

REVISTA  
DE  
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Depósito legal: M. 550-1958

Tomo XLIII

JULIO-DICIEMBRE 1960

Cuadernos 3.º-4.º

LA PRIMITIVA LIRICA EUROPEA. ESTADO  
ACTUAL DEL PROBLEMA

PRIMERA PARTE.—HALLAZGOS Y ESTUDIOS SUCESIVOS

I. *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<sup>1</sup>.

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 Abdálla (888-912), fué 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'<sup>2</sup>.

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 monorrímo, 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 preludio 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*.

<sup>1</sup> Véase mi artículo *Sobre primitiva lírica española*, en *Cultura Neolatina*, Roma, III, 1943, p. 211; reimpreso en el vol. 1.051 de la «Colección Austral», titulado *Sobre primitiva lírica y antigua épica*, p. 115.

<sup>2</sup> Ambos estudios reimpresos en *Disertaciones y Opúsculos*, Madrid, 1928, I. La defectuosa traducción de Aben Bassám dada por J. RIBERA, p. 99 (v. también 51-54) es rectificada por GARCÍA GÓMEZ, en *Al-Andalus*, XXI, 1956, p. 312. V. la traducción de NYKL, en *Al-Andalus*, I, 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)*, etc.; son excepcionales los *zéjels* 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 <sup>1</sup>.

### 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 construídas 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, desde el *Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, hasta los cantos rústicos del siglo XVII; y el tradicionalismo, que quiere tender la vista más allá de los textos conservados, alcanzó a ver, desde luego, ya en 1919, a través de las diversas noticias eclesiásticas y cronísticas existentes, que, sin duda,

---

<sup>1</sup> Señalan diferencias entre la *muwaschaha* y el *zéjel*: STERN, *Les chansons mozarabes*, Palermo, 1953, pp. XIV-XV, y más ampliamente, GARCÍA GÓMEZ, en *Al-Andalus*, 1956, p. 318-319; en la pp. 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*.

cantarcillos andaluces, allá entre los siglos IX y X, 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 gallego-portuguesas, 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 Denis, 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 gallego-portuguesa, con su desarrollo en pareados paralelísticos, y la castellana con su desarrollo en trísticos con un cuarto verso de vuelta <sup>1</sup>.

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* (*Bulletin Hispanique*, XL, 337-423). Los latinistas como Rodríguez Lapa pensaban que la estrofa *bbba* puede explicarse como derivada del trístico monorrímo usado en la poesía latina medieval. Este 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 (p. 390).

<sup>1</sup> Véase mi estudio *La primitiva lírica española*, 1919, reimpresso en la «Colección Austral», núm. 28, titulado *Estudios Literarios*, 8.<sup>a</sup> edic., 1957, pp. 243 y 250-261.

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 arábigo-hispana. El principal argumento en favor del influjo hispano-árabe es que la forma simple del zéjel *A bbba*, etc., 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, etc., seis variantes diversas, algunas de las cuales sabemos que se habían introducido por ilustres poetas árabes ya a comienzos del siglo XI (pp. 350-360); 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 Denis de Portugal, arcipreste de Hita, cancionero de Baena, Juan del Encina, etc.); 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 carnavalescos de Lorenzo de Médicis y de Machiavelo, en las frótoles, etc. (pp. 360-389).

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 (pp. 192-196), se 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 (pp. 397-411).

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<sup>1</sup>; también fueron plenamente

<sup>1</sup> *Zur Frage des arabischen Ursprungs des Minnesang*, en *Orientalische Literaturzeitung*, 1941, col. 41-44; reseñando detenidamente la argumentación de mi estudio del *BHi* concluye: «Ich bekenne, dass mich die überaus methodischen Ausführungen des Verfassers zum erstenmal überzeugt haben, dass die «arabische These» von der Entstehung des Minnesangs rech hat».

aprobadas por otros arabistas (F. Gabrieli, 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 (p. 616); 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 (p. 619). Quizá la lírica árabe de Sicilia explique los laudes franciscanos. Desea un estudio de las dificultades musicales (p. 618) <sup>1</sup>.

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 <sup>2</sup>.

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. Este en su artículo titulado *Cancioncillas «de amigo» mozárabes, primavera temprana de lírica europea* <sup>3</sup>, sometió a un capital y luminoso estudio muchas de las veintiún 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» (p. 328), 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 soterra-

<sup>1</sup> *The Modern Language Review*, 1939, pp. 616-619.

<sup>2</sup> *Les vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano hebraïques*; publicados ambos estudios en *Al-Andalus*, XIII, 299-346, y XIV, 214.

<sup>3</sup> En la *RFE*, XXXIII, pp. 297-349.

ña» (p. 331). Muchas de ellas son cancioncillas «de amigo» en las que la doncella habla de su enamorado como en las cantigas gallego-portuguesas o en los villancicos castellanos, a veces empleando las mismas palabras. Estas jarchyas que ahora se descubren, dos siglos anteriores a las más antiguas gallego-portuguesas, son ascendientes de éstas, perteneciendo todas a una misma y varia tradición, pues viven en la misma tierra y en la misma época histórica (pp. 339-341); y sin duda esa tradición remonta mucho más alto que el siglo XI (p. 337 n.). 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 (p. 336). 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 decisiva), usan rima asonante, extraña a la poesía árabe, tanto clásica como vulgar andaluza y extraña también a la poesía hebrea (p. 344). 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 (pp. 333-334); españoles son los testimonios únicos de la más temprana producción lírica de Europa (p. 349).

Este trabajo de Dámaso Alonso fue reveladora presentación del gran descubrimiento literario y sirvió, desde luego, para confirmar a Th. 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 tradicionalista 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<sup>1</sup>. D. Alonso señala con justeza la importancia de los nuevos textos espa-

---

<sup>1</sup> *Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling, anlässlich eines Aufsatzes von Dámaso Alonso*, en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 73 Band, 1951. Este trabajo fue precedido por otro de L. SPITZER: *The Mozarabic Lyrik and Theodor Frings' Theories*, en *Comparative Literature*, IV, enero de 1952 (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.

ñoles 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 (pp. 181-192). 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 (pp. 177-189). El canto de mujer 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 ó 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 (páginas 193-195). Alemania y la Península Pirenaica muestran la base común del edificio lírico europeo, dice Frings ampliando el pensamiento de Dámaso Alonso (p. 196). 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 anti-gua 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<sup>1</sup>. Rodrigues Lapa me censuraba no sólo el suponer un lirismo castellano muy antiguo, sino el afirmar la unidad radical de la tradición gallego-portuguesa 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 elo-

---

<sup>1</sup> Exposición abreviada en *Los orígenes de las literaturas románicas a la luz de un descubrimiento reciente*, Santander, 1951; por extenso, *Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar*, en el *Bol. Real Acad. Española*, XXXI, 1951, pp. 187-270. El primero de estos trabajos apareció también en la revista norteamericana *Measure*, II, 1951, pp. 428-441, *The Origins of Romance Literature in the Light of a Recent Discovery*.

cuentos (§§ 2 y 20). Por eso insisto en las fundamentales comparaciones de D. Alonso, ampliadas por Th. Frings, y amplió a mi vez la serie de semejanzas entre los temas amorosos de las jarchyas, comunes con las cantigas gallego-portuguesas y castellanas; el aparecer «las hermanas» como confidentes de amor, a la vez que «la madre», una más estrechamente que ninguna otra cosa, las jarchyas con las cantigas gallego-portuguesas, a pesar de que difieren en el trístico frente al paralelismo (§§ 21-24), y señalo iguales formas de estrofa: dísticos y trísticos de varias medidas, cuartetas varias, seguidillas de tres y cuatro versos (§§ 13-16). 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 hispano-árabe 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 Rumania, sólo se usaba la forma de trístico sin vuelta (§ 29), 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 (§ 31).

