Jesús*: Vega Carpio, Lope
- Auto del peregrino*: Valdivielso, José de
- Auto del Sacrificio de Jeté*: 158
- Avempace: Ibn Bayyah
- Avencebrol: Ibn Gabirol
- Avenzoar: Ben Zuhir
- Averroes: Aben Rosd
- Avicibrón: Ibn Gabirol
- Avicena: Aben Sina
- Axhausen, Käte: 115n, 150n
- Bacon, Roger: 120, 259, 361
- Opus majus*: 361
- Badajoz, compositor: 38n
- Baena, Juan Alfonso: 19*, 11, 13-14, 17
- Cancionero de Baena*: 6, 11-13, 15, 16-17, 42, 50, 55, 98-99, 128, 129, 165, 166n, 195, 281
- ballata*: 99n
- ballimatis*: 12*, 21*
- Banderas de los campeones*, libro: Ibn Sayid
- Al-Magribi
- báquico, canto: 39
- Barbastro, ciudad: 118-119, 121, 335, 338, 340, 350
- Bartsch, Karl:
- Altfranzösische romanzen und pastourelles*: 122n
- Chrestomatie provençale*: 168
- Romances et pastourelles françaises*: 165n, 167n
- Bastarda y el segador*: 246n
- Baza, romance y sitio: 273
- Bécquer, Gustavo Adolfo:
- Libro de los gorriónes*: 80, 84n
- Bédier, Joseph: 91, 171, 289, 301
- Bedmar, moza: López de Mendoza, Íñigo
- Belle Aeliz*, rondel: 122
- Bello, Andrés: 63, 137n
- Ben 'Ezrā, Abū 'Uthmān: 190, 208, 224, 237, 328

- Ben 'Ezr^ũ, Moš^ũ 189, 190-191, 197, 198, 207, 211, 248, 305, 321, 328
- Ben Al-Hakem, Suleimán: Al-Hakam, califa de Córdoba
- Ben Al-Kattani: Ibn Al-Kattani
- Ben Al-Labbána: Ibn al-Labbana
- Ben Al-Muellim, visir: 327
- Ben Arabí Mohidín: Ibn Arabi
- Ben Arfa Rasuh: 327
- Ben Bagiah: 361
- Ben Baqí: Ibn Baqí
- Ben Bassám: Ibn Bass^ũ al-Santarin^ũ
- Ben Ezra, Abraham: Ben 'Ezr^ũ, Abr^ũ h^ũ
- Ben Ezra, Moše o Masé: Ben 'Ezr^ũ, Moš^ũ
- Ben Ferrusiel, Yosef: 182
- Ben Hafsun, Omar: 322
- Ben Hasán Ben Azákir, mameluco: 330
- Ben Hayyán: Ibn Hayy^ũ
- Ben Labbun: 327
- Ben Mahmud, Mohamad: Muqaddam de Cabra
- Ben Malik: 327
- Ben Ruhaym: Ibn Ruhaym
- Ben Šaddiq, Y^{ũũ}: 202, 226, 228, 328
- Ben Said: Ibn Sayid Al-Magribi
- Ben Zaddic, Yosef: Ben Šaddiq, Y^{ũũ}
- Ben Zuhr: 361
- Benardete, Maír José: 114n
- Benavides: Vega Carpio, Lope
- Benoliel, José: 198n
- Berceo, Gonzalo: 33-34, 160, 186, 253
El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo: 32, 33n, 34, 159, 160n
- Berchet, Giovanni: 67
- Bezzola, Reto: 338n, 347n, 348n, 352-355
- Biblia: 155, 317
Cantar de los Cantares: 156n, 227, 317n
Eclesiastés, libro: 157
Isaías, libro: 317
Jeremías, libro: 155
Mateo, evangelio: 33, 222n
- Oseas*, libro: 317
- Proverbios*, libro: 267
- Psalmos*, libro: 317n
- Reyes*, libro: 317n
- Samuel*, libro: 156
- Blackwell, Thomas: 61, 274
- Blasi, Ferruccio: 31*, 153n, 175n, 176n, 287n
- Bocanegra, Francisco: 26
- Boccaccio, Giovanni: 120, 270, 360
Decamerón: 232, 270
- Böckel, Otto: 65-66, 83, 155n
- Boissonnade, Prosper: 119n, 336n, 339n
- Bolseiro, Juião: 51-52
- Borgoña, Constanza: 334
- Bornelh, Giraut de: 26
- Boxmediano*, serrana: López de Mendoza, Íñigo
- Bruges, Jocelins de: 167
- Brugman, Karl: 81
- Buen amor*, libro: Ruiz, Juan
- cabellos, niña en: 44-45
- Caldas, Martim de: 45n, 221n, 231n
- Calderón de la Barca, Pedro: 23*, 92, 123
El médico de su honra: 137n
- Calila e Dimna*: 270, 360
- calumniadores: *lauzengiers*
- Calvo, Paio: 224n
- Cáncer, Jerónimo: 92
- Cancionero de Amberes*: *Cancionero de romances*
- Cancionero de Baena*: Baena, Juan Alfonso
- Cancionero de romances*: 63, 70n, 67-69, 71, 72, 73, 74, 76, 77
- Cancionero musical*: 55-56
- Cancionero para cantar la noche de Navidad*: Ocaña, Francisco de
- Cantar de los Cantares*: Biblia
- Cantares de Salomón en octava rima*: León, Luis de
- Cantigas de Nuestra Señora*: 126, 128, 130, 149, 195, 233, 235n, 245, 262-263, 281, 358, 359
- Cárcel de Amor*: San Pedro, Diego

