

BOLETÍN  
DE LA  
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

BRAE TOMO XCIV – CUADERNO CCCX – JULIO-DICIEMBRE DE 2014  
Edición facsímil conmemorativa del I centenario del BRAE

CANTOS ROMÁNICOS ANDALUSÍES  
CONTINUADORES DE UNA LÍRICA LATINA VULGAR  
de Ramón Menéndez Pidal

Artículo aparecido en  
BRAE TOMO XXXI – CUADERNO CXXXIII – MAYO-AGOSTO DE 1951

# BOLETIN

DE LA

## REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

---

AÑO XL. - TOMO XXXI. - MAYO-AGOSTO 1951. - CUAD. CXXXIII

---

### Cantos románicos andalusíes

Continuadores de una lírica latina vulgar

---

Se estudian hoy con creciente interés ciertas cancioncillas españolas de los siglos XI y XII, incluidas en *muwaschahas* (o canciones estróficas) hebreas y árabes.

Los hebraístas precedieron en el descubrimiento de estos curiosos textos poéticos. Abrió el camino J. M. Millás Vallicrosa, con un artículo publicado en la revista *Sefarad* de 1946, sobre tres de esas cancioncillas, insertas en poemitas de Judá Ha-Leví, cuyas fechas procuró fijar; cuidado muy estimable, dada la escasa atención que por lo común se da a la exacta cronología de estos primitivos textos. Poco después S. M. Stern, en *Al-Andalus* de 1948 y 1949, nos sorprende publicando y estudiando nada menos que veinte muwaschahas hebreas y una árabe con cancioncilla final en español primitivo. En seguida F. Cantera, en *Sefarad* de 1949, dió un gran avance a la difícil lectura e interpretación de esas veinte canciones, esclareciendo notablemente su contenido.

Por su parte, el arabismo viene a aumentar considerablemente el caudal de este nuevo género poético. E. García Gómez prepara otra emocionante revelación: va a publicar dos docenas más de muwaschahas árabes con canción española, y a la vez ha publicado ya sobre las muwaschahas hebreas, y sobre otras árabes, trabajos de la mayor importancia, en *Al-Andalus* de 1949 y

1950, en *Clavileño* de 1950 y en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* de 1951, perfeccionando la lectura y el comentario de las veinte canciones ya conocidas, ilustrando la historia y la técnica de las composiciones árabes, y discutiendo muchas cuestiones generales y de pormenor, importantes para los especialistas y para los que no lo son.

En fin, el romanismo ha dado ya su necesaria aportación con el hermoso estudio de Dámaso Alonso publicado por la *Revista de Filología Española* de 1949, amplio y penetrante examen de los varios problemas de historia literaria y lingüística entrañados en el hallazgo de estas viejas canciones.

Nada hacía falta añadir a tantos y tan excelentes estudios. No había sino esperar la nueva luz que traerán las otras muwashahas, en cuya publicación trabaja García Gómez.

Pero la revista *Measure* me pidió insistentemente que informase a su público norteamericano sobre las canciones recién descubiertas, y apremiado a satisfacer la petición, al dedicar a este tema alguna particular lectura, he sentido el deseo de ampliar el breve y somero artículo en inglés, para exponer algunos nuevos puntos de vista que me han ocurrido, así como para encuadrar el sensacional hallazgo dentro de ideas mías hace mucho tiempo formuladas, y buscar para éstas apoyo y mayor precisión.

#### 1. *Dos teorías en pugna.*

Sobre el origen de la poesía en los pueblos de lengua romance pugnan dos teorías contrarias.

La teoría que podemos llamar individualista supone que la poesía en las nacientes lenguas romances surge por obra de los autores que escribieron los primeros textos hoy conservados; hubo antes otros textos perdidos, pero muy poco anteriores y nada significan ni tenemos para qué hablar de ellos como antecedentes históricos porque toda obra de arte nace con el individuo genial que la crea y concluye con él su historia. No existen "géneros literarios" sino en la mente de los tratadistas; no existen "géneros" con entidad propia que exija ser completada suponiendo textos perdidos; sólo existen obras de uno y otro poeta individual, cada una gozando de plena sustantividad. Bien pue-

de decirse que la literatura francesa comienza en el siglo XI, cuando se escribe la *Chanson de Roland*; que la literatura española surge en el XII, con el Poema de *Mío Cid*; y que en Italia no hay poesía de ninguna clase hasta el XIII. Esos individuos destacados que escribieron las primeras obras en lengua vulgar hoy conservadas, emprendieron su nuevo camino inspirándose únicamente en obras de la latinidad antigua o medieval, a las cuales continúan y suceden. Podemos y debemos construir así la historia literaria únicamente sobre realidades tangibles, no hay para qué acudir a hipótesis, pues todas ellas se hacen a falta de fundamentos firmes.

Frente a esta manera de ver, los tradicionalistas oponemos que los orígenes de las literaturas románicas son muy anteriores a los textos hoy subsistentes, y que éstos no pueden ser explicados sin contar con una larga tradición de textos perdidos en la que lentamente se han ido modelando la forma y el fondo habituales en los diversos géneros literarios; sujeto poco o mucho a estos moldes, el individuo más genial no puede escribir guiado sólo por su genialidad, sino encauzado y limitado por la tradición cultural en que él se ha formado y a la cual sirve. El río más impetuoso y más desbordado corre dentro de bordes irrebasables.

A nombre de esta teoría podemos anticipar que es pura ilusión de quienes afirman una fecha de origen tardío, el creer que ellos no hacen hipótesis y que se atienen sólo a hechos tangibles. Alguna hipótesis es siempre necesaria, pues sin ella no podríamos salir de un atontado agnosticismo, empezando la historia de la poesía románica en los primeros textos conservados y prohibiéndonos pensar en nada anterior, sea para afirmar su existencia sea para negarla. Pero a esto no se resigna el espíritu humano, porque quedan en suspenso inquietantes problemas conexos; y cuando dentro de la teoría individualista, su más talentoso y docto expositor, Joseph Bédier, sienta que la épica francesa nace en el siglo XI y no antes, o cuando siguiendo los pasos de Bédier, Silvio Pellegrini afirma que la lírica hispánica nace en el XIII o a fines del XII y no antes (1), hacen una afir-

---

(1) S. Pellegrini, *Studi su trove e trovatori...*, 1937, pág. 34.

mación muy positivista, sí, pero tan hipotética como la de quienes afirmamos una larga tradición anterior. La única cuestión está en decidir cuál de las dos hipótesis es más fundada, más explicativa de los hechos conocidos, y cuál recibe más apoyo con los descubrimientos que por acaso pueden sobrevenir.

## 2. *Varios puntos de discrepancia.*

A principios del presente siglo dominaba la creencia de que Castilla no había tenido poesía lírica primitiva: Castilla era el solar de la poesía épica, mientras la lírica era sólo gallego-portuguesa; las producciones de esta lírica del Noroeste peninsular durante los siglos XIII y XIV estaban abundantemente documentadas en los cancioneros, donde además de muchas imitaciones de la lírica provenzal, encontrábamos unas quinientas *cantigas de amigo*, indudablemente inspiradas en cantos populares de aquellas tierras; por el contrario, de Castilla nada conservan esos siglos, en los cuales se da el hecho bien significativo de que los poetas castellanos escribían sus obras líricas en gallego. Pero contra esta negación de una lírica castellana expuse, en 1919, una réplica tradicionalista (1).

La teoría tradicionalista cree que los monumentos literarios de la baja Edad Media, obras de arte personal en que el autor aspira a que su nombre merezca el aprecio de los literatos, va precedida de una larga época de arte enteramente anónimo, en que no se tiene en cuenta el valor individual de la creación literaria, ni se considera para nada la personalidad del autor. Durante esa época anónima el autor de una obra en dialecto vulgar iliterario no aspira a perpetuarla en los libros, como las que entonces escribían en latín los clérigos, sino simplemente aspira al solaz del momento, a satisfacer fugazmente las apetencias estéticas del público en los recreos de la plaza pública, de los castillos señoriales o del atrio de la iglesia; es ésta una época de producción efímera que, en gran parte, se contenta con repetir

---

(1) Véase mi estudio *La primitiva poesía lírica española*, en *Estudios literarios*, 1920, págs. 255, 257, 268 y sigs. (reimpreso en la Colección Austral, vol. 28).

de generación en generación las obras antiguas, variándolas para adaptarlas al gusto del momento. Y justamente los primeros monumentos conservados, la mayoría de ellos anónimos, no representan otra cosa sino un período de transición, en el que se empalma visiblemente la época del arte personal en sus comienzos con el final de la época anterior, la del arte anónimo y, por lo común, arte tradicional. La existencia de esa época anónima al comienzo de las literaturas es un hecho bien notable y tangible, al que no quiere prestar atención la teoría exaltadora del individuo como autor único y aislado.

Atendiendo a ese tan notorio hecho, la teoría tradicionalista se funda ante todo en distinguir claramente dos estilos, uno anónimo y otro personal. El estilo anónimo o colectivo es resultado natural de la transmisión de una obra a través de varias generaciones, refundida por los varios propagadores de ella, los cuales en sus refundiciones y variantes van despojando el estilo del primer autor, o autores sucesivos, de todo aquello que no conviene al gusto colectivo más corriente, y así van puliendo el estilo personal, como el agua del río pule y redondea las piedras que arrastra en su corriente. La crítica individualista no estima como radical la diferencia de uno y otro estilo, y se contenta con decir que el estilo "popular" no es sino el estilo de un poeta inculto, o que aunque sea culto, permanece "pueblo". Pero no. Cuando un canto perdura en una larga y extensa popularidad, adquiere selectivamente el estilo que debemos llamar "tradicional", estilo común de la colectividad, no estilo personal de un individuo; estilo caracterizado por simplicidad perfecta, esencialidad intensa, liricidad transparente como el agua manantía, algo, en fin, elaborado y depurado en el transcurso del tiempo, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo individual, por sencillo que éste sea, como un producto natural es inconfundible con los fabricados por el hombre; estilo tan diverso del de un poeta vulgar y tan difícil de imitar por un poeta culto, por más "pueblo" que quiera ser, que cuando alguno de éstos (aunque posea una vena tan fácil y a veces tan popularista como Lope de Vega) se pone a retocar un romance viejo, cualquier persona habituada al estilo de tales romances distinguirá al punto

cuáles versos son de Lope y cuáles son tradicionales (1). De aquí que cuando una canción presenta bien señalado ese estilo de simplicidad y esencialidad, podemos suponer que es tradicional, aunque no conozcamos de ella otros estados varios de diferente época, y esta suposición parecerá, al buen catador del estilo tradicional, más verosímil que la hipótesis opuesta, de que tal canción sea obra única de un solo poeta popular o popularizante.

Después, la teoría tradicionalista se funda en comprobar que muchas de estas canciones en estilo tradicional alcanzan efectivamente una vida muy larga y muy extensa en boca del pueblo. Por ejemplo, la canción castellana *Tres morillas me enamoran* o la de *Gritos daban en aquella sierra*, recogidas en el cancionero musical de tiempo de los Reyes Católicos, se cantan aún, refundidas en portugués, en Tras-os-Montes (2); el antiguo cantar-cillo *A orilla de una fuente una zagala vi* se canta todavía en España y se cantaba entre los judíos de Bulgaria a principios del siglo actual. Abundantísimos ejemplos de esta clase hallamos, más evidentes que ningunos otros, en romances, recogidos como viejos en los siglos xv y xvi, que continúan hoy cantándose en España, en Portugal, en América y entre los sefardíes de Marruecos y de Oriente. También remontándonos a la Edad Media, hallamos ejemplos de esta misma continuidad tradicional: *¿A quién contaré mis quejas?* presenta variantes a fines del siglo XIII en Portugal y a lo largo del xvi en Castilla (3).

Otro de los fundamentos de la teoría tradicional es el de que, anterior a todo texto conservado y antes del paso entre los siglos XII y XIII, en que la teoría individualista coloca el nacimiento de la poesía lírica española, tenemos el testimonio de varias crónicas de la primera mitad del siglo XII, que nos hablan de cantos populares colectivos sobre temas varios tratados en

---

(1) Véase R. Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, Oxford, 1922, pág. 9 (reimpreso en la Colección Austral, vol. 55, titulado *Los romances de América*).

(2) *Cancioneiro da Ajuda*, por Carolina Michaëlis, II, 1904, págs. 935 y sigs.

(3) *La primitiva poesía lírica*, en *Estudios literarios*, 1920, págs. 259 y sigs. y 316 (o en Colec. Austral, vol. 28).

cantos de los siglos posteriores. Esas crónicas (una *Historia anónima de Sahagún*, la famosa *Historia Compostelana* y la *Chronica Adefonsi Imperatoris*) (1) nos informan de que los cantos corales o colectivos eran muy usuales en todas las situaciones públicas de alegría o de dolor: cantos de recibimiento, coreados por el vecindario de Santiago en 1110, por el de Sahagún en 1116, por el de Zaragoza en 1134, por el de Toledo en 1139; cantos entonados por los soldados toledanos vencedores en Almonte, en Seseña 1134, en Almodóvar 1143; endechas de las viudas toledanas, lamentando los muertos en la guerra de 1143; cantos entre las concurrencias de nobles y plebeyos que regresan a sus hogares después de la coronación del emperador Alfonso VII en 1134. Todos éstos podemos suponer que eran cantos viejos, entonces repetidos, o bien cantos de ocasión, compuestos por poetas popularistas, según modelos tradicionales. Tantos testimonios nos llevaron hace mucho a afirmar que en los orígenes de nuestra literatura es preciso reconocer la existencia de una activa labor poética cuyas producciones se han perdido, y que algunos años antes que el juglar de Medinaceli compusiese, hacia 1140, el gran poema épico citado siempre como primera obra de nuestra literatura, la poesía lírica surgía ya en todos los momentos emocionales de la vida en los reinos de Castilla y León (2).

Esta afirmación, empero, es calificada por la crítica individualista como mera hipótesis, aunque benévolamente se concede que sea digna de la más grande atención (3). Pero notemos el gran menosprecio de los datos. ¿Es que, para nuestra afirmación, las noticias de tres crónicas no son un hecho tan "tangibile" como lo serían los mismos cantares de comienzos del si-

(1) Utilizadas en *La primitiva poesía...* (en *Estudios literarios*, 1920, págs. 298 y sigs.) y en mi artículo *Sobre primitiva lírica española* (publicado en *Cultura neolatina*, Roma, III, 1943, pág. 211).

(2) *La primitiva poesía lírica española*, en *Estudios literarios*, 1920, pág. 298.

(3) Ferruccio Blasi, *La "Serranilla" spagnuola*, Firenze, 1941, pág. 6 (extracto del *Archivum Romanicum*, XXV, 1941). Cosa semejante, en M. Rodrigues Lapa, *Das Origens da poesia lirica em Portugal*, Lisboa, 1921, pág. 46.



glo XII que se conservasen? Sí, lo son; pero la crítica antitradicional se desentiende de esa prueba, omitiendo toda mención de las noticias contenidas en las crónicas citadas, y alegando que no existe en España canción o poesía lírica ninguna anterior al siglo XIII.

Ciertamente no aventuraba yo una hipótesis más o menos fundada, sino que exponía un hecho atestiguado por las citadas crónicas de la primera mitad del siglo XII, y comprobado, para mayor abundamiento, por testigos árabes referentes a siglos anteriores (que en seguida ampliaré aquí), cuando sostuve que Castilla y la Andalucía mozárabe habían tenido una lírica popular algunos siglos anterior a los textos gallego-portugueses hoy conocidos como más antiguos. De este hecho deduje, y esto sí, ya era hipotético, que viejos cantos castellanos perdidos debían haber existido como precursores de los villancicos o breves letrillas de dos, tres o cuatro versos, cantados tradicionalmente por Castilla en los siglos XV y XVI, de los cuales sólo alguna muestra remonta hasta el siglo XIII, y que esos cantos, los perdidos y los conservados, tenían evidente relación tradicional con las cantigas de amigo gallego-portuguesas (1).

También, claro es, estas afirmaciones son calificadas por la crítica antitradicional como mera sugerencia, merecedora de una cortés consideración, pero poco probable, pues frente a ella prescinden lo mismo de las noticias cronísticas que de las que dan los autores árabes, las silencian, y se aferran a los textos conservados, sosteniendo la hipótesis de que las quinientas cantigas de amigo que florecen en los siglos XIII y XIV no tienen precedentes y ellas fueron las que suscitaron los villancicos y demás canciones posteriores, imitadas sea por vía tradicional, sea por vía literaria (2).

(1) *La primitiva poesía lírica*, en *Estudios literarios*, 1920, págs. 310-311 y 331-333, la glosa zejelesca documentada desde el siglo IX y X, *Bull. Hispanique*, XL, 1938, pág. 419, etc., canción popular románica inspiradora de la *muwaschaha*.

(2) S. Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Torino, 1937, pág. 30. También F. Blasi, *La "serranilla" spagnuola*, pág. 6, cree que los villancicos serán derivados "de la poesía culta, en la que estaban consagrados aquellos temas líricos", debida a poetas del tipo del Marqués de Santillana y sucesores.

Este careo de las dos teorías nos ha de mostrar que la teoría tradicionalista, lejos de ser arriesgada, pisa un terreno más firme, más conforme con la realidad de las cosas que la teoría individualista, puesto que llega a resultados tales que vienen a ser comprobados plenamente por nuevos textos recién descubiertos. Frente a la afirmación basada en la sola consideración de los textos conservados, o sea que los villancicos castellanos de los siglos xv y xvi proceden de una imitación de las cantigas de amigo, se alza ahora el descubrimiento de una colección de cantares de los siglos xi y xii, idénticos a los villancicos tres y cuatro siglos posteriores. El villancico, pues, existía muchísimo antes que se escribiesen las primeras cantigas de amigo hoy conservadas, supuestas iniciadoras del villancico. Y el mismo descubrimiento de las nuevas canciones hace caer en ruinas de una manera estruendosa la afirmación antes consignada de que la lírica peninsular nace en los albores del siglo xiii y no antes.

### 3. *La invención de la muwaschaha.*

El ilustre arabista Julián Ribera, en 1915, reveló muy importantes relaciones entre la lírica árabe y la románica, las cuales fueron precisadas progresivamente por el arabista y romanista checo A. R. Nykl, por el egipcio Abdalaziz Al-Ahwani, por el arabista español E. García Gómez y por varios otros. He aquí el resultado:

Según Aben Bassam, que escribía en Sevilla en 1109, y según Al-Hiýari, nacido en Guadalajara en 1106 y muerto en 1155, un poeta natural de Cabra (la antigua *I g a b r u m*, al Sur de Córdoba), llamado por el primer escritor Mohámmad, y por el segundo, Mocáddam, inventó un género de poesía, la *muwaschaha* (*muwaššaha*) (1), que presentaba tres novedades revolucionarias: primero, estaba escrita en versos cortos, no en versos largos bimembres como los de la métrica árabe; segundo, esos versos iban agrupados en estrofas de rimas cambiantes, mientras la ver-

(1) Véase *Al-Andalus*, II, 1934, pág. 217 y sigs.; XIII, 1948, páginas 28-31.

sificación clásica de las casidas era monorríma, indivisa; en fin, a la poesía correcta en árabe literario se mezclaba una parte de poesía del pueblo, sea en árabe vulgar, sea en lengua aljamiada de los cristianos.

Tanto Mohammad como Mocáddam son dos poetas conocidos, los dos fueron efectivamente naturales de Cabra, y los dos florecieron bajo el emir de Córdoba Abdallah (del año 888 al 912). Este poeta (sea el que fuere de los dos), según nos explica Aben Bassam, utilizó versos cortos, formas métricas descuidadas, no admitidas, versos en habla vulgar o en aljamía; a estos versos vulgares llamó *markaz*, y sobre este *markaz* componía la *muwaschaha* (1). Esto es, la nueva poesía estrófica se ajustaba a cantos populares.

Ribera cree que habiendo surgido en Andalucía esta novedad de la métrica árabe, y estando basada en versos vulgares del público iletrado, puede creerse que sus estrofas fueron imitadas de una poesía lírica andaluza existente en el siglo X (2). Otros explican las novedosas estrofas de la *muwaschaha* sin salirse de la literatura árabe, pues en ella, en el siglo VIII, hay un ejemplo de componer cada verso largo con tres rimas internas (3). Otros armonizan ambas opiniones, y creen que una tendencia estrófica de la métrica árabe pudo ser conocida en Andalucía, y allí ese

(1) Pasaje oscuro que abrevio como mejor puedo (según lo que en realidad es la *muwaschaha*), siguiendo las traducciones de J. Ribera (*Disertaciones y opúsculos*, I, 1928, pág. 101) y de A. R. Nykl (en *Al-Andalus*, I, 1933, pág. 386). Ribera traduce que el poeta de Cabra componía "usando la manera de hablar del vulgo ignaro y la *lengua romance*". A estas frases vulgares o romances llamábalas estribillo [*markaz*]. Con tales versos cortos componía la *moaxaha*"; Nykl: "usando un habla popular y un *ayamí* (extranjero = *romance*) que él denominó *markaz*; y sobre este *markaz* colocó la *muwaššaha* sin ninguna conexión". Esta frase "sin ninguna conexión" quiere decir, a mi ver, que las estrofas de la *muwaschaha*, salvo la última, no tienen conexión con el tema del *markaz* o cancioncilla. Anuncia correcciones S. M. Stern, *Al-Andalus*, XIII, 301, nota 1.

(2) *Disertaciones y opúsculos*, I, págs. 48-54. No puede seguirse a Ribera en creer además que esa lírica andaluza era de origen gallego, importada en Andalucía por cautivos gallegos; véase mi estudio *Poesía árabe...*, en el *Bull. Hispanique*, XI, págs. 419-421.

(3) Opinión de Hartmann, apoyada por Nykl; véase *Bull. Hispanique*, XI, 1938, pág. 349.

antecedente oriental hizo fácil el recibir como modelo una estrofa popular románica (1). En fin, la opinión más verosímil es la de Ribera: toda vez que los versos vulgares o aljamiados eran el fundamento de las muwaschaha, ellos serían la base del sistema estrófico.

#### 4. *El zéjel. Una antiquísima albada.*

Pero después de haber sido puesta en circulación por Ribera esta reveladora noticia, una gran contrariedad consistía en que, conservándose colecciones de muwaschahas, se hallaban algunas con versos en árabe vulgar, pero no en romance. La filología románica, ansiosa de encontrar en estas poesías árabes restos de la lengua mozárabe, tenía que contentarse con otra forma poética arábigo-hispana, derivada de la muwaschaha, el zéjel, que, aunque carecía de los versos populares finales, usaba a veces, en cualquiera de sus versos, voces del árabe vulgar y algunas palabras románicas (2). Esto se veía en la única gran colección de zéjeles de este tipo, la de Aben Cuzmán, poeta cordobés muerto en 1160 y uno de cuyos zéjeles se fecha en 1134. Su zéjel 82.º nos puede servir como ejemplo, el más sugestivo, pues su última estrofa, si no contiene un grupo de versos románicos, al menos empieza con uno completo, único en toda la colección: *alba, alba es de luz en una día*, o con fácil corrección, *en nueva día*, verso de extraordinario arcaísmo, por usar como femenino el latino *dies*, y sin duda, verso de una albada mozárabe, por donde vemos que el género literario de la albada era popular entre los cristianos de la Andalucía, medio siglo antes que se escribiesen las primeras albas provenzales hoy conservadas, las cuales pertenecen a

(1) S. M. Stern, en *Al-Andalus*, XIII, 1948, págs. 300-301.