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*, 1951 (en *Cultura Neolatina*, pp. 213-249) 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» (p. 228), y deja como discutible lo que se ha de entender por poesía popular, comenzando por advertir que lo que en un tiempo dado es popular, puede no haberlo sido en su origen (p. 230), observación que el tradicionalismo español tiene por evidente y general, pues todo lo popular-tradicional comenzó siendo una creación puramente individual (*Romancero Hisp.*, I, p. 58). 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* (p. 240); reconoce que el fundamento para suponer tal tradición literaria es muy escaso, pues sólo cita, y muy dudosamente, alguna jarchya que parece de inspiración bíblica, apoyándose en otros varios influjos bíblicos que yo he notado en cantos populares (página 233). 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 (p. 240). 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<sup>1</sup>; 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* por Jeanroy estudiados (p. 241). Las *jarchyas* son el primer documento de la canción femenina tan difundida por toda la Rumania, y como también existen claras analogías, no sólo formales, sino tematólogicas entre los *refrains* y las *jarchyas*, concluye que *jarchyas*, *villancicos*, *cantigas de amigo* y *refrains* son el filón único de una misma «innovación literaria» (pp. 242-243). 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 (p. 216)<sup>2</sup>; 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 (p. 243).

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 conclu-

---

<sup>1</sup> Expone mis inducciones de 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) quelle stesse dello Jeanroy» (p. 221); la misma paridad entre la tesis española y la de Jeanroy que establece en la p. 241.

<sup>2</sup> JEANROY, en su clásico libro *Les Origines de la poésie lyrique en France*, 1889 (3.<sup>a</sup> edic. 1925), expone la irradiación de los temas líricos, desde el norte de Francia, al sur de Francia, a Italia, a Alemania y a Portugal.

siones 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.

#### 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 Jarÿas romances en muwassahas árabes (Al-Andalus, XVII)*; 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* (Università di Palermo, 1953).

Entonces publicó Pierre Le Gentil su libro *Le virelai et le villancico*, París 1954 <sup>1</sup>, 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 <sup>2</sup>. Ve que está probada la existencia de una poesía

<sup>1</sup> Véanse también del mismo autor, las páginas 133-136 del *Bulletin Hispanique*, LV, 1953.

<sup>2</sup> 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*, Palermo, 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 Rumania, 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.

lirica 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. 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 «genesis 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 gallego-portuguesas <sup>1</sup>.

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 gallego-portugueses, y siendo las estrofas paralelísticas usadas en Francia, en Italia y en muchas otras literaturas, inglesa, china, etc., 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 (pp. 155 ss.), pero no en tradición literaria escrita, sino musical, «ansi para baylar como para tañer», según dice un pliego suelto de hacia

---

<sup>1</sup> *El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españolas de los siglos XV y XVI*, en el *Anuario Musical*, V, 1950, pp. 15-61, y *El cantar paralelístico en Cataluña, sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla*, en el *Anuario Musical*, IX, 1954, pp. 1-55.

1520, en el que se publican 19 canciones, de las cuales 12, nada menos, son paralelísticas <sup>1</sup>.

Y a propósito, es muy de notar que nada tienen que ver con las cantigas de amigo gallego-portuguesas 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* (Romeu, *El Cosante*, p. 30); abunda también el paralelismo en él tan tradicional trístico, y hasta hay paralelismo de trístico con vuelta (Romeu, p. 48), sumándose así los dos procedimientos glosadores.

Th. Frings, en 1951 <sup>2</sup>, 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, desprecia igualmente la «viandela» por ser anónima y de metro irregular, e igualmente se la nombra en último lugar de todos los géneros de canciones <sup>3</sup>. La glosa paralelística sólo logró un cultivo literario en la región galaico-portuguesa; en Castilla lo mismo que en Cata-

<sup>1</sup> *Los cantares paralelísticos castellanos, tradición y originalidad*, en la *RFE*, XXXVI, 1953, pp. 150-167. Asensio, (p. 153), nota varios arcaísmos en estos cantares tradicionales del pliego suelto de hacia 1520: *fiervo*, *vide*, *vedes*, sobre todo en los estribillos *fiere*, *salivé*, *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*.

<sup>2</sup> *Altspanische Mädchen Lieder*, p. 191.

<sup>3</sup> Véase ROMEU FIGUERAS en su citado trabajo sobre *El Cantar paralelístico*, pp. 19, 22 y 24.

luña quedó relegada al canto y al baile, y hoy se conserva en la canción folklórica 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»<sup>1</sup>. 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 cantarillo, la sola jarchya (p. 311), 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 cantarillo 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 cantarillo conocido de todos; varias jarchyas tienen rima asonante y esta rima es totalmente extraña a la prosodia árabe<sup>2</sup>. Las jarchyas de las muwaschahas y de los zéjeles son textos de tipo popular o tradicional (p. 326),<sup>3</sup> 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 usa-

<sup>1</sup> En el *XII Convegno «Volta», tema: Oriente e Occidente nel Medioevo*, Roma, 1957.

<sup>2</sup> Reimprime su trabajo, añadiéndole algunas notas, en *Al-Andalus*, XXI, 1956, pp. 303-338, y a esta reimpresión me refiero en el texto.

<sup>3</sup> Razones varias de popularidad o tradicionalidad de las jarchyas en D. ALONSO, *Cancioncillas*, pp. 331, 334 s., en MENÉNDEZ PIDAL, *Cantos románicos* § 12, en RONCAGLIA, en *Cultura Neolatina*, 1951, p. 236, etc.; es cuestión capital y evidente.

dos 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» (pp. 331-333).

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-muwassaha» atribuida a Abú Nuwas* (en *Al-Andalus*, XXI, 1956, pp. 406-414). 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 Gómez publica el poemita de Abú Nuwas, traduciciéndolo 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 <sup>1</sup>.

Para hablar a nombre del romanismo en el Coloquio Volta fue designado Aurelio Roncaglia, que presenta un estudio titulado *La lírica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della 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 obscuri-

---

<sup>1</sup> *Al-Andalus*, 1956, pp. 315 y 407.

dad 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 métrica pretovadoresca», en una «fase protoliteraria», 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 (páginas 324-326).

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, 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 (*La teoría árabe*, en el *Anuario Musical*, 1946), 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 (pp. 329-330) <sup>1</sup>. Enumera los diversos casos de trísticos latinos con estribillo (y no con vuelta), y su examen resulta «netamente favorable a la tesis árabe» (pp. 131-132).

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 romá-

---

<sup>1</sup> RONCAGLIA ya desarrolla la fuerza de este argumento en 1949, *Laisat estar lo gazel*, en *Cultura Neolatina*, IX, pp. 93-95.

nico aplicado a la forma zejelesca tiene origen árabe (pp. 133-134) <sup>1</sup>.