- Cardenal, Peire: 112, 115, 281, 343
- Carpancho o Corpancho, Airas: 219n, 228
- Carvajal o Carvajales, poeta: 21, 26
- Cassandra, endecha: 155n
- Castellví, José María: 80n
- Castillejo, Cristóbal: 57, 153n, 223
Sermón de Amores: 226n
- Catulo, poeta: 134-135, 301
- Cejador, Julio: 7*, 200n, 205, 206, 222n
- Celoso extremeño*: Cervantes, Miguel
- Cercamón: 112, 119, 139, 144, 261, 281, 343, 345, 347
- Cervantes Saavedra, Miguel: 43, 137n, 366
El celoso extremeño: 43
La española inglesa: 366
- Chabanes, Adémar:
Chronicon Aquitanicum et Francicum: 119n
- Chansons de Guillaume IX*: Guillaume IX
- Charroi de Nîmes*, cantar de gesta: 337
- Chase, Gilbert: 332n
- Chateaubriand:
Le dernier des Abencérages: 275
- Cherubini:
Les Abencérages: 274-275
- Chronica Adefonsi imperatoris*: 143, 154, 156, 157, 175, 181-182
- Chronicon Aquitanicum et Francicum*: Chabanes, Adémar
- Chronicon Mundi*: Lvcas Tvdenſis
- Chueca, Federico: 80n
- Chuflete*, romance: 74n
- Cid*, cantar: *Mio Cid*, cantar
- Cintra*, serrana: Afonso, Alvaro
- Cirot, Georges: 249n, 273n
- Cízico, Eudoxo: 332, 333
- clerecía, mester: 299, 344
- Colección de canciones populares españolas*:
 García Lorca, Federico
- Collar único*: Ibn Rabbih
- Combarieu, Jules: 65
- Conde Arnaldos*, romance: 67-72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81
- Conde Fernán González*: Vega Carpio, Lope
- Conquest of Granada*: Irving, Washington
- Correas, Gonzalo:
Vocabulario de refranes y frases proverbiales: 23, 124, 207, 217n, 227
- Corriente, Federico: 182n, 199n, 200n, 202n, 205n, 206n, 207n, 208n, 209n, 214n, 215n, 217n, 219n, 220n, 221n, 222n, 223n, 224n, 226n, 230n
- Cortêsão, António Augusto: 108n
- Covarrubias, Sebastián:
Tesoro de la lengua castellana o española: 36n, 210n
- Cremona, Gerardo: 361
- Cuervo, Rufino José: 137n
- Curtius, Ernst Robert: 296-297, 302
- custos* ovidiano o plautino: 133-134, 346n
- Dajira* o *Tesoro de las hermosas cualidades de la gente de la península*: Ibn Bassãl-SantarinŪ
- Dama boba*: Vega Carpio, Lope
- Danmarks gamle Folkeviser*: Grundtvig, Svend
- Danske Folkeeventyr*: Grundtvig, Svend
- Dante, poeta: Alighieri, Dante
- De commendatione cuiuscumque anime*, manuscrito: 326
- De Musica libri septem*: Salinas, Francisco
- Decamerón*: Boccaccio, Giovanni
- Dejeanne, Jean Marie Lucien: 140n
- Denis, rey de Portugal: 7, 8, 18-19, 42, 55, 89, 123, 128, 209, 218, 219n, 221n, 228, 241, 245, 280, 281
- Dernier des Abencérages*: Chateaubriand
- Díaz Cassou, Pedro: 88
- Díaz de Haro, Lope, señor de Vizcaya: 10, 123, 147
- Díaz Rengifo, Juan:
Arte poética: 99n, 195n
- Díaz-Plaja, Guillermo: 232n
- dímetro acataléctico: 41
- Diógenes, filósofo: 267
- Dionís, rey de Portugal: Denis, rey de Portugal

- Disciplina clericalis*: Alfonso de Huesca, Pedro
- Don Juan Tenorio*: Zorrilla, José
- doncella, canción: 213, 316, 350-351
- Doncieux, George: 64
- Dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*: Vega Carpio, Lope
- Dozy, Reinhart: 106n, 119n, 338n
- Duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su hijo Jesucristo*: Berceo, Gonzalo
- dueño o dueña: 137, 348
- Dulce, condesa de Provenza: 335
- Durán, Agustín: 62, 65, 78n, 79-80, 83, 252
- Eanes Solaz, Pedro: 6n
- Ebert, Adolf: 180n
- Ecker, Lawrence: 29*, 116n, 133n, 134n, 137n, 142n, 144n, 354, 355n
- Eclesiastés*, libro: *Biblia*
- Ejemplos*, libro: Ibn Khaldū
- Encina, Juan: 39n, 56, 58, 82, 128, 193, 195, 203, 204n, 225, 262, 281, 357
- endecha o canto fúnebre: 155-156, 175
- Enfermar con el remedio*, comedia: 92
- enfermo de amor: 218-219
- enojós, envidioso: 134
- Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*: Gallardo, Bartolomé José
- Epigrammaton*: Marcial, Marcus Valerius
- epopeya, género poético: 61-64, 89-93
- Erckmann, Rudolf: 116n, 132n
- Erhardt, Louis: 64-65
- Errante, Guido: 248n
- Escala de Maboma*: 242
- Escalona, Romualdo: 157n
- escarnio, cantiga: 6, 14
- Escavias, Pedro: 26
- Escobar, Pedro, compositor: 23, 24, 25n, 223
- Escrivá, comendador: 57n
- España Sagrada*: Flórez, Enrique
- Española inglesa*: Cervantes, Miguel
- espigador, villancico: 36-37
- Estacio, Publius Papinius: 238, 301, 331
- estado latente: 251
- Esteve, Joan: 21, 141, 342
- Estrabón: 332
- Etymologiae*: Isidoro, santo
- fabliaux*: 268
- Fakhr-od-Din Asad: Gurgani
- Farsa dos almocreves*: Vicente, Gil
- Fauriel, Claude: 62, 63
- femme, chanson*: 229, 313
- Fernandez, Nuno: 8, 147-148, 161
- Fernandiz d'Elvas, Estevan: 45
- Ferrán y Forníes, Augusto: 84
- Ferruz, Pero: 11, 165
- finida, estrofa: 193
- Finojosa, vaquera: López de Mendoza, Íñigo
- Flore et Blanche-Flore*, novela: 271
- Flórez, Enrique:
- España Sagrada*: 157n
- Fontevrault, monasterio: 353
- Fostat, sinagoga: 181, 258
- frauenlieder*: 229, 284n, 306, 308, 313
- Frings, Theodor: 29*, 249n, 284-285, 286, 291, 306-307, 312, 314n, 315, 342, 350-352
- fróttle*: 127, 233, 281, 358
- Fuenteovejuna*: Vega Carpio, Lope
- fúnebre, canto: endecha
- Gabriel, compositor: 200
- Gabrielli, Francesco: 242n, 282
- gaditana, cántica: 96, 237, 238, 239, 300, 301
- gaditanae, puellae*: 28*, 96, 237, 312, 331, 332, 333
- Gaia, Johan: 163
- Gallardo, Bartolomé José:
- Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*: 88n, 166n, 200n, 223n, 224n, 225n, 228n
- García Gómez, Emilio: 169-170, 177, 180-181, 182n, 196n, 197, 199-200, 202n, 205n, 206n, 207n, 208n, 209n,