(2) La distinción entre la muwaschaha y el zéjel que ve difícil Ribera (*Disertaciones y opúsculos*, I, pág. 55, nota), se aclara con el conocimiento de las muwaschahas recién estudiadas; éstas tienen cantarcillo vulgar formando parte de su estrofa última; los zéjeles no tienen este cantarcillo, pero, en cambio, usan formas vulgares en todas las estrofas, mientras la muwaschaha está escrita en árabe clásico toda, salvo la jarýa o últimos versos de la estrofa final. Véase adelante el párrafo 11.

finis del siglo XII. Las albas, como poesía en que dos amantes lamentan la llegada del amanecer, la hora de la dolorosa separación, en Provenza, a diferencia de las albas francesas, tienen siempre en su estribillo la palabra *alba*, "la aurora", aludiendo a la llegada del nuevo día, y esa palabra aparece repetida hasta tres veces en la alba atribuida sin fundamento a Ribaut de Vaqueiras: ¡*L'alba, l'alba, oc l'alba!* y mucho antes se cantaba en Córdoba, repitiendo también: ¡*alba, alba!* (1). Tenemos aquí otro hecho "tangible", en el que no ha querido parar mientes la crítica negadora de toda poesía hispana anterior al siglo XIII; y este hecho es que aquellos cantos populares, cuya existencia las crónicas de la primera mitad del XII nos atestiguaban sin darnos de ellos muestra alguna, ahora hacen llegar a nuestros oídos un evocador verso en el zéjel 82.º de Aben Cuzmán. Un solo verso, ¡para muestra bástaa un botón! y buena muestra es, pues ese verso nos descubre la existencia de un género lírico no atestiguado por aquellas crónicas: la alba.

De ningún modo tiende esto a probar que la alba se cantase antes en la Andalucía mozárabe que en Provenza. Lo que únicamente queremos decir es que los hechos se oponen al criterio de las mal definidas pruebas tangibles, que cree terreno firme el tomar como punto de partida para estudiar los orígenes de las literaturas románicas el conjunto de los primeros textos conservados. Estas noticias dispersas, muy alejadas cronológicamente de los textos subsistentes, nos ponen delante de los ojos hechos muy tangibles, que nos vienen a hacer remontar en el tiempo, cada vez más, esos orígenes. En un manuscrito del siglo X se conserva un canto bilingüe que probablemente remonta al siglo IX: tres trísticos latinos terminados todos con el estribillo provenzal comenzado con la frase *L'alba par*, donde se halla la sacramental palabra de las albas meridionales (2).

(1) Véase mi *Poesía árabe y poesía europea*, en el *Bull. Hisp.*, XL, 1938, pág. 408 (abreviado en el tomo de la Colección Austral que lleva igual título, 1941, pág. 65).

(2) Véase A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France*, 1925, pág. 73. A. Ebert, *Histoire générale de la Littérature du Moyen Age*, trad. fr., III, 1889, pág. 194.

5. *Descubrimiento de las muwaschahas románicas.*

Así las cosas, dominando esta desesperanza de hallar canciones mozárabes, a fines del 1948 S. M. Stern dió noticia de veinte muwaschahas en hebrero, imitadas en todo de las muwaschahas árabes, y provistas de versos finales en lengua española muy arcaica. Poco después, el mismo Stern publicaba una muwaschaha en árabe con final románico, debida a Al-Amá el Tutilí (1); y actualmente el Sr. García Gómez está estudiando otra serie de textos árabes de igual clase. Se abre así un ancho horizonte. ¡Alba, alba! Un nuevo día amanece en el campo de la investigación filológica, tanto literaria como lingüística.

Los impedimentos que retrasaron tanto el conocimiento de este extraño tesoro de primitivismo hispano, son bien comprensibles. Las muwaschahas acabadas con versos románicos se propagaban más difícilmente que las rematadas con versos en árabe vulgar o las escritas todas en clásico; los copistas no españoles rehusaban copiarlas, o si las copiaban, omitían los versos españoles (2). Así, este género de poesía con una parte tan chocantemente popular, dejó pronto de ser copiado; es singular que gran parte de los manuscritos que hoy sirven para publicar las muwaschahas de los grandes poetas hebreos con los cantarcillos tan preciosos para nosotros, proceden de la Guenizá (esto es, la trastera) de la sinagoga de Fostat, el Antiguo Cairo; el clima seco del Egipto, como ha conservado tantos papiros griegos y latinos, ha conservado también los cuadernos destrozados y las hojas rotas que en aquella Guenizá se fueron arrumbando en el curso de los siglos. Apenas hay cantarcillo de los ahora descubiertos (3) que no cuente para su lectura con algún manuscrito

---

(1) Artículos publicados en *Al-Andalus*, XIII, 1948, págs. 299-346, y XIV, 1949, págs. 214-218.

(2) Casos como el que apunta Stern en *Al-Andalus*, XIII, 312, en los mss. de Judá Ha-Leví.

(3) Stern, *Al-Andalus*, XIII, 306, nota.

sepultado en esa benemérita trastera de la vieja sinagoga egipcia, que tanto ha contribuído ya a renovar los estudios bíblicos y los de la literatura hebrea, helenística y medieval.

#### 6. *Un canto de recibimiento en el siglo XI.*

Lo primero por lo que llama nuestra atención este sorprendente hallazgo de las muwaschahas árabes y hebreas es porque en él vemos realizarse ante nuestros ojos el hecho literario enunciado tan escuetamente por la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, cuando refiere cómo, al llegar Alfonso VII a Toledo, victorioso de los almorávides en 1139, todo el vecindario de la ciudad, compuesto de tres pueblos, cristianos, sarracenos y judíos, salieron lejos al encuentro con laúdes, cítaras, atabales y muchos otros instrumentos, cantando loores a Dios y al vencedor, cada uno en su lengua, *unusquisque eorum secundum linguam suam*. Sí; en las tres lenguas se cantaba en Toledo precisamente en las mismas fiestas y sobre los mismos temas de regocijo. Y ahora, estas muwaschahas recién descubiertas nos hacen percibir la voz de los tres pueblos que en el siglo XII se mezclaban en los recreos de las ciudades meridionales de España; aquellos cantos de hace ocho siglos dejan llegar hasta nosotros un eco viviente, como encantado por arte mágica en estas estrofas árabes y hebreas con remate románico.

La crítica antitradicional, que olvidaba el testimonio de la *Chronica Imperatoris* y se encastillaba en afirmar que no había texto alguno poético anterior al XIII, tiene ahora ejemplos varios de los cantos por la crónica mencionados con motivo del recibimiento de un personaje en una ciudad (canción de la muwaschaha 1.<sup>a</sup> ?, 3.<sup>a</sup>, 16.<sup>a</sup> y 17.<sup>a</sup>), Fijémonos en un ejemplo, medio siglo anterior al de la entrada de Alfonso VII en Toledo, medio siglo anterior al Poema del Cid. El médico y ministro de Alfonso VI, el judío Yosef ben Ferrusiel, conocido con el afectuoso nombre de *mio Cidiello* (diminutivo del sobrenombre *mio Cid* 'mi señor', con que era designado su coetáneo el famoso conquistador de Valencia). Yosef ben Ferrusiel, mio Cidiello, visitó la ciudad

de Guadalajara, entre los años 1091 y 1095 (1), y en esa ocasión, uno de los cantos con que los judíos de la ciudad recibieron al ilustre huésped está compuesto por el gran poeta hebreo Judá Ha-Leví, que entonces vivía en tierras toledanas, y es una muwaschaha (3.<sup>a</sup>) en que el poeta se dirige a los judíos de la ciudad para que acojan jubilosos al poderoso visitante, protector del pueblo judío, amparador de los judíos fugitivos (los que huían de la Andalucía ocupada por los almorávides en 1091); y los versos finales, destinados a ser cantados a coro, dicen:

Des cuand mio Cidiello viénid  
¡tan buona albischara!  
com rayo de sol éxid  
ert Wadalachyara.

“Cuando mio Cidiello viene, ¡qué buenas albricias!, como un rayo de sol sale en Guadalajara.” Judá Ha-Leví, además de excelso poeta hebreo, sabemos ahora que poetizaba en español.

Algo así se cantaría en Sahagún cuando en 1116 la reina Urraca llegó allí, y “todos los burgueses con las mujeres e hijos salieron a recibir, e con sones e cantos de cítaras e otros instrumentos la metieron en la villa”. Algo así se cantaría en Zaragoza, cuando el emperador Alfonso entró en ella y todos los magnates de la ciudad y toda la plebe salieron al camino con instrumentos músicos cantando bendiciones al rey de León; cantarían los cristianos aragoneses, cantarían los mozárabes andaluces recién emigrados en 1126 con el rey Batallador, cantarían los judíos, los moros mudéjares, ¡cuánta muwaschaha no se oiría!

7. *El lenguaje de estos cantarcillos románicos. No es castellano.*

A la gran contrariedad antigua de no encontrar nuwaschahas con cantarcillo final en romance, sucede, ahora que se han encontrado, la gran dificultad de leer esos cantarcillos. La escri-

---

(1) Según sienta bien J. M. Millás Vallicrosa, *Sobre los más antiguos versos en lengua castellana*, en *Sefarad*, VI, 1946, págs. 366-367.



tura propia de las lenguas semíticas, tanto hebrea como árabe, se presta muy mal para transcribir las lenguas indoeuropeas, ya que no suele escribir más que los sonidos consonánticos, y cuando quiere añadir alguna vocal, la notación es muy incierta, pues los signos disponibles no distinguían con precisión los diversos matices vocálicos. Así, la escritura de estos cantarillos viene a ser el más enrevesado acertijo, una fuga de vocales aplicada a una lengua de arcaísmo difícil. Agréguese a esto que cuando el copista era un hebreo o un musulmán no español, no entendía lo que copiaba, y cometía errores que dejaban el texto ininteligible. Varias canciones de las muwaschahas hebreas no han podido aún ser descifradas; la de la única muwaschaha árabe hasta ahora publicada tampoco ha podido ser leída más que en parte.

Tenida en cuenta tan gran dificultad, comencemos por advertir que la lengua de esas canciocillas se ve mezclada de muchos arabismos, como correspondía a los "mozárabes" o cristianos que vivían en la España musulmana, y como correspondía también a los musulmanes "latinados", o sea, que hablaban la lengua de los cristianos, siendo bilingües, como en los siglos IX y X lo eran todos (véase adelante, párrafo 79). Tratamos, pues, de cantares que igualmente eran entonados por cristianos o por musulmanes. El bilingüismo de éstos explica la inclusión de tales cantos románicos en una composición de lengua árabe y de tema y desarrollo enteramente musulmán.

La lengua de estas canciones románicas, inspiradoras de las muwaschahas, no es castellana; no participa de los caracteres distintivos del castellano. La sílaba *ge-* inicial conserva la consonante, *yermaniellas*, en canción 4.<sup>a</sup>, 'hermanitas'. El grupo *l + yod* es *ly*, y no *j*: *filyo*, 1.<sup>a</sup>, 'hijo'; *filyuol alyeno*, 7.<sup>a</sup>, 'hijuelo ajeno'; *olyos* o *welyos*, 18.<sup>a</sup>, 'ojos'. El verbo 'ser' hace Tú *yes*, 2.<sup>a</sup>, Él *yed*, 9.<sup>a</sup>, en vez de las formas castellanas Tú 'eres' Él 'es' (1). El diptongo ante *yod*, extraño al castellano, es lo más probable que se dé en el citado *welyos*.

(1) Véase *Orígenes del español*, § 73<sub>3</sub> y adelante, § 21 nota primera, para la forma *yes*. F. Cantera, en *Sefarad*, IX, págs. 220 y 221, duda si leer *yad*, por 'yaz'; pero la *t* final no permitiría la apócope de la *e*, pues habría que partir de \**yazed*.

Los grandes arcaísmos de esta lengua son notables; no aparecen iguales ni aun en los más viejos textos literarios conservados en escritura latina, y reflejan bien la lengua muy estacionaria usada como lengua de substrato y de intimidad familiar en el Andalus.

El caso régimen del posesivo de primera persona es leído *de mib*, 9.<sup>a</sup>, *de mibi*, 16.<sup>a</sup>, *a mibi*, 17.<sup>a</sup>, donde la rima pide *-bi*; lo corriente era *de mibe*, *de miue*, *a tibe*, *a tiue*, *de tibe*, según documentos castellanos y leoneses de los siglos X y XI (1).

La persona Yo del Futuro es *vivréyu* (*bbr'yu*), 4.<sup>a</sup>, exigido por la rima, o *vivráyu* (*bbr'yu*), 6.<sup>a</sup>, también asegurado por la rima en cuanto a sus vocales; *faráy[u]* (*fry*), *morráyu* (*mrryu*), 15.<sup>a</sup>; *faréyu*, 16.<sup>a</sup>; formas que pudieran entenderse como 'vivirei yo', pero con razón Lapesa y Dámaso Alonso desechan este uso del pronombre Yo átono y mantienen la opinión de Stern, fundada en el caso de *heo* por 'yo he', viendo en la terminación *-ayo* un derivado del latín *habeo* (2); ese *heo*, *eo*, 'yo tengo', aparece así dos veces junto a *eh*, *he*, otras dos veces en un documento de hacia 1196 otorgado al N. de Palencia, en Campó (Documentos lingüísticos, 17.<sup>o</sup>). Tal vacilación de la *-o* final, conservada o no, se ve igualmente en la lengua de las cancioncillas: junto al *vivréyu* citado, se ha leído *volarei*, 4.<sup>a</sup> (Cantera), *advolaré* (Stern), pero no es seguro: habría que leer también *amarei*, 18.<sup>a</sup>, donde se ha leído *amaré* (Stern) o *amari* (Cantera); grafía hebrea distinta se ha leído *faré* (*fr'*), 14.<sup>a</sup>, que no sé si pudiera leerse *farei*; *veré* (*br'*), 13.<sup>a</sup>, léase *verei* (?).

La *-t* final de la persona Él en los verbos, se conserva siempre, sonorizada *-d*: *vernád*, 2.<sup>a</sup>, 'vendrá', *exed* 'exe, sale', 3.<sup>a</sup>, *tornarád*, *sanarád*, 9.<sup>a</sup>, etc. En el Norte durante los siglos X al XII hay vacilación entre las formas con *-t*, *-d*, *-z* conservada o perdida (*Orígenes*, § 70). También se conserva la *-d* de la preposición *ad*, 14.<sup>a</sup>; en Castilla ocurren algunos ejemplos de *ad* hasta en el siglo XIII, y en Aragón hasta el XIV (*Orígenes*, § 78<sub>1</sub>).

El vocabulario ofrece también grandes arcaísmos. En la can-

(1) Véase *Orígenes del español*, § 62<sub>2</sub>.

(2) Stern, en *Al-Andalus*, XIII, pág. 338. Dámaso Alonso, en *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, 1949, pág. 318.

ción 14.<sup>a</sup>, García de Diego explicó acertadamente *yana* 'puerta' como procedente de *janua*, voz que sólo dejó derivados en Cerdeña y en Calabria, habiendo desaparecido en España después de haber producido el diminutivo portugués *janela* 'ventana'; pero su desaparición fué tan antigua que no hay más memoria de tal voz que este cantarcillo andalusí recién exhumado del olvido.

También la frase *cuell albo*, 11.<sup>a</sup>, empleada familiarmente por una muchacha que habla a su madre, indica que todavía el adjetivo *albo* no había sido relegado al habla culta, es decir, que el adjetivo *blanco*, de origen germánico, no se había aún generalizado entre los mozárabes, mientras que es ya la voz corriente y única en el Poema del Cid, y si en Berceo alterna con *albo*, éste ya está usado en calidad de cultismo eclesiástico.

En lenguaje tan arcaico hay mucho que, hoy por hoy, es difícilmente comprensible. Un verbo enigmático es *gar-me, garid vos* (canciones 2.<sup>a</sup>, 17.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>, que van aquí en los párrafos 21 y 24). Cantera (*Sefarad*, IX, pág. 208) interpreta este verbo como el esp. cat. *guarir*, prov. *garir*, 'cuidar, tener cuidado de, mirar', o bien como el prov. *garar* 'observar'; el significado más bien parece ser 'decir', como Dámaso Alonso traduce (*Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, 319). Debe pensarse en el latín *garrire*, 'charlar', esp. pg. *garir*, ital. *garrire* 'chillar', extendido vulgarmente su significado al del simple 'decir'. En cuanto al *gar sodes devina* (2.<sup>a</sup>) según corrección de Cantera, el sentido sería 'pues', *quare*, arag., cat., fr. *car*; caso que habría que asociar a los muy frecuentes de sonorización de la *c-* en el romance primitivo (*gatholica*, *gontigerit*, etc., *Orígenes*, § 59<sub>2</sub>); pero hay mejor lección en otros manuscritos, véase § 21, nota primera.

#### 8. La vocal final.

La vocal final *-e* aparece conservada: *mále* sustantivo, asonante del infinitivo *demandáre*, 4.<sup>a</sup>, donde las rimas hebreas son *-lí* y *-ari*; lo mismo debiera leerse en los asonantes *mále* y *amáre*, 18.<sup>a</sup> (muwaschaha anterior a 1042), que en modo discrepante son leídos *mále*, *amaré* (Stern) o *máli*, *amari* (Cantera) a pesar de

que la rima para las dos voces es *-ri*; sin signo ninguno de vocal, *tan mal, mio doler*, 9.<sup>a</sup> El imperativo de 'venir' aparece con doble forma: *ven* y *veni*, junto a *bieni* 'bien' (Cantera), 1.<sup>a</sup>. Esta vacilación en la pérdida de la *-e* es propia de los siglos X y XI, y aun ofrece restos en el Auto de los Tres Reyes (*Orígenes*, § 38).

La *-o* final se apocopa en proclisis: *com*, 3.<sup>a</sup>; *cuand, cuan*, 9.<sup>a</sup> Sin signo ninguno de vocal final se halla *filyol* (Stern), que, por exigirlo el verso hexasílabo, debe leerse *filyolo* (Cantera), 7.<sup>a</sup>; entre los mozárabes había vacilación en estos diminutivos, escritos generalmente *Sanchol, Sanchuol, bascucl*, pero también se halla escrito *kuliantrolo, peruolo, kastanyuelo* (*Orígenes*, § 246). Para *Cidiell(o)*?, véase § 17.

Las rimas, según nota Stern (*Al-Andalus*, XIII, págs. 339-340), parecen indicar que la *-o* final se pronunciaba como *-u*: *senu* (*š'nu*), *alyenu* (*'lynw*), 7.<sup>a</sup>, 'ajeno'; *permisu* (Cantera) o *fermosu* (Stern), 8.<sup>a</sup>; hasta en la persona Yo verbal: *vivrayu, morrayu*, etc., ya citados. (*Orígenes*, § 351.) Más extraño es aún hallar en rima *-lu*, el pronombre *ellu* dos veces, 5.<sup>a</sup>, por 'él', cuando debiera ser \**elle*; la grafía es 'lh.

#### 9. Los diptongos.

Según hemos advertido, la gran dificultad de los alfabetos hebreo y árabe es respecto a los sonidos vocálicos, que o no los representan de ningún modo o los representan con signos muy escasos y muy imprecisos. En la transcripción con nuestras letras se emplean los siguientes signos: ' (alef), con valor de *a* o *e*; y (yod), con valor de *e*, *i*, *y*, y a veces *o*; w (uau), con valor de *o* o *u*; h (he), con valor de *o*, *u* o *a*. Dado este confuso sistema, en las interpretaciones de Stern y Cantera se leen o se suplen por lo común vocales simples; pero creo que debemos poner muchas veces vocales compuestas o diptongos, es decir, debemos interpretar la deficiente escritura hebrea teniendo más en cuenta los conocimientos filológicos, colocándonos en los siglos XI y XII y atendiendo al estado en que el romance andalusí debía de hallarse entonces. Cuando todo signo de vocal falta, en esa desesperante "fuga de vocales" estamos autorizados a restable-

cer tanto una vocal simple como un diptongo; así, las muwaschahas hebreas en vez de 'cuando' dan *kwnd* y *qwn* en las dos versiones de la 9.<sup>a</sup>, en que evidentemente hay que suplir la *a*, y hallamos también *ds knd*, 3.<sup>a</sup>, que Cantera interpreta y explica felizmente *des cand*, comparándolo al "des cuando" de las cantigas gallego-portuguesas; pero esa interpretación debe mejorarse, notando que la forma *cand* es inaceptable, y leyendo, como en los otros cantares citados, el diptongo *ua*, *des cuand*.

El posesivo de primera persona se escribe *maw*, 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, 11.<sup>a</sup>; *maw* y variante *myw*, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>; *myw*, 14.<sup>a</sup>. Con espontáneo acuerdo todos leen *meu*, pero igualmente se puede leer *mio*, o la forma más arcaica *mieo*, y un diptongo de la *ě* me parece inexcusable. El más tardío autor de muwaschahas, Todros, en el siglo XIII, ya usa *mi* (escrito *my*).

El diptongo procedente de la *ö* breve latina no es leído nunca por los editores, salvo en una ocasión. Los manuscritos hebreos dan *brwnh*, 3.<sup>a</sup>, que se lee *bóna*; *brwnw*, 17.<sup>a</sup>, leído *bóno*; *kwl*, 11.<sup>a</sup>, que es leído *col*; *dwlh*, 18.<sup>a</sup>, *dólen*; *flywl*, 7.<sup>a</sup>, que se lee *fiyólo*; *twlgš*, 16.<sup>a</sup>, leído *tólgas*; *wlywš*, 18.<sup>a</sup>, leído con diptongo *welyos* (Stern), o sin él *olyos* (Cantera). A observación mía sobre la conveniencia de leer con *ue*, asiente Stern: "en rigor, la ortografía hebraica admite la lectura de estas palabras con un diptongo" (*Al-Andalus*, XIII, pág. 336, nota). Tengamos en cuenta que todos los mozárabes del Sur (Toledo, Zaragoza, Valencia, Andalucía) conocían el diptongo *ue*, y sin duda también *uo*: *kantués*, *puérco*, *buéy*, *uélyo*, aunque el influjo árabe prefería *o* (*Orígenes*, §§ 24<sub>6</sub> y 25<sub>3</sub>). Respecto al adjetivo *bono* o *bueno*, podemos dudar, pues hubo mucha vacilación a causa del uso proclítico.