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 España (p. 337). 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 (pp. 338-342). 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 literaria, 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 ni a una actividad poética anónima y ágrafa anterior a la literatura escrita e individual <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sobre *gazel* v. además el artículo citado en la nota anterior, *Cultura Neolatina*, IX, 1949, pp. 76-79.

<sup>2</sup> Véanse sus páginas 33, 129, 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.

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, toscó», 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», etc. Jeanroy, en 1889, 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 1909 la poesía popular como poesía aceptada por el pueblo; pero esta *Rezeptionstheorie* 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.º *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 *Rezeptionstheorie*) deturpación del texto original que todo el mundo conoce como auténtico; 2.º *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 cantarillos líricos.<sup>1</sup> 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).<sup>2</sup> 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* (*Volks poesie*, *Kunst poesie*) ¡como si la poesía popular no fuese obra de 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»<sup>3</sup>, 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<sup>4</sup>, y éste es efectivamente el «pueblo» que es necesario entender cuando tratamos de tiempos primitivos en que las clases sociales están bastante

<sup>1</sup> De la refundición operada por medio de variantes en las coplas y villancicos doy ejemplos en mi conferencia de Oxford, 1922 (en «Colecc. Austral», núm. 55, *Los romances de América*, pp. 86-88.)

<sup>2</sup> Para todo esto, v. *Poesía popular y poesía tradicional*, en la RFE, III, 1916, pp. 270-276, y mi *Romancero Hispánico*, 1953, I, pp. 44-46 y 55-57, donde cito trabajos míos en este sentido desde 1916. J. 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.

<sup>3</sup> En *Cultura Neolatina*, XI, 1951, pp. 227-228.

<sup>4</sup> *Les Origines...*, 3.<sup>a</sup> edic., p. XVIII.

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» (*Part. II*, 10, 1). 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 la época primitiva, para la cual el tradicionalismo entiende la voz pueblo en el sentido de 'nación'<sup>1</sup>; 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 eso «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*<sup>2</sup>, sin duda queriendo significar «tradición escrita», lo cual es indemostrable también, pero, además, inaceptable, pues si «literario» lo restringimos etimológicamente, a lo 'perteneciente 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

<sup>1</sup> No tenemos así que discutir sobre la «astorica popularità» que tanto preocupaba a RONCAGLIA, en *Cultura Neolatina*, 1951, p. 240 y *passim*.

<sup>2</sup> En *Cultura Neolatina*, 1951, pp. 233, 240, 247.

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 especial 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 <sup>1</sup>, 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, libre-

---

<sup>1</sup> No discrepamos en este punto. Sobre escuelas y evolución en la métrica y en los temas de la lírica tradicional, cita oportunamente RONCAGLIA (*Cultura Neolatina*, 1951, p. 235 y nota 58) afirmaciones mías de *Poesía tradicional en el Romancero Hispano-portugués*, 1943 (en «Colecc. Austral», vol. 501, *Castilla*, pp. 49-50), y *Cantos románicos*, 1951, pp. 230 y 265.

mente abierto siempre a las nuevas realidades <sup>1</sup> 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*, en la cual se desarrolla una *tradizione melica pretovatoresca*. 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 *pretovatoresca*, 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,

---

<sup>1</sup> *XII Convegno «Volta»*, 1957, pp. 326, 333, 342.

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.*

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 3.<sup>a</sup> <sup>1</sup> 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 <sup>2</sup>. La jarcha 13 está compuesta en honor de un individuo de la familia sevillana de Ibn Muhajir. La 29 (la 9 de García Gómez *Al-Andalus*. XVII, p. 92) 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. La 30 (*Al-Andalus*. XVII, p. 93) aunque es 'de hija y madre', está en lengua árabe con algunas palabras romances, y parece pertenecer a la población musulmana latinada. Lo mismo cabe decir de la 6 (*Al-Andalus*, XIII, p. 316) donde además la exclamación *ya Rab!* en vez de *Dios!* no es concebible en boca de un mozárabe. 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 compo-

<sup>1</sup> Sigo la numeración de las jarchyas que da S. M. STERN, *Les chansons Mozarabes*, Università di Palermo, 1953. La numeración de GARCÍA GÓMEZ es la de *Al-Andalus*, 1952, pp. 57 sigs.

<sup>2</sup> V. *Cantos románicos*, § 6. 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.

sición 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 36 (García Gómez, 17 y 19), 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 cuartetos, 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.

La jarchya 8 (con la 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; 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 7 (con la de García Gómez), *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*<sup>1</sup>.

La jarchya 41, que romanizando el consonantismo y el vocalismo de Cantera, leemos *Adamay filyuelo alyeno | ed él a mibi. | Kiéredlo 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<sup>2</sup>, contienen variantes

<sup>1</sup> No debe verse exclusión entre la lectura de CANTERA, *La Canción mozárabe*, 1957, p. 35, y la de GARCÍA GÓMEZ, en el *Bol. Acad. Esp.* 1957, pp. 356 ss. las dos pueden ser variantes.

<sup>2</sup> En *Al-Andalus*, 1954, p. 45. El verbo *adamar* que ingeniosamente sugiere Cantera no lo creo posible en el siglo XII.

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 *tivare*. Insisto en que no debemos creer que todos los manuscritos representan un mismo texto.

Esto mismo nos dice la jarchya 5 (con la 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 44 ofrece también variantes en sus dos textos.

Por último, citaremos la jarchya 9, *Vaise mio corayon 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 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 corayon* la forma del pronombre personal *mib corason*; 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*, etc.<sup>1</sup>, 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, 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

<sup>1</sup> *Cancioncillas*, en *RFE*, 1949, p. 317, piensa que los arcaísmos serían sólo conservados como arcaísmos poéticos de las jarchyas.

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 <sup>1</sup>.

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 el precisar de qué clase es esa tradición, advierte que la analogía entre *jarchyas* y *refrains* es 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 (v. adelante, párrafo 16).

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 galaico-portuguesas más antiguas fechables comienzan en 1236 <sup>2</sup>. 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.

<sup>1</sup> Por otra parte, cuando L. 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 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.

<sup>2</sup> JEANROY, *Les origines de la Poésie lyrique en France au Moyen Age*, 1889, 3.<sup>a</sup> edic., pp. XXII-XXIV y 334-338.

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 que equivoca de raíz el problema tanto en el título de su estudio: *La «tesi araba» sulle «origini» della 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 confusio-nista idea es muy común en los adversarios de 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* galaico-portuguesas, 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, Valencia; aparecen como personajes el joyero, el mercader mensajero y se nombran otros individuos que parecen burgueses, bien conocidos en la ciudad<sup>1</sup>. 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.

<sup>1</sup> L. SPITZER, *The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theory*, en *Comparative Literature*, IV, 1952, p. 10.

Pero si las jarchyas tradicionales no muestran ese ambiente urbano, sí muestran cierta limitación en su lirismo.

Carolina Michaelis, y muchos después, piensan que Castilla, tan fecunda en poesía épica, a diferencia de Galicia y Portugal, no tuvo 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:

apiessa cantan los gallos e quieren crebar albores,  
cuando llegó a San Pero el buen campeador (235)  
ya criaban los albores e vinie la mañana:  
ixie el sol, Dios, qui fermoso apuntava. (456)

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 nocherniego, semejante a los conservados en los cancioneros del siglo XVI:

Luna, que reluces  
¡toda la noche me alumbres!  
Caminá, señora, si quereis caminar,  
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 abri-leño. Sin duda, entre los mozárabes habría algún cantar más que la jarchya 5.<sup>a</sup> de la pascua, esa alegre fiesta de primavera, 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 mayos

a conventos» (*P* 1930), «organeando *mayas* e cantando d'amores» (*P* 2523). 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 moças el agua.. començaron a cantar las mayas». ¿Qué importa que no tengamos una sola de estas mayas antiguas? 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 <sup>2</sup>. 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 <sup>3</sup>.