- 214-215, 216, 217n, 219n, 220n, 221n, 222n, 223n, 224n, 226n, 230n, 260n, 264, 265n, 278n, 279n, 284, 289, 292-294, 301, 302n, 303n, 304, 305, 311, 312, 319n, 320n, 321, 323, 324, 325, 329n, 330, 356n
- García II o García de Galicia: 31
- García Lorca, Federico:
Colección de canciones populares españolas: 97n
Sevillanas del siglo XVIII: 97n
- García Muñoz, compositor: 27
- García, Sancho, conde de Castilla: 96, 117, 296, 337
- gardador o raqāb: 27*, 133, 134n, 145, 322, 346, 351
- gazel, género poético: 295
- Gerineldo y la Infanta, romance: 77-78, 166
- Gesta romanorum, compilación: 269
- gesta, canción: 91, 226n, 271, 320, 336, 337
- gilós, celoso: 134
- Ginzo, Martin: 49
- Giuggiola: 358
- glosa, género poético: 195, 233
- González de Mendoza, Pedro: 10, 11, 17, 55, 129, 166
- Gorriónes, libro: Bécquer, Gustavo Adolfo
- Gran duque de Moscú y emperador perse-guido: Vega Carpio, Lope
- Gran Vía, zarzuela: 80
- granadina, canción: 111, 238, 239, 300, 332
- grenadin, roman: 274
- Grimm, Jacob y Wilhelm, hermanos: 9*, 61, 62, 82-83, 93
- Grundtvig, Svend: 64, 65, 81
- Danmarks gamle Folkeviser: 64n
- Danske Folkeeventyr: 64n, 65n, 81n
- Guillaume IX, duque de Aquitania: 9*, 25*, 27*, 98, 112, 113, 114, 119, 120, 121, 123, 133, 134, 135, 136, 137, 140-141, 144, 150, 240, 261, 265, 281, 294, 333, 335, 339-344, 345-346, 347, 348, 349, 352, 353, 355, 360
- Les chansons de Guillaume IX: 112, 116, 137
- Guillaume VIII, duque de Aquitania: 119, 334, 335, 339
- Gummere, Francis: 83
- Gundisalvo, Domingo, arcediano: 120, 121, 241, 361
- Gurgani o Gorgani: 114
- Ha-Leví, Judá: Hallūi, Yhudū babib, canción: 212, 213-214, 216, 229
- Halle, Adam: Adam de la Halle
- Hallūi, Yhudū 169, 181n, 182-183, 190-191, 192n, 195, 197, 198, 200, 205, 206n, 214n, 217n, 218, 219, 224, 230, 237, 248, 254, 303, 304, 305, 321, 328
- Hansen, Federico: 207n
- Hartmann, Martin: 111n, 178n
- Hartmann, Richard: 29*, 242n, 282, 308
- Hartzenbusch, Juan Eugenio: 87
- Harún Ar-Raxid: Ar-Rashū, Hūū
- Heine, Christian Johann Heinrich:
Die Loreley: 67
- Hell, Joseph: 144n
- Henríquez Ureña, Pedro: 7*, 31*n, 155n, 164n, 207n, 209n, 228n
- Herder, Johann Gottfried von: 13*, 61, 62, 274, 285, 351
- Hispania illustrata: 159n, 203n
- Historia Compostelana: 156, 157n, 174-175
- Historia de las guerras civiles de Granada: Pérez de Hita, Ginés
- Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarrifa, novela: 274
- Historia troyana de bacia 1270: Menéndez Pidal, Ramón
- Horacio, poeta: 259
- Horozco, Sebastián: 21n
- Hurtado de Mendoza, Diego: 17, 55, 245
- Ibn al-Ahnaf: 137, 144n, 348
- Ibn Al-Kattani: 117, 296, 337, 338
- Ibn al-Labbana: 105, 115, 122, 128, 129-130, 138, 265, 327
- Ibn Ammar de Silves: 140
- Ibn Arabi: 111, 114, 127, 128, 130, 358

- Ibn Baqi: 110, 304-305, 324n, 328, 329
- Ibn Bassām al-Santarīnī 100, 105, 109, 128, 145, 177, 238, 244, 278, 296, 323, 324, 325, 337n
Dajirā o *Tesoro de las hermosas cualidades de la gente de la península*: 100n, 104n
- Ibn Bayyah: 106
- Ibn Ezra, Abraham: Ben ‘Ezrā, Abrām hām
- Ibn Ezra, Moše: Ben ‘Ezrā, Mošē
- Ibn Gabirol: 114, 361
- Ibn Galib: 110, 328
- Ibn Hamama: Ibn Galib
- Ibn Hayyām: 118, 121, 131, 338
- Ibn Hazm: 109, 136, 137, 238, 260, 328, 348
Risala o Epístola sobre la excelencia del Andalus: 110, 136, 328
- Ibn Jaldún: Ibn Khaldūn
- Ibn Jaqan: 106n
- Ibn Khaldūn: 100, 101, 132, 330
Kitāb al-Ibar o Libro de los ejemplos: 100n
- Ibn Numā: 105, 109, 114
- Ibn Quzmīn: 24*, 38, 97, 99, 101-102, 105n, 106, 107-108, 110-111, 113-116, 134, 138, 139, 140-141, 160, 179, 213, 234-235, 238, 242n, 263, 264, 278, 279n, 321, 328, 329, 331, 340, 341-343, 345, 347, 348n
- Ibn Rabbih o Ibn Al-Rabbihi: 104, 105n
El collar único: 105n
- Ibn Ruhaym: 304, 328
- Ibn Sa‘ūd al-Mulk: 110, 111, 196, 238, 260-261, 303, 321, 329, 330
- Ibn Sayid Al-Magribi: 110, 265n, 331
Libro de las banderas de los campeones: 110n
- Ibn Xaldūn: Ibn Khaldūn
- Ibn Zaidun: 136, 265, 348, 349
- Illana*, serrana: López de Mendoza, Íñigo
- Imperial, Francisco: 12, 15, 49-50
- individualismo, teoría: 363
- Inés de Aquitania: 140, 334, 341
- Infante Arnaldos*, romance: *Conde Arnaldos*, romance
- insomnio de la enamorada, motivo: 51-53
- Iphigénie*: Racine, Jean
- irmana, confidente: 230-232, 234, 286, 318
- Irving, Washington:
Legends of the Albambrā: 275
The Conquest of Granada: 275
- Isaías*, libro: *Biblia*
- Isidoro, santo: 11*, 334
Etymologiae: 155n
- Jaime el Conquistador: 10
- jarcha, canción: 195, 196-197, 213-214, 254, 283, 292, 303-304, 312, 318, 329
- Jauja*, *Tierra de*: Rueda, Lope
- Jeanroy, Alfred: 9*, 12*, 22*, 17, 47, 65, 98, 112, 113, 134n, 135, 140, 141n, 142n, 153n, 156n, 160n, 180n, 216, 229n, 264, 282, 287-288, 294, 297n, 299, 307, 310n, 314, 316, 345n, 346, 349n
- Jeremías*, libro: *Biblia*
- Jeté*, auto: *Auto del Sacrificio de Jeté*
- Jeu de Robin et Marion*: Adam de la Halle
- Jordán, Alfonso, vasallo: 335
- Jota de los Ratós*: 80
- Juan II, rey de Aragón: 150
- Juegos de Noche Buena*: Ledesma, Alonso
- juglaría, mester: 299
- Juvenal, Decimus Iunius: 28*, 96, 121, 238, 331
Satirae: 96n, 237n
- Kalendas Mayas*: Vaqueiras, Rimbaud
- Ker, William Paton: 367
- Kitāb al-Ibar*: Ibn Khaldūn
- Lachmann, Karl: 61, 62, 63
- Lafuente y Alcántara, Emilio: 86
- Lang, Andrew: 64
- laude*, canto: 127
- Laude*: Todi, Iacopone
- lauzengiers* o calumniadores: 134
- Ledesma, Alonso: 58