El diptongo de la *e* breve latina ofrece más dificultad. En los manuscritos hebreos se halla *bnyd*, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, que se ha leído *vénid* por 'viene'; *tnyš*, 19.<sup>a</sup>, leído *tenis* por 'tienes'; *b'nš*, 17.<sup>a</sup>, leído *vénis* 'vienes'; *q'ryš*, 17.<sup>a</sup>, leído *quéris* 'quieres'; *sdylh*, 3.<sup>a</sup>, leído *Cidello* (Stern) o *Cidyelo* (Cantera). El diptongo aparece indudablemente expresado en un solo caso, y es en *y'd*, 9.<sup>a</sup>, leído por todos *yed*. Este caso único se explica teniendo presente que la grafía árabe escribía siempre el diptongo *ie* cuando era inicial de palabra, pero en el interior escribía unas veces *ie* y otras

sólo *e* (*Orígenes*, § 26<sub>4</sub>). La grafía hebrea imita a la árabe en escribir el diptongo *ie* inicial, pero no la imita en el interior de la palabra; si bien, como son escasísimos los casos conocidos, podemos esperar que, cuando aparezcan más, en ellos se hallará *ie* también en posición interior. Pero aparezcan o no, el diptongo vemos que está atestiguado en el caso de *yed*, y debemos extenderlo a las demás voces. Tropezamos con la autorizada opinión de Stern, quien dice que *bnyd*, *b'neš*, *q'ryš*, *tnyš*, "no pueden ser leídos con diptongo" (*Al-Andalus*, XIII, 336, nota), y Cantera tampoco lee *ie*. Pero me permito tener por revisable esa decisión, pues en el caso de no haber signo ninguno de vocal, creo que nada nos impide suplir una vocal bimatizada en vez de una vocal simple, y en el caso de escribirse un ' (alef), bien podemos suponer que el escriba antiguo indica simplemente la vocal de la serie anterior, ora sea simple, ora bimatizada.

En el caso de *ō*, *ē* breves ante *yod*, no podemos saber si existía diptongo, como era corriente en todo el centro peninsular, o si no se diptongaba la vocal según el uso castellano. Lo mucho más probable es que debemos leer *welyos*, 18.<sup>a</sup> (*Orígenes*, § 25<sub>3</sub>), y *yešed*, 3.<sup>a</sup> (*Cantar de Mio Cid*, pág. 269<sub>3</sub>).

#### 10. Autores y fecha de las *muwaschahas* hebreas.

El autor más antiguo de estas poesías que tratamos es Yosef el Escriba, que antes de 1042, según Stern, celebra en la *muwaschaha* 18.<sup>a</sup> a un visir del rey de Granada, escribiendo probablemente en esa ciudad misma.

En segundo lugar está Mosé ben Ezra, el célebre poeta, escritor en hebreo y en árabe, que nace en Granada hacia 1060, vive allí buena parte de su vida, y muere hacia 1140. A él pertenecen dos de las veinte *muwaschahas*.

Un poco más joven que éste era el otro magno poeta hebreo, Judá Ha-Leví. Nace hacia 1075, no se sabe bien si en Tudela o en Toledo (1); pasa muy joven a Granada, Córdoba y Sevilla,

(1) Véanse autores citados por Dámaso Alonso, *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, pág. 328, nota 2.

pero cuando la conquista de estas tierras por los almorávides en 1091 y el éxodo de los judíos hacia el Norte, Judá Ha-Leví, entre ellos, se refugió en la Toledo reconquistada por Alfonso VI, y allí compuso el panegírico de Cidiello, que quizá sea de sus primeras muwaschahas. Más tarde vuelve a Córdoba y otras ciudades andaluzas, hasta que emprende su viaje a Egipto y a Jerusalén en 1140, fecha a la que deben de ser anteriores las muwaschahas terminadas con canción románica andaluza.

Contemporáneo de estos dos grandes poetas hebreos es Yosef ben Saddic, de Córdoba, muerto en 1149, a quien se debe una de las veinte muwaschahas que nos ocupan.

Contemporáneo también es Abraham ben Ezra, nacido en 1092, se duda también si en Tudela o en Toledo; vive en Córdoba desde su juventud, y abandona a España hacia 1136, residiendo en el Sur de Francia, en Italia, en Londres, y muere en Roma el año 1167. Su muwaschaha con canción andaluza es, según máxima probabilidad, anterior a la expatriación.

El más tardío de estos poetas es Todros Abulafia, nacido en Toledo, 1257; figura en las cortes de Alfonso el Sabio y Sancho IV, y muere hacia 1305.

Los nombres de los dos más inspirados poetas hebreos aparecen unidos en dos de estas muwaschahas, la 5.<sup>a</sup> y la 12.<sup>a</sup> La 5.<sup>a</sup> está escrita por Judá Ha-Leví expresando su condolencia por el fallecimiento de un hermano de Mosé Ben Ezra, muerto en Toledo el año 1128 (1). En la 12.<sup>a</sup> Mosé Ben Ezra expresa el dolor que le causa la ausencia de Judá Ha-Leví. Pero hay esta diferencia entre los dos poetas amigos: Mosé Ben Ezra sólo nos da dos muwaschahas con cantar románico, mientras que Judá Ha-Leví nos da hasta once, apareciendo así como el poeta que más gustaba el ritmo y la melodía de la canción andalusí popular. Cosa muy nueva hoy es el saber que estos dos grandes poetas hebreos, para comunicarse fraternales afectos, echaban mano de canciones románicas; y más nuevo aún el saber que tanto Mosé Ben Ezra

---

(1) J. M. Millás Vallicrosa, *Sobre los más antiguos versos en lengua castellana*, en *Sefarad*, VI, 1946, pág. 371.

como Judá Ha-Leví no sólo eran poetas hebreos, sino que componían ellos mismos alguna de esas cancioncillas españolas.

Bajo el aspecto lingüístico, debe notarse que las canciones, hechas o acogidas por estos judíos romanceados, no contienen hebraísmos ni dialectalismos propios, como los que solían emplear los judíos españoles en la Edad Media (Documentos lingüísticos 23.º y 24.º) o los que hoy emplean los de Marruecos; en cambio, contienen muchos arabismos, prueba de que al imitar las *muwaschahas* árabes copiaban o imitaban también los cantos románicos andalusíes propios de mozárabes y de musulmanes latinados, pero no imitaban los cantos románicos que sin duda usaban los judíos españoles.

Por otra parte, es bien notable que Todros, en la segunda mitad del XIII, repita canciones con el futuro *fareyo*, con la *-t* verbal conservada, *serad*, y con el pronombre *de mibi*, 16.ª; con *de mib*, con la *-t* verbal, *tornarad*, *yed*, *sanarad*, 9.ª. Esta canción 9.ª es, salvo alguna variante, la misma que había utilizado Judá Ha-Leví casi dos siglos antes. No sabemos si es que la lengua mozárabe permanecía arcaizante, estacionaria en todo ese transcurso de tiempo, o que Todros copia y arregla la vieja cancioncilla de Judá Ha-Leví. Esto segundo pudiera apoyarse por el hecho de que la frase que en Judá Ha-Leví es *mio corachyón* (*mw qrywn*), aparece en Todros *mib corasón* (*myb qwr'swn*), usando disparatadamente el arcaico pronombre personal *mib* en vez del posesivo *mio* o *mi*; pero lo mismo pudiera ser que Todros desconocía ya el uso de este *mib*, o bien que ese *mib* sea simple errata de un copista que añadió distraídamente la *b* final. Lo más probable, en definitiva, es que entre los mozárabes toledanos y andaluces del siglo XIII las cancioncillas populares conservasen un arcaísmo poético tradicional que las mantendría diferenciadas del habla diaria mozárabe, cuando ésta sin duda se hallaría ya muy influida por el habla castellana y leonesa de los recientes reconquistadores.

En suma: los autores que poetizan sobre canciones románicas andaluzas pertenecen en su casi totalidad a la época de gran florecimiento de la poesía hebrea medieval en manos de los judíos españoles, que imitando la poesía árabe, llevaron la hebrea a su mayor altura. Imitaron con gran éxito las *muwaschahas*, y



las que aquí tratamos, modeladas sobre estas cancioncillas, se escriben casi todas en la cincuentena que va entre 1090 y 1140; sólo hay una escrita otros cincuenta años antes, anterior a 1042, y otra un siglo y medio posterior, de la segunda mitad del siglo XIII. En total abarcan un ámbito de doscientos cincuenta años. La única muwaschaha árabe con canción mozárabe hasta ahora publicada, es la de Al-Amá el Tutelí, muerto en 1131; es, pues, coetánea de las principales hebreas.

El centro geográfico en que se desarrolla la principal actividad de estos autores lo forman las tres ciudades andaluzas Córdoba, Granada y Sevilla.

En un transcurso temporal de más de doscientos cincuenta años la lengua de estas canciones parece estacionaria en su gran arcaísmo. Esto se deberá en parte a hábitos inmutables de escuela poética, y en parte al hecho de vivir la lengua mozárabe en un medio desfavorable, vegetando supeditada a otra lengua preeminente, la árabe, lengua de superestrato político y cultural.

#### II. Sistema estrófico de la muwaschaha.

Stern, y los que después de él se han ocupado de estas canciones, no tratan en conjunto la forma estrófica de la muwaschaha, sin duda estimándola ajena al estudio del cantarillo final.

Y es que Stern, aunque siempre, con gran rigor ilustrativo, transcribe la última estrofa de cada composición, definió sus versos finales como "una especie de *tornada*", vocablo luego usado por todos, incluso por Cantera cuando explica la estructura de la muwaschaha (1); y *tornada*, en la poética provenzal de *Las Leys d'amors* y en la poesía española, significa, lo mismo que *finida*, la estrofa breve puesta al final de las estrofas exten-

(1) Stern, en *Al-Andalus*, XIII, pág. 302; Cantera, en *Sefarad*, IX, pág. 198, nota. También Millás había llamado a los versos romances de Judá Ha-Leví "estribillos o finidas", en *Sefarad*, VI, pág. 365. Massignon escribe "el qufl o estribillo", en *Al-Andalus*, XIV, pág. 30. A todos, como maestros, encomiendo mi rectificación.

sas de una canción. Si esto fuese así, podría considerarse la canción final como algo métricamente diverso del cuerpo de la poesía. Pero la cancioncilla no es esto; no es algo separado y añadido al final, sino que forma un todo con la última estrofa, e infuye en la estructura de todas las estrofas anteriores de la muwaschaha, como Stern cuida siempre de notar.

La forma estrófica de las muwaschahas importa mucho en todo estudio comparativo, pues es fundamentalmente análoga a la forma estrófica del zéjel, y, por tanto, análoga a la forma zejelesca que tienen muchas cantigas gallego-portuguesas y muchas glosas de villancicos españoles entre los siglos XIII y XVI, así como muchos rondeles franceses y dansas provenzales, lo mismo que muchas poesías de fra Jacopone da Todi y de otros poetas italianos. Sirva de ejemplo métrico esta composición musical de Juan del Encina (fines del siglo XV), inserta en el Cancionero Musical de Palacio, núm. 121:

Partísteos, mis amores,	x	} cabeza de villancico.
y partió	a	
mi placer todo y murió.	a	
No partió mi pensamiento,	d	} mudanza.
e vino mi perdimiento:	d	
no murió el contentamiento	a	} vuelta.
que me dió	a	
la causa que me perdió.	a	
Partió la gloria de veros,	e	} mudanza.
no el placer de obedeceros;	e	
más el temor de perderos,	a	} vuelta.
que creció,	a	
todo mi bien destruyó.	a	

Ponemos a continuación esquemas varios de cantigas españolas y gallegas enfrentados con otros semejantes de muwaschahas. Las letras de menos cuerpo indican versos de menor número de sílabas que los demás. Las letras mayúsculas indican que los versos de la cabeza se repiten, sirviendo como estribillo, después de la vuelta de cada estrofa. Las últimas letras del alfabeto, *v*, *w*, *x*, *s*, indican versos libres, no rimados.

1	2	3	4	I	II	III	IV
A B	Λ Λ Λ Λ	a b a	A B A B } cabeza	a a	a b a b	x a z a	a a a } markaz (1)
d d d d	d d d d	d d d	d e d e d e } mudanzas	d, d d	d e d e d e	d e d e d e	d d d d } ýuz (2)
a b	a a a a	b a	a } vuelta	a a	a b a b	x a z a	a a a } qufl
e e e e	e e e e	e e e	f g f g f g } mudanzas	e e e	f g f g f g	f g f g f g	e e e e } ýuz
a b	a a a a	b a	a } vuelta	a a	a b a b	x a z a	a a a } qufl
Siguen otras estrofas semejantes.				El qufl o vuelta de la estrofa última (quinta o séptima) se llama jarýa, y es el cantarcillo vulgar.			

El número 1 es el esquema de la cantiga 283.<sup>a</sup> de Alfonso X. El número 2 es la cantiga 100.<sup>a</sup> del mismo rey Alfonso. El número

(1) Véase Stern, en *Al-Andalus*, XIV, pág. 302.

(2) Tomo este nombre de L. Massignon, en su descripción de la muwaschaha, *Al-Andalus*, XIV, 1949, pág. 43.

ro 3 es una cantiga de Villasandino, fines del siglo XIV o comienzos del XV, publicada en el *Cancionero de Baena*, 7.<sup>a</sup> (la 8.<sup>a</sup> de este cancionero es igual, salvo que la rima *b* no es verso corto). El número 4 es la cantiga 3.<sup>a</sup> de Alfonso el Sabio. La muwaschaha I es el esquema de la hebrea 5.<sup>a</sup> de Judá Ha-Leví. La II es la muwaschaha 9.<sup>a</sup> La III es la 2.<sup>a</sup> hebrea. La IV es la muwaschaha árabe de Al-Amá el Tutelí, publicada en *Al-Andalus*, XIV, pág. 214.

La diferencia estrófica principal entre las cantigas o villancicos glosados y las muwaschahas, consiste en que la vuelta de la glosa no suele repetir todas las rimas de la cabeza, salvo cuando ésta se emplea como estribillo, según se ve en las dos cantigas de Santa María aquí citadas. Fuera de este caso, si la cabeza tiene tres versos, la vuelta de las estrofas glosadoras repiten sólo dos rimas, como en los ejemplos de Juan del Encina y de Villasandino, y de ahí no se pasa, pues si la cabeza tiene cuatro rimas, la vuelta no tiene sino dos (1). Lo corriente en las glosas, tanto españolas como francesas o italianas, es que la vuelta tenga un solo verso, aunque la cabeza tenga dos, tres o cuatro; esta es la forma corriente zejelesca de la que no tenemos para qué hablar ahora (2).

Por el contrario, la muwaschaha está por completo supeditada a la jarýa (pronúnciese jar<sup>ch</sup>ya), de modo que reproduce todas las rimas de ésta en el markaz y en la vuelta de cada estrofa, y no sólo reproduce las rimas, sino que reproduce hasta las terminaciones de los hemistiquios o versos libres, no rimados, tomando como rimas esas terminaciones, según indicamos en el esquema III, lo cual sucede en las muwaschahas hebreas 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, 11.<sup>a</sup> y 13.<sup>a</sup> Así la cancioncilla popular del final quedaba insistentemente incorporada al ritmo de la poesía árabe o hebrea de ambos pueblos bilingües, y esto nos puede explicar en gran

(1) No puedo citar ejemplo que tenga cabeza de cuatro versos con mudanzas monorrimas. Rengifo, *Arte poética*, cap. 31, pone un caso ABBA deedeabBA. En mi estudio *Poesía árabe y poesía europea* (en el *Bull. Hisp.*, XL, págs. 370 y 373), cito ejemplos escasos en que la vuelta repite todas las rimas del estribillo, cuando las mudanzas son más de tres.

(2) Trato de esta forma zejelesca ampliamente en *Poesía árabe y poesía europea* (*Bull. Hisp.*, XL, 360-370).

parte aquella "sal, ámbar y azúcar" que al poema daba la jarýa, en opinión de los preceptistas, pues habiéndose repetido en las cuatro o seis estrofas anteriores no sólo las rimas, sino las cadencias de esa jarýa, cuando las mudanzas de la estrofa última anunciaban una situación amorosa con palabras como "ella cantó", "él dijo", surgía inmediatamente la cancioncilla de amor con la frescura popular y el encanto de lo que viene a ofrecer nos en modo inesperado algo que ya se está esperando.

#### 12. *La jarýa y su carácter tradicional.*

Nos interesa en especial esta última parte de la muwaschaha, llamaad jarýa (jar<sup>ch</sup>ya) (1). Un escritor egipcio de la época de Saladino, Aben Saná Al-Mulk, muerto en 1212, formó una antología de muwaschahas, precedida de un tratado teórico en el que da preceptos sobre esa parte final (2); la jarýa debe contener versos puestos en boca de otro que no sea el poeta, preferentemente una mujer que canta, o también una paloma en la enamada o un objeto inanimado; y esos versos deben estar enlazados con el asunto del poema mediante la primera parte de la última estrofa que los explicará y anunciará con palabras como "él dijo", "ella dijo", "ella cantó"; la jarýa debe estar compuesta en estilo callejero, en lenguaje vulgar, tal vez desatinado, como el de un niño o un borracho, o bien puede estar en lengua aljamiada (es decir, española), pero siempre incorrecta; la jarýa es el aroma de la muwaschaha, es su sal, su ámbar, su azúcar;

(1) En grafía fonética española *jarýa*, خرجة. Para el uso equivalente de *jarchya* y *markaz*, v. Stern, en *Al-Andalus*, XIII, pág. 302, nota 3. Si, como creo, *markaz* indica los versos en cabeza y *jarýa* los finales, unos y otros tenían idéntica rima y estructura, aunque diversas palabras. En el alfabeto español creo que el *gim* debiera representarse no con *ch* simple, como suele hacerse, sino con el signo *chy*, para indicar una *ch* sonora, pronunciando como una sola letra, destacando la *y* más que la *ch*.

(2) Resumen, como mejor creo, las difíciles traducciones de Aben Saná Al Mulk, que dan Nykl y Stern (en *Al-Andalus*, I, 388, 390, y XIII, págs. 303 y 304); brillante interpretación, de L. Massignon, en *Al-Andalus*, XIV, pág. 43; nuevo resumen de E. García Gómez, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II, 1951, pág. 404.

ella resume el contenido del poema en una expresión quintaesenciada.

Al estudiar por vez primera veinte muestras de este género de poesía, S. M. Stern escribe: "todas esas tan curiosas particularidades de los versos finales se explican por la hipótesis del origen popular de la muwaschaha: parece que en su origen los versos de la jarýa hubieron de ser tomados a poesías románicas populares" (1). Y esto es evidente por demás. La lengua exótica de la jarchya y el contenido amoroso de sus versos, divergente del desarrollado en el poema, sólo relacionado con éste mediante una explicación más o menos bien pergeñada en la última estrofa, todo indica que, en sus orígenes, y después en la mayoría de los casos, esos versos finales eran una canción preexistente y popular. No eran tenidos como cosa propia del autor de la muwaschaha, y desde muy antiguo, desde el siglo XI, hay, según Stern, ejemplos de la costumbre, muy extendida, de utilizar un poeta árabe o hebreo la jarchya de otro poeta (2), o acaso un cantarcillo árabe vulgar, como sospecha García Gómez (3). En la veintena de poesías hebreas tenemos el ejemplo de Todros Abulafia, el cual en el siglo XIII repite, con ligeras variantes, una jarchya que siglo y medio antes había utilizado Judá Ha-Leví (9.<sup>a</sup>); tal cantarcillo se nos presenta así dotado de una larga popularidad.

Cierto es que hay casos en contrario, y el primero es ya el cantar de la muwaschaha 3.<sup>a</sup>, para el recibimiento de Cidiello, arriba mentado, el cual evidentemente está inventado por Judá Ha-Leví en honor del magnate judío que llega a Guadalajara. Igualmente parecen hechas para la persona y para la ocasión particular a que la muwaschaha se destina las canciones de Mosé Ben Ezra (12.<sup>a</sup>, 13.<sup>a</sup>), aun mal descifradas.

Pero otras veces, y esto es mucho más interesante, la muwaschaha en honor de una persona lleva en su final un cantar

(1) En *Al-Andalus*, XIII, pág. 304.

(2) Stern, *Al-Andalus*, XIII, pág. 307.

(3) E. García Gómez, *Sobre un posible tercer tipo de poesía arábigo-andaluza* (en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II, 1951, pág. 406), sospecha que algunas jarýas en árabe vulgar proceden de cantarcillos peninsulares.

falto de toda relación directa con el asunto tratado, pues es una canción de amor femenino que el poeta toma, aplicándola con mejor o peor arte, para expresar su sentimiento particular respecto a la persona a quien la poesía va dedicada. El mismo Judá Ha-Leví nos da varios ejemplos. La *muwaschaha* (4.<sup>a</sup>) en honor de Ishak ben Crispín, en su estrofa última, cuyos primeros tres versos, esto es, sus tres mudanzas, deben anunciar el contenido de los versos finales, aplica al personaje elogiado el lenguaje amoroso: "la graciosa gacela (la doncella enamorada) daría su vida por ti, y cuando su querube remonta el vuelo y la deja, rompe a llorar y confiesa su amor ante sus compañeras"; y sigue luego la cancioncilla final en que la doncella dice a sus hermanas, muy dolorida, que no puede vivir sin su amado. En otra de estas poesías (5.<sup>a</sup>) escrita por Judá Ha-Leví para expresar su sentimiento por la muerte del hermano de Mosé Ben Ezra, la estrofa última dice en sus primeros versos: "el canto del hermano solitario abrasa mi corazón, como el canto de la doncella cuyo corazón late agitado porque llega el plazo de la cita y el amado no viene", y sigue la canción final en boca de la enamorada.

El mismo uso de canciones propias de la amada, aplicadas a expresar el sentimiento del poeta hacia el personaje a quien dedica la canción, se ve en otros panegíricos de Judá Ha-Leví (1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>) (1); se ve en otra composición anónima (19.<sup>a</sup>); se ve también en la *muwaschaha* más antigua de las conocidas, del primer tercio del XI, la de Yosef el Escriba (18.<sup>a</sup>), en honor de cierto mecenas a quien el poeta hace la petición de un regalo, rematada, bastante a contrapelo, por el canto de la enamorada doncella; y se ve igualmente en las *muwaschahas* más modernas, del siglo XIII, las dos de Todros Abulafia (16.<sup>a</sup>, 17.<sup>a</sup>), en recibimiento de dos magnates judíos. Esta tan persistente costumbre

(1) Creo que la 1.<sup>a</sup> introduce el nombre de la persona aludida, en lugar del asonante segundo que tendría la canción popular. En la 2.<sup>a</sup> es de suponer que el consonante *Ishac* estaría ya como nombre muy vulgar. *Ishac* y su diminutivo con aféresis, *Haquito*, son hoy tan usuales, que se cree de él derive el nombre de *hakitia* con que hoy se designa el dialecto judeo-hispano-marroquí. (J. Benoliel, *Boletín Acad. Esp.*, XIII, 1926, pág. 209.)

de aprovechar una canción amorosa románica para los panegíricos personales, cuando son tan pocas las canciones en romance compuestas especialmente para elogiar a un individuo, obedece, sin duda, al origen mismo de la *muwaschaha*, inventada y construída tomando pie de una canción popular, fuese árabe vulgar, fuese aljamiada.