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 seleccionada 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* 3.<sup>a</sup>, *male: demandare* 4.<sup>a</sup>, *mamma: yana*, 14.<sup>a</sup>, *vienis: quieris* 17.<sup>a</sup>; al paso que los poetas árabes usan jarchyas siempre en consonantes <sup>4</sup>.

En todas las fiestas, las danzas, los coros femeninos, inagotable ocasión de cantares, mantienen, desde los tiempos más remotos, la con-

<sup>1</sup> Señalo otros vestigios más concretos en *Estudios literarios*, «Colección Austral», vol. 28, 8.<sup>a</sup> edic., 1957, p. 236.

<sup>2</sup> A. D'ANCONA, *La Poesía popolare italiana*, 1906, p. 477 b; *Enciclopedia Italiana*, V, p. 984.

<sup>3</sup> Sobre las *Kalendas maias*, V. JEANROY, *Les Origines*, 3.<sup>a</sup> edic., pp. 88 s.

<sup>4</sup> Complicaciones de la consonancia árabe, que aquí no tratamos, son expuestas por GARCÍA GÓMEZ, en *Al-Andalus*, XVII, 1952, p. 69, y XXI, 1956, pp. 322-323.

tinuidad 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, proscribía 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, etc., etc., 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 medieval 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 por tres poetas distintos. Estos poetas proceden de las más diversas regiones del Andáalus: Granada, Almería, Córdoba, Sevilla, Badajoz, Murcia, Levante, Toledo, Zaragoza, Lérica, Tudela, 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 *habibi* 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 gallego-portuguesa 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 estrofas 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 (*Antología*, III, p. IX): «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»; afirmación repetida por Carolina Michaelis: 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 pri-

meros textos líricos, existentes siglo y medio anteriores a los 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 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<sup>1</sup>, observación que viene a ser confirmada por las jarchyas 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.

<sup>1</sup> *Les origines*, 3.<sup>a</sup> edic., pp. 181-182. Frings observa lo mismo.

Caracteres bien particulares distinguen el arte primitivo:

1.º 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.º 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.º 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.

4.º La canción, por breve que sea, es una obra de *arte colectivo*, asimilada 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.º 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.º 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 malmariada* (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 malmariada pide la muerte para sí como inevitable castigo.

Muy al contrario de este tema, las canciones puestas en boca de un 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 gallego-portuguesas 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.<sup>1</sup> 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 *vau-deville* francés con el «género chico» de nuestro teatro.

Esta severidad moral en la pasión amorosa que caracteriza a la can-

<sup>1</sup> Véase *Cantos románicos*, § 23.

ción 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 *habibi* 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.

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 sub-temas 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 7 vemos: *filyuelo alyeno non mas adormes a mio seno*, y en la 41: *Adamay filyuelo alyeno...*; Roncaglia<sup>1</sup> notó influjo bíblico, recordando el *filius alienus* usado por Isaías y por Oseas. Es evidente el influjo, pero en la Biblia esta expresión se aplica siempre a un enemigo, al parecer engendrado en prevaricación por el mismo pueblo de Israel<sup>2</sup> y si en la jarchya 7 se llama *filyuelo alyeno* al amigo a quien se rechaza<sup>3</sup>, 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 Andalus.

Pero insistimos. Frente a estas y otras características peculiares de la lírica mozárabe se hallan muchos rasgos comunes con la tradición posterior de los siglos XIII a XVII. Tales, 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 insufrible 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 estri-

<sup>1</sup> *Cultura Neolatina*, XI, 1951, p. 233.

<sup>2</sup> *Psalm.* XVII, 44-46; *II Reg.*, XXII 45-46; *Is.* II, 6, LXII, 8; *Os.*, V, 7.

<sup>3</sup> La lección de Cantera, *bebites*, defectuosa desde el punto de vista fonético, parece apoyada por *Isaías*, LXII, 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, v. mi libro *La Leyenda*

billo 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 <sup>1</sup>.

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 <sup>2</sup>. 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 *yermaniellas*, 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* h a b e o , es forma muy antigua, junto a la más evolucionada *amaray* o *amarey*; las formas plenas -*ayo*, -*eyo* no las recuerdo en ningún otro texto (*Orígenes*, § 74<sub>2</sub>).

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 (*Orígenes*, § 66<sub>2</sub>).

La -e final aparece conservada generalmente, *male*, *faýe* 'faz, rostro', *amore*, *dormire*, *volare*, casos mucho más frecuentes que las formas con

---

*de los Infantes de Lara*, p. 31, n. Sobre un evidente influjo del *Cantar de los Cantares*, II, 7, y III, 5, «adjuro vos per capreas cervosque...», v. lo que digo en *Cultura Neolatina*, III, 1943, nota 7. Rechazo otro influjo bíblico en *Cantos románicos*, § 23.

<sup>1</sup> Véase mi estudio *Cantos románicos...*, §§ 22, 23 y 24.

<sup>2</sup> *Cantos románicos*, §§ 13-18.

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, etc.*) (*Orígenes*, párrafo 38<sub>2</sub>).

La *-t* de las desinencias verbales de persona El se conserva siempre, *tornarad, sanarad, etc.*, mientras que en el Norte hay vacilación entre la conservación y la pérdida de esa consonante (*Orígenes*, § 70).

Entre las muchas dificultades que ofrece la lectura de las jarchas 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* (*Al Andalus*, XVII, pp. 79 y 88), *quere* por 'quiere', *adormes, bokella, etc.*; ya expuse a Stern mis dudas en *Al-Andalus*, XIII, p. 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 Andalus. A veces cabe dudar qué forma de diptongo escoger, y el caso principal pudiera ser el diptongo 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* 'nuembre' por 'nombre', *welyos* 'ojos', *tuelle* del verbo «toller» (*Al-Andalus*, XVII, pp. 72, 76, 106); 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* (v. mis *Cantos rom. andalusíes*, § 9). 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* (*Orígenes*, § 23). 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 jar-

chyas 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 (comp. la vacilación *soldán sultán*, lo mismo que con el *ta*, *dársena* y *atarazana*); así *todo* debe transcribirse *todo*; y como *matre* es indudablemente *madre*, también *matrana* debe transcribirse *madrana* (no *matrana*, *Al-Andalus*, XVII, páginas 109 y 113)<sup>1</sup>. Con otras consonantes hay menos vacilación, pero el *quef* se transcribe bien como sonora *tangas* (*Al-And.*, XVII, p. 121).