- Juegos de Noche Buena*: 58n
Legends of the Alhambra: Irving, Washington
 León IV, papa: 311
 León, Luis de, fraile: 57
 Cantares de Salomón en octava rima: 227
 lepuzcana, moza: López de Mendoza, Íñigo
 Leskien, August: 81n
 letrilla, estrofa: 232-233
 Levi della Vida, Giorgio: 242n
Leys d'amors: 168, 192, 291
Libro de Alexandre: 30-31, 310
Libro de buen amor: Ruiz, Juan
Libro de las armas: Manuel, Juan
Libro de las banderas de los campeones: Ibn Sayid Al-Magribi
Libro de las tres razones: Manuel, Juan
Libro de los ejemplos: Ibn Khaldūn
Libro de los gorriones: Bécquer, Gustavo Adolfo
Libro de música de vibuela de mano: Milán, Luis
Libro de música de vibuela intitulado Silva de Sirenas: Valderrábano, Enríquez
Libro de música de vibuela: Pisador, Diego Linares, Juan: 222
 lírica plurilingüe: 211-212, 288
 lírica primitiva: 54, 60, 210, 249, 251-252, 254-255, 285, 314-315
 llantera o llorona, oficio: 155
Lo cierto por lo dudoso: Vega Carpio, Lope
 Lockhart, John Gibson: 67, 75
 Longfellow, Henry Wadsworth: 67-68
 The seaside and the fireside: 68n
 The secret of the sea: 68
 Lopes de Ulhoa, João: 219
 López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana: 10, 15-16, 17, 20-21, 25-26, 28, 42, 153n, 167, 176n, 200n, 201
 Illana, la serrana de Lozoyuela: 25-26
 La moza de Bedmar: 26
 La moza lepuzcana: 26
 La serrana de Boxmediano: 20, 25
 La vaquera de la Finojosa: 26
 La vaquera de la Morana: 20-21, 25
 Menga de Manzanares: 20n, 165
 Probemio e carta: 10n
 Villancico becho por el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas: 19*, 22*, 42, 43, 44, 52, 162, 164, 200, 204, 234
 López de Úbeda, Francisco: 210n
 López, Encarnación: 97n
 Lopo Liáns: 123n
 Loqman, sabio árabe: 267
Loreley: Heine, Christian Johann Heinrich
 Lorenzo el Magnífico: Médici, Lorenzo
 Lorris, Guillaume: 33n
 Lot-Borodine, Myrrha: 353
 Lucaman: Loqman, sabio árabe
 Lucas de Tuy: Lvcas Tvdensis
 luchar o *luitier*: 20, 164-166
 Lvcas Tvdensis: 28, 159
 Chronicon Mundi: 28, 160, 203
 Machado Álvarez, Antonio: 155n
 Machiavelli, Niccolò: 127, 281, 289n, 358
 maestría, cantiga: 147
 Maimónides: Aben Maymun
Mainet, canción: 336
 maldecir, cantiga: 6, 14
 malmariada, canción: 229, 316
malmariée, chanson: malmariada, canción
mamlūk, esclavo del amor: 264-265, 347
 Manuel de Lando, Fernán: 13, 14, 15
 Manuel, Juan: 120, 270, 360
 Libro de las armas o Libro de las tres razones: 11
 Maquiavelo: Machiavelli, Niccolò
 Marcabru, trobador: 112, 115, 116, 121, 133, 144, 147, 261, 281, 335, 343, 345, 346, 360
 Marcial, Marcus Valerius: 121, 237, 331
Epigrammaton: 96n, 238n
markaz o estribillo: 99, 101, 145, 178, 195, 196n, 278, 279, 325