Como vemos, la mayoría de las veinte composiciones hoy conocidas van dedicadas a una persona ilustre. Es de suponer que este tema personal fuese el preferido por los poetas principales y lo fuese también para los colectores (1). Las composiciones dedicadas por entero a un tema amoroso son menos, tan sólo un tercio de la conocida veintena (8.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>, 11.<sup>a</sup>, 14.<sup>a</sup>, 15.<sup>a</sup>, 20.<sup>a</sup>, más la última árabe); y en éstas la canción de la doncella enamorada encaja natural y perfectamente. Ellas, en realidad, debieron de ser las primitivas y las más numerosas siempre.

### 13. *Canción andalusí en dístico.*

La forma métrica de las *jarchyas* es muy variable, pero en general su sencillez coincide con la de los villancicos conocidos en la literatura castellana.

El pareado o dístico tiene sus dos versos iguales en este ejemplo:

Ve, ya *raq*, ve tu vía  
que non m' tienes *al-niyya* (19.<sup>a</sup>).

según lee Cantera, para ajustarse al metro de los *qufl* de la *muwaschaha*, que son de 7 + 7 sílabas; pero en el manuscrito parece debe leerse vocal final en *raqa*, y según García Gómez, el

(1) Sería preferible por considerarlo tema más noble, tanto que cuando la *muwaschaha* es un panegírico y menciona el nombre del personaje celebrado, entonces la *jaryá* o canción final puede ir redactada en árabe clásico, contra la regla general que exigía árabe vulgar o romance; véase *Al-Andalus*, XIII, pág. 304. Esta excepción explica muchas *muwascháhas* de antes conocidas, que tienen su tornada en árabe correcto.



árabe exige *raqi* (1); por otra parte, llevando *n* final la negación *non*, parece que se excluye la apócope del pronombre *me*, de modo que tendríamos 8 + 8 sílabas, contra el metro de los qufls. Sea uno u otro, son numerosos los villancicos análogos (2).

Buen amor tan deseado,  
¿cómo me has olvidado? (3).

La niña que amores ha,  
sola, ¿cómo dormirá? (4).

El dístico de 10 + 10, exigido por los qufls de la muwascha ha 5.<sup>a</sup>, quizá se regulariza artificialmente por Judá Ha-Leví, con el hiato en el primer verso y la apócope en el segundo:

Viénid la Pasca ed yo (?) sin ellu  
¡com' caned (?) mieu coraçon por ellu! (5.<sup>a</sup>).

que pudiera ser popularmente de 9 + 11 ó de 9 + 10, como otra conción anotada por Salinas musicalmente:

Aquella morica garrida,  
sus amores dañ pena a mi vida.

Lo indeciso, lo fluctuante de la métrica y la medida de los villancicos se ve en este mismo, que en el *Cancionero Musical de Palacio* (164.<sup>a</sup>) hace octosílabo el primer verso: "Aquella mora garrida"; indecisión rítmica observable igualmente en este otro dístico que Salinas (fol. 325) anota en ritmo de 9 + 10 (*queréis*, contado por dos sílabas, dos notas musicales):

¿Qué me queréis, el caballero?  
casada me soy, marido tengo.

(1) *Al-Andalus*, XIV, 1949, pág. 417, nota.

(2) Véase en Cejador, *La verdadera poesía*, I, núms. 41-132, aunque muchísimos de ellos no son villancicos.

(3) Salinas, *De Musica*, 1577 (? citada por Cejador, I, núm. 250). Francisco de Ocaña, 1603, da la variante "¿por qué me has olvidado?", en Gallardo, *Ensayo*, III, col. 1007. Leo con hiato el segundo verso.

(4) *Obras del M. de Santillana*, por J. Amador de los Ríos, 1852, pág. 662.

y que también el mismo Cancionero Musical (131.<sup>a</sup>) reduce a 8 + 9:

¿Qué me queréis, caballero?  
casada soy, marido tengo.

La desigualdad de los dos versos es muy común. La vemos en dos de los tres pareados recogidos en el xv por el Marqués de Santillana:

Dejatlo al villano pene:  
véngume Dios delle. (8 + 6 sílabas.)

Auardan a mí;  
nunca tales guardas vi; (1) (6 + 8)

La vemos también en otro villancico calificado de "cantar viejo" en el siglo xv:

Desdeñastes mé  
mas non vos desdeñaré. (2) (6 + 8)

La desigualdad semejante a la de la jarchya 14.<sup>a</sup>, cuyos qufls miden 5 + 8:

¿Qué fare[i], mama?  
mio *al-habib* est' ad yana.

De este tipo debe ser también la jarchya 7.<sup>a</sup>, de 6 + 10 sílabas, difícil de interpretar.

#### 14. *Canción andalusí en trístico.*

Tenemos un trístico monorrímo de 11 + 3 + 7 sílabas:

¿Qué fareyo au que serad de mibi?  
¡habibi,  
non te tuelgas de mibi! (16.<sup>a</sup>)

(1) *Obras del M. de Santillana*, pág. 462.

(2) Con glosa zejelesca titulada "Coplas de mossen Fernando en este cantar viejo"; A. Paz y Melia, *Cancionero y obras en prosa de Fernando de la Torre*, Dresden, 1907, pág. 149 a. Medios del siglo xv.

Un trístico monorrímo ofrece el villancico más antiguo que conocemos, el que nos conserva la Crónica del Tudense, acabada en 1236, y lo inserta cuando refiere la muerte de Almanzor; es así en la *Primera Crónica General*, hacia 1289:

En Cañatañazor  
Almanzor  
perdió ell atamor (1) (7 + 4 + 6 ? ó 7 ?)

y la leyenda recogida por el Tudense contaba que, esos versos, el día de la muerte del terrible caudillo moro, los gritaba en Córdoba, ora en arábigo, ora en romance hispánico, un quejumbroso fantasma diabólico, vagando por las riberas del Guadalquivir; leyenda que creo debe de fundarse en la existencia de una tardía *muwaschaha* que tenía por *jarchya* ese trístico, es decir, *muwaschaha* o cualquier otra canción medio en árabe medio en romance.

El trístico monorrímo es forma arcaica y muy rara hacia 1500, pero se halla en este villancico anónimo:

Es dolor tan sin medida  
la partida  
que es como perder la vida (2).

o en este otro, formado con repetición de verso, glosado por Juan del Encina:

Ermitaño quiero ser,  
por ver,  
ermitaño quiero ser (3).

(1) El Tudense (en la *Hispania Illustrata*, IV, 1608, pág. 88) dice, con otro ritmo del estribillo: "quidam quasi piscator in ripa fluminis Guadalquivir, quasi plangens, modo Chaldaico sermone, modo Hispanico, clamabat, dicens: En Canatanazor / perdió Almanzor / el tambor". La *Prim. Crón. General*, pág. 449 b, 45, traduce: "et dizie, una vez por arábigo et otra por castellano, en esta manera: En Cannatannazor Almanzor perdió ell atamor".

(2) *Cancionero General* de 1511, edic. de Bibliófilos españoles, I, pág. 601.

(3) *Cancionero musical de Palacio*, 198.<sup>o</sup>

Lo que sobrevivía en el siglo xv era el trístico con un verso libre, como el del villancico del Marqués de Santillana:

Sospirando iba la niña,  
je non por mí!  
que yo bien se lo entendí (1). (8 + 5 + 8)

forma repetidísima, de la cual debemos citar famosas muestras que aun recuerdan la convivencia de moros y cristianos, y que se nos conservan glosadas en estrofas zejelescas:

Quien vos había de llevar  
¡oxalá!  
¡ay Fátima, Fatimá! (8 + 4 + 8)

que también pudiéramos tomar como de tres asonantes -á; o bien

Tres morillas me enamoran  
en Jaén,  
Axa, Fátima y Marién (8+ 4 + 8) (2).

15. *Canción en cuarteta de dos asonantes.  
Su estado latente multiseccular.*

En las jarchyas abundan sobre todo los pareados de versos largos con cesura, cuyo primer hemistiquio es considerado en los qufls de la muwaschaha como verso aparte, resultando cuartetos análogos a la copla popular de hoy con dos asonantes. Sirva de ejemplo la jarchya 4.<sup>a</sup> conforme con sus qufls de [8 + 8] + [8 + 8]:

Garid vos, ay yermaniellas,  
com' contener a mieu mali!  
sin el habib non vivréyu,  
advolarei demandari.

(1) *Obras del M. de Santillana*, pág. 463. De este tipo, con el primer verso libre, son los famosos villancicos: "Por el montecico sola / ¿cómo iré? / Ay, Dios, si me perderé."; "Garridica soy en el yermo, / ¿y para qué? / pues tan mal me empleé"; "Ay, triste, de mi ventura, / que el vaquero / me huye por que le quiero", etc.

(2) Estas dos, con sus glosas, se hallan en el *Cancionero Musical de Palacio*, núms. 85.º, 18.º y 17.º

Esta cuarteta no nos impresiona sólo por la intensa liricidad que percibimos en ese grito de la muchacha enamorada, a pesar del denso arcaísmo en que aparece envuelto; nos produce también una profunda sorpresa de carácter histórico-literario. Teníamos por comúnmente admitido que la copla popular de sólo dos rimas asonantes era una forma moderna, muy posterior al romance en la historia de nuestra literatura, y cuyos más remotos ejemplos pertenecían a fines del siglo XVI, según sentaba el especialista en esta clase de cantos, F. Rodríguez Marín. La cuarteta asonantada se creía que era tan sólo un trozo de romance, o bien mero desarrollo de un trístico, repitiendo el primer verso después del segundo, o ampliación de un dístico; otras veces era mera vulgarización de una redondilla docta, despojada de sus consonantes impares (1). J. Cejador reunió más de un centenar de las cuartetas más antiguas que pudo encontrar, y todas son tardías y artificiosas, siendo además muy pocas de ellas asonantadas (2). Carolina Michaëlis afirma también para Portugal que los ejemplos auténticos más antiguos de "quadras" asonantadas no son anteriores al siglo XVI (3). Y ahora nos sale al paso, nada menos que a comienzos del siglo XII, una auténtica "copla" popular, ostosílaba asonantada, idéntica en su forma a las que hoy resuenan de continuo en toda España y sirven para la incesante efusión lírica popular, desde Andalucía a Asturias, desde Cataluña y Aragón hasta Galicia y Portugal. Sabemos ahora de cierto que la copla octosílaba vivió ignorada de todos los eruditos, por ser mirada como muy vulgar, vivió en *estado latente* desde tiempo inmemorial, hasta que, en el siglo XII un insigne poeta hebreo, Judá Ha-Leví, nos salvó del olvido eterno una muestra. Pero no es la única que por ahora puedo recordar, pues también en tiempo de los Reyes Católicos un diligente musicólogo recogió otra cuarteta referente a sucesos políticos de hacia 1430, desconocida por Rodríguez Marín y por Cejador:

---

(1) F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía*, 1929, págs. 26-29; ídem, *Cantos populares*, IV, 1883, págs. 242 y 264.

(2) Cejador, *La verdadera poesía*, I, 1921, págs. 191-214.

(3) *Cancioneiro da Ajuda*, II, 1904, pág. 876.

¡Oh castillo de Montanges,  
por mi mal te conocí!  
¡cuitada de la mi madre  
que no tiene más de a mí! (1).

y el estado latente cesa con los textos de fines del xvi ya aludidos. Así, nuestra jarchya 4.<sup>a</sup>, si, como luego veremos, por su vocativo *ay yermaniellas* constituye un lazo de unión tradicional entre las cantigas de amigo y la más vieja poesía popular andaluza, constituye a la vez, por su octosilabismo asonantado, una ejecutoria de la más rancia nobleza para las coplas y quadras en que hoy encarna el alma lírica de todos los pueblos de España y de Portugal. También, pues, en cuanto a la forma métrica hallamos ésta y otras pruebas semejantes de una multiseccular tradicionalidad. Y anotemos además, aunque sea tan de paso, la elocuente muestra de lo que en la vida tradicional es un estado late, de que adelante hablaremos más.

La jarchya 2.<sup>a</sup> es una cuarteta hexasílaba, también con dos rimas sólo [6 + 7] + [7 + 7]:

Gar, si yes devina  
e devinas *bi-l-haqq*,  
garme cuand me vernád  
mieu *habibi* Ishaq;

forma usual en los villancicos; como este que recoge Correas en su Vocabulario [6 + 6] + [6 + 6]:

Díceme mi madre  
que olvide al amor;  
acábelo ella  
con el corazón.

esto es: "consígalo ella con mi corazón"; uno de los villancicos de amigo más delicados.

(1) *Cancionero Musical de Palacio*, 339, glosa anónima (otra glosa de Garcí Sánchez de Badajoz, en el Canc. de Londres, Rennert, núm. 21). Espero probar que esa cuarteta se refiere a la entrada de los Infantes de Aragón en Castilla. Entre las muchas redondillas consonantadas de este *Cancionero de Palacio*, hay otra copla de dos rimas sólo, de Juan del Encina, 64.<sup>a</sup>

Otras varias cuartetetas con dos solas rimas: [7 + 6] + [7 + 6], 6.<sup>a</sup>; [7 ? + 7] + [10 ? + 7], 11.<sup>a</sup>; [8 + 6] + [7 ? + 6], 8.<sup>a</sup>; y [8 + 6] + [8 + 6], 18.<sup>a</sup> La regularidad del silabismo, cuando estas jarchyas la tengan perfecta, es de suponer que en parte obedezca a retoques del autor de la muwaschaha. Cuando en vez de asonantes hallamos consonantes es que riman entre sí palabras árabes, y la rima árabe es siempre perfecta.

#### 16. Cuarteta en aire de seguidilla.

Junto a la cuarteta octosilaba, es la seguidilla la segunda copla que más se canta hoy en toda España. Es cuarteta de versos desiguales y con sólo dos versos rimados [7 + 5] + [7 + 5]; Los primeros ejemplos conocidos pertenecen al siglo xv, uno portugués, del infante Don Pedro de Portugal, y otro castellano de Alvarez Gato (1). Pero los antecedentes de esta cuarteta se pierden también en gran lejanía. La jarchya 13.<sup>a</sup>, difícil de leer en su tercer verso sobre todo, es, según Cantera:

Vayades ad Isbilya  
fy zayy tajír,  
ca veré a engannos  
de Ibn Muhaýir.

“Vayais a Sevilla en traje de mercader, pues veré los engaños de Aben Muhaýir (2). El ritmo es [7 + 5] + [7 + 5], aunque los qufls son de 6 + 5 (3):

(1) P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular*, 1933, págs. 79-83. F. Hansen, *La Seguidilla*, Santiago de Chile, 1909, pág. 31 y sigs.

(2) Cantera piensa que en vez de *engannos* pudiera leerse *ingenios*; no creo, pues en este caso no me parece que se escribirían dos *nn*, sino *ny*.

(3) E. García Gómez, *Sobre un posible tercer tipo de poesía arábigo-andaluza* (en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II, 1951, págs. 397-408), encuentra muy curiosos casos de muwaschahas cuya jarchya en árabe vulgar es una cuarteta con los versos segundo y cuarto rimados entre sí, y ve en ellas un posible precedente de la *copla* moderna. El ejemplo que aduce en segundo lugar, con versos desiguales [8 + 6] + [8 + 6], ¿no pudiera estar imitado de los cantos románicos del tipo de la jarchya 13.<sup>a</sup>, aquí copiada?

La jarchya 15.<sup>a</sup> está, en el único manuscrito, puesta de una manera singular: dos líneas de 5, enfrentadas con una sola línea de 7 + 5:

gar que faray      est alhabib espero por él morrayu.  
como vivrayu.

Creo que esta manera de escribir obedece a que el poeta no ajustó sus estrofas a la canción popular, que era 5 + 5 + [7 + 5], y prefirió hacer los qufls más breves de 5 + [7 + 5], como si la canción fuese de tres versos:

gar qué faray[u]?  
est alhabib espero,  
por él morrayu.

Pero la jarchya habría de ser, contra la regla, discrepante de los qufls (?), una cuarteta, comenzando por dos versos de 5, según arriba la hemos puesto, y así tendría un ritmo semejante al de la jarchya 17.<sup>a</sup>, que la podemos también considerar como una cuarteta de versos cortos:

*Al-sabah* bono,  
garme d'on vienis:  
ya l'í sé que otri amas,  
a mibi non quieris.

En los cantares de amigo no se ve el ritmo de 7 + 5, salvo un ejemplo muy irregular en esta del rey Denis:

Levantou-s' a velida,  
levantou-s' alva  
e vai lavar camisas  
eno alto,  
vai-las lavar alva. (Nunes, 20.<sup>a</sup>)

#### 17. *La cuarteta de cuatro rimas.*

Quedan, por último, dos cuartetas de cuatro rimas. Una es la redondilla (o serventesio) de la jarchya 9.<sup>a</sup>, con versos de nueve sílabas (agudos de ocho) consonantados *a b a b*; en la litera-



tura posterior los ejemplos de la cuarteta eneasilaba son raros (1); y todos llevan sólo dos rimas. La otra cuarteta es la jarchya 3.<sup>a</sup>, la de bienvenida a Cidiello; cuenta 8 + 6 + 7 + 6, rimados también *a b a b*, asonantes los impares y consonantes los pares por casualidad; dado que los qufls miden 7 + 6, pudiera corregirse el primer verso: "Des cuand mieu Cidiell(o) viénid", pero la *o* está escrita expresamente, a pesar de la escasa vocalización de la escritura hebrea, así que su supresión sería corrección arbitraria, debiendo quedar los versos con esa irregularidad silábica popular que se observa en tantos otros casos.

Es extraño que mientras la cuarteta popular, la de dos rimas solas, aparece ejemplificada en esta veintena de jarchyas, no aparece la cuarteta docta, la octosilaba de cuatro consonantes, que tan usada es en todas las colecciones poéticas desde el siglo XIII en adelante. Sin duda existía ya en el siglo XII y antes, pero su ausencia en los veinte ejemplos de ahora dependerá acaso del carácter preferentemente popular que las jarchyas tenían.

#### 18. *Popularismo de esta métrica.*

Del rápido examen que acabamos de hacer se desprende el que aunque la muwaschaha debía estar estructurada sobre el cantarcillo popular, la métrica de éste no era siempre seguida fielmente por el poeta hebreo en los qufl de las estrofas.

La métrica popularista muestra los caracteres de la primitiva versificación románica, a saber, rima por lo común asonante, y silabismo poco regular.

La melodía debía ser indecisa, fluctuante, como nos lo ha indicado la comparación del Cancionero Musical de Palacio con el tratado de Salinas, en algunas canciones que tienen comunes. Por eso la música no pretendía dar regularidad completa al metro, ni lo conseguía. La Serranilla de la Zarzuela comienza:

(1) P. Henríquez Ureña, *Versificación irregular*, 1933, págs. 123, 195-197, 243-244, cuartetos con dos rimas sólo.

Yo me iba, mi madre,  
a Villa Reale  
errara yo el camino  
en fuerte lugare...

e instintivamente tendemos a suprimir ese *yo* que da al verso tercero siete sílabas en vez de seis, pero nos impide el hacer tal supresión el acuerdo con que tienen ese *yo* cuatro textos antiguos independientes, entre los que se encuentra el texto musical anotado por Salinas (1).

19. ¿Canciones mozárabes?  
¿Canciones andalusíes?

Estas cancioncillas de tono tan popular, ¿eran propia y exclusivamente mozárabes? La cosa parece evidente; mozárabes se nos ocurre a todos llamarlas. Y, sin embargo, eso es objetable.

Empezamos por notar que el personaje principal de tales canciones, el amigo, el amado, siempre es designado con la voz *habib*. Nunca se le llama de otro modo. Este arabismo, usado siempre para la expresión más íntima y afectiva de la canción, parece más natural en gentes que tienen la cultura árabe como propia, que no en los que la tienen como postiza.

Después hay *jarchyas* que están pensadas casi totalmente en árabe (6.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>, 20.<sup>a</sup>). Más que de un mozárabe muy arabizado, parecen de un musulmán latinado.

Algunas *jarchyas* están escritas por judíos. Los dos poetas hebreos más famosos, Mosé Ben Ezra (12.<sup>a</sup> y 13.<sup>a</sup>) y Judá Ha-Leví (3.<sup>a</sup>), componían de estas cancioncillas. Las *muwaschahas* árabes que empiezan a ser conocidas, darán acaso más ejemplos en este sentido. Pero, los den o no, es ya manifiesto que la canción románica no era cultivada sólo por mozárabes.

Es hecho bien conocido que los musulmanes de la Península hispana pertenecían en su gran mayoría a la antigua población española, y que hasta comienzos del siglo XII hablaban promiscuamente árabe y latinia o romance hispánico. Las anécdotas de

(1) Véase mi estudio sobre *La serranilla de La Zarzuela*, 1905, reimpresso en la Colección Austral, vol. 190, titulado *Poesía árabe y poesía europea*.

musulmanes que hablan en romance incluyen a Abderrahman III, lo mismo que a muy altos dignatarios de Córdoba; otras anécdotas nos cuentan de musulmanes que no sabían hablar árabe, no faltando ejemplos de virtuosos ascetas de Córdoba en el siglo IX, o en Toledo en el siglo XI, venerados por su ortodoxia islámica y consultados como directores de conciencias, que no podían expresarse sino en romance (1). Así, la muwaschaha nace en Córdoba como poesía de un pueblo bilingüe, un pueblo cuya lengua de cultura era el árabe, pero cuya lengua familiar y cuya lengua de substrato era el romance. Debemos notar que el poliglotismo poético iniciado por Mocáddam de Cabra, entre los siglos IX y X, nos ofrece alguna otra curiosa manifestación tres siglos más tarde, en singulares composiciones de Raimón Vidal, de Raimbaut de Vaqueiras, de Bonifacio Calvo, en las que se mezclan varias lenguas románicas. Mocáddam y sus continuadores musulmanes poetizan como hombres bilingües de nacimiento; los trovadores obran como viajeros políglotas; pero unos y otros documentan igual fenómeno, el de la mezcla poética de idiomas: la lírica, expansión de la intimidad, no rechaza esa variedad que espontáneamente ocurre al pensamiento y al afecto del hombre plurilingüe. Otras composiciones en varios idiomas se producen también en la poesía moderna, pero sólo en casos esporádicos; y así, siempre queda la muwaschaha con canción románica como algo excepcional, en cuanto es un género habitualmente cultivado, sobre todo entre los siglos IX y XII, en lo cual muestra ser poesía propia de cristianos, musulmanes y hebreos que eran bilingües o trilingües en su vida ordinaria, y buscan en el arte una expresión singular de ese familiar poliglotismo en que vivían. Fué muy señalada suerte del naciente romance andaluz el encontrarse en fraternal bilingüismo con una lengua de muy superior desarrollo como era el árabe, pues el árabe, en el caprichoso género de la muwaschaha, dió calidad literaria a los cantos andaluces antes que ningún otro país románico se atreviese a poner por escrito su poesía vulgar.