El tan singular arcaísmo hispánico *madrana* 'aurora' empleado como término de cariño «faz de *madrana*» 'cara de sol', se halla mucho en la literatura árabe «un alba como su rostro» (Péres, p. 425), «tu cara parece la luz de la aurora», «tu cara es mi aurora» (Ben Cuzmán, 58°, 115°); 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 (*Al-Andalus*, XV, pp. 161-163; comp. Corominas, *Dicc.* s. v. *garrir*). 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 jarchas 2, 22, 23, 38, *garre* 26, *garrid* 4, y léase el infinitivo *ga[rr]ir* en la 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, 3.<sup>a</sup>, por Judá Ha-Leví, o la dedicada a Judá Ha-Leví por Mosé Ben Ezra, 12.<sup>a</sup>. 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

<sup>1</sup> En judeo español se cita *matrana* 'madrugada'; falta precisar su difusión y uso. La *t* pudiera ser pronunciación árabe de ese hispanismo.

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 6, 29, 30, citadas arriba (párrafo II).

En suma, si estas jarchyas las queremos llamar mozárabes, entendamos que muchas están escritas por musulmanes que hablan la 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 Andalus (comp. mis *Cantos románicos* § 19).

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 *raqib* 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 glosada 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 Andalus.*

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 Andalus dominaba la escuela del gran cantor oriental Ziryab (792-852), que, emigrado en la corte de Abderrahman II, en ella había perfeccionado su laúd, añadiéndole una quinta cuerda, y en la corte andaluza habían quedado sus dos hijas propagando aquella brillante escuela <sup>1</sup>. Pero bajo el reinado de Abdállah (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

<sup>1</sup> RIBERA, Bibliografía en *La música de las Cantigas*, Madrid, 1922, pp. 56 y siguiente, y p. 63 b.

región dominada un tiempo por este nacionalista Omar, que más hablaba en romance que en árabe <sup>1</sup>, en Cabra, tenemos la patria de Mocáddam (quizá un hispano islamizado) inventor de la muwaschaha <sup>2</sup>, 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 <sup>3</sup>.

El mismo Ben Bassám nombra tres poetas, todos cordobeses (muertos en 940, 1022 y 1028), que perfeccionan la muwaschaha y complican su versificación <sup>4</sup>.

Con Mocáddam de Cabra y con sus continuadores cordobeses el canto lírico del Andalus 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 <sup>5</sup>, 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 <sup>6</sup>.

## 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

<sup>1</sup> *Orígenes del Español*, §§ 87<sub>4</sub>.

<sup>2</sup> Otra tradición da por inventor de la muwaschaha a Mohamad ben Mahmud, también natural de Cabra, v. *Al-Andalus*, XIII, 1948, p. 29. Se trata de una misma persona, según observa GARCÍA GÓMEZ, en *Al-Andalus*, II, 221.

<sup>3</sup> Traducción de GARCÍA GÓMEZ *Al-Andalus*, XXI, 312.

<sup>4</sup> Véase mi *Poesía árabe* de 1938, *Bulletin Hispanique*, XL, pp. 350 s.

<sup>5</sup> H. PÉRÈS, *La poésie andalouse en arabe classique au XI<sup>e</sup> siècle*, 1934, pp. 392-393, ve cómo en el siglo XI la música propiamente andaluza toma, por inspiración popular, la fisonomía que hoy tiene.

<sup>6</sup> *RFE*, XXXIII, 1949, pp. 333 y 346.

contraria a la casida árabe siempre monorríma. 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 monorríma 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*, etc., 14 versos. García Gómez, según hemos dicho (párrafo 8), 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, en que 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 cantarillo 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 cantarillo vulgar, esto es, sobre las varias rimas que el cantarillo contenía; y esto es tan verdad que las muwaschahas están tan calcadas sobre el cantarillo que toman para sus rimas no sólo las rimas, sino las cadencias del cantarillo privadas de rima <sup>1</sup>.

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 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*, etc.; 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 <sup>2</sup>, nos inclinaríamos a con-

<sup>1</sup> V., por ejemplo, la muwaschaha de Ibn Baquí de Córdoba estudiada por GARCÍA GÓMEZ, en *Al-Andalus*, XIX, 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, *fgh-fgh-fgh* y la vuelta es *abc-dec*; así en las cinco estrofas.

<sup>2</sup> Un *tasmit* de cinco rimas (cuatro internas), llamado *tajmis*, es más frecuente, *bbbba*, *cccca*, etc. GARCÍA GÓMEZ cita ejemplos desde fines del siglo XI, *Al-Andalus*, VI, 1941, pp. 406 s.; trata también de *tasmit* que incluye versos de poeta ajeno, procedimiento tardío que ahora no nos interesa.

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 <sup>1</sup> de que en la Bética o acaso en toda la Romania existiese el trístico con «vuelta» 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*.

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, sabemos que 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

---

<sup>1</sup> *Poesía árabe*, en el *Bulletin Hispanique*, XL, 1938, pp. 389-390; *Cantos románicos andalusíes*, § 29.

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 monorrímico asonantado, seguido de un estribillo cuyo primer verso se varía siempre, aunque siempre termina en la palabra «Deus»<sup>1</sup>:

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*; si como se altera el verso primero del estribillo se mudan los otros dos, tenemos: *dddabb*, etc., 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 Andalus. Entre las jarchyas conservadas pertenecen a este siglo las de Ben Ubada, de la corte de Almería, 22, 27?, 37; la de Ben Al-Muellim, visir del rey de Sevilla, 28; las de Al-Kumayt, de Badajoz, 32, 50; las de Ben Arfa Rasuh, 44, 45; la de Ben Labbun, de Valencia, 49 (es el Aben Lupon de la Historia Cidiana); la de Ben Al-Labbána, de Denia, 43 (autor de otras muwaschahas sin jarchya románica, en loor de Motamid de Sevilla, anteriores a 1091)<sup>2</sup>; la de Ben Malik, de Zaragoza, 44; la de Al-Yazzar, de Zara-

<sup>1</sup> Citado por A. RONCAGLIA, en *Cultura Neolatina*, IX, 1949, p. 87.

<sup>2</sup> Sobre la complicada versificación de estas muwaschahas, de Ben Al-Labbána véase *Poesía Árabe*, en *BHi*, XL, p. 357.

goza también, 41; las del Ciego de Tudela, 21, 23, 26, 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 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 <sup>1</sup>. 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 muwaschaha; pero siempre era uno de los tres estilos que los más hábiles poetas del Andalus cultivaban: la *casida*, la *muwaschaha* y el *zéjel* <sup>2</sup>.

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 Andalus, 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* <sup>3</sup>. Los poetas que nos dan jarchyas románicas en el siglo XII son: Abu'l-Qasim, de Maynis, la 46; Al-Sayrafí, la 47; Al-Khabbaz, de Murcia, la 38 y la 48; Ben Ruhaym, de Levante, la 8; Ben Baqí, de Córdoba, las 5, 8, 41, 42; el Leridí (de Lérida, reconquistada en 1149), el poeta vive en el reino moro de Murcia hacia 1147-1172, la 36. A este siglo pertenecen también casi todos los poetas hebreos: Mosé Ben Ezra, de Granada, jarchyas 12, 13, 41; Judá Ha-Leví, con sus 11 jarchyas, 1-11; Yosef ben Zaddic, de Córdoba, la 14; Abraham Ben Ezra, la 15.

Del *zéjel* no suelen dar noticias los escritores árabes, pero ya vemos

<sup>1</sup> Véase la reseña de los poetas que hace RIBERA, *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 66-68.

<sup>2</sup> H. PÉRÈS, *La poésie andalouse en arabe classique au XI<sup>e</sup> siècle*, 1937, p. 84.