- Martínez de Medina, Gonzalo: 15
 Martinz d'Ulveira, Roi: 45
 Massignon, Louis: 192n, 194
 Massó i Torrents, Jaume: 142
Mateo, evangelio: *Biblia*
 maya o canción de mayo: 30-32, 310
 Médici, Lorenzo: 127, 151, 281, 289n,
 358, 359
Médico de su honra: Calderón de la Barca,
 Pedro
 Meier, John: 81, 89, 297, 298n
Mejor espigadernela: Tirso de Molina
 Mendinho: 8
 Mendoza, Antonio: 88
 Menéndez Pelayo, Marcelino: 3, 4, 17,
 252, 272, 313
Antología de poetas líricos castellanos:
 5-6, 156n, 313n
 Menéndez Pidal, Ramón:
Historia troyana de bacia 1270: 155n
Primera crónica general: 93n, 155, 202
Menga de Manzanares: López de Mendo-
 za, Íñigo
 Meogo, Pero: 7
 Meung, Jean: 33n
 Michaëlis de Vasconcellos, Carolina: 32,
 161, 205, 216, 223n, 228n, 245n, 246,
 308-309, 313
Mil y una noches: 270
 Milà i Fontanals, Manuel: 63, 74n, 75,
 79-80, 83, 272, 335n
 Milán, Luis: 57, 82
Libro de música de vihuela de mano: 46
 Milarte, Jacobus, compositor: 45
militia amoris: 134n
 Millán, compositor: 27
 Millás Vallicrosa, José María: 169, 182n,
 190n, 192n
 miniatura de las *Cantigas de Nuestra Señora*:
 125, 148-149, 263, 359
Minnesang: 137n, 142n, 282, 285, 306, 348,
 349, 354
Mio Cid, cantar: 29, 62, 109, 153, 154,
 182, 186, 215, 247, 271, 309, 320, 334
 moaxaja, género poético: 177, 179, 193-
 195, 198, 199, 260, 278
 Mocáddam o Mohámmad de Cabra: Mu-
 qaddam de Cabra
 Molteni, Enrico: 146n
 Monaci, Ernesto: 146n
Moncayo, serranilla: *La serrana de Boxme-
 diano* en López de Mendoza, Íñigo
 Montesino, Ambrosio, fraile: 58
 Morana, vaquera: López de Mendoza,
 Íñigo
 Moraña, Alfonso de: 14
 Moraña, vaquero: Vega Carpio, Lope
 morisco, género: 273-274
 Morley, Daniel: 361
 mujer hispanoárabe: 133, 142, 264-265
 Müller, Günther: 116n
 Muqaddam de Cabra, ciego: 24*, 25*,
 26*, 27*, 30*, 100-101, 104, 109,
 131, 145, 177-178, 211, 234, 235,
 238, 243-244, 252, 260, 278, 279,
 280, 286, 292, 293, 294, 313, 322-
 324, 325, 326
Muqaddima: Ibn Khaldū
Música de vihuela, libro: Milán, Luis; Pisa-
 dor, Diego; o Valderrábano, Enríquez
Nairā, año nuevo: 108n
Naturpoesie, idea romántica: 287, 297
 Navas de Tolosa, batalla: 123n, 147n
Necedad del discreto: Vega Carpio, Lope
 Nesle, Blondel: 343
Nibelunge Nôt, poema: 33, 61
 Niese, Benedikt: 63-64
 Nigra, Costantino, conde: 68, 74n, 81
Nombre de Jesús, auto sacramental: Vega
 Carpio, Lope
 Northup, George Tyler: 248n
 Nunes, José Joaquim: 161, 162n, 163n,
 215n, 218n, 220n, 221n, 223n, 224n,
 225n, 228n, 230n, 231n, 245n
 Nunez, Airas: 22*, 44*, 9, 18, 19, 27,
 123, 160, 161, 162, 219n, 230, 245,
 253
 Nuno Fernandez: 8, 148, 161

- Núñez, Nicolás: 32n
 Nykl, Alois Richard: 97, 100n, 101n, 104n, 105n, 106n, 108n, 109n, 111n, 115n, 133n, 135, 136n, 137n, 147n, 177, 178n, 196n, 244n, 278n, 293, 323n, 324, 329n, 346n
obedien, amante: 265
 obediencia, servicio amoroso: 136-138
 Ocaña, Francisco de:
 Cancionero para cantar la noche de Navidad: 200n, 223n
 odrí, amor: amor odrí
 Oliveros, Armando: 80n
 Olrik, Axel: 64
Opus majus: Bacon, Roger
 Oraib, cantora: 124
 Orange, Raimbaut: 344, 345
Oseas, libro: *Biblia*
 Ovidio Nasón, Publio, poeta: 134, 136, 138, 264, 300-301, 346n, 349n, 354, 355
 Padilla, José: 80n
 Páez, Airas: Pais, Airas
 Pais, Airas: 230
 Palau y Català, Melchor: 84
 paralela, estrofa: 244-245
 Paris, Gaston: 9*, 64, 315, 336
Parténopous de Blois, novela: 271
 Pascua, festividad: 216, 254, 309-310, 317
 pastorela, género poético: 17-19, 22, 168
 pastoril, villancico: 38-39
 Pedro de Portugal, infante: 207
 Pedro I, rey de Aragón: 119, 339
 Pedro I, rey de Castilla: 35
 Pedro II, rey de Aragón: 336
 Pedro IV, rey de Aragón: 150, 263
 Pellegrini, Silvio: 171, 176n, 287n
 Peñalosa, compositor: 53n
 Peraza, Guillén: 155n
 Percy, Thomas: 274
 Peres de Aboim, João: 18, 224
 Pérès, Henri: 96n, 118n, 133n, 135, 136n, 137n, 140n, 142n, 264, 265n, 321n, 323n, 328n, 331n, 337, 346, 348n, 356n
 Pérez de Hita, Ginés: 82, 155n, 272-273, 274
 Historia de las guerras civiles de Granada: 155n, 274, 275
 Pérez de Montalbán, Juan: 92
 Pérez y González, Felipe: 80n
 Pinar, poeta: 40, 55
 Pisador, Diego: 69, 82
 Libro de música de vihuela: 53, 69n
 plañidera, oficio: 155
 Platón, filósofo: 135, 267
 Plinio el Joven: 121, 238, 331
 poder mágico del canto, motivo: 74-75
Poema de Alfonso XI: 32
Poema del Cid: *Mío Cid*, cantar
 Poliziano: 310
 Ponce, compositor: 220
 Pons Boigues, Francisco: 105n
 Ponte, Pero: 225n
 popular, poesía: 65-66, 73, 76, 78-79, 83, 286-287, 297-298
 Praga de Sandim, Vasco: 218
Primera crónica general: Menéndez Pidal, Ramón
Prior de San Juan, romance: 34-35
Prohemio e carta: López de Mendoza, Íñigo
Proverbios, libro: *Biblia*
Psalmos, libro: *Biblia*
qufl o vuelta: 192n, 199, 200, 202, 204, 207, 208, 210, 278, 325, 327
 raca evangélico: 222n
 Racine, Jean:
 Iphigénie: 91
 Rajna, Pio: 63, 340n
 Ramón Berenguer III, conde de Barcelona: 335
 Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona: 335
 Ramón VI, conde de Tolosa: 334-335, 336
raqā: *gardador*
 Ratat, trío: *Jota de los Ratat*

- Razón de Amor*, poema: 244, 252-253, 291, 309
- Razós de trobar*: Vidal, Ramón
- recibimiento, canto: 156-158, 175, 181-183, 277
- Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco [voces]*: Vásquez, Juan
- recuesta, género poético: 13-14
- refram, cantiga: 147
- Reinosa, Rodrigo: 58, 166n
- Relicario*, pasodoble: 80
- Rengifo: Díaz Rengifo, Juan
- Requeixo, Johan: 48
- Rey Fernando Par de Emperador*, cantar de gesta: 225n
- Reyes Católicos: 82, 83, 272, 273
- Reyes*, libro: *Biblia*
- Ribera, Julián: 97, 101, 102n, 104n, 105n, 106n, 107n, 108n, 111n, 123n, 126n, 141, 145-146, 150n, 177, 178, 179, 235, 236n, 278, 293, 294, 322n, 324, 328n, 329n, 330n, 331n, 346
- Ribera, Suero: 42n, 162n, 164n
- Rico, Francisco: 22*
- Risala*, libro: Ibn Hazm
- Roberto, duque de Borgoña: 334
- Rochdi, Chafia:
- Ya Sabbana*: 102
- Rodrigues de Calheiros, Fernão: 224
- Rodrigues Lapa, Manuel: 31*, 98, 147, 148n, 175n, 229n, 235-236, 242n, 245n, 246n, 280, 283, 285, 357n
- Rodríguez del Padrón, Juan: 69n, 70n
- Rodríguez Marín, Francisco: 86n, 87, 88n, 205, 206
- Rodríguez Moñino, Antonio: 69n
- Rojas, Fernando:
- Tragicomedia de Calisto y Melibea*: 53
- Roman de la Rose*: 33
- Romancero espiritual*: Valdivielso, José
- romería, canto: 39-40, 49-50
- romería, lugar de encuentro: 47-50, 217
- Roncaglia, Aurelio: 11*, 29*, 31*n, 262n, 286-288, 293n, 294-296, 297, 298-299, 300-301, 303, 306-308, 312, 317, 326n, 337, 355
- ronda de noche o serenata: 40-41
- Rosaura, la del guante*, romance: 80
- Rose*, roman: *Roman de la Rose*
- Roseman Lang, Henry: 162
- Rudel, Jaufré: 112, 281, 343, 344, 345, 347, 360
- Rueda, Lope: 58
- La tierra de Jauja*: 41
- Ruiz Aguilera, Ventura: 84-86
- Ruiz, Juan: 19*, 23*, 10, 11, 17, 19-21, 22, 25, 28, 55, 123, 129, 141, 150, 164-165, 167, 168, 253, 263, 270, 279, 281, 357, 360
- Libro de buen amor*: 19-20, 21n, 123, 129, 150, 163n, 164-165, 166, 279, 357
- Safo de Lesbos, poeta: 44
- Salinas, Francisco: 57
- De Musica libri septem*: 5, 36, 41, 57-58, 89, 174n, 200, 201, 209, 210, 221, 223n
- Salomón, rey: 267
- Salvato, Selvato o Salvatus, nombre: 108, 348
- Salverda de Grave, Jean-Jacques: 66
- Samuel*, libro: *Biblia*
- San Giles, Ramón: Ramón VI, conde de Tolosa
- San Juan, festividad: 39, 108
- San Pedro, Diego:
- Cárcel de Amor*: 226n
- Sanches, Afonso, hijo bastardo del rey Denis: 218
- Sánchez de Badajoz, Garci: 31, 206
- Sánchez de Talavera o Calavera, Fernán: 13, 16
- Sancho el Mayor, rey de Navarra: 117, 118, 334, 335
- Sancho García, conde de Castilla: 117, 296, 337

- Sancho II, rey de Castilla: 31, 310
 Sancho IV, rey de Castilla: 150, 160, 190, 263
 Santillana, marqués: López de Mendoza, Íñigo
 Santoli, Vittorio: 31*, 153n
Satirae: Juvenal, Decimus Iunius
 Schack, Adolf Friedrich: 133, 272
 Scheludko, Dimitri: 116n, 132n, 134n, 337n
 Schott, Andreas: 159n
 Schott, Siegfried: 350
 Schrötter, Willibald: 134n
Seaside and the fireside: Longfellow, Henry Wadsworth
Secret of the sea: Longfellow, Henry Wadsworth
 Sedirac, Bernardo, monje cluniacense: 334
 segador, villancico: 36-37
Sendebär, libro: 360
senbal, seudónimo: 346, 348, 353, 355
senbor, designación: 147n
 serenata: ronda de noche
Sermón de Amores: Castillejo, Cristóbal
Serrana de la Vera: Vega, Lope, o Vélez de Guevara, Luis
Serrana de Sintra: Afonso, Alvaro
 serrana o serranilla, género poético: 17, 19-22, 25-28, 168
Serranilla de la Zarzuela: 210
 Servando, Johan: 49, 217
Sevillanas del siglo xviii: García Lorca, Federico
Siesta de abril, poema: *Razón de Amor*
Silva de sirenas: Valderrábano, Enríquez
 Silvestre, Gregorio: 57, 153n
 Simonet, Francisco Javier: 108n
Sintra, serrana: Afonso, Alvaro
 Soarez Coelho, Johan: 224
 Sócrates, filósofo: 267
 Spitzer, Leo: 29*, 31*, 153n, 284n, 303n, 306n, 308, 312
 Steinthal, Heymann: 92
 Stern, Samuel Miklos: 169, 178n, 180, 181n, 185, 186-187, 188-189, 192-193, 194n, 196n, 197, 199n, 213, 217n, 219n, 260n, 279n, 282, 283, 284, 289, 296, 303n, 304, 305, 312, 319, 323n, 329n
 Tapia, Eugenio: 62
tasmít, estrofa: 324-325
 Teletusa, bailarina: 96n
Tenorio, don Juan: Zorrilla, José
Tercera orden de San Francisco: Vega Carpio, Lope
Tesoro de la lengua castellana o española: Covarrubias, Sebastián
 Tha'Ūbi: 105n
threnos, cantos fúnebres: 155n
Tierra de Jauja: Rueda, Lope
 Tiersot, Julien: 64n
 Tirso de Molina: 59
La mejor espigaderuela: 36n
 Todi, Iacopone da: 25*, 125-126, 193, 289n, 359
Laude: 126, 128, 242, 281, 359
 Todros Abul'Ūyah: 188, 190, 191, 197, 198, 202, 209, 217n, 219, 220, 223, 305-306
 Todros Abulafia: Todros Abul'Ūyah
 Todros, Rab: 219
 Toro, arcediano: 11-12
 Torre, Fernando: 26, 55, 163-164, 202
 tradicional, poesía: 81, 93, 173, 236, 298, 302-303, 304, 331
 traductores, escuela: 360-361
Tragicomedia de Calisto y Melibea: Rojas, Fernando
Tres razones, libro: Manuel, Juan
Triunfo do inverno: Vicente, Gil
 Tudela, ciego: 304, 320, 327
 Tudense, Lucas el: Lvcas Tvdenſis
 Tuy, Lucas, obispo: Lvcas Tvdenſis
 UbŪah Bin Ma' Al-SamŪ: 105, 128
 udrí, amor: amor odrí
 Urraca, infanta o reina: 157, 183, 226n
 Valderrábano, Enríquez: 82

- Libro de música de vibuela intitulado Silva de Sirenas*: 221n
- Valdivielso, José: 21, 41n, 58, 209
- Auto de la serrana de la Vera de Plasencia*: 21n
- Auto del peregrino*: 210n
- Romancero espiritual*: 58n
- Valencia, Diego, fraile: 12
- Valverde, Joaquín: 80n
- Vaqueiras, Rimbaud: 142, 179, 212, 310
- Kalendas Mayas*: 310
- Vásquez, Juan:
- Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco [poces]*: 41n, 221
- Villancicos y canciones a tres y a cuatro*: 221
- Vega, Lope: 23*, 21, 35, 38, 59, 66, 82, 92, 123, 173, 210n, 254, 274
- Auto del nombre de Jesús*: 24, 158n
- El conde Fernán González*: 158
- El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*: 36
- El vaquero de Moraña*: 37
- El villano en su rincón*: 38n
- Fuenteovejuna*: 158
- La dama boba*: 38n
- La necesidad del discreto*: 40n
- La niña de plata*: 228-229
- La serrana de la Vera*: 21n
- La tercera orden de San Francisco*: 92n
- Las almenas de Toro*: 35
- Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*: 23
- Lo cierto por lo dudoso*: 96, 151
- Los Benavides*: 36
- velador, cantiga: 19*, 31*, 32-36, 159n, 160, 291
- Velázquez de Mondragón, Cristóbal: 225
- Vélez de Guevara, Luis: 21, 92
- La serrana de la Vera*: 21n, 22
- Ventadorn, Bernat: 135, 139, 140, 337, 347
- Venus, diosa: 56
- Vera*, serrana: Valdivielso, José; Vega, Lope; o Vélez de Guevara, Luis
- viadera*, género poético: 291
- viaje, canto: 23-24
- Vicente, Gil: 24, 56, 58, 153n, 219-220, 228, 254
- Auto da Lusitânia*: 56, 219-220
- Cortes de Júpiter*: 228
- Farsa dos almocreves*: 43
- Triunfo do inverno*: 23-24
- Vidal, Peire: 112, 281, 337
- Vidal, Ramón: 212, 349
- Razós de trobar*: 349, 350
- Vie de saint Alexis*: 93
- Villancico becho por el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas*: López de Mendoza, Íñigo
- Villancicos y canciones a tres y a cuatro*: Vásquez, Juan
- Villano en su rincón*: Vega Carpio, Lope
- Villasandino: Álvarez de Villasandino, Alfonso
- Vital, Orderico: 340
- Viviaez, Pero: 47-48
- Vocabulario de refranes y frases proverbiales*: Correas, Gonzalo
- Volkslied*, canción popular: 61, 89
- Volkspoesie*: 297, 298
- Volkspos*, epopeya popular: 89
- Vossler, Karl: 264
- vulgólatra o folclorista entusiasta: 86-87
- Wechsler, Eduard: 65, 134n, 144n, 264, 349n
- Ya Sabbana*: Rochdi, Chafia
- Yosef el escriba: 189, 198, 327
- Zarzuela*, serranilla: *Serranilla de la Zarzuela*
- zéjel, género poético: 98-100, 101, 107, 112-113, 130, 179, 193, 234, 261, 279, 281, 327-328, 342, 357
- Ziryab, cantor oriental: 322, 323
- Zorrilla, José:
- Don Juan Tenorio*: 80
- Zorro, Johan: 9, 44, 123, 160-161, 162n, 253

Tabla

PRÓLOGO

<i>Margit Frenk</i>	7*
<i>Orígen, orígenes</i> : un término ambiguo	9*
Los testimonios	11*
El pueblo	12*
Poesía popular, poesía tradicional	13*
La poesía popular tradicional es sencilla, espontánea, natural	17*
Pervivencia de la lírica popular	18*
Géneros y temas. Amor virginal y amor lascivo	19*
Las formas. Zéjel <i>versus</i> cantiga paralelística	21*
Avatares del zéjel. La tesis árabe	24*
La eterna Andalucía	28*
Nuevas aperturas	28*
Estilos de don Ramón	30*

NOTA DE LOS EDITORES	33*
----------------------	-----

LA PRIMITIVA POESÍA LÍRICA ESPAÑOLA	I
-------------------------------------	---

POESÍA POPULAR Y POESÍA TRADICIONAL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA	61
--	----

POESÍA ÁRABE Y POESÍA EUROPEA	95
La canción popular andaluza	95
La teoría arábigo-andaluza y sus impugnadores	97
Definición del zéjel	98
Mucáddam, el ciego de Cabra	100
Modo de cantarse el zéjel	101
Autores de zéjeles en los siglos x y xi	104
Carácter árabe-románico del zéjel	107
Difusión del zéjel en Oriente	109
¿Se propagó el zéjel por Occidente?	111
Estrofa zéjelesca sin estribillo	112
La dificultad cronológica	115
Ocasión y modo del influjo árabe-andaluz	116

El prejuicio antiárabe	119
La estrofa zejelesca en Francia	121
El zéjel en España	123
La estrofa zejelesca en Italia	125
Variedades de la estrofa zejelesca	128
Parentesco entre el sistema árabe y el occidental	130
Dificultades. Oscuridad de la poesía árabe	131
Condición de la mujer musulmana	132
El <i>gardador</i>	133
El amor cortés	135
Superioridad de la amada	136
Obediencia y servicio amoroso	136
El amor sin recompensa	138
Sufrimiento gozoso	139
Alguna otra semejanza	140
Conclusión	142
Poesía hispano-románica primitiva	145
Los cancioneros gallegoportugueses	146
La lírica castellana	149
SOBRE PRIMITIVA LÍRICA ESPAÑOLA	153
CANTOS ROMÁNICOS ANDALUSÍES. CONTINUADORES	
DE UNA LÍRICA LATINA VULGAR	169
1. Dos teorías en pugna	170
2. Varios puntos de discrepancia	172
3. La invención de la Muwaschaha	177
4. El zéjel, una antiquísima albada	179
5. Descubrimiento de las muwaschahas románicas	180
6. Un canto de recibimiento en el siglo XI	181
7. El lenguaje de estos cantarcillos románicos no es castellano	183
8. La vocal final	186
9. Los diptongos	187
10. Autores y fecha de las muwaschahas hebreas	189
11. Sistema estrófico de la muwaschaha	192
12. La jarchya y su carácter tradicional	196
13. Canción andalusí en dístico	199

14. Canción andalusí en trístico	202
15. Canción en cuarteta de dos asonantes. Su estado latente multiseccular	204
16. Cuarteta en aire de seguidilla	207
17. La cuarteta de cuatro rimas	209
18. Popularismo de esta métrica	210
19. ¿Canciones mozárabes? ¿Canciones andalusíes?	211
20. Canciones de <i>habib</i> , cantigas y villancicos de amigo	213
21. Temas distintivos de los cantares de <i>habib</i>	214
22. Temas de despedida, ausencia y abandono	216
23. La madre, confidente de amor	226
24. Las hermanas, confidentes de la enamorada	230
25. Varias formas glosadoras del cantarcillo lírico	232
26. El zéjel y la glosa zejelesca	234
27. La eterna Andalucía	237
28. Influjo andalusí en Europa	240
29. ¿Un simple trístico primitivo en la Romania?	242
30. La glosa paralelística	244
31. La literatura española, ilustrativa en problemas de orígenes	247
32. Cuándo nacen y por qué se pusieron por escrito las canciones andaluzas	249
33. Estado latente de la lírica primitiva	251
34. Valor filológico y poético de los cantos andalusíes	252
LA CANCIÓN ANDALUZA ENTRE LOS MOZÁRABES DE HACE UN MILENIO	257
España como eslabón entre la Cristiandad y el Islam	257
La canción arábigo-andaluza	259
El amor cortés	263
El cuento oriental	266
La maurofilia	271
LA PRIMITIVA LÍRICA EUROPEA. ESTADO ACTUAL DEL PROBLEMA	277
Primera parte. Hallazgos y estudios sucesivos	277
1. Primeras noticias de cantos líricos	277

2. La muwaschaha y el zéjel hispano-árabes; su forma estrófica	278
3. La primera impresión del tradicionalismo	279
4. Estudios particulares del problema	280
5. Descubrimiento de las jarchyas mozárabes. Primeros estudios	282
6. Nuevos descubrimientos de jarchyas	289
7. La estrofa paralelística	290
8. En la Accademia dei Lincei 1956	292
Segunda parte. Examen particular de varios problemas	296
9. ¿Poesía popular o poesía tradicional?	297
10. Tradición oral, no escrita	300
11. Las jarchyas individuales y las tradicionales	303
12. Los temas tradicionales de las jarchyas	306
13. ¿Orígenes de la lírica? Deficiencia de las jarchyas	307
14. Valor tradicional de las jarchyas descubiertas	312
15. Una época primitiva de la lírica europea	313
16. Carácter hispánico de las jarchyas. Evolución y estabilidad	315
17. Dialectalismo andalusí de las jarchyas	318
18. Las jarchyas tradicionales, ¿son todas mozárabes?	321
19. Influjo románico sobre la lírica árabe en el Ándalus	322
20. Origen del estrofismo árabe, ¿el <i>tasmit</i> ?	324
21. Difusión de las jarchyas románicas y del zéjel en España	327
22. Éxito en el mundo árabe. La preceptiva de Ibn Saná'l-Mulk	328
23. Éxitos y latencias del canto andaluz en dos mil años	331
24. España y la Occitania en los siglos XI y XII	333
25. Primeras noticias de la difusión del canto hispano-árabe en Occidente	336
26. Guillermo IX de Aquitania y el ambiente hispano	339

27. Dos canciones zejelescas de Guillermo IX	341
28. La estrofa zejelesca en Guillermo IX y demás trovadores	342
29. Nace la jactancia de autor frente a la anónima	344
30. Semejanzas varias. El amor cortés	345
31. La tradición mélica oral persiste	349
32. Reciente opinión popularista	350
33. Reciente opinión individualista	352
34. Influjo árabe-andalusí en la Península Ibérica	356
35. Influjo hispano-árabe en Francia e Italia	357
36. Influjo en la poesía religiosa	358
37. España, eslabón entre el mundo árabe y el latino	359
38. Conclusión	362
ANEXOS	
1. Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española	365
2. Conferencia	366
BIBLIOGRAFÍA	369
ÍNDICE DE VERSOS	387
ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS	393

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES

Ignacio Arellano, Eugenio Asensio†, Hugo Óscar Bizarri, Alberto Blecua, José Manuel Blecua†, Fernando Bouza (-2011), Fernando Cabo Aseguinolaza, Antonio Carreira, Pedro M. Cátedra (-2011), Roger Chartier, Luis Alberto de Cuenca, Aurora Egido, Inés Fernández-Ordóñez, Joaquín Forradellas, Víctor García de la Concha, Luciano García Lorenzo, Folke Gernert, Juan Gil Fernández, Luis Gómez Canseco, Luis Iglesias Feijoo, Rafael Lapesa Melgar†, Fernando Lázaro Carreter†, Luisa López Grijera, José María Micó (-2011), Alberto Montaner, José Antonio Pascual (-2011), Francisco Rico (Director), Martín de Riquer†, Guillermo Serés (Secretario general), Alberto Várvaro, Darío Villanueva y Domingo Ynduráin†.

CON EL PATROCINIO DE



© Del prólogo, Margit Frenk
© De los textos de Menéndez Pidal,
Fundación Ramón Menéndez Pidal
© De la presente edición,
Centro para la Edición de los
Clásicos Españoles

DL: VA-889-2014
ISBN-10: 84-617-2586-7
ISBN-13: 978-84-617-2586-1

Distribuido en colaboración
con el Servicio de Publicaciones de la
Universidad de Valladolid

Preimpresión:
Carolina Valcárcel

Impresión:
Gráficas Gutiérrez Martín (Valladolid)



EDICIONES
Universidad
Valladolid