Estas canciones de las jarchyas, pues, son mozárabes sin duda, pero también son musulmanas y judías. Se cantaban por todas las

---

(1) Véanse citas en *Orígenes del español*, §§ 87<sub>3</sub>, 88<sub>2</sub>.

gentes del Andalus y en toda la extensión del Andalus, si bien la moderna Andalucía era su tierra preferente; por esto podemos llamarlas, mejor que mozárabes, *canciones andalusíes* (1); y cuando por comodidad las llamemos *mozárabes* o andaluzas sepamos que el término es parcialmente inexacto, pues también eran cantadas por musulmanes hispanohablantes y por gentes de todo el mediodía peninsular.

La mayoría de estas canciones andalusíes, inspiradoras de las veinte muwaschahas, pertenecen a una clase especial que debemos llamar *canciones de habib*, a imitación del acertado nombre *cantigas de amigo* con que se designa al género más típico de la antigua lírica gallego-portuguesa.

20. *Canciones de habib,*  
*cantigas y villancicos de amigo.*

El primer estudioso de las veinte poesías, S. M. Stern, ya supone que las canciones románicas populares que hubieron de dar origen al género de la muwaschaha eran cantos de doncella enamorada, análogos a las cantigas de amigo gallego-portuguesas (2). Esta analogía salta, desde luego, a la vista en las muestras estudiadas, pero a ella hay que añadir una relación, evidente también, con los villancicos castellanos.

Antes del descubrimiento de las muwaschahas románicas, habíamos llegado en 1919 a la conclusión arriba indicada, que "entre las cantigas de amigo gallego-portuguesas y los villancicos de amigo castellanos hay una evidente relación, explicable por una común tradición popular; ... la más antigua tradición popular gallego-portuguesa y la posterior castellana se nos muestran como fragmentos análogos de un conjunto peninsular"; y a esas dos ramas se añade una tercera, en el Sur de la Península, constituida por una forma semejante a la del villancico castellano, pero

(1) También en la lengua francesa erudita es comprensible el término "andalou (*anda'usí*)" como designación de los musulmanes españoles a diferencia de los bereberes, v. H. Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique*, 1937, pág. 7.

(2) *Al-Andalus*, XIII, 1948, pág. 304.

más antigua, y "de gran arraigo desde época remotísima, preliteraria, hasta el punto de haberse introducido en la poesía árabe andaluza ya en el siglo IX, y ser en el XII la forma propia de las canciones del cordobés Aben Cuzmán" (1).

Recuerdo esta antigua síntesis, porque la crítica individualista tachaba la afirmación de ese conjunto tripartito como hipótesis infundada (véase § 2); y ahora el descubrimiento de las muwaschahas románicas viene a mostrar con evidencia que la teoría tradicionalista se hallaba en condiciones de apreciar bien los datos existentes, y verlos a mejor luz que la teoría individualista. Las canciones andalusíes primitivas, las cantigas de amigo y los villancicos castellanos aparecen claramente como tres ramas de un mismo tronco enraizado en el suelo de la Península hispánica. Las tres variedades tienen aire de familia inconfundible, y, sobre todo, las tres tienen su mayor parte, y la mejor, con un doble carácter diferencial común: el ser canciones puestas en boca de una doncella enamorada, y el acogerse la doncella, confidentemente, a su madre. Además se confirma que en ese conjunto tripartito la forma andalusí se asocia más íntimamente con el villancico castellano que con la cantiga galaico-portuguesa. Ya iremos viendo confirmación de todo esto.

En estas canciones de doncella, ella nombra siempre al amado con el vocablo árabe *habib*, que acabamos de notar, *habibi*, *al-habib* 'el amado'. En las cantigas gallego-portuguesas le designan siempre con el nombre *amigo*. Y esta constante aplicación de un mismo sustantivo árabe o románico, revela una eficiente escuela tradicional que impone rigurosamente sus prácticas. Los villancicos no tienen tal sujeción; vivieron fuera de un cultivo tan absorbente, y la doncella llama a su enamorado con los más varios nombres, dictados por la espontánea emoción del momento: *amigo*, *buen amigo*, *amado*, *buen amor*, *mis amores*, *mi querido*, *el que más quería*, *corazón*, y si está irritada con él, le llamará *el villano*, y si ella es una zagala, dirá *el vaquero*, etc.; de modo que cuando usamos la denominación "villancicos de ami-

---

(1) *La primitiva poesía lírica*, en *Estudios literarios*, 1920, págs. 331 y 333 (errata "sig'o XI", fácil de salvar por lo dicho en páginas inmediatas. Igual errata en Colección Austral, vol. 28, 1942, pág. 256).

go" (1) es por analogía y por comodidad para distinguirlos de los que no están puestos en boca de la doncella.

Adviértase aquí que ese arabismo *habib* no arguye, para la canción que lo usa, un origen poético musulmán; estos sencillos temas de doncella enamorada son totalmente ajenos al gusto árabe antiguo, y *habib* es a todas luces mera adaptación del vocablo consagrado *amigo*, que primitivamente usarían los cantos románicos peninsulares, adaptación propia de musulmanes bilingües y de mozárabes que habían recibido el árabe como lengua de superestrato.

#### 21. *Temas distintivos de los cantares de habib.*

Los temas de las canciones andalusíes o mozárabes aparecerán más variados que los de las otras ramas cuando García Gómez publique las muwaschahas árabes. Andalucía en lo antiguo, lo mismo que ahora, era más rica en sus cantos que otras regiones peninsulares. Sólo en las pocas jarchyas descubiertas hasta ahora (las de tema amoroso son sólo quince) hallamos temas peculiares que faltan en las quinientas cantigas de amigo y en los villancicos. En una jarchya la enamorada consulta a una adivinadora sobre cuándo vendrá su amado (2.\*), ya citada arriba como cuarteta hexasílaba:

Gar, si yes devina e devinas *bi-l-haqq*,  
garme cuand me vernád mio *habibi* Ishaq (2).

"Pues sois adivina y adivinas con verdad, dime cuándo me vendrá mi amado Isac".

En otra de estas canciones mozárabes la amada dice a su amigo que cese en sus atrevidas caricias: "non me tancas (me

(1) No encuentro denominación preferible para sustituir a ésta, ya empleada en *La primitiva poesía lírica*.

(2) Dos mss. escriben *šwš, sos* que exigiría corrección *sodes*, por el metro (Cantera). El metro resulta bien en otros dos mss., *šyš, seyes* o *si yes*; esto último es preferible (§ 7), ya propuesto felizmente por E. Alarcos Llorach (en *Revista de Letras*, Oviedo, 1951).

tangas, me toques) ¡ya habibi!..." (8.<sup>a</sup>) (1), donde el vocativo árabe lleva la interjección árabe *ya*, que se hallaba incorporada al romance español, usándose mucho en el Poema del Cid y demás textos medievales. Pero este tema, aunque excluido de las refinadas cantigas de amigo, sigue perpetuamente vivaz en los modernos cantares populares gallegos y portugueses:

Antoniño, meu Anton  
falar e rir esta ben;  
poñer-m' a man, eso non (2).

Con varios cantares de este tipo ejemplifica Carolina Michaëlis lo que ella llama "recato virginal de las rapazas de aldeas", contradiciendo a Jeanroy, quien supone que el melindre y pudor de las cantigas de amigo no es popular, sino disfraz poético; ahora el aparecer en un cantar de habib de comienzos del siglo XII, represión idéntica de la amada, aunque más dulce, menos rústica que la de los cantares modernos, tenemos otra de las grandes sorpresas que nos traen las muwaschahas en su temática, y nos muestra que las cantigas de amigo, en su cortesano pulimento, desecharon ese tema que debía de ser muy general en lo antiguo, a juzgar por la coincidencia del cantar mozárabe con los cantares modernos galaico-portugueses.

Otro cantar (11.<sup>a</sup>) son palabras de la doncella a su madre. La última estrofa, en sus tres versos de mudanzas, explica la canción diciendo: "Toda la hermosura está en ti, ¿qué necesidad tienes de collares y adornos que estorban para abrazar tu cuello y cubrirlo de besos? A estas palabras, el mirto de Sarón (la doncella) cantó alegre este cantar"; y la tal canción, abundante en arabismos, dice invocando a la madre: "... ya mamma! ... cuell albo verád fuera mio cidi, non verád *al-huly*", cuya mejor inter-

(1) Entre las pocas cantigas de amigo en que ella rechaza propósitos descomedidos del amado (indicadas por J. J. Nunes, *Cantigas de amigo*, I, 1928, pág. 11), sólo la 103.<sup>a</sup> sería de citar aquí, en que ella condesciende, sin desmentir el gran recato de todas estas poesías: "fazelo quer' e non farei end' al, / mais vos guardade mi e vós de mal".

(2) *Canc. da Ajuda*, II, pág. 919. He aquí otra portuguesa: "Quero vos muito, amigo, da raiz do coração, / mais nem rindo nem brincando me haveis de pôr a mão".

pretación, según corrección propuesta por García Gómez (1), es: "El joyero, ay madre, no me da alhajas. Blanco cuello verá mi dueño; no verá las joyas". Ya hemos advertido el arcaísmo que revela el adjetivo *albo* en el uso familiar de esta jarchya.

Claro es que en las cantigas y en los villancicos aparecen otros temas que a su vez faltan en estas quince jarchyas amorosas, temas de danza, de alborada, de encuentro en la fuente, de prohibición materna, de serranía, etc.; pero, a pesar de estas diferencias de uno y otro lado, la comunidad de los asuntos es fundamental.

## 22. Temas de despedida, ausencia y abandono.

Otra de estas muwaschahas, la 5.<sup>a</sup>, remata con una canción en que la enamorada dice, según la mejor lectura de Cantera, con retoques de Dámaso Alonso y míos:

Viénid la Pasca ¡ed yo (?) sin ellu!  
¡cóm' cáned (?) mio corayón por ellu! (2).

"Viene la Pascua; y yo sin él! ¡Cómo arde mi corazón por él!"; donde el oscuro verbo *cáned*, que parece significar 'arde', puede encontrar apoyo en el villancico tradicional, del cual se nos conservan varias músicas y glosas desde el siglo XV al XVII:

Y arded, corazón, arded  
que non vos puedo yo valer (3).

(1) En *Clavileño*, mayo-junio 1950, pág. 16 b.

(2) La corrección *ed yo*, en vez de *ed vien* (Cantera), es de Dámaso Alonso, en *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, pág. 327, nota, y me parece preferible. El verbo *cáned* será un dialectalismo aragonés por *candet*, *candir* 'arder' (*Rev. Filol. Esp.*, VII, 29, y Cantera, en *Sefarad*, IX, 1949, pág. 214). Notable la grafía *corachyon* (fonética *corayón* o *corazón*), escrito así también en la jarchya 9.<sup>a</sup> de Judá Ha-Leví, mientras, en el siglo XIII, Todros escribe *corasón*; cfr. Stern, *Al-Andalus*, XIII, pág. 339.

(3) Noticias y música, en el *Cancionero musical de Palacio*, publ. por Barbieri, núm. 77; y C. Michaëlis, en *Revue Hisp.*, VIII, 1901, pág. 363.



La fiesta de la Pascua es época de amores y de citas amorosas (Correas, en su *Vocabulario de Refranes y Dichos*, h. 1630, cita: "¡Que se nos va la Pascua, mozas! — Ya viene otra" y "Que si a Pascua no viniere, a San Juan me aguardaréis"), y así, la jarchya 5.<sup>a</sup> de que hablamos expone tema algo semejante al de las muchas cantigas de amigo que toman la romería local como punto de cita para los enamorados (1). Por alegar algún ejemplo, Joan Servando trata el desconsuelo de la enamorada al no encontrar en la ermita aquel a quien esperaba en la fiesta de San Servando, y por estribillo lleva la simple palabra ¡*Namorada!* a modo de queja; o bien el juglar gallego Juan de Cangas, poetiza igualmente la fallida cita del amigo en la fiesta de la ermita de San Mamés, en la ría de Vigo: "por mui fremosa ¡qué triste m'en partí!" (2).

Varias otras cantigas tratan el tema de la ausencia en general, como la del rey Denis:

Non chegou, madr', o meu amigo,  
e oj' est' o prazo saído.  
¡Ai madre, moiro d' amor!

y la del hijo bastardo de D. Denis, D. Alonso Sánchez:

¡Non ven o que ben quería!  
ai Deus, val!  
Cóm' estou d'amor ferida!  
  
Com' estou d'amor coitada!  
ai Deus, val!  
non ven o que muit' amava! (3).

En la jarchya 6.<sup>a</sup>, la amada se sobresalta ante el propósito de ausencia: "Ya *rab*, cómo vivráyu con este *al-qalaq*" (y sigue un verso en árabe); "Oh señor, ¿cómo viviré con esta turbación?" Y el estribillo gallego de una doncella, que pide excusa de su enojo a su amigo, es también "¿cómo viverei?" (4).

(1) Véanse en *Cancioneiro da Ajuda*, II, pág. 881, más de cincuenta cantigas de amigo cuyo escenario es la romería.

(2) Véanse las dos en Nunes, *Cantigas d'amigo*, 374.<sup>a</sup> y 481.<sup>a</sup>

(3) *Canc. Vatic.*, 368.<sup>a</sup>; Nunes, 200.<sup>a</sup> (retocada).

(4) Del caballero gallego Vasco Praga de Sandín, Nunes, 70.<sup>a</sup>

La muwaschaha 9.<sup>a</sup> está dirigida por Judá Ha-Leví a un amigo que, al parecer, se halla enfermo. Los tres versos de mudanzas, introductorias de la jarchya, explican que cuando a la gacela dijeron "tu amado está enfermo", gritó con amargura:

Vaise mió corayón de mib;  
ya Rab, ¿si se me tornarád?  
¡tan mal mio doler *li-l-habib!*  
enfermo yed ¿cuánd sanarád?

Pudiera pensarse que Judá Ha-Leví, en aplicación a su caso especial, torció la interpretación del cantarcillo, entendiendo enfermedad del habib (1), y no del corazón, pero la jarchya de la muwaschaha árabe trata también del "habib enfermo" (*Andalus*, XIV, 216, 218). Sin embargo, la variante del siglo XIII nos dice que la cuarteta tenía también el otro sentido. Esa variante va precedida de los versos de Todros en elogio del amigo y pariente Rab Todros, a propósito del cual dice: "Mi corazón está enfermo y vuela hacia él como golondrina; yo exclamo en lengua de los cristianos:

Vaise mí(b) corasón de mib,  
ya Rabi, ¿si se tornarád?  
¡tan mal mi doler *al-garib!*  
enfermo yed ¿cuán sanarád?"

Esto es: "Vase de mí mi corazón, ¡oh Señor!, ¿acaso tornará? ¡Cuán extremo es mi dolor por el amado que está enfermo! ¿Cuándo sanará?" En la versión de Todros el arabismo del tercer verso, en vez de "mi dolor por el amado", dice "mi dolor extraño, extraordinario".

Dámaso Alonso (2) compara felizmente esta cuarteta a la

(1) O acaso las dos variantes de la jarchya 9.<sup>a</sup> son igualmente tradicionales. Tres cantigas de Joan Nunes tratan del amigo enfermo "que morre d'amor, e non pode guarir" (deben colocarse en este orden: *Canc. Vatic.*, 255.<sup>a</sup>, 252.<sup>a</sup>, 253.<sup>a</sup>, pues forman historia seguida). Del amigo enfermo de amor tratan también Airas Corpancho y el rey Denis, *Canc. Vatic.*, 261.<sup>a</sup>, 161.<sup>a</sup>

(2) *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, pág. 313, con otras canciones análogas.

cantiga que Gil Vicente glosa al final de su *Auto da Lusitania*, y en ella señala curiosas semejanzas verbales con la jarchya de Judá Ha-Leví:

*Vanse mis amores, madre,  
luengas tierras van morar,  
y no los puedo olvidar.  
¿Quién me los hará tornar?*

En el cantarcillo andalusí el corazón de la amada se siente enajenado en poder del amante, como en la cantiga de Joan Lopes d'Ulhoa (1):

Que trist' oj' eu and', e faço gran raçon:  
foi-s' o meu amigu' e o meu coraçõn,  
donas, per bõa fé, alá est u él é.

Estas canciones de ausencia abundan. Por conservarse su música citaremos ésta:

Todo mi bien he perdido  
y no lo puedo hallar;  
¡ayudádmelo a buscar! (2).

La muchacha que presiente una rival, en la jarchya 17.<sup>a</sup>, citada arriba como cuarteta, en la lección de Cantera tiene forma de terceto (le suplo diptongos):

*Al-sabah bono, garme d'on vienis;  
ya l' í sé que otri amas,  
a mibi non quieris (3).*

"Oh Aurora buena, dime de dónde vienes; ya sé que amas a otra, a mí no quieres"; comparable al villancico, tan cantado en el siglo XVI:

(1) *Canc. Vatic.*, 298.<sup>a</sup>; Nunes, 129.<sup>a</sup>

(2) *Canc. Musical de Palacio*, 104.<sup>a</sup>

(3) Lección de Cantera, *Sefarad*, IX, pág. 229, quien explica bien el aragonésismo de *í* pronominal, citando de un cancionero aragonés "Dame razón que no la y sé"; Dámaso Alonso propone corregir *ya lo sé* (*Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, 321), pero toda corrección hacia lo más llano no suele ser preferible.

¿De dónde venís, amore?  
¡Bien sé yo de dónde! (1).

Con tema semejante e igual vocativo interrogativo hay otro villancico que Salinas (2) califica de "notissima cantilena":

¿Si jugastes anoche, amore?  
—Non señora, none.

Y en las cantigas de amigo: "Ai fals' amigu'e sen lealdade / ... ca d'outra sei eu" (Nunes, 46.<sup>a</sup>); "Ai meu amigo ... non mi-o neguedes ... ca ja m' end' eu o mais do preito sei" (Nunes, 424.<sup>a</sup>).

También pide celos la jarchya 19.<sup>a</sup>:

Ve, ya *raq*, ve tu vía,  
• que non m' tienes *al-niyya*, ...

"Ve, ¡oh impertinente!, ve tu vía, que no me tienes buena fe" (3). El arabismo *alniyya* 'buena fe, rectitud' es usual hoy en el dialecto judeo-español de Marruecos, como observa Cantera. Con sorprendente coincidencia asonántica y verbal, hallamos el dístico de celos y despedida quejosa en el siglo XVI, en el que la amada designa con el cariñoso nombre de "corazón" ('alma mía') al amigo con quien riñe:

Corazón, *sigue tu vía*,  
que yo seguiré la mía (4).

(1) Citado por Dámaso Alonso, *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, pág. 325; interpretación musical en Enríquez de Valderrábano, *Música de vihuela*, 1547, fol. 23 v., y en Juan Vázquez, *Villancicos y Canciones*.

(2) Salinas, *De Música*, 1592, pág. 422.

(3) Lectura e interpretación de Cantera, *Sefarad*, IX, pág. 232. Véase Dámaso Alonso, *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, pág. 321, que pregunta "¿cómo no recordar el *raca* evangélico?, Mateo, V, 22". Arriba, tratando de los dísticos, hemos indicado posib'e corrección métrica.

(4) En Juan de Linares, *Flor de enamorados*, 1573 (en Cejador, IV, núm. 2.391). Para el vocativo comp. otro dístico de queja: "Corazón, ¿dónde estuviste / que tan mala noche me diste?" y "¡Qué mala noche me diste / serrana, ¿dónde dormiste?" (ambos en Cejador, núms. 2.387 y 1.950, 1.996).

Asombrosa coincidencia que parece revelarnos tradicionalidad de cinco siglos en el primer verso de este sencillo dístico de dolorida queja.

La jarchya más antigua, anterior a 1042, la 19.<sup>a</sup>, dice:

¡Tant' amári, tant' amári, *habib*, tant amári!  
enfermaron uelyos gayos (?), ya duelen tan mali;

y ese tema de los ojos enfermos de amor, de insomnio y de llanto, es muy repetido:

No pueden dormir mis ojos,  
no pueden dormir;

villancico musicado y glosado por Escobar, glosado también por Castillejo, por Pedro de Andrade Caminha, famoso a lo largo de todo el siglo XVI (1).

Recordemos otro villancico cantado ya a fines del siglo XV, cantado igualmente a fines del XVI, glosado a lo divino en el XVII:

Dejaldos, mi madre, mis ojos llorar  
pues fueron a amar (2).

Y en las cantigas de amigo "Os meus olhos sen vós qué prol mi-am? / pois non dorm' eu con eles" (Nunes, 71.<sup>a</sup>); "Nen perderon os olhos meus / chorar nunca, nen eu mal, / desque vos vós d'aqui fostes" (Nunes, 408.<sup>a</sup>).

Varias jarchyas versan sobre la ausencia del amado. Una de las del siglo XIII, de Todros, la 16.<sup>a</sup>, se dirige en queja al mismo amado, al *habib*:

¿Que fareyo ou qué serád de mibi?  
¡Habibi,  
non te tuelgas de mibi!

(1) *Cancionero Musical*, 410.<sup>a</sup>; Carolina Michaëlis, *Rev. Hispanique*, VIII, pág. 364.

(2) Figura entre los tonos perdidos en el *Canc. Musical de Pa'acio*, por Barbieri, pág. 51. Salinas da su melodía, *De Musica*, 1592, pág. 338. Francisco de Ocaña, *Villancicos para Navidad*, 1603, en Gallardo, *Ensayo*, III, col. 1008.

"¿Qué haré o qué será de mí? ¡Amado, no te apartes de mí!" Y con una pregunta análoga se expresa la doncella en la jarchya 6.<sup>a</sup>, de Judá Ha-Leví, apenada ante el propósito de la ausencia: "Ya *rab*, cómo vivrayu con este *al-qalaq*", que quiere decir: "¡Ay señor, ¿cómo viviré con esta turbación?".

La jarchya 15.<sup>a</sup>, de Abraham ben Ezra, contiene la misma angustiosa pregunta, insistente, desconsolada:

Gar, ¿qué farayu,  
cómo vivrayu?  
Est al-habib espero,  
por él murrayu.

Cosa semejante en las cantigas gallego-portuguesas; tema repetidísimo: "Se vos fordes e vos eu non vir, non viverei, amigo...", y el estribillo: "viver non poderei" (1). "Pois non ven meu amigo ... amigas, qué farei?; "Meu amigo, ... cómo viverei?" (2). O bien: "¿Qué farei agor', amigo / pois que non queredes migo / viver? ... Matar-m'ei". "Mais qué farei, pois migo non quer / estar? / Ave-l' ei sempr' a desejar" (3). "Fois' o namorado, madr' e non o vejo ... e moiro ccn desejo" (4). "Fois o meu emigo d'aquí noutro día", y el estribillo es: "¿e qué farei eu, louçãa?" (5). "Mia madre, ¿cómo viverei? ... pois meu amigu' en cas del rei / me tarda" (6). "Mia madre, morrer-vos-ei"; "Madre, ora morrerai" (7).

También en letras y villancicos hallamos el desconsuelo de la ausencia y también la correspondiente interrogación:

Amor, no me dejes  
que me moriré;

letrilla que en el siglo xv fué glosada en estrofas zejelescas, a lo

(1) De D. Juan de Avoin, *Canc. Vatic.*, 272; Nunes, 104.<sup>a</sup>

(2) Las dos en Nunes, 260.<sup>a</sup> y 70.<sup>a</sup>

(3) Del caballero Fernán Rodrigues de Calheiros, *Canc. Vatic.*, 228.<sup>a</sup> y 229.<sup>a</sup>; Nunes, 61.<sup>a</sup> y 62.<sup>a</sup>

(4) *Canc. Vatic.*, 841.<sup>a</sup>; Nunes, 449.<sup>a</sup>

(5) *Canc. Vatic.*, 281.<sup>a</sup>; Nunes, 112.<sup>a</sup>

(6) De Pero da Ponte, Nunes, 240.<sup>a</sup>

(7) Nunes, 80.<sup>a</sup> y 81.<sup>a</sup>

divino por Alvarez Gato (1). Y también, en el xv, vemos glosado por varios y puesto en música por Juan del Encina este otro villancico con segundo verso corto como la jarchya 14.<sup>a</sup>:

No tienen vado mis males  
¿qué haré?  
que pasallos no podré (2),

y reaparece la interrogación dolorida en esta letra, glosada en la primera mitad del xvi:

Amores me matan, madre,  
¿qué será, triste, de mí?  
que nunca tan mal me vi (3);

¿qué será de mí?, como en la jarchya de Todros (12.<sup>a</sup>) (4).

Cantares y estribillos de ausencia en toda poesía popular de cualquier lengua se hallan, pero aquí, en las jarchyas recogidas por los poetas hebreos, como en las cantigas de amigo interpretadas por los trovadores o juglares gallego-portugueses, y en los villancicos o letrillas en lengua castellana, hallamos de común, en primer lugar, una abundante repetición del tema, revelando uniformidad de inspiración popular, pero sobre todo hallamos una expresión del desconsuelo casi únicamente en modo interrogativo, y una constante repetición de los mismos cuatro verbos en idéntico giro fraseológico y en primera persona gramatical del futuro: *qué haré, cómo viviré, qué será de mí, moriré*. Cierta-

(1) En Gallardo, *Ensayo*, I, col. 178.

(2) *Cancionero General* de 1511, edic. de Biblióf. Esp., I, pág. 599 a; y *Canc. Musical*, 107.º, con la variante "que pasar no los podré".

(3) Glosado, en boca de hombre, por Cristóbal Velázquez de Mondragón, Gallardo, *Ensayo*, IV, col. 996. Las ediciones cierran la interrogación después de *será*, estropeando la frase.

(4) La interrogación "¿Adónde iré, qué haré? que mal vecino es el amor", tomada por Cristóbal de Castillejo como tema de su Sermón de Amores, si realmente procede de la *Cárcel de Amor* (Bibl. Aut. Esp., XXXII, pág. 144 b; no acerté a encontrarlo), sería frase en prosa, quizá contagiada de las interrogaciones versificadas. En el cantar de gesta del *Rey Fernando Par de Emperador*, en las quejas de la infanta Urraca ocurren también las interrogaciones ¿qué fare, qué será de mí?. V. *Reliquias de la poesía épica*.

mente se trata de formas muy usadas, muy naturales, pero tan monótona uniformidad no se halla en las canciones francesas ni italianas y bien revela en las tan diversas comarcas hispánicas mozárabe, galaico-portuguesa y castellana, una continuidad tradicional tanto más evidente cuanto que Todros recoge el *qué fareyo* mozárabe en el mismo siglo XIII, en que los poetas gallego-portugueses repetían el *qué farei* popular en el Noroeste de la Península.

23. *La madre, confidente de amor.*

Aun quedan dos jarchyas muy importantes. La 14.<sup>a</sup> de Yosef Ben Saddic es explicada en los tres versos o mudanzas que la preceden: "El ciervo (el amado) golpea a su puerta ... y ella clama a su madre: ¡no puedo resistir!". Un sencillo dístico expresa el íntimo estremecimiento:

¿Qué fare[i], máma?  
mio al-habib est' ad yana.

"¿Qué haré, madre, mi amigo está a la puerta". Dámaso Alonso cita oportunamente la tan semejante letrilla

Gil González Dávila llama,  
no sé sí, mi madre,  
si me le abra.

Pero esta letra, a la cual el nombre propio da plúmbeo prosaísmo, procede del *Vocabulario* que hacia 1630 compuso el maestro Correas, quien apunta una variante, en la que se aligera el pesado nombre personal:

Gil González llama a la aldaba  
no sé, mi madre, si me le abra (1),

y explica que "Gil González Dávila fué enamorado, y por él hicieron coplas". Si las harían; pero ésta, indudablemente, no fué hecha para el enamoradizo Gil González, sino que tiene

(1) Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edic. de 1924, pág. 223 b.



todas las trazas de ser antigua, y luego a él aplicada. Diría, pues, la letra originariamente:

Mi amigo (o mi amor) llama a la aldaba  
no sé, mi madre, si me le abra.

El dubitante anhelo de la enamorada se acoge al compasivo cariño materno; y ella no llegará tarde como la, también, vacilante amada del *Cantar de los Cantares*: "Levantéme a abrir a mi amado, y mis manos gotearon mirra sobre los goznes del aldaba", según traduce Fray Luis. Tenemos aquí la amada que duda abrir la puerta como tema común al canto español y al texto bíblico, pero la desemejanza en el desarrollo aleja toda sospecha de imitación.

Porque esta jarchya 14.<sup>a</sup> atrae especialmente la atención en lo que difiere del *Cantar de los Cantares*, ya que la muchacha mozárabe (como no hace la amada bíblica) comunica su vacilación amorosa con su madre: "¡Qué faré mamma!" Y la misma consulta con la madre la vimos en la jarchya 11.<sup>a</sup>, antes expuesta: "¡Ya mamma! ... cuell albo verád mio cidi..." Bien notable es que repetidamente, en estos quince cantos amorosos mozárabes, aparezca la madre como confidente de los amores virginales de la hija, pues también la madre es la confidente en multitud de cantigas de amigo. El estribillo "Ai, madre, moiro d'amor", empleado en una cantiga del rey Denis (1), pudiera servir para muchísimas otras, de las cuales ya citamos alguna; y la invocación a la madre se repite en iguales frases: el *¿qué farei mamma?* que en el siglo XII oía cantar en Córdoba Yosef Ben Saddic, lo repite un siglo después en Galicia, Airas Corpancho: *¿Qué farei, madre?* (2).

Igualmente, en los villancicos y letras, la confidencia de la enamorada con su madre es comunísima. Ya hemos apuntado algún ejemplo. Sin dejar de la mano el *Cancionero Musical* de hacia 1500, podríamos citar muchos más: "Con amores, la mi madre, / con amores m'adormí", 215.<sup>a</sup>; "No puedo apartarme / de los amores, madre, / no puedo apartarme", 234.<sup>a</sup>, acompa-

(1) Nunes, 17.<sup>a</sup>

(2) Nunes, 94.<sup>a</sup>

ñado de una glosa arcaica en estrofas zejelescas, y repetido posteriormente por varios autores del siglo XVI (1); "Aquel caballero, madre, / si morirá / con tan mala vida como ha", 227.<sup>a</sup>, que también Gil Vicente en las *Cortes de Júpiter* lo hace cantar por una dama para entretener el viaje, etc. (2). Con razón en *La Niña de Plata*, de Lope, cuando el infante Don Enrique se muestra muy intrigado al oír el comienzo de una letra alusivo a una niña, le dice al músico: "¿Esto llamas novedad? Sin niña y madre no hay letra". Y podemos añadir para los tiempos actuales también: sin niña y madre no hay hoy copla en España.

Esto es algo bien característico. Niña y madre no son los ingredientes habituales de la canción lírica popular de otros países. Aunque los cantos en que la mujer habla de su amado son corrientes en todos los pueblos, *chansons de femme*, *Frauenlieder*, etcétera, los que predominan son cantos de malmaridada, desarrollados en situaciones varias, muy especialmente en desprecio del celoso marido y en loor del amante; el amante puede también llamar a la puerta, como en la jarchya de Yosef Ben Saddic o en la letrilla aplicada a Gil González, pero es a la puerta de una mujer casada, que ya no está bajo la potestad de la madre; hay también cantos de mujer soltera que se siente feliz por verse amada, o infeliz por no tener amigo, o porque sus padres no la casan; junto a ella, la madre puede aparecer a veces, pero es para reñir, amenazar o zurrar a la muchacha descocada (3). Resulta así que la madre confidente constante, guía cariñosa y protectora del amor virginal, es una especialidad hispana, muy tra-

(1) Gallardo, *Ensayo*, IV, col. 931. Henríquez Ureña, *Versificación irregular*, edic. de 1933, pág. 126.

(2) Carolina Micheëlis, *Canc. da Ajuda*, II, pág. 915, pensaba publicar más de cincuenta (me parecen pocos) cantares palacianos arcaicos portugueses y castellanos en estilo popular, donde la doncella invoca a la madre. La copla popular moderna daría incontables muestras.

(3) Véanse ejemplos de todo en Alfred Jeanroy, *Origines de la poésie lyrique*, 1925, págs. 147-148, 153-156, 165 y sigs., 180-216. Hasta en la China, acaso en el siglo VII antes de Cristo, se pueden citar verdaderas cantigas de amigo, y hasta con paralelismo métrico (Rodrigues Lapa, *Das origens da poes. lírica*, 1929, pág. 267; Dámaso Alonso, *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, pág. 338).

dicional, pues se destaca, con sorprendente coincidencia a través de nueve siglos; primero en los cantares de habib, oídos a los mozárabes andaluces por los poetas árabes y hebreos, cantos de gusto extraño a la antigua literatura árabe (párrafo 20); después, en las cantigas de amigo, arregladas por los juglares y trovadores galaico-portugueses o en los villancicos que glosaban a porfía los poetas y músicos castellanos, y que se repiten hoy en todas las regiones de la Península, cantos bien singulares frente a los cantos comunes a las otras literaturas románicas.

24. *Las hermanas, confidentes  
de la enamorada.*

Pero no es esto sólo. Hay otra jarchya, la 4.<sup>a</sup>, que aun debemos recordar, la que Judá Ha-Leví aplica en elogio de un personaje, Ishac Ben Crispín. Las mudanzas de la última estrofa introducen así esa canción amorosa popular: "La graciosa gacela daría por ti su vida; cuando esta muchacha vió a su querube alzar el vuelo y dejarla en soledad, no pudo contener las lágrimas, y confesó su amor a las compañeras":

Garid vos, ay yermaniellas,  
com' contener a mieu malí!  
sin el habib non vivréyu,  
advolarei demandari.

"Decid vosotras, ¡ay hermanillas!, ¡cómo resistir a mi pena! Sin el amigo no podré vivir; volaré en su busca." Pueden notarse algunas semejanzas verbales en las cantigas gallego-portuguesas: "meu amigo demandar", en un estribillo gallego-portugués (Nunes, 380.<sup>a</sup>); en otra cantiga la amiga dice también "doedevos de meu mal" (Nunes, 460.<sup>a</sup>). Pero el angustioso lamento mozárabe, de tan sencilla belleza, se distingue muy particularmente por ir dirigido a las hermanas de la muchacha enamorada, en lo que se singularizan igualmente las cantigas de amigo. Al *ay yermaniellas* de la canción mozárabe, corresponde el vocativo en una cantiga del canónigo compostelano Airas Nunes:

Bailemos nós ja todas tres, ay *irmanas*,  
so aqeste ramo d'estas avelanas;

y en otra, del juglar gallego Airas Páez, se halla igualmente la invitación a las *irmanas* para que vayan con la enamorada a la romería (1); la única diferencia está en que los cantos mozárabes andaluces tenían ya el mismo gusto por el diminutivo que hoy rebosa en los cantares andaluces modernos. El citado Airas Páez usa también el singular: "Por vee-lo namorado / treides comig', *ai irmana*" (Nunes, 343.<sup>a</sup>), y en otras cantigas se repite en varias estrofas la invocación de la *irmana* para tratar de la entrevista con el amigo (Nunes, 98.<sup>a</sup>, 498.<sup>a</sup>), *vaiamos, irmana* (Nunes, 506.<sup>a</sup>), *mia irmana fremosa* (Nunes, 493.<sup>a</sup>). La inspiración llanamente popular (siempre reverente hacia los valores morales) se percibe bien en todas estas imitaciones trovadorescas o juglarescas; el más honesto respeto filial trasciende en las conversaciones fraternas:

Vedes qual preit' eu querría trager,  
*irmana*, se o eu podesse guisar;  
 que fezess' a meu amigo prazer  
 e non fezess' a mia madre pesar (Nunes, 426.<sup>a</sup>).

Esta intervención de las hermanas en confidencia lírica (no en diálogo dramático) es mucho más significativa que la de la madre, pues la creo desconocida en otras literaturas. Si la presencia de la madre confidente, en los cantares de tantos siglos, relaciona con seguridad las tres tradiciones peninsulares, mozárabe, gallego portuguesa y castellana, la confidencia de las hermanas establece una relación más particular aún entre la tradición mozárabe y la antigua tradición del Noroeste peninsular, mostrando que existió una coincidencia arcaica, perdida en el transcurso del tiempo.

Podemos poner en esto todo énfasis: el que entre tan pocas jarchyas amorosas aparezcan reiteradamente la madre o la hermana confidentes, liga de modo bien firme esas canciones mozárabes a las cantigas de amigo y a los cantares castellanos, concordados, desde los remotos tiempos mozárabes hasta hoy, en ambientar la fresca poesía del amor virginal dentro del más íntimo y respetuoso espíritu familiar. Y este rasgo tiene capital impor-

(1) En Nunes, 258.<sup>a</sup> y 342.<sup>a</sup>

tancia, pues encaja en uno de los caracteres más salientes de la literatura española: su austeridad moral, especialmente en cuanto a las relaciones sexuales. Esa austeridad se manifiesta, por ejemplo en el género novelístico, si comparamos las dos colecciones capitales del siglo XIV, el *Conde Lucanor*, dominado por una continua preocupación moralizadora, frente al *Decamerón*, alarde de despreocupación ética; o más precisamente aun se manifiesta en el género caballeresco, según aparece en el *Amadís* hispano, glorificación del primer amor inquebrantable en su fidelidad, frente al *Tristán* y al *Lanzarote* franceses, exaltación del amor adúltero (1). Ahora tenemos el caso más popular, más persistente: las canciones líricas hispánicas de diez siglos poetizando el amor virginal, frente a los rondeles, *virolais* y bailadas francesas escarneciendo al marido celoso.

Por estas expresivas coincidencias, tanto en el pormenor como en el espíritu esencial, las canciones mozárabes, documentadas desde el siglo XI, lo mismo que las cántigas de amigo posteriores y los villancicos y coplas castellanas que hasta hoy duran, se muestran como tres ramas de un robusto tronco milenarío. He aquí un sólido fundamento y apoyo de la teoría tradicionalista.

25. *Varias formas glosadoras del cantarillo lírico.*

La canción o letrilla, estrofa rudimentaria de la poesía románica, quintaesencia de liricidad, pide en su brevedad extremada algún desenvolvimiento o comentario poético. Es un germen que se desarrolla en tres formas diferentes, tomando en ellas plena amplitud literaria.

1.º El cantarillo, sea popular sea inventado por el poeta, es glosado en estrofas más extensas y de mayor complicación; en la segunda mitad de cada estrofa se repiten las rimas o las mismas palabras del cantar inicial; esta igualdad de rimas finales, comunes con el cantarillo, une a todas las estrofas entre sí.

---

(1) Véase mi *Introducción a la Historia de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, 1949, pág. xxxv y sigs.

De este tipo son, en primer lugar, la muwaschaha y el zéjel, que la literatura árabe tomó, sin duda, a la románica andaluza; en segundo término, los estribotes y villancicos, con muchas trovas y serranillas de la poesía castellana; en tercer lugar, algunas "cantigas de refram" gallego-portuguesas y la mayoría de las cantigas alfonsíes de Santa María; en fin, también muchas baladas, dansas, postorelas, rondeles y *virolais* provenzales o francesas, muchas laudes, canciones y fróttole italianas (1).

2.º El cantar o estrofa inicial (generalmente un dístico), se amplifica por desenvolvimiento interno, produciendo una estrofa paralela, es decir, segunda estrofa que repite, acaso con alguna variante, las palabras de la primera, pero mudando el asonante; si el desarrollo pasa de dos estrofas, la tercera empieza tomando el verso segundo de la primera al cual añade otro verso más, con el asonante primero, y a ese tercer dístico se añade su paralelo con el asonante segundo (2). Puede continuar una quinta y sexta estrofa, partiendo del segundo verso de la tercera estrofa, etc. Este lirismo de repeticiones es conocido en la literatura de muchos pueblos (se citan análogos en el chino y el malayo); se hallan ejemplos en Italia, en Francia, en Cataluña, se hallan también en Castilla, pero la repetición paralelística con encadenamiento de *leixa-pren* sólo tomó carta de naturaleza y perfecto desarrollo en la literatura galaico-portuguesa.

3.º Otro modo de valorizar literariamente el breve cantar es incluirlo en una poesía narrativa como canción cantada por una mujer, cuyo encuentro refiere el poeta. Las estrofas narrativas pueden tener o no tener alguna rima final común con el cantarillo; el cantar suele ir como estribillo, al fin de todas las estrofas; rara vez se incluyen cantares diferentes para cada estrofa, y más rara vez son personas diversas a quien la narración los atribuye. Esta forma narrativa es muy usada en las pastorelas francesas, así como en sus imitaciones portuguesas y castellanas.

(1) La forma simple, y alguna de sus variedades, quedan reseñadas en el párrafo 11. De todas estas composiciones en varias literaturas estudié las formas originarias y las derivadas en mi artículo *Poesía árabe y poesía europea*, en el *Bull. Hisp.*, XL, 1938, págs. 360-389.

(2) Descripción detallada del paralelismo y ejemplos, en *Cancioneiro da Ajuda*, II, págs. 924-940.

El titulado "Villancico fecho por el Marqués de Santillana a unas tres fijas suyas", pone al fin de cada una de las cuatro estrofas un cantar viejo, cantado por personas diferentes, y sin ninguna conexión de rimas con las estrofas narrativas. Esta tercera forma no tuvo un cultivo intenso como la primera que lo tuvo en toda la Romania y especialmente en Castilla, y como la segunda, que lo tuvo en Galicia y Portugal.

26. *El zéjel y la glosa zejelesca.*

Hemos visto (§ 20) cómo los cantos andalusíes, los gallego-portugueses y los castellanos forman un todo tripartido, con rasgos comunes a los tres. Pero también presentan rasgos que los agrupan dos a dos, y alguna vez los cantos más antiguos de todos, los andalusíes, se unen más estrechamente a los galaicos (por ejemplo, en usar el nombre fijo habib-amigo, o en la hermana confidente (§ 24), mientras otras veces, esos mismos cantos andalusíes se agrupan más estrechamente con los villancicos, y esto en rasgo tan fundamental como es la forma métrica (§§ 13-18).

Antes del descubrimiento de las muwaschahas, establecíamos en 1919 y 1938 una distinción geográfica, sentando que la parte central de la Península, o sea Andalucía y Castilla, se distinguía por usar como glosa del cantarcillo la forma zejelesca, que consiste en un trístico con vuelta, según queda dicho arriba (§ 11), mientras en la región galaico-portuguesa la glosa se hacía en estrofas paralelísticas, según acabamos de decir; sentábamos además que la forma castellana del trístico con vuelta remontaba a un período antiquísimo, preliterario, pues entroncaba con la muwaschaha inventada por Mocáddam de Cabra a fines del siglo IX y con el zéjel de que Aben Cuzmán nos daba tantas muestras en la primera mitad del XII (1).

Algunos críticos (insisto, § 20) calificaron de hipótesis aven-

---

(1) *La primitiva poesía lírica*, en *Estudios literarios*, 1920, págs. 310-331, 332-333; *Poesía árabe y poesía europea*, en *Bull. Hisp.*, XL, 1938, págs. 416, 419, etc.

turada la agrupación de estas tres formas de canción, mozárabe, castellana y gallego-portuguesa, en un conjunto tradicional. Desatendían por completo la existencia de una canción mozárabe, como si las noticias de los escritores árabes sobre Mocáddam de Cabra y sus muwaschahas no fuesen un hecho fehaciente al igual de cualquier poesía románica que se conservase en cualquier manuscrito, y como si los zéjeles de Aben Cuzmán y de otros poetas, forma estrófica igual a la de las glosas castellanas, no fuesen dato suficiente para asociar la canción del Andalus a la de Castilla. No queriendo apreciar en su total la tradicionalidad hispana, sino sólo la del Noroeste, un ilustre investigador portugués, M. Rodrigues Lapa, contradice la teoría de los orígenes líricos andaluces, tal como la formula J. Ribera, y argumenta en contra: "La poesía cordobesa es crapulosa, tabernaria; su inspiración es, por lo común, árabe: el vino, la orgía. El estribillo inicial tiene regularmente un carácter erótico y hasta obsceno... Querer derivar nuestro lirismo arcaico [el gallego-portugués] tan simple, tan virginal, de esta inmundicia de lupanar y de taberna, es absolutamente imposible" (1). Argumentación infundada totalmente. La poesía cordobesa no es crapulosa, sino cuando lo es en algunos zéjeles de Aben Cuzmán; en ninguna parte pretende Ribera que la lírica galaico-portuguesa derive de los zéjeles tabernarios de Aben Cuzmán, pues sólo toma a este poeta como una muestra del mecanismo estrófico andaluz (2). Después Rodrigues Lapa, contradiciendo mi afirmación de un viejo lirismo castellano glosado en trísticos con vuelta, y análogo al primitivo andaluz, supone, por el contrario, que en la Anda-

(1) M. Rodrigues Lapa, *Das Origens da poesia lírica em Portugal*, Lisboa, 1929, pág. 31; en la pág. 32 añade: "Sorprende la ceguera del ilustre arabista español", pues no reparó en que la estrofa de Aben Cuzmán difiere infinitamente del paralelismo propio del cantar de amigo. Sin embargo, aunque Ribera no lo precisara, y aunque Rodrigues Lapa no lo recordara, hay algún cantar de amigo y algunas otras canciones de los cancioneros gallego-portugueses que siguen la métrica zejelesca, sin contar con que la sigue una inmensa mayoría de las Cantigas alfonsies (véase *Poesía árabe*, en el *Bull. Hisp.*, XL, págs. 413-416). Por lo demás, es disculpable el juicio de Lapa, pues no podía basarse en el conocimiento de Aben Cuzmán sino a través del discurso de Ribera.

(2) Bien lo subraya en *Disertaciones y Opúsculos*, I, 1928, pág. 71.



lucía primitiva debió existir un sistema de pareados análogo al sistema gallego-portugués, y el zéjel de Aben Cuzmán debe explicarse como una derivación deturpada de esos supuestos pareados paralelísticos rudimentarios (1). Otros contradictores de la tradicionalidad peninsular descartan por completo toda consideración sobre la lírica andaluza y sobre la métrica zejelesca; se contentan con ligar no tradicional, sino literariamente, las dos manifestaciones hispanas, suponiendo que los villancicos castellanos derivan de las cantigas de los trovadores gallego-portugueses (§ 2).

Todos estos supuestos, hechos a espaldas de datos muy expresivos, se derrumban con el descubrimiento de las muwaschahas provistas de canción románica. Ellas, contra la opinión que quiere prescindir del zéjel, vienen a llamar imperiosamente la atención hacia el gran uso que en Andalucía tiene el trístico con vuelta, y vienen a comprobarnos que los versos en aljamía tomados por Mocáddam de Cabra como base de sus composiciones glosadoras (§ 3), eran enteramente análogos a los villancicos castellanos y no a las canciones paralelísticas galicias. El paralelismo métrico existiría en Andalucía, tal ereo, pero no hallamos el menor rastro de él en las veinte canciones descubiertas. Si existía, tenía poco arraigo.

Por otra parte, las muwaschahas románicas nos hacen repetir una vez más que la teoría del individualismo literario hacía sus hipótesis muy descaminada respecto a los nuevos hechos que se habrían de descubrir. La teoría del tradicionalismo popular andaba por camino seguro, y en él se encuentra con esos nuevos hechos que le salen al paso en su ayuda.

En conclusión, debemos sentar que el estudio de las canciones tradicionales ha de ir necesariamente unido al de las glosas de que eran objeto. El zéjel y el villancico son inseparables (2),

---

(1) Lapa, *Das origens*, págs. 46-47.

(2) No está de más insistir, porque Dámaso Alonso, en su tan comprensivo estudio sobre la materia, se siente impresionado por el repudio del zéjel y de Aben Cuzmán que Rodrigues Lapa hace contra Ribera; aunque da por descontado que el erudito portugués, en vista de las muwaschahas, se convencerá respecto a la existencia de un viejo lirismo mozárabe y castellano (en *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, págs. 333-336).

como inseparables son el cantar de amigo y la forma paralelística en que suele desarrollarse. Inseparables aparecen en los más remotos orígenes a que podemos ascender.

27. *La eterna Andalucía.*

Las noticias literarias árabes nos sitúan el nacimiento de la muwaschaha en Córdoba, pero la canción popular inspiradora ¿debemos localizarla allí precisamente? Guiados por las noticias literarias y por la patria o por la residencia de algunos autores de muwaschahas, solemos hablar de canciones andaluzas, y señalarles por centro geográfico Córdoba, Granada y Sevilla (§ 10), pero otras veces viendo que los cultivadores no eran sólo andaluces, calificamos esas canciones vagamente como andalusíes de todo el Andalus, de toda la España musulmana (§ 19). Sin duda. En Tudela o en Toledo, donde se disputó que nacieron Judá Ha-Leví y Abraham Ben Ezra, se habrían de cantar canciones populares que podrían inspirar a los literatos, lo mismo que en Córdoba o en Granada, pero ese fenómeno de la imitación literaria de cantos vulgares, más que por capricho individual de un literato se explica por un florecimiento excepcional de estos cantos, debido a aptitudes especiales de la colectividad; y mientras nada sabemos de notable habilidad cantora entre los antiguos pueblos de la mitad Norte de España, tenemos bastantes noticias referentes a pueblos del Sur.

Cada vez más confiados en la teoría tradicionalista, podemos lanzar el pensamiento a tiempos muy lejanos.

Sabemos que en los refinados gustos de la Roma imperial, en el siglo I, se abrían ancho campo los cantos de la Bética, especialmente la occidental, la misma que hoy más se distingue en sus canciones y danzas populares; así, cuando Sevilla, Hispalis, aun no había comenzado a brillar en la vida cultural (no comenzó hasta la época goda), era Cádiz la representante de ese Occidente Bético, y es el poeta Marcial quien nos informa de que la alegre Cádiz, *iocosa Gades*, enviaba continuamente a Roma sus bailadoras; que los cantos gaditanos, los *cantica Gaditana*, realzados por el castañeteo de los crótalos Béticos, es-

taban de gran moda en Roma, no habiendo joven elegante que no los tararease; añade Marcial que los muchachas gaditanas, *puellae Gaditanae*, eran muy imitadas en sus lascivas danzas, pervertidoras de los más castos Hipólitos romanos. Es, por otra parte, Plinio el Joven quien nos hace saber el atractivo que estas cantoras gaditanas ejercían en las reuniones de los más graves magistrados romanos. Es también Estacio quien nos cuenta cómo el repiqueteo de las castañuelas de Cádiz se destacaba en el estrepitoso barullo de las saturnales de Roma. Es Juvenal que insiste en el canto y en el incitante baile de las jóvenes Gaditanas (1).

Cualquiera que tenga mediano sentido de la enorme longevidad de los caracteres tradicionales en un pueblo, asociará estas noticias antiguas con el hecho actual del gran prestigio gozado hoy por los cantos y danzas de las mujeres andaluzas. Sin embargo, es verdad que median demasiados siglos entre la cultura romana y la cultura moderna; pero ahora entre esos dos hechos tan separados uno de otro, vemos un ancho puente de unión que nos tiende otra cultura diversa, la musulmana. Aquellas noticias de los escritores romanos se corresponden perfectamente con las que, después de cien trastornos de pueblos y civilizaciones, afloran en los escritores árabes, poniéndonos delante de la vista otra época favorable de gran difusión alcanzada por los cantos de la Bética. Es ahora el andaluz Aben Bassam quien nos informa de que los cantos de los mozárabes, precisamente los de la misma Andalucía occidental, los cantos de los mozárabes cordobeses inspiraron entre los siglos IX y X la invención poética de Mocáddam de Cabra, seguida luego por multitud de otros poetas. Es el gran poeta y filósofo cordobés Aben Házam quien nos dice, en la primera mitad del siglo XI, que las *muwashchahs* andaluzas eran muy imitadas y cantadas por los musulmanes de Oriente. Es el cordobés Aben Cuzmán que en el siglo XII se alaba de que sus *zéjeles* se cantan en el Irac (2). Es, en Oriente, el egipcio Aben Sana Al-Mulk que, a fines del XII, hace la pri-

(1) Marcial, *Epigr.*, I, 62.º; III, 63.º; V, 78.º; VI, 71.º; XIV, 203.º. Plinio, *Ep.*, I, 15.ª. Estacio, *Silv.*, I, 6.ª, 71. Juvenal, XIª, 162.

(2) Citas bibliográficas, en mi artículo del *Bull. Hisp.*, XL, 1938, páginas 340, 344, 353, 354.

mera antología de estos cantos, llamados en las colecciones posteriores "canciones granadinas"; y son, sobre todo, los poetas árabes y sus imitadores hebreos, casi todos nacidos en Andalucía, que no nos dan simples noticias informativas sobre la gran difusión de los nuevos *cantica Gaditana*, sino que nos conservan y repiten los versos mismos de las canciones andalusíes que servían de tema al género literario inventado por el poeta cordobés de Cabra. El canto de la *iocosa Baetica* tiene su gran época de expansión por el imperio árabe, como la había tenido por el imperio romano, pero nos encontramos ahora con que, después de unos cuantos siglos de cristianismo, el canto de las muchachas andaluzas es recogido, aunque dentro de una cultura anticristiana, bajo una tendencia muy contraria a la de antes: en vez de los cantos para danzas lúbricas preferidos en Roma, se escogen ahora los cantos del amor casto, los pudorosos anhelos del primer amor, confiados a la cariñosa asistencia de la madre o las hermanas.

Insistimos, pues, en que las canciones que, con el encanto de su melodía y su temática influyeron en la poesía árabe dando nacimiento a la muwaschaha, no fueron las de Toledo o Zaragoza, sino las de Córdoba, localización que se ajusta exactamente con el fenómeno manifestado siglos antes en la Roma imperial, y con el que presenciamos siglos después en la Edad Moderna viendo el éxito de *sevillanas*, *peteneras* (de Paterna, en Cádiz), *malaqueñas*, *rondeñas*, *granadinas* y demás; y adviértase que esas denominaciones toponímicas corresponden casi todas a la Andalucía occidental de siempre.

En suma, los *cantica Gaditana* en el imperio romano, lo mismo que las *canciones granadinas* en el orbe islámico, revelan el poder difusivo del inextinguible genio creador andaluz, el mismo poder de difusión que hoy esparce la rica variedad de tonadas andaluzas por todos los ámbitos de la Península y por la América hispana. Estamos en presencia de un carácter colectivo asombrosamente perdurable a través de dos mil años, aunque esto sea punto menos que incomprensible para los que no perciben la tradicionalidad popular, para los que en toda creación artística se resisten a ver otra cosa que individualidades desper-

digadas sin lazo alguno que las una a la colectividad anónima, sin más tradición que la libresca y docta que cada autor se procura.

Si la perpetua genialidad lírica de la Bética, sin el poderoso encanto de la copla andaluza, en ninguna otra región de la España árabe hubiera nacido la muwaschaha, destinada a difundirse por todo el orbe musulmán. Bien podemos decir que las aladas cancioncillas andalusíes glosadas por los poetas árabes y hebreos volaban por todo el cielo de España, pero su tierra predilecta, su clima nativo estaba en la eterna Andalucía.

#### 28. *Influjo andalusí en Europa.*

Si la breve cancioncilla tenía su solar en Andalucía, si también allí nació y, antes que en ninguna otra región, florecieron las formas extensas, muwaschaha y zéjel, éstas, siendo formas literarias no condicionadas por la aptitud colectiva, debemos considerarlas siempre como de cultivo general en todo el Andalus, al tratar de su influjo europeo.

La forma de trístico con vuelta fué muy usada no sólo en las muwaschahas y zéjeles, sino en la lírica de todos los pueblos románicos, y, sin embargo, en favor de su procedencia árabe abogan varias razones:

1.<sup>a</sup> La precedencia en el tiempo: la muwaschaha y el zéjel florecen entre los árabes andaluces desde hacia 890, en todo el siglo X y siguientes, y, desde la primera mitad del XI, estas formas andaluzas eran ya imitadas en Oriente (1); en tanto que en la Rumania el primer uso conocido del trístico con vuelta unisonante aparece en las poesías de Guillermo IX (1071-1127), poesías de los primeros años del siglo XII (2).

2.<sup>o</sup> Firme persistencia del uso literario de la muwaschaha y del zéjel en la literatura árabe en el siglo XIII y siguientes hasta hoy, mientras en la lírica provenzal la estrofa zejelesca sólo es usada, y cada vez menos, por los trovadores de la primera ge-

(1) *Buñ. Hispanique*, XL, págs. 340, 350, 353.

(2) *Bull. Hisp.*, XL, pág. 390.

neración, en la primera mitad del XII; en los trovadores de la segunda mitad sólo hay alguna escasa muestra, y ya no de la forma pura del zéjel, sino de las complicadas (1).

3.<sup>a</sup> Y no sólo la forma pura del trístico con vuelta unisonante, sino también seis variaciones y desarrollos diversos de esa forma pura y simple, son comunes a la literatura árabe y a las románicas, prueba irrefutable de parentesco; y las seis variaciones se hallan antes en árabe y son mucho más cultivadas entre los literatos árabes que entre los provenzales. En el resto de Francia y en Italia esas seis formas secundarias sólo se usan en las bailadas, rondeles, laudes, cantos carnavalescos y demás poesías, de tipo popular, generalmente anónimas. Dentro de la Romania sólo en Castilla y en Portugal se usan todas esas variaciones por los más famosos literatos, desde el siglo XIII, por Alfonso X y el rey Dionis, hasta el siglo XV, por los poetas de la corte de Juan II, y aun por los poetas y músicos de los Reyes Católicos (2). El mayor uso árabe y el mayor arraigo hispanoportugués parecen señalar con bastante claridad el foco de irradiación en la Andalucía musulmana.

4.<sup>a</sup> La irradiación de esta forma estrófica zejelesca desde Córdoba sobre la España cristiana, sobre la Provenza y sobre el resto de la Romania sería un hecho concorde con la irradiación de otros productos literarios de la España musulmana, poseedora entonces de una cultura muy superior a la de la Europa occidental. La irradiación de la canción andaluza sería la irradiación más temprana de todas, cosa bien explicable, pues la canción no necesita esperar el auxilio de un traductor concienzudo para volar por lejanos países, bastándole una versión conversacional por inexacta e imperfecta que sea. Tenemos datos que nos indican el prestigio de los cantos arábigos entre los castellanos y los franceses, respectivamente, desde comienzos del siglo XI y desde 1064. Después podríamos recordar dos hechos análogos indiscutibles e indiscutidos. Primero, la difusión del cuento Orien-

---

(1) *Bull. Hisp.*, XL., págs. 391-392 (reimpresión de la Colección Austral, pág. 70).

(2) *Bull. Hisp.*, XL., págs. 360-389 (en la Colección Austral, 1941, págs. 51-53 y 67).

tal por Occidente, gracias a la traducción latina del judío converso aragonés Pedro Alfonso, hacia 1106, en su *Disciplina Clericalis*, que tan vastamente influyó en el desarrollo de la novelística europea. Poco más tarde, a partir de 1130, la escuela de Toledo, con el arcediano de Segovia, Gundisalvo, y con otros traductores españoles y extranjeros, comienza a introducir en los medios escolásticos el aristotelismo y demás conocimientos de la antigüedad orientalizados, abriendo una nueva época en la historia científica de la Edad Media (1). Y así podríamos continuar con casos posteriores, de los que sólo mencionaremos el recientemente revelado, la traducción que Alfonso el Sabio mandó hacer en 1264 de la *Escala de Mahoma*, que en latín y en francés difunde el tema islámico por el Occidente y abre el camino por donde Dante se pone en contacto con la escatología musulmana (2).

5.<sup>a</sup> Influjo árabe notorio en la idea del amor cortés. La entrega rendida del amante al dominio orgulloso de la amada, la obediencia resignada y sumisa a la dama, el amor sin esperanza, la delicia del martirio amoroso y demás, se hacen moda poética a partir del siglo XII, moda pasajera en la lírica provenzal, italiana y alemana, mientras responden a ideas permanentes y antiquísimas en la literatura árabe, expresadas ya en época anteislámica y que, teniendo especial desarrollo en la poesía arábigo-andaluza (no sólo en la zejelesca) desde el siglo IX, sólo como ideario irradiado del Andalus puede concebirse su aparición en los países cristianos (3).

(1) *Bull. Hisp.*, XL, págs. 392-396 (en la Colección Austral, páginas 38-41).

(2) G. Levi della Vida, en *Al-Andalus*, XIV, 1949, pág. 392.

(3) *Bull. Hisp.*, XL, págs. 401-406 (en la Colección Austral, 1941, páginas 54-64). F. Gabrielli, *La poesia araba e le letterature occidentali* (Reale Acad. d'Italia), 1943, pág. 14 del aparte, hace reservas sobre Aben Cuzmán, reservas que no tienen en cuenta lo que ampliamente expongo en el *Bull. Hisp.*, XL, pág. 398. Además, si puede rechazarse el influjo de Aben Cuzmán sobre los poetas del amor cortés, debe tenerse en cuenta que los cínicos versos del poeta cordobés no llenan su cancionero, donde hay zéjeles de noble inspiración. Por otra parte, Aben Cuzmán nunca es recordado por mí como modelo preciso que imitasen los provenzales, sino sólo para probar cuán frecuentes eran los temas árabes del amor odrí

29. *¿Un simple trístico primitivo en la Romania?*

Estas razones tan sólidamente trabadas parecieron persuasivas a muchos (1). Sin embargo, había motivos de duda. El Laudario de Jacopone da Todi y el Laudario de Pisa prueban que en Umbría y en Toscana, en el siglo XIII, la forma estrófica zejelesca de trístico con vuelta era la preferida en los cantos populares (2). ¿Era importada del Andalus o existía ya allí? Los rondeles franceses, que desde fines del siglo XII muestran la forma zejelesca, sugerían la misma duda. Aunque difícilmente, había que reconocer la posibilidad de que el trístico con vuelta existiese en la poesía popular de Italia y de Francia ya en el siglo IX, en el tiempo en que Mocáddam de Cabra lo tomó de los mozárabes de la Bética (3). ¿Cómo concordar con la convincente precedencia y preeminencia de la muwaschaha y el zéjel sobre todas las manifestaciones románicas?

La reciente publicación de las jarchyas en poesías árabes y hebreas nos renueva las dudas y el deseo de reducir la cuestión a sus términos más verosímiles. Sabemos ahora que el cantarillo sobre el cual Mocáddam de Cabra construyó la muwaschaha, influye en toda ella, comunicando sus rimas a la segunda parte o

---

o amor platónico, cuando Aben Cuzmán los desarrolla en serio o los parodia o tergiversa tan a menudo. Arriba, párrafo 26, objetamos a Rodrigues Lapa, quien rechaza las citas hechas de Aben Cuzmán. Quisiéramos que se dejara ya para siempre de entender equivocadamente el estudio del fecundo zejelista cordobés.

(1) Me limitaré a citar el convencimiento de orientalistas antes no creyentes: Richard Hartmann, en *Orientalistische Literaturzeitung*, XLIV, 1941, cols. 11-44. Francesco Gabrielli, *La poesia araba e le letterature occidentali* (R. Acad. d'Italia), 1943, pág. 14 del aparte; reimpresso en el volumen *Storia e civiltà musulmana*, Napoli, 1947.

(2) *Poesía árabe y poesía europea*, en el *Bull. Hisp.*, XL, pág. 422 y sigs.

(3) Expuse estas dudas en el *Bull. Hispanique*, XL, págs. 410, 420-421, 423 (y en *Poesía árabe*, edic. Austral, 1941, págs. 40, 71, 74, 76), aunque creyendo también probable que el predominio de la forma zejelesca en Castilla se debiese a la juglaría morisca.



vuelta de cada estrofa; pudiera creerse que Mocáddam tomó de los cantores populares no sólo el cantarcillo, sino la estructura de la estrofa, tan íntimamente trabada con las rimas del cantar. Admitiríamos así que los mozárabes y andaluces latinados usaban el trístico con vuelta (AA dddaa) para glosar sus cancioncillas, y entonces sería lo más probable que la misma forma existiese a la vez en los otros países latinos, y llegaríamos a la conclusión de que el trístico con vuelta, tal como aparece en toda la Romania desde fines del siglo XII, se desarrolló por propio impulso interno, sin influjo árabe.

Pero esto es inadmisibile, dado que en sus primeros tiempos románicos el trístico con vuelta tiene, además de su forma simple, las seis variedades y complicaciones de que hemos hablado, comunes todas con las que el zéjel árabe tiene. Es evidente que el sistema árabe y el románico dependen uno del otro, y como no es aceptable que en los siglos X y XI la inculta poesía románica poseyese las seis formas del trístico ya perfectamente desarrolladas, para que fuesen copiadas por Mocáddam de Cabra y por sus continuadores, necesario es reconocer que esas complicadas formas fueron trabajadas por los poetas árabes. Esta conclusión se impone, además, porque tenemos noticia precisa, recogida por Aben Bassam en 1109, de que una de esas seis variedades, común en toda la Romania, la de dotar de una rima interna los hemistiquios de las tres mudanzas, fué inventada por Ubada Ben Ma Al-Sama, muerto en Málaga el año 1025 (1).

Otra consideración hace improbable que la sola variedad más simple del trístico con vuelta (AA dddaa) fuese mozárabe y románica cuando Mocáddam comenzó la muwaschaha. Se opone la gran dificultad de que, conservándose en la poesía latina desde el siglo X trísticos monorrimos y con estribillo, no se conocen trísticos latinos con vuelta que tengan esa antigüedad (2).

Por todo esto, lo más verosímil es que un trístico sin vuelta fuese conocido en la Romania, y que con la adición de los versos de vuelta fuese perfeccionado por Mocáddam y por sus conti-

---

(1) *Bull. Hisp.*, XL, págs. 350 y 357.

(2) *Bull. Hisp.*, XL, págs. 389-390.

nuadores, que depuraron y complicaron la sencilla forma primitiva. De esos perfeccionadores, Aben Bassam nombra cinco, el último de ellos muerto en 1025 (1). Esta forma tan elaborada y variada fué luego transmitida a la primera generación de trovadores occitánicos y a todos los otros países de la Romania, bien dispuestos a recibir el influjo árabe por la existencia originaria del trístico. Así se concuerda una suposición de cierto indigenismo con las cinco razones antes expuestas en favor de la precedencia e influjo árabe.

### 30. *La glosa paralelística.*

El simple trístico sin vuelta, es probable, repetimos, que fuese indígena en toda la Romania, y lo mismo en toda España, incluso en el Noroeste. En los Cancioneros gallego-portugueses, al menos, ese trístico es usado para las más populares cantigas de burlas y de maldecir, y es bastante usado para las cantigas de amor y aun para alguna de amigo; es la forma predominante para las cantigas religiosas de Alfonso X. No hay duda de que se nos presenta como la forma general en la Península.

Pero las cantigas de amigo tienen como forma particular, para gran parte de ellas, el sistema glosador paralelístico (§ 25). Cierta que las estrofas paralelas se usan en muy varias literaturas, y desde luego en toda Romania, pero muy poco; y como, actualmente, sólo en Portugal, Galicia y Asturias se usa la repetición paralelística en los versos populares (2), es de suponer un abundante uso primitivo que fuese el que determinó la preferencia que los poetas sintieron por ese metro cuando escribían cantigas de amigo, tema esencialmente popular, tradicional, común con los cantares de habib y con los villancicos.

Frente a esta riqueza del Noroeste, el resto de la Península apenas nos da una que otra muestra: hacia 1200, en Aragón, los dos pareados paralelísticos de la *Razón de Amor*; en el siglo XIV,

(1) Su enumeración en Nykl, *Al-Andalus*, I, 1933, pág. 386; y algunas fechas de esos cultivadores, en el *Bull. Hisp.*, XL, págs. 350-351.

(2) Véase Carolina Michaëlis, *Canc. da Ajuda*, II, pág. 928 y sigs. M. Rodrigues Lapa, *Das Origens*, 1929, págs. 193-197 y 274 y sigs.

el cosante "Aquel árbol que mueve la foja", del almirante de Castilla Diego Hurtado de Mendoza; y en el xv o xvi, la glosa de "Al alba venid, buen amigo", del *Cancionero musical*.

Entre las cantigas de amigo se destacan las que tienen esa forma paralelística, porque además de esa singularidad estrófica tienen otras peculiaridades que las particularizan.

Ellas admiten la rima asonante; las de los poetas más cultos, las del rey Denis o las del clérigo santiagués Airas Nunes, riman *velido, amigo, cingo, río, virgo, pino*, o bien *amado, ramo, louçano, trago*, etc., rima imperfecta que en las cantigas de estrofas provenzalizantes sólo se hallan en algún cantarillo que inserten (por ej., Nunes, 256.<sup>o</sup>). Esta es prueba de la popularidad antigua en que se funda este sistema estrófico. Si los trovadores de fines del siglo xii hubiesen creado el paralelismo lo hubiesen hecho con rimas perfectas como las demás estrofas que usaron.

Otro carácter distintivo de las cantigas paralelísticas es el usar algunos vocablos particulares que indican escuela o tradición diferente de las cantigas gallego-portuguesas más doctas, más o menos provenzalizantes: *ler* en vez de "beiramar"; el cultismo eclesiástico *virgo*, en vez de "virgem"; formas verbales *trei* < *trahi*, *treide* < *trahite*, *treides* < *trahitis*, con el significado especial de 'ven', 'venid', formas (*tre, tred*) y significado usuales en antiguo gallego y antiguo castellano (1), discordantes de las bases de este verbo en portugués corriente: antiguo "trager" < \**tragēre*, moderno "trazer" < \**tracere*; también es especial la voz *delgada*, sinónimo de 'camisa', voz poética usada hoy todavía en el canto de los romances en Galicia y Asturias (2). Pero aun es más característico en esas cantigas el uso de rasgos morfológicamente extraños al portugués, formas del verbo "ir", *vaya, vayamos*, por "vaa", "vaamos", el artículo *lo, la*, o con preposición *del, al, de la, a lo*, etc.; grupo *pl-* en vez de *pr-* inicial, *placer, pleito*; formas con *d* intervocálica, *vado, sedía*, y más chocante, con *n* y *l* conservada, *ir-*

(1) *Cantar de Mio Cid*, II, pág. 870; *Rev. Lusit.*, III, pág. 188.

(2) Recuerdo *delgada* en una versión de *La bastarda y el segador* recogida en Lugo, y en varios romances asturianos. Carolina Michaëlis da la voz *delgada* como corriente en asturiano, pero no sé dónde obtuvo esa información, que creo inexacta.

*mana, louçana, manhana, avelana, avelanedo, amena, arena, pino, granado, venía, color, salido* y otras. Formas así, juzga Carolina Michaëlis que deben tenerse por "hispanismos o castellanismos" que muy pronto habían invadido el habla de Galicia del Norte, pero que desentonaban en el portugués ilustre de los trovadores (1); suposición que habremos de precisar, corrigiendo los calificativos, pues, en lugar de "castellanismos" debemos decir "leonesismos" para un tiempo en que Galicia formaba parte del reino de León separado de Castilla, y en vez de "hispanismos" será mejor precisar "andalucismos", toda vez que las muwaschahas nos han revelado el favor que en los siglos XI y XII gozaba la siempre prestigiosa canción andaluza, según la hemos oído resonar en la región de Toledo recién conquistada por Alfonso VI. Los portugueses, al reconquistar su porción del Andalus en el siglo XII, adoptaban prácticas del habla mozárabe, como se ve en la toponimia, conservando la *l* y la *n* intervocálicas, para el pueblo *Molino* (Évora), cuando en el Norte abundaba *Moinho*; o bien *Madroneira*, como hoy se llama un pueblo de Beja, aunque en el Norte decían y dicen hoy *Madroeira*; o también *Fontanas* (Évora), *Fontanal* (Lisboa), cuando en el Norte se dice *Fontão, Fontainha*, etc. (2); así no puede extrañarnos oír en las cantigas de amigo "na fría fontana", "o río salido"; y nada más probable que si el divulgado cantar de habib decía ¡ay *yermaniellas!*, la cantiga de amigo se sintiese inclinada a mantener firme la arcaica *n*, al exclamar, ¡ay *irmanas!*

Así arcaísmo de tradición indígena, unido a leonesismo y andalucismo son los factores que presumiblemente contribuyen a dar su carácter particular a las cantigas de amigo más populares.

(1) *Canc. da Ajuda*, II, págs. 926-927 (y pág. 157 sobre hispanismos en el Cancionero de Ajuda). Rodrigues Lapa, *Das Origens*, pág. 179 y sigs., repugna la idea de castellanismos gallegos y cree más bien arcaísmos poéticos. Dámaso Alonso, *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, pág. 341, sugiere que esos rasgos "son recuerdos arcaizantes de la ascendencia mozárabe", presumible para las cantigas de amigo; punto de vista que me parece justo, si prescindimos de la palabra "ascendencia", a la que se opone el mismo sistema paralelístico.

(2) *Orígenes del Español*, § 901.

31. *La literatura española  
ilustrativa en problemas de orígenes.*

Al comienzo recordábamos haber impugnado la afirmación de que la literatura española empezaba con el Poema del Cid, y para ello aducíamos testimonios cristianos y musulmanes. Ahora, el descubrimiento de las *muwaschahas* con final románico vino a añadir a esa antigua impugnación numerosos comprobantes, innecesarios en cuanto a la cuestión de principios, es verdad, pero espléndidos en su fuerza convincente y en su precisión ilustrativa, para cimentar más firmemente la teoría tradicionalista y para echar por tierra arrogantes afirmaciones hechas confiadamente por la crítica de los mal comprendidos "hechos tangibles" (1). No es posible ya el poner en el siglo XII los orígenes de la literatura española. Al poema del Cid precede una activa producción lírica (como seguramente le precede una producción épica), y esa lírica ya no podrá ser pasada por alto en las historias literarias, cuando ella tenía vigor y atractivo bastantes para ser grata a los poetas árabes y hebreos, grata e inspiradora para los más célebres entre ellos, como Mosé Ben Ezra y Judá Ha-Leví.

Y por analogía con lo tan comprobado respecto a España, bien puede asegurarse que no es posible ya dar como posición sólidamente asentada el afirmar los orígenes tardíos de las demás literaturas románicas, alegando que los textos conservados representan con suficiente exactitud los textos producidos, y desestimando lo anterior como insignificante y no mucho más

---

(1) Para las descomedidas objeciones y repulsas anti-popularistas hechas muy al aire en el libro de Guido Errante sobre *Marcabru*, Firenze, 1948, véase la merecida réplica de Dámaso Alonso en la *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, 1949, págs. 331 nota y 348. De otro libro del mismo Errante, *Sulla lirica romanza delle origini*, New York, 1943, no me ocupo aquí, porque es esencialmente superficial; más que ningún otro está poseído de la ingenua ilusión positivista de que él no hace hipótesis ni ilaciones; me contradice, según su estilo, sin conocer más que mi conferencia de La Habana en febrero de 1937, deconociendo el estudio del *Bull. Hisp.*, XL, 1938.

antiguo que lo conservado. Un pueblo de tan vivo sentido artístico como el de Italia no puede decirse que careciese de todo género de poesía hasta el siglo XIII; una cultura tan precoz y tan inventiva como la francesa no pudo esperar al siglo XI o al XII para constituir la forma vulgar de sus cantos épicos o líricos. España no puede ser en esto una excepción de mayor antigüedad.

Únicamente, sí, España aparece entre los pueblos románicos como un país de excepción tan sólo en el hecho de poseer alguna noticia de su canción popular, y en conservar muestras abundantes de la misma. Y esto tiene indudable valor para la historia literaria en general.

Hace mucho expuse mi opinión de que la literatura española, aunque muy escasa en textos, por el carácter arcaico de ellos y por la tenaz tradicionalidad que los anima, habría de ser aceptada como guía en las varias cuestiones que el origen de la épica medieval suscita, opinión que ha sido bastante compartida (1). Ahora vemos que también para los orígenes de la poesía lírica la aportación española ofrece recursos únicos en su clase. Respecto a la épica, España conserva memorias y textos de gran significación, aunque algo más tardíos y mucho más escasos que los de Francia, mientras respecto a la lírica primitiva los textos y documentos españoles, antes mucho más tardíos que los épicos, aparecen ahora con una antigüedad mayor que en Francia y que en ninguno de los otros países hermanos. ¿Cómo explicar esto, que va en contradicción con la gran escasez de testimonios que la antigua literatura española muestra siempre en comparación con la francesa?

32. *Cuándo nacen y por qué se pusieron por escrito las canciones andaluzas.*

Sin duda, todos los pueblos hispánicos tuvieron en la alta Edad Media cantos líricos populares, aunque no se conserven;

(1) *Obras* de R. Menéndez Pidal, II, 1934, páginas introductorias del volumen. G. T. Northup, en *Modern Philology*, 15 feb. 1935. G. Cirot, en *Bull. Hispanique*, XXXVII, 1935, pág. 406. Th. Frings, en *Neophilologus*, XXIV, Groningen, 1938, pág. 7.

el canto es recreo necesario, tanto en las fiestas como en los trabajos de la vida, tanto en el descanso como en el cansancio. Esos cantos, indudablemente, nacieron en toda la Rumania a la vez que las lenguas románicas nacían, diferenciándose cada vez más del latín escrito. Y fueron cantores espontáneos los que primero se aventuraron a expresar íntimas emociones con formas lingüísticas extrañas al latín oficial; y fueron, sobre todo, los mimos latinos y sus herederos los juglares quienes por necesidad inherente a su oficio, para divertir a una reunión de gentes que cada vez iba entendiendo menos el latín erudito, tuvieron que esforzarse, más que nadie, para dar alguna forma artística a la rebajada lengua de la conversación inculta, a fin de satisfacer la demanda de recreo imaginativo que el público hacía. Y sólo más tarde los clérigos, a quienes su ministerio imponía también el deber de hablar a los fieles en lengua común, debieron sentir el deseo de asociar alguna vez el pueblo a los oficios eclesiásticos, con cantos vulgares al lado de los cantos litúrgicos (1). Todo esto no es hipótesis, es simple postulado de sentido común.

Pero hoy domina mucho la tendencia a explicar el nacimiento de las literaturas románicas tan sólo mediante la literatura latina antigua y la escrita por los clérigos medievales; la literatura oral y popular, que por necesidad existía, aunque vivía en *estado latente*, no entra en consideración para nada; se la repudia como mera hipótesis, verosímil, pero sin fundamento "tangible". Muchos trabajan en este sentido con gran ahinco y erudición, pero con lastimosa ceguera exclusivista. Encerrarse en esa tendencia viene a ser como sería el empeñarse en explicar el origen de las lenguas romances tomando como base única el latín escrito, el clásico y el medieval, descartando el latín vulgar como hipótesis sin formas hoy tangibles, puesto que ese latín popular vivió también en *estado latente*; en efecto, nadie se atrevió a escribirlo, ni nadie supo escribirlo aunque se hubiera atrevido a ello, pues tenía sonidos inauditos, extraños al alfabeto usual para el latín culto, sonidos que las lenguas neolatinas sólo después de muchos siglos y muchas tentativas acer-

---

(1) Comp. *Poesía juglaresca*, 1924, págs. 433-435.

taron a escribir con las letras del abecedario heredado. Y, sin embargo, ese latín popular deducido por la filología en vista de los resultados lingüísticos, es una realidad lógica, tan tangible como si lo tuviéramos escrito delante de los ojos. Pues lo mismo, es suposición de sentido común —repetimos— que al lado de la poesía latina, escrita por los clérigos en la alta Edad Media, hubo una lírica en lengua latina vulgar y románica primitiva, poesía cantada por el pueblo iletrado, lírica que nadie pensaba escribir, tanto a causa de su lengua indómita para la pluma por sus sonidos ajenos al alfabeto latino, como a causa de sus temas, desconocidos también dentro de la secular práctica latina clásica. Sólo por un acaso extraño, esa lírica popular primitiva nos encontramos ahora con que nos ha dejado muestras puestas por escrito.

Porque si esa lírica primitiva se escribrió y se literalizó, fué sólo en Andalucía; fué usando un alfabeto no latino, libre de las costumbres y precisiones habituales en la escritura occidental, y fué sirviendo a una literatura que no dependía en nada de las prácticas poéticas arraigadas en el arte latino decadente. La cultura islámica, en su ansia por apropiarse los productos de las más extrañas civilizaciones, en su voraz poder asimilatorio, pudo embelesarse con esos cantos mozárabes de inculta y cautivante hermosura, incorporándoselos como quintaesencia vivificadora de la muwaschaha, una nueva poesía árabe. He aquí por qué caso tan extraño, España en el campo de la poesía lírica, como antes en el de la épica, puede documentar su siempre excepcional tesoro de tradicionalidad que la hace única en el concierto de los pueblos hermanos.

Claro es, hagamos esta salvedad, que así como las lenguas románicas, derivadas del latín vulgarmente hablado, no se formaron sin un constante influjo del latín escrito y culto, así también es presunción evidente que los cantos del pueblo y de los juglares del pueblo no crecieron en absoluta espontaneidad, sino que hubieron de sufrir influencias eclesiásticas frecuentes, tanto mediante un intencionado trabajo imitativo sobre la poesía latina profana, como mediante adaptación a lo oído en el templo por los fieles, en las ceremonias litúrgicas y en la predicación nutrida con frecuentes citas bíblicas. Pero lo cierto es que en



los cantares recién descubiertos no tenemos la fortuna de percibir tal influencia, ni siquiera en la jarcha 14.<sup>a</sup>, la de la vacilación de la amada para abrir la puerta al amado.

### 33. *Estado latente de la lírica primitiva.*

Sin duda; todos los países románicos tuvieron una lírica primitiva tradicional, derivada de espontáneos cantos latinos, consustanciales con la lengua latina vulgar, y con ella evolucionados hasta convertirse en cantos románicos.

Esos cantos vivieron durante siglos en lo que hemos llamado *estado latente*, esto es, estado oculto de una actividad social cualquiera, cuya existencia no consta en ninguno de los testimonios coetáneos; actividad inadvertida por todos ellos, a causa de no merecer ninguna atención por juzgarla muy vulgar, insignificante, extraña a los usos corrientes aceptables.

Una ocultación así ocurre frecuentemente en muchos fenómenos lingüísticos que suelen llevar algunos siglos de existencia antes que un gramático o lexicógrafo los registre, o antes que aparezcan escritos en los documentos (1). Los lingüistas no suelen reconocer esa antigüedad latente, y yerran en sus cronologías, creyendo que tal cambio lingüístico nace poco antes de que sea claramente ostensible en los testimonios conocidos. Es el mismo error en que cae la crítica individualista que ve muy poco más allá de los primeros textos conservados. También podemos recordar aquí otro ejemplo muy pertinente por tratarse de un género literario oral como el de las canciones andalusíes: el romancero castellano de tradición oral vivió latente durante los siglos XVII, XVIII y XIX; indagadores tan formidables como Durán, Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo no hallaron noticia ninguna sobre romances orales en Castilla, y negaron que ahora se cantasen, hasta que en el siglo actual fueron buscados

(1) Véase *Orígenes del español*, § 112<sub>2</sub> y 5. También explico el estado latente a propósito del *Modo de obrar el substrato lingüístico*, en la *Rev. Filol. Esp.*, XXXIV, 1950, págs. 6-8.

con mejor suerte y encontrados por todas partes en gran vitalidad y abundancia (1).

El estado latente de la lírica hispana primitiva llegaba, en los conocimientos modernos, hasta el siglo XIII. El reciente descubrimiento de las muwaschahas con jarchya románica ha poblado de poesía los dos desiertos siglos XI y XII, arrancándolos de golpe a la edad latente y rescatándolos para unirlos a la época documentada. Además, el conocimiento de las muwaschahas con jarchya románica nos permite ver con claridad en qué consistía el invento de Mocáddam de Cabra, y nos deja prolongar la tradición de la canción andalusí hasta el siglo IX.

34. *Valor filológico y poético de los cantos andalusíes.*

El valor filológico de los cantos recién descubiertos es incalculable. Lo que la lírica hispana de los siglos XIII y XIV nos ofrecía era mucho en el Noroeste peninsular, pero poquísimos en el Centro. Los cancioneros gallego-portugueses nos conservan abundante fruto de una valiosa escuela literaria, de trovadores nobles y juglares palacianos, inspirada, es cierto, en cantos populares, pero en ese caudal es poco lo tomado fielmente al arte anónimo tradicional, que es el que ahora tratamos: un bellissimo canto primaveral de danza, retocado una vez por el juglar Joan Zorro y otra vez por el clérigo santiagués Airas Nunes; un cantarillo de "dona virgo", glosado paralelísticamente por el mismo Joan Zorro, e incluido con otros tres, de doncella quejosa, en una pastorela del citado Airas Nunes; la bailada de los *olhos verdes*, puesta como estribillo en una sátira del escudero Joan de Gaya; y poco más. En cuanto a Castilla, muy poco también: a comienzos del XIII en la *Razón de Amor*, texto procedente no de Castilla sino de Aragón, se incluyen dos

---

(1) Véase mi *Romancero Hispánico* (de próxima publicación), capítulos XVIII y XIX. Arriba, en el párrafo 15, vimos la cuarteta asonantada vivir oculta, siglos y siglos, a las indagaciones de los eruditos más especializados en su estudio.

pareados paralelísticos en los que dos veces se usa el pronominal gallego *meu* (1); después, anterior a 1236, el trístico a la derrota de Almanzor, del que arriba apuntamos la sospecha de ser jarchya de una muwaschaha andaluza; la cantiga de velador imitada por Berceo; alguna otra imitación debida al Arcipreste de Hita; y no sé qué más. Pero ahora, irrumpen de golpe en nuestro campo histórico veinte canciones andaluzas más antiguas, y muchas de auténtico carácter tradicional. Los mencionados siglos XIII y XIV, respecto a la región central, no nos habían dado tan gran número de textos como ahora poseemos de los dos siglos XI y XII.

Y estos cantos recién hallados, luz de esos dos antes tan oscuros siglos XI y XII, son como eslabones que enganchan perfectamente con los otros anillos de la cadena tradicional conservados a través de los siglos esplendentes de la baja Edad Media. Esos eslabones, aunque añadidos al comienzo de la cadena, traen al conjunto coherencia y claridad extraordinaria, pues las canciones mozárabes a pesar de su gran arcaísmo y de su fuerte impregnación en el ambiente árabe, ofrecen asombrosas semejanzas con las canciones posteriores, tanto en el espíritu, en la ética y en los temas, como en la métrica y hasta en las formas de expresión; de un lado, semejanzas con las cantigas gallego-portuguesas, de otro lado, con los villancicos castellanos. Las tres ramas que antes se veían asociadas casi sólo conjeturalmente, conjetura impugnada por la crítica individualista, aparecen ahora, con gran evidencia, como un conjunto dotado de unidad y continuidad tradicional.

Al comienzo y al final de mi estudio de 1919 hacía notar que en todas las historias literarias faltaba un primer capítulo introductorio, dedicado a la lírica popular y tradicional del período primitivo (2). Entonces, ese deseado capítulo sería un mero postulado de realidad *latente*; tendría que carecer de textos viejos, contentándose con estudiar últimas derivaciones en siglos tardíos. Hoy los textos viejos existen ya (y pronto serán aumen-

---

(1) *Comp. Bull. Hisp.*, XL, pág. 422.

(2) *La primitiva poesía lírica*, en *Estudios literarios*, 1920, págs. 255 y 342 y sigs.

tados), ofreciendo vivo interés histórico a ese capítulo inicial, que en adelante no podrá faltar.

Consideradas en sí mismas, esas veinte jarchyas, en comparación a lo más antiguo antes conocido, forman un tesoro más rico por su antigüedad, por su abundancia y sobre todo por la mayor variedad de sus temas: la ufana vanidad que la doncella pone en su blanco cuello, rechazando las joyas que lo oculten a las codiciosas miradas del amado (11.<sup>a</sup>); el entrañal estremecimiento de la amada al sentir que el amigo llama a la puerta (14.<sup>a</sup>); la virgínea esquivéz ante las caricias (8.<sup>a</sup>), la desfalleciente protesta de amor enfermo (18.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>); la rendida súplica al amado, que no se ausente (16.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>); el angustioso sobresalto, comunicado a las hermanas, al ver que el amado se aleja (9.<sup>a</sup>); mortal desconsuelo por la ausencia (14.<sup>a</sup>); honda pena de soledad, ardor de corazón al ver llegar la Pascua y que él no llega (5.<sup>a</sup>); consulta a la adivinadora ¿cuándo vendrá? (2.<sup>a</sup>); amargura de comprender que el amigo ama a otra (17.<sup>a</sup>, 19.<sup>a</sup>). Tal es el sencillo poema amoroso de la doncella mozárabe, eternamente repetido, perpetuamente nuevo en su efusión cordial. El más grande de los poetas judíos medievales, Judá Ha-Leví, a quien pertenecen once de estas veinte muwaschahas, se muestra muy señaladamente encariñado con el lirismo de estas vetustas canciones andaluzas; ése es el más elocuente éxito literario que de ellas pueden gloriarse, el singular aprecio del magno poeta hebreo.

Y estas viejas canciones, que tras novecientos años de silencio vuelven ahora a resonar en nuestros oídos, nos asombran porque a pesar de la extraña morfología gramatical, a pesar de su gran arcaísmo e intensa arabización de su vocabulario, nos recrean con una substancial simplicidad, un indecible encanto, un frescor idéntico al de aquellos villancicos y letrillas que tuvieron fuerza para vivificar la gran poesía de un Gil Vicente, de un Lope de Vega. Los mismos móviles elementales de la sensibilidad, el mismo intenso lirismo que brota no por operación literaria, sino espontáneo como flor que se abre al calor de una emoción vital, la misma esencial naturalidad y pura desnudez que admirábamos en aquellas mues-

tras tardías (1), percibiendo en ellas delicioso perfume de primitivismo, nos admira ahora en estas muestras mucho más antiguas. Perpetua identidad en perpetua renovación como la de la primavera renaciente; tal es el estilo tradicional, elaborado, no por el individual esfuerzo de un literato de profesión, sino por reiterada corrección anónima, la única que logra esa belleza sin literatura, aborrecedora de cualquier artificio, como la enamorada doncella mozárabe que rehusa los adornos sobre la viviente hermosura de su cuello albo.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL.

---

(1) Copio, sin alteración, frases usadas en la página final de mi antiguo estudio sobre *La primitiva poesía lírica española*, viendo que pueden aplicarse a las canciones más antiguas.