<sup>3</sup> Véase RIBERA, *La música de las Cantigas*, pp. 68-71. Para las varias formas métricas usadas por los autores v. *Poesía Árabe y Poesía Europea*, en el *Bulletin Hispanique*, 1938, pp. 354-360.

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. *Exito 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 Andalus, 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»<sup>1</sup>.

Los zéjeles también, a pesar de su forma antigramatical, 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 fantasiosa jactancia la frase en que Ben Cuzmán se gloria de que su zéjel 54 resuena en todo el Irac, o la que remata el 65, con igual alabanza: «Mi precioso zéjel se canta en el Irac; ¡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 Andalus. Otro genial cordobés, nuestro ya conocido Ben Baquí, bohemio vagabundo que sufría la avara incultura de los gobernantes almorávides, se consuela en decir que el Irac le recibirá con los brazos abiertos<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> En Al-Makkari, *Analectes*, II, p. 105. Para la fecha de la *Risála*, v. M. ASÍN, *Aben Házam*, I, 1927, p. 273.

<sup>2</sup> Al-Maqqarí, *Analectes*, tomo II, p. 303.

<sup>3</sup> RIBERA, *La música de las Cantigas*, pp. 73-75.

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»<sup>1</sup>.

Se cita por todos este pasaje, como procedente de la más docta preceptiva, pero se rehuye citarlo por extenso porque chocan algunas extravagancias. Yo traté de explicarlo<sup>2</sup>, sin comprenderlo, 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 jeringonza sonora. En fin, que Saná'l-Mulk no sacó de las hermosas *canciones de habibe* 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 mameluco 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<sup>3</sup>.

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. Gar-

<sup>1</sup> Traducción de NYKL, en *Al-Andalus*, I, 1933, p. 388; comp. STERN y GARCÍA GÓMEZ, en *Al-Andalus*, XIII, p. 304 y XXI, p. 313.

<sup>2</sup> *Bulletin Hispanique*, 1938, p. 348.

<sup>3</sup> En RIBERA, *La música de las Cantigas*, p. 73 b, y *Disertaciones y Opúsculos*, I, p. 102, lámina 3.<sup>a</sup>.

cía 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 <sup>1</sup>; la métrica puede dejar dudas sobre quién imita a quién; el ideario quizá dará resultados más claros en otro orden de cosas. Pero el estudio debe hacerse para precisar debidamente esta extraordinaria propagación métrica 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-ÿiná al-andalusí), *cantos granadinos*, *palabras de Granada* (kalam Garnáta) <sup>2</sup>.

### 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 episodios, el árabe y el romano, con el vuelo

<sup>1</sup> *Al-Andalus*, XXI, 1956, pp. 331-333.

<sup>2</sup> Véase J. RIBERA, *La música de las Cantigas*, 1922, pp. 74-75, abundantes noticias; y semejantemente H. PÉRÈS, *La poésie andalouse*, 1937, p. 393.

que por todo el imperio hispano-americano toma en la época moderna el «cante andaluz» en múltiples formas de *sevillanas*, *peteneras* (de Paterna, en Cádiz), *malagueñas*, *granadinas*, etc., etc., y sus continuadoras acriolladas, *guajiras*, *habaneras* de Cuba, *malagueñas* de Méjico, *tangos* argentinos, *siirillas* (seguidillas) de Chile, etc. <sup>1</sup>.

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.º, 4) que, cuando ciento veinte años antes de Cristo, Eudoxo de Cízico fletó varias naves en Cádiz, para buscar camino por el sur de Africa a la India, «embarcó muchas 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 andalusíes 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 parecer absurdo el buscar relación entre tres episodios tan separados: las *puellae Gaditanae* en Roma, la canción cordobesa en el Irac 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 hispano-ameri-

<sup>1</sup> V. GILBERT CHASE, *La Música de España*, trad. de J. Pahissa, Buenos Aires, 1943, cap. XVII, «La música hispánica en las Américas»; conclusión general es que «la música hispano-americana 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.

cano 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 quintuple 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 compenetración 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, titulándose *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.º 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.º *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 esas 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* <sup>1</sup>.

3.º 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

---

<sup>1</sup> MILÁ FONTANALS, *Los trovadores en España*, 1889, p. 268.

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.º 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 Carasona, 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.

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, 1213, 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.º 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, etc. <sup>1</sup>. Estos franceses avecindados en tierra española nos llevan a pensar no sólo en influjo de España sobre la poesía lírica francesa, también sobre la épica. Es por todos aceptado que la

---

<sup>1</sup> Consúltese con precaución y compulsa la bibliografía de BOISSONNADE, *Du nouveau sur la chanson de Roland*, p. 66. Sobre las colonias en el camino de Santiago véase *Poesía juglaresca*, 1957, p. 256.

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 <sup>1</sup>.

25. *Primeras noticias de la difusión del canto hispano-árabe en Occidente.*

El canto lírico del Andalus que tanto se propagó por el Oriente, influyó también en ese Occidente hispano-occitánico. No nos da noticia 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 Bassam 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 señas 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 sirvientas, 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

---

<sup>1</sup> Véase mi estudio «*Galliene la belle*» y los palacios de Galiana en Toledo, reimpresso en el vol. 190 de la «Colección Austral», titulado *Poesía Árabe y Poesía Europea*, p. 79.

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 <sup>1</sup>.

He aquí un ejemplo brillante y convencedor de influjo lírico del Oriente sobre el Occidente. En él se dan todas las circunstancias apetecibles. 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-Kattani 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 cau-

---

<sup>1</sup> Anécdota en Ben Bassam, v. H. PÉRÈS, *La poésie andalouse*, 1937, p.386. RONCAGLIA, *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza*, en la Accademia dei Lincei, *XII Convegno «Volta»*, 1957, pp. 338-342. *Le charroi de Nimes*, es cita aportada por M. de Riquer. Yo hallo el tema del aura mensajera en un romance carolingio. Bien decía el gitano que en este mundo lo sabemos todo entre todos, pero aquí quien más ha sabido es Roncaglia. No tengo presente el trabajo de Scheludko de 1928, en que objetaba hallarse en la poesía búlgara el tema del aura mensajera de amor (BEZZOLA, *Les Origines*, 1960, p. 191); ese ejemplo, por ser moderno, carece de valor argumentativo.

tivas recibía, que no quiso ceder ninguna a un mercader judío encargado de pagar un cuantioso rescate por algunas de ellas. El mismo Ben Hayán 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 quinientas jóvenes. Otro historiador dice que fueron regaladas al emperador de Constantinopla 7.000 de estas muchachas <sup>1</sup>.

Ahora bien, este capitán de la caballería era el padre de Guillermo el Trovador, era 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 <sup>2</sup>. Esas 1.500 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 fué 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

<sup>1</sup> En R. DOZY, *Recherches sur l'histoire et la littérature d'Espagne*, Leyden, 1881, páginas 341, 344, 348.

<sup>2</sup> P. BOISSONNADE, *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).

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 cristiandad la espantosa victoria almorávide sobre Alfonso VI, en Badajoz.

En 1101-1102 Guillermo tomó parte en la Primera Cruzada, llevando una penosa vida en Siria. También participó en las guerras antiislámicas 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 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 <sup>1</sup>, 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

---

<sup>1</sup> Véase P. RAJNA, en *Mélanges Jeanroy*, 1928, pp. 353 y 360.

se conservan muchos zéjeles. Guillermo pudo desconocer todos los zéjeles de ese poeta cordobés, su contemporáneo; no 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 5.<sup>a</sup> de Guillermo *Farai un vers pos mi somelh*, tiene tema completamente zejelesco, mucho más zejelesco que su estrofa, que está muy evolucionada, *aaabxb, ccctyd*, etc., perdiendo la unisonancia de la vuelta (la conserva Ben Cuzmán 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 (zél. 84), o con una hermosa que le cita y le hace quedar en ridículo (zél. 87), o con la mujer de un vecino (20), o en obscuro encuentro con una bailarina berberisca (90). Si en su canción 5.<sup>a</sup> 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 7.<sup>a</sup> de Guillermo *Pus vezem de novelh florir*, es también en todo un zél; 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*, etc.<sup>1</sup>, como los zéjeles (por ejemplo, *aaabxb, cccbxb*, Ben Cuzmán, 123, 138, 141, 142, etc.). Comienza con una evocación de la primavera, con muchos zéjeles de Ben Cuzmán (28, 71, 78, 80, etc.); el comienzo del canto amoroso con una evocación

<sup>1</sup> 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; v. *Bulletin Hispanique*, XL, pp. 373-375, y antes 358, zél. 141 de Ben Cuzmán.

naturista, ha mostrado Frings que es un rasgo abundante en la lírica de todos los pueblos, desde los cantos egipcios mil quinientos años 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, casi preceptiva, en el zéjel esta división en dos partes inconexas entre sí; una, que desarrolla facecias, 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 éstas dos que por su contenido se relacionan con el género zéjel, otras cuatro que están versificadas como los zéjeles <sup>1</sup>, 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, cccb, dddb*, etc., forma que tienen 105 zéjeles de Ben Cuzmán (1, 2, 5, 7, etc.). 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 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> son de esquema *aaabab, cccbcb*, etc., como la 7.<sup>a</sup>; la 6.<sup>a</sup> tiene cuatro mudanzas, en vez de tres, *aaaabab, cccbcb, dddbdb*, etc. <sup>2</sup>, como el zéjel 133 de Ben Cuzmán *aaaabb, cccb*, etc.

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

<sup>1</sup> Para los zéjeles sin estribillo, véase mi *Poesía árabe* en el *Bulletin Hispanique*, XI, 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.

<sup>2</sup> Para el segundo verso de la vuelta con rima igual a la mudanza véase la nota penúltima.

1137, con monorrímo y vuelta, *aaaaab, ccccb*, etc. Marcabré 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 23, *aaabab* la 29, etc., advirtiéndose en la 6 una novedad, pues sus catorce estrofas no tienen la vuelta unisonante en todas las catorce, sino sólo dos a dos. Rudel, contemporáneo de Marcabré, 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 *adadabb*, 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, 39, 42, 46, etc. Todavía en Peire Cardenal, en el siglo XIII, se encuentra algún caso de *aaab, cccb*, etc.

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 métrica 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. Marcabré 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 arábigo-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 trago fermoso... a sillabas 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 en ella falló y todo está en ella bien; él 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 vencerá». 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»<sup>1</sup>. 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 Irac, los versos de otros no valen nada junto a mi donaire», Ben Cuzmán, 65; «Todos me alaban y bien lo merezco; mis zéjeles son gracioso».

<sup>1</sup> Citas precisas en JEANROY, *La Poésie Lyrique des Troubadours*, II, 1934, página 15; en la p. 16, razonable crítica hecha por Giraut de Borneil.

sos y fuertes, y los de los demás son trabajos de Job, sin gracia ni fuerza», 24, 30, 61, 69; «¡Qué zéjel he compuesto! Es una maravilla; yo tengo ingenio natural...», 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», 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», 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», 134; 4, 122, etc.; 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 trovadora posterior; prueba de que obedecen a una presión externa.

Guillermo IX, en sus canciones 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>, 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* '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 jarchyas de las muwaschahas. 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 <sup>1</sup>.

El nombre de la dama no se expresa sino por un *senhal*, esto es, un pseudónimo alegórico o gracioso; Guillermo usa *mon Bon Vezi* (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

<sup>1</sup> Bibliografía y observación que rechaza la remota semejanza con el *custos puellae* de Ovidio, en *Bulletin Hispanique* XL, p. 399.

otra literatura; pero en la literatura árabe se hace lo mismo desde la época ante-islámica <sup>1</sup>.

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, etc.; 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 estas, 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 <sup>2</sup>. 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; luego se publicó el estudio de H. Pérès sobre la poesía andaluza del siglo XI, 1937 <sup>3</sup>.

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-Hacam (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 amará 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 <sup>4</sup>.

No todas las coincidencias entre la poesía árabe andaluza y la occi-

<sup>1</sup> JEANROY, *La Poésie lyrique des Troubadours*, I, 1934, p. 317, H. PÉRÈS, *La Poésie andalouse*, p. 417. A. R. NYKL, *Canc. de Aben Cuzman*, p. XLVII s.

<sup>2</sup> *La Poésie lyrique des troubadours*, I, 1934, p. 72-73.

<sup>3</sup> H. PÉRÈS, *La poésie arabe andalouse en arabe classique au XI<sup>e</sup> siècle*, 1937, páginas 400-428, se abstiene de toda comparación con la literatura cortés.

<sup>4</sup> Abundantes concordancias entre el amor cortés provenzal y el de los poetas andaluces reuno en *Poesía árabe*, en el *Bulletin Hispanique* XL, pp. 401-406, y algunas adiciones útiles en el tomo 190 de la «Colección Austral» *Poesía árabe*, páginas 51-57.

tánica ocurren en los zéjeles que tanto tema común con las casidas tienen; 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 <sup>1</sup>.

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 amenazadora; 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, etc. <sup>2</sup>. 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 <sup>3</sup>. Desde muy antiguo, en el siglo VII, 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 <sup>4</sup>. Pues bien, esta costumbre, repugnante para una mente occidental, la vemos seguida por el

<sup>1</sup> Una variante ya conocida por Ateneo XIII, 35. BEZZOIA, *Les Origines*, 1960, p. 199, cree destruir el gran valor de esta coincidencia ¡citando un ejemplo de la literatura india!

<sup>2</sup> Citas dispersas en PÉRÈS, *La poésie andalouse*, pp. 401 y 403, y en *BH* XL, p. 403.

<sup>3</sup> *El collar de la paloma*, trad. por E. GARCÍA GÓMEZ, 1952, p. 131.

<sup>4</sup> V. *Bulletin Hispanique*, XL, p. 411 n.; PÉRÈS, *La poésie andalouse*, p. 416.

primer trovador Guillermo IX que al inscribirse como servidor feudal de su amada (canc. 8.<sup>a</sup>), 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* <sup>1</sup>. Añádanse los «senhals» masculinos, de los que Guillermo usa *Bon Vezi* y *Mon Esteve*.

El servicio amoroso exige la obediencia sumisa. Aben Zaidún escribe: «se 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 *obediens* y aconseja que la práctica del enamorado debe ser una general *obediencia* o complacencia a todas gentes en especial a los vezinos de la amada <sup>2</sup>; 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 *obediencia* 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 <sup>3</sup>.

### 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.

<sup>1</sup> V. mi *Poesía árabe*, en el *BHi.*, XL, p. 403; menos usado es el también masculino *sidons, sidon* 'su señora, su dama'. La nota de BEZZOLA, *Les origines... de la littérat. courtoise*, 1960., pág. 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* (*BHi.*, 1938, p. 404 n.) cito varios casos contrarios en Ben Cuzman, sobre todo el nombre románico *Salvato*, aplicado al ser amado, de quien dice que tiene pechos como manzanas (zéjel 10).

<sup>2</sup> Canción 7.<sup>a</sup>, *Pus vezem*; pudiera este rasgo provenir de Ovidio, *Ars amandi*, II, v. 251-260, según se cree.

<sup>3</sup> V. *Poesía árabe*, en el *BHi.*, XL, pp. 402 y 404. Para el vocabulario feudal en Provenza y en Alemania, *Frauendienst, Sicherheit* 'homenaje', etc., v. JEANROY, *Les Origines*, 1889, p. 286; E. WECHSSLER, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909, etc.

Ramón Vidal de Bésalú (¿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 burgueses, clérigos o villanos, *totas genz, Cristianas, Jusievas e Sarazinas meton totz jorns lor entendimen en trobar et en chantar* <sup>1</sup>.

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 Alegret) 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 incluídos «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, influída 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 a. C., publicada por Siegfried Schott <sup>2</sup>.

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

<sup>1</sup> Véase la edición de las *Razós de trobar* hecha por P. Meyer, en *Romania*, VI, 1877, p. 344 ss.

<sup>2</sup> *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert*, en *Bayerische Akad. der Wiss., Philos. Hist. Kl.* München, 1960.

goce del amor, el enemigo, el celoso, una rival) semejantes a los españoles, portugueses, franceses y alemanes, pertenecen a un estrato popular primitivo, común a todos los pueblos (p. 17 s.). 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 (p. 21 s.). 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 (p. 26 s.).

A este estudio de Frings, rebotante 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 (p. 8). 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, etc), 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 medio milenio anterior a nuestra era (p. 10). 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 con-

junto. Pero prescinde de ellas el individualismo, hoy dominante en la crítica histórico-literaria; con la más cómoda sencillez, llega a una extrema 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 sólo, 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, 1960 <sup>1</sup>, obra imponente, tres volúmenes de muy relevante importancia, donde las más variadas cuestiones de capital interés son estudiadas con vistas originales y exuberante bibliografía; 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 sociedad más refinada y culta que la sociedad latina (páginas 202 y 300). 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 dió a los trovadores numerosos elementos, lo mismo que los dieron la poesía greco-latina y la medio latina (p. 314). Pero después de esta gran concesión equiparando el influjo árabe al greco-latino, 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 <sup>2</sup> que creo desconocido de Bezzola, 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

---

<sup>1</sup> *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, París, tres volúmenes, 1958 (396 p.), 1960 (p. 1-209), 1960 (pp. 211-664).

<sup>2</sup> *Sur les origines et les fins du «service d'amour»*, en *Mélanges A. Jeanroy*, París, 1928, p. 223.

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 Arbrissel, fundando el monasterio de Fontevrault, donde ingresaban muchas damas de la aristocracia, de la intimidad misma de Guillermo (pp. 294-298); esta réplica mundana al misticismo, trae la exaltación de la mujer, a quien se debe fidelidad como encarnación del Ser Supremo, *mi-dons* (pp. 302 y 309 n). 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 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<sup>1</sup>, 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* (p. 187 n. y 199). 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 servios, 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

---

<sup>1</sup> *Arabischer, provenzalischer un deutscher Minnesang, eine motivgeschichtliche Untersuchung*, tesis de Berna, 1934. Bezzola p. 187

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 greco-latina.

Además, fuera de ese arbitrario número veintiocho, cabe señalar otras coincidencias entre las más raras y únicas, por ejemplo, el *midons* y los «senhals» masculinos, que Bezzola disocia, erróneamente, de la costumbre de los poetas árabes <sup>1</sup>. 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 (páginas 201 y 299).

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 Andalus. 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 renuncia y tormento, puede explicarse con sólo Ovidio y su amor de posesión positivista <sup>2</sup>, 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 impo-

<sup>1</sup> Véase al final de nuestro párrafo 30, nota referente a Bezzola.

<sup>2</sup> Amplio observaciones de Ecker en *Poesía árabe. Bulletin Hispanique*, 1938, pp. 400-405, y mejor en *Poesía árabe*, vol. 190 de la «Colección Austral», páginas 56-61.

nente conjunto de temas iguales. De una parte, en la literatura árabe, este amor idealizado responde a sentimientos permanentes, antiquísimos: ya está representado en la época ante-islámica en el famoso «amor udri» 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 arábigo-andaluza<sup>1</sup>; 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 arábigo-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.

---

<sup>1</sup> Véase M. ASÍN, *Aben Házam*, I, pp. 48-53, y H. PÉRÈS que hemos citado tantas veces. También GARCÍA GÓMEZ, *Al-Andalus*, VI, 1941, p. 408, el amor udri 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 <sup>1</sup>. Esta estrofa de trístico con vuelta no la toman los poetas gallego-portugueses de los trovadores, porque éstos ya no la usaban apenas hacia 1200, y siempre la usaron sin estribillo, mientras que en los gallego-portugueses 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 gallego-portuguesa 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, virelais y otros cantos de danza que se conservan en Francia

<sup>1</sup> Véase *Poesía árabe*, en *Bulletin Hispanique*, XL, 1938, pp. 411-415. Para una vana objeción de Rodríguez Lapa, véase *Cantos románicos*, en *Bol. Academia Esp.* XXXI, 1951, § 26.

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 <sup>1</sup>.

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 (m. 1492) escribe en este metro seis de sus quince cantos carnavalescos para las fiestas de Florencia. Maquiavelo (m. 1527) tiene también una carnavalada 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 gallego-portuguesa, 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.

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 acompa-

<sup>1</sup> Doy muestras varias en *Poesía árabe*, del *Bulletin Hispanique*, XI, pp. 360-378.

ñado de un juglar moro, los dos tañendo sendas guitarras. Es una muy oportuna prueba gráfica de la compenetración existente entre la lírica hispano-árabe y la hispano-románica aún en el canto religioso, donde menos la podríamos sospechar. El concilio de Valladolid, 1321, prohibió llevar juglares sarracenos a las vigiliás 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»<sup>1</sup>.

### 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 Occidente por el tiempo mismo en que poetizaban Guillermo IX, Ruedel 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 perfectanente coetánea a la de Guillermo IX. Pedro Alfonso escribe una

<sup>1</sup> V. *Bulletin Hispanique*, XL, pp. 366-367 y 422-423.

*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 Cápua) 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 greco-latina 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 *Avencebrol 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 Zuhr, 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, etc., 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 los latinos nada de lo que tienen vale, sino lo que han tomado de lenguas extrañas al latín <sup>1</sup>. 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 segunda época se disfrutaban las obras de los principales pensadores griegos más el trabajo que en torno a ellos hacen los grandes autores árabes <sup>2</sup>.

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.

---

<sup>1</sup> Véanse textos reunidos por M. ASÍN, *Abenmasarra*, 1914, pp. 122 y 129.

<sup>2</sup> RENAN, *Averroes et l'averroïsme*, 1852, pp. 158-159.

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 recopiados; 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.

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 abstractas 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:

I.º 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.º 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.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL.