

M a r g i t F r e n k A l a t o r r e

L A S H A R G A S M O Z A R A B E S
Y L O S C O M I E N Z O S
D E L A L Í R I C A R O M Á N I C A

Tesis para optar al grado
de "Doctor en Lingüística
y Literatura Hispánicas"
en El Colegio de México

1 9 7 2

para ANTONIO

PRÓLOGO

En 1948 descubrió S. M. Stern las harg̃as mozárabes: primer conjunto coherente de textos líricos en lengua romance que pudo fecharse con seguridad antes de la obra de los más antiguos trovadores conocidos. El descubrimiento cayó en un terreno abonado por más de un siglo de especulaciones. Se había buscado afanosamente algo que hiciera comprensible el nacimiento de la lírica europea en la Provenza del siglo XI, algo que aclarara lo que parecía ser un milagro: la brusca aparición de una poesía en lengua vernácula, poesía madura, compleja y refinada, a la que no se le conocían antecedentes. Bajo el signo del romanticismo surgió esta hipótesis: la lírica trovadoresca se desarrolló a partir de una tradición poética de carácter popular; sus orígenes están en las canciones en lengua vulgar que la gente venía cantando desde hacía siglos, poesía primitiva, preliteraria.

Esta "Teoría de los orígenes populares" tuvo larga vida: prevaleció casi intacta hasta 1925. Después suscitó violentas réplicas y fue suplantada por otros intentos de explicación. El más importante: la tesis "medio-latina", que ve el origen de la lírica trovadoresca en la poesía latina de la Edad Media, ya en la lírica amorosa, ya en la poesía litúrgica y paralitúrgica.

Actualmente, casi superada la etapa de las soluciones radicales, se tiende, por una parte, a resaltar la originalidad creadora de los trovadores y, por otra, a aceptar la posibilidad de que en ellos influyeran, en mayor o menor medida, diver-

sas tradiciones poéticas anteriores y contemporáneas: la latina clásica, la latina medieval, la árabe y también, nuevamente, la popular vernácula. En cuanto a ésta, ocurrió algo curioso: su existencia no fue negada ni por los más acérrimos detractores de la hipótesis romántica; la idea de que la gente cantaba canciones en lengua vulgar antes de surgir la lírica aristocrática se mantuvo a flote en medio de la borrasca de las polémicas. El descubrimiento de las ħarġas la ha plantado hoy en tierra firme.

Por otra parte, este descubrimiento de las ħarġas mozárabes está reclamando un nuevo acercamiento a la lírica preliteraria de la Romania. En líneas generales cabe decir que hasta 1948 los especialistas sólo se habían interesado por ella en la medida en que pudieran aducirla como posible antecedente de ciertos géneros, temas o formas de la poesía literaria europea. Interesaban los o r í g e n e s más que los o m i e n z o s, y todos los estudios están como marcados por ese enfoque. Pero las ħarġas españolas, al hacernos entrever la realidad viva de la lírica pretrovadoresca de la Romania, quieren volver por los fueros de esa realidad y nos piden que, prescindiendo de lo que vino después, nos ocupemos de ella directamente.

El presente trabajo constituye un intento en ese sentido. He querido ver en su totalidad, abarcando sus muchas facetas, la cuestión de la lírica románica pretrovadoresca. Y he querido presentarla de una manera más bien apretada, sintética, concentrando en las notas al pie referencias bibliográficas suficientemente detalladas para que puedan servir a futuras

consultas o investigaciones sobre aspectos particulares del tema.

Importaba, en primer término, conocer las especulaciones que precedieron a la aparición de las hargas: ¿qué concepto tuvieron los filólogos, durante más de un siglo, de esa ignota poesía anterior a los trovadores? ¿Cómo se la imaginaron? Evidentemente, la imagen que se formaron de ella fue producto de una determinada ideología; sus raíces se hunden en el "naturalismo" dieciochesco y su savia alimentadora fue el concepto romántico de la poesía popular; de esto tendremos que ocuparnos antes que nada. En seguida hay que ver cuáles son las fuentes de conocimiento en que los filólogos han buscado alimento externo para sus ideas sobre la poesía lírica preliteraria: qué documentos y qué textos literarios. Reuniendo luego la multitud de observaciones dispersas referentes a las supuestas características de esa poesía, podremos esbozar la imagen que se tenía de ella.

Pasaremos luego —Segunda parte— a las hargas. ¿En qué medida han permitido ellas corroborar o superar las hipótesis previas? Para apreciarlo necesitamos saber qué son y cómo son. Esto nos llevará a una revisión de cosas ya sabidas y también a ver aspectos poco valorados. En seguida tendremos que percatarnos de los complejos problemas que plantean las hargas, analizar y organizar todas las opiniones que se han dado en relación con ellos y llegar, si eso es posible, a algunas conclusiones. Sólo entonces podremos valorar las nuevas perspectivas que las hargas han abierto sobre la poesía

lirica anterior a los trovadores.

Evidentemente, y pese a los textos que tenemos ahora frente a nosotros, hablar de esa poesía sigue significando hablar de problemas más que de "hechos"; significa, básicamente, adentrarse en una enmarañada selva de discusiones. Al final de la aventura quizá lo que quede es la aventura misma y, como botín, una gran carga de dudas y un pequeño puñado de convicciones.

M. F. A.

El Colegio de México,
febrero de 1972.

Primera Parte

UN SIGLO DE ESPECULACIONES

1.1 Bases ideológicas.

1.10 Antecedentes: El descubrimiento de la naturaleza. 1.11 El concepto de "poesía popular". 1.12 La teoría de los orígenes populares. 1.13 Nuevas ideas sobre la poesía popular. 1.14 Nuevas teorías sobre los orígenes. 1.15 Eppur si muove.

1.10 Antecedentes: El descubrimiento de la naturaleza¹

En el comienzo está Rousseau. Porque fue Rousseau quien lanzó a los cuatro vientos las ideas básicas que llevarían a la idealización de una poesía "natural", "primitiva", no tocada por las manos malsanas de la civilización.

Claro que podemos irnos más atrás —siempre hay un más atrás—, hasta la célebre frase de Montaigne: "La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art"². Y recordaremos entonces que por esa época, a

1 Para lo que sigue véanse sobre todo la Storia del folklore in Europa de Giuseppe Cocchiara (= Cocchiara 1952), el libro de Paul Levy sobre el concepto de poesía popular (Levy 1911) y su puesta al día (Levy 1932). Menéndez Pidal resumió la historia del concepto en su Romancero hispánico, Madrid, -1953, t. 1, cap. 2 (más brevemente, en "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en El romancero, Madrid, 1928 y en Los romances de América, Col. Austral). Cf. también Errante 1943, pp. 14-46, y para los desarrollos recientes, Bronzini 1959.

2 Montaigne, Essais [1580], I, liv; ed. J. Plattard, t. 1, 2^a pte., Paris, 1931, p. 240. Cf. también I, xxxi; ed. cit., pp. 104-105, el elogio de una canción de caníbales (ver Levy 1911, pp. 16-18 [=pp. 314-316 del tomo] y 322). La exaltación de la naturaleza durante el Renacimiento ha sido admirablemente estudiada por Américo Castro en El pensamiento de Cervantes, Madrid, 1925, pp. 156-187. Véase también R.

lo largo del Renacimiento, toda Europa se complació en los cantares rústicos y callejeros, que los músicos se inspiraron en sus melodías, y los poetas en las "ingenuidades y gracias" de sus letras³.

O, acercándonos ya a Rousseau, hablaremos forzosamente de Giambattista Vico, de sus innovadoras ideas sobre la humanidad primitiva, la "ignorancia creadora" y el nacimiento de la poesía⁴. En ese primer cuarto del siglo XVIII también brotó, en Inglaterra, una súbita oleada de entusiasmo por las antiguas baladas inglesas y escocesas. Addison las comparó en 1711 con Homero y Virgilio y exaltó su naturalidad y falta de ornamentos artificiosos; en su antología de 1724 el escocés Allan Ramsay puso lado a lado los cantares populares y sus propios poemas; otra antología, en tres volúmenes, se presentó ya abiertamente como una Collection of the Old Ballads (1723-1725). Pasan unos años, y Macpherson se saca de la manga la obra poética de un arcaico bardo escocés, Ossian, inventado por él (1760-1765), mientras Thomas Percy publica (1765) los tres volúmenes de sus famosas Reliques of Ancient English Poetry, destacando en el

Menéndez Pidal, De Cervantes y Lope de Vega, Buenos Aires, 1943 (Col. Austral), pp. 72 ss.

- 3 El fenómeno se produjo con especial intensidad en España. Cf. Frenk Alatorre 1971, pp. 12-41, y "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", Anuario de Letras (México), 2 (1962), pp. 27-54.
- 4 Ver en especial Erich Auerbach, "Vico und Herder" y "Vico und der Volksgeist", en sus Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie, Francke, Bern-München, 1967, pp. 222-232 y 242-250. La Scienza Nuova se publicó en tres versiones, la primera de 1725, la segunda de 1731, la tercera y definitiva de 1744. Cf. también Rodríguez Lapa 1966, p. 67.

prólogo la "dulce espontaneidad" y la "gracia sin artificio" de las antiguas baladas, lo mismo que su valor nacional; si bien toscas y llenas de imperfecciones, dice, tienen la virtud de "tocar al corazón"⁵.

Estamos ya en la época de Rousseau, en la época en que van a iniciarse las especulaciones que llevarán muy pronto en Alemania al concepto de Naturpoesie y a la exaltación de la poesía "popular". Los ingleses, desde Addison hasta Percy, se han adelantado en la práctica, y sin detenerse a teorizar mucho, a todo ese gran movimiento. En ellos han influido, sin duda alguna, el nacionalismo y una reacción estética contra el clasicismo imperante. Pero hay algo más, hay una honda correspondencia con tendencias ideológicas y espirituales que han ido fermentando en toda Europa desde el siglo XVII y que están minando la confianza "ilustrada" en la Civilización y el Progreso. Por los mismos años en que Voltaire se deja decir, admirablemente, que "les grands crimes n'ont guère été commis que par de célèbres ignorants"⁶, se le está formando un juicio a la ciencia, acusándola de corromper a la humanidad, mientras se redescubre a la Naturaleza y al hombre que vive en "estado natural"⁷.

5 Para todo esto, ver el admirable capítulo VIII de Cocchiara 1952 (y su bibliografía, pp. 589 a.); Baldi 1946, pp. 11 a.

6 Carta a Rousseau del 30 de agosto de 1755, apud Lagarde-Michard, p. 159.

7 Aquí entra toda la literatura sobre viajes reales e imaginarios, que en el siglo XVIII alimenta el ya secular mito del buen salvaje. Cf. entre otros Cocchiara 1952, cap. 1, passim; Hazard 1958, pp. 458 ss.

Rousseau, ha dicho Albert Schinz⁸, "avait baigné en quelque sorte dans une atmosphère saturée déjà de cette idée d'excellence de la nature". Pero gracias a la elocuencia apasionada de Rousseau tal idea —¿o mejor, creencia?— dejó de ser una de tantas y se convirtió en motor de muchas especulaciones y de muchas actitudes nuevas. Toda Europa cayó de algún modo bajo el hechizo de sus dos primeros discursos. El Discours sur les sciences et les arts (1750) era de hecho un alegato contra las ciencias y artes, compañeras inseparables del "lujo, la disolución y la esclavitud", que a su vez "ont été de tout tems le châtiment des efforts orgueilleux que nous avons faits pour sortir de l'heureuse ignorance où la sagesse éternelle nous avoit placés"⁹. En el segundo discurso, Sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes (1753), exaltaba Rousseau el estado de naturaleza, en que los hombres "vécurent libres, sains, bons et heureux autant qu'ils pouvoient l'être par leur Nature", y afirmaba: "L'exemple des Sauvages... semble confirmer que le Genre humain étoit fait pour y rester toujours, que cet état est la véritable jeunesse du Monde, et que tous les progrès ultérieurs ont été en apparence autant de pas vers la perfection de l'individu, et en effet vers la dé-

8 Albert Schinz, La pensée de Jean-Jacques Rousseau, Northampton, Mass., 1929, pp. 22-25 (la cita, p. 22).

9 Jean-Jacques Rousseau, Ouvres complètes, ed. Bibliothèque de la Pléiade, 1959-1969, t. 3, p. 15 (subrayo yo).

crépitude de l'espèce"¹⁰.

No había, por supuesto, posibilidad de reencontrar ese paraíso perdido; pero volviendo a la naturaleza, viviendo la vida sencilla y laboriosa de los campesinos y montañeses, podía uno recuperar la felicidad que la vida civilizada y urbana negaba al individuo. En La Nouvelle Héloïse (1761) dice Saint-Preux: "...et les touchans attraits de la nature, et l'inaltérable pureté de l'air, et les mœurs simples des habitans, et leur sagesse égale et sûre..."; en seguida, imaginando su existencia al lado de Julie en ese mismo ambiente: "nous pratiquerions au sein de cet heureux peuple, et à son exemple, tous les devoirs de l'humanité..."¹¹. La educación que, un año después, propondrá para su Émile es coherente con tales ideas. Pensando, por ejemplo, en el oficio que elegirá para él, decide: "de toutes les occupations qui peuvent fournir la subsistance à l'homme, celle qui le rapproche le plus de l'état de Nature est le travail des mains"; haciéndolo artesano, logrará "l'élever à l'état d'homme"¹². Y cuando Rousseau se fabrica una utopía para sí mismo, se sueña viviendo en el campo,

10 Ibid., p. 171. Recuértese igualmente la famosa frase inicial del Émile (1762): "Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses: tout dégénère entre les mains de l'homme" (Oeuvres, ed. cit., t. 4, p. 246).

11 La Nouvelle Héloïse, I, 23; ed. cit., t. 2, pp. 83 s. (subrayo yo); cf. en la parte V la exaltación de la vida campestre. Véase también la Lettre à d'Alembert de Rousseau.

12 Op. cit., III; ed. cit., pp. 470 y 1440, n. a la p. 470.

rodeado de un pequeño grupo de amigos. "Si quelque fête champêtre rassembloit les habitans du lieu, j'y serois des premiers avec ma troupe... Je souperois gaiment au bout de leur longue table; j'y ferois chorus au refrain d'une vieille chanson rustique, et je danserois dans leur grange de meilleur cœur qu'au bal de l'Opéra"¹³.

1.11 El concepto de "poesía popular"

En medio del decrepito mundo de los hombres civilizados, solamente el campesino conserva aún la pureza de su antepasado el salvaje, y Rousseau puede decir sin pensarlo dos veces que Émile ha sido educado "dans toute la liberté des jeunes paysans et des jeunes sauvages"¹⁴. La equiparación, por lo demás, no es nueva: ha aparecido ya cuarenta años antes en Giambattista Vico y en varios coterráneos de Rousseau¹⁵.

13 Ibid., IV, p. 688. En 1764 describe Rousseau las canciones popularizantes: dice de la romance que "elle doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique...; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre..." Dictionnaire de Musique, VI, p. 641 (apud Levy 1911, pp. 22 s.).

14 Op. cit., IV, p. 413. Cf. Cocchiara 1952, p. 141.

15 Para Vico, cf. por ejemplo la Scienza Nuova, III, 16; trad. J. Carner, El Colegio de México, México, 1941, pp. 41 s.: los griegos primitivos se contentaban con una sola mujer, lo mismo que hoy "nuestros villanos". Dice Cocchiara (1952, p. 131): "I paria della società (i primitivi da un lato e i volghi dei popoli civili dall'altro) irrompono nella Scienza Nuova..." Los coterráneos de Rousseau son, entre otros, el poeta Haller y el ensayista Muralt, que ambos, como dice Cocchiara (p. 173), buscaban "il primitivo a casa sua, fra i contadini e i pastori, nei quali si rispecchia l'anima stessa della natura..."

El terreno estaba preparado, en toda Europa, para que brotara la idealización del campesino y de sus "viejas canciones rústicas"; pero Rousseau esparció la semilla. Donde primero prendió fue en Alemania, concretamente, en el inventivo espíritu de Herder. Herder fue el verdadero creador del mito de la poesía popular, desarrollado luego por Goethe, por los hermanos Schlegel y los hermanos Grimm, por Arnim y Vischer y Uhland y Liliencron y tantos otros literatos y filósofos alemanes. El recorrido cronológico de todo ese movimiento y de sus consecuencias lo ha trazado Paul Levy en su admirable Historia del concepto de "poesía popular" (Geschichte des Begriffes Volkslied)¹⁶. Aquí sólo veremos, sin entrar en el ir y venir de las discusiones, aquellos aspectos fundamentales que están en la base de las especulaciones sobre la lírica pretrovadoresca de la Rumania.

a) El pueblo.— "Lo que Herder entendió por 'canción popular' (Volkslied), dice Levy al iniciar su recorrido¹⁷, no es fácil de resumir en una frase: por una parte, probablemente ni él mismo lo sabía muy bien, y por otra, sus ideas fueron sufriendo con el tiempo modificaciones de detalle... ¿Canciones populares? Pues eran canciones del pueblo (Volk). Pero en seguida surgía la difícil pregunta, que todavía hoy no se ha contestado de manera definitiva: ¿Qué es pueblo en este sentido?"

16 Cf. además supra, nota 1.

17 Levy 1911, p. 33. (Las traducciones de los pasajes en alemán son mías).

En efecto, ¿cuál será el "pueblo" de las canciones "populares"? Herder, hondamente influido por Rousseau, habló primero (1766) de "pueblos salvajes" (wilde Völker), como los letones, los cosacos, los indios americanos, y más tarde (1773) de "campesinos" (Landvolk)¹⁸. Poco a poco la mayoría de los autores se fue decidiendo por la identificación del pueblo con las "clases bajas de la sociedad", o sea, con la "gente inculta"¹⁹. Pero llegó un momento en que empezaron a hacerse distinciones. Se dijo entonces que la equivalencia pueblo=clases bajas es reciente; que en épocas antiguas²⁰ el pueblo de las canciones populares era "la nación entera, toda la comunidad, aún no socialmente diferenciada". Estas palabras figuran en la Estética de Friedrich Theodor Vischer (1851). Decía él que en otros tiempos "una misma canción fascinaba al campesino y al artesano, a la nobleza, los clérigos y los soberanos"²¹. Las ideas de Vischer sobre la poesía popular ejercieron honda influencia en sus contemporáneos.

18 Ibid., pp. 33-35.

19 Ibid., pp. 69 (A. W. Schlegel), 73 s. (Arnim), 112 (Schopenhauer), 133, 145 (otros).

20 ¿Cuáles eran esas "épocas antiguas"? Como tantas otras cosas, esto muchas veces no quedó nada claro, aunque sí hubo quien dijo: "la Edad Media" (concepto también poco preciso), "hasta fines del siglo XVI", etc. Cf. infra, l.11e.

21 Cf. Levy 1911, p. 114. Ya Tieck había dicho en 1803 que en la época de los trovadores nobleza y pueblo bajo eran una sola cosa (prólogo a su edición de los Minnelieder):

b) El Volksgeist.— Este pueblo-nación que reunía a todos, desde el campesino hasta el soberano, constituía un sólo cuerpo con una sola alma. Y esta alma era distinta en cada pueblo. El mito del Volksgeist (alma colectiva de un pueblo, genio nacional), creado por Herder, pervive hasta hoy²² como tantos otros mitos románticos. Sirvió de maravilla al creciente nacionalismo de los países europeos, y a este propósito no hay que olvidar que tantas cosas que ocurrieron desde el siglo XVIII se debieron a una reacción contra la hegemonía cultural y política de Francia. Macpherson, al lanzar su Ossian en 1760 y Percy al publicar sus Reliques (1765) lo que quisieron fue mostrar la verdadera voz de los ingleses, tan distinta de aquella voz clasicista que les venía de Francia²³. La lucha de Rousseau contra la civilización lo fue a la vez contra París; y es incalculable la fuerza que los impulsos patrióticos antifranceses ejercieron en Alemania sobre todo el complejo

cf. Cocchiara 1952, pp. 215 y 234. Y la idea reaparecerá a lo largo del siglo XIX: Liliencron dice en 1884 que hasta el siglo XVI el pueblo era la "totalidad indivisa de la nación" y que a partir de entonces "sólo las capas inferiores" (Levy 1911, p. 128, y cf. pp. 140, 153). Cf. infra, 1.1 nota 41; 1.12 y n. 56. Sobre el concepto romántico de pueblo-nación, ver también Baldi 1946, pp. 12-13. La duda ¿toda la sociedad o sólo las clases bajas? reaparecerá a propósito de las harças: cf. infra 2.22 y n. 56.

22 Podría citarse, como un ejemplo entre tantos, el artículo de L. Laccourcière y F. A. Savard, "Le folklore et l'histoire", en Les Archives de Folklore (Montréal), 1 (1946). Cf. la crítica de M. Rioux en Journal of American Folklore, 63 (1950), pp. 194—197.

23 Dice Cocchiara de la obra de Macpherson (1952, p. 157): "quest'opera voleva costituire un'Iliade nazionale... Ossian infatti voleva essere il cantastorie di un patri-

de ideas en torno a la poesía popular. Los alemanes, con Herder a la cabeza, se afanaron por recuperar lo natural y auténticamente germánico.

Y lo genuino y primitivo de un pueblo es siempre su poesía popular. De Herder es el célebre calificativo "la voz viva de las naciones" (lebendige Stimme der Völker), y su contemporáneo Bürger llama a las canciones populares "verdadera emanación de la naturaleza nacional"; para Goethe, en 1823, son las "canciones que definen a un pueblo", y Uhland dirá en 1845: "Cuando la vida colectiva... cuaja en canciones es cuando surgen las verdaderas y auténticas canciones populares"²⁴.

c) El pueblo poetizante.— Esa idea enlaza directamente con esta otra: "Las canciones populares más auténticas son aquellas que... el pueblo en cierto modo ha compuesto por sí mismo", o dicho más tajantemente: "Todo el pueblo las ha creado" (Das ganze Volk hat es gedichtet). Son palabras escritas por A. W. Schlegel a comienzos del siglo²⁵. Los hermanos Grimm, al unísono, se encargaron de ampliarlas hacia 1807: "No es obra deli-

monio che ha, sí, valore poetico, ma anche e soprattutto nazionale; ...voleva riportare la Scozia e l'Inghilterra alle fonti della propria storia e della propria tradizione".

24 Levy 1911, pp. 47, n., 58 y 93. El francés Du Méril dice en 1847: "témoignage de la civilisation nationale"; cf. Errante 1943, p. 42. En cambio Menéndez Pelayo, portavoz de otra época, dira que "No hay en todas las naciones cosa menos nacional que su poesía popular". (Antología de poetas líricos castellanos, Madrid, 1891, t. 2, p. xxx).

25 Levy 1911, pp. 66, 69.

beradamente producida por unos cuantos hombres sobresalientes, excepcionalmente dotados", "no ha salido, como la demás poesía, de manos de poetas individuales de nombre conocido, sino que ha brotado entre el pueblo mismo, de boca del pueblo", y añaden: "entiéndase esto como se quiera". Con más tonalidades místicas: "Como todo lo bueno en la naturaleza, [la poesía popular sale] silenciosamente de la callada fuerza del Todo". Finalmente, cualquier canción popular debe hacerse por sí misma, no debe ser escrita por ningún poeta: "muss sich selbst dichten, von keinem Dichter geschrieben werden"²⁶. Jakob Grimm se asoma al abismo que él y su hermano han abierto: "En cuanto a la manera como esto puede haber ocurrido, hay ahí un velo de misterio, y no podemos sino creer en él"²⁷.

Era difícil que sus contemporáneos compartieran ese acto de fe indefinidamente. Uhland pensaba todavía en 1830 que "Eso de que los pueblos hacen poesía no es sólo una manera de decir. En ello consiste precisamente... el concepto de poesía popular"²⁸; pero en 1845 reconoce que "ninguna obra del espí-

26 *Ibid.*, p. 77. Algo parecido, aunque con otra orientación, había sostenido Vico casi un siglo antes: en tiempos primitivos todo el pueblo era poeta: no sólo ciertos individuos. Cf. Auerbach, "Vico und der Volkgeist" (cit. *supra*, n. 4), p. 243.

27 Levy 1911, *loc. cit.* Hay que situar estas afirmaciones en el contexto de las ideas de Herder y de Schelling sobre el misterio que rodea la génesis de la poesía y de las de Hegel sobre la esencia de la poesía. Cf. Errante 1943, pp. 17-33.

28 Levy 1911, p. 77; p. 97: Wackernagel dice hacia 1837, "El poeta no fue uno, sino toda la nación"; p. 102 y n. 1, p. 103: Vilmar, en la década de los cuarenta, afirma que los

ritu ha surgido directamente de la totalidad de una nación" y que toda creación requiere "de la actividad y el talento del individuo"²⁹. El espíritu crítico tenía que volver por sus fueros. Continuaba Uhland, adelantándose a lo que tienden a pensar —aunque con más precisión— los folkloristas de hoy: a pesar de que resulta indispensable la intervención de un poeta, "en la poesía popular es decisivo el dominio de lo colectivo sobre los derechos del individuo". Ya Wackernagel había llegado en 1837 a la misma conclusión: es verdad que cada canción popular tiene un primer autor, "pero éste creó partiendo del alma del pueblo; no como uno, sino sólo como... instrumento casual de la comunidad"; y Vischer dijo en 1851: "El poeta... sólo ha cantado en nombre de todos", y su obra es "más un producto colectivo del pueblo que la creación de uno solo"³⁰. Por eso tiene que ser anónimo y desconocido³¹. De hecho, el pueblo interviene activamente en la obra, limando o eliminando lo que no le suena, adaptándola a su manera de ser. Para algunos es realmente esta intervención de la colectividad la que convierte un poema en canción popular³².

cantos populares "nadie los ha escrito, en ningún lugar se han creado", y Böckel: "La canción popular no surgió nunca". Cf. pp. 132, 141, 160.

29 Ibid., p. 92.

30 Ibid., p. 97, p. 114 y n. 3. Cf. Grube: "porque el autor de la canción popular es, en el fondo, el pueblo mismo" (ibid., p. 116); Steinthal, en 1868: pp. 121-122.

31 Ibid., pp. 68 (A. W. Schlegel), 97 (Soltan, Wackernagel), 112 (Schopenhauer), 114 (Vischer), 151, 157. Según otros, el anonimato no es indispensable: pp. 134, 183, passim.

32 Lo dijo Liliencron entre 1865 y 1869, adelantándose en -

d) Naturpoesie versus Kunstpoesie.— En la base de todas estas disquisiciones está, explícita o implícita, la comparación con la poesía culta. Es que la antinomia naturaleza-civilización no ha dejado de estar presente en el ánimo de los teorizadores. Para ellos la poesía artística (Kunstpoesie) es individual, personal, diferenciada, solitaria; tiene un autor de nombre conocido; es intelectual, deliberada; presupone estudios y conocimientos; tiende al artificio, a la retórica. La poesía popular es todo lo contrario: es Naturpoesie. Görres habla de Naturwerke wie die Pflanzen: "obras de la naturaleza, como las plantas"³³. Nada sabe de la cultura, de los estudios³⁴. Es espontánea, emotiva, conmovedora: "Sale del corazón y por eso regresa al corazón"³⁵. No tiene intención previa, ni plan, ni selección arbitraria (Görres), "ni pretensión ni afectación" (Goethe); nunca usa el artificio ni la retórica (Schlegel). "Su lenguaje es el de la naturaleza: sencillez y sin adornos" (Eschenburg, en 1778); es simple, ingenua, gracioso

medio siglo a Menéndez Pidal: Este limar y colorear la canción por parte del pueblo "es el que le da precisamente el sonido característico que pertenece a la esencia de la canción popular" (Levy 1911, p. 130). La idea de que la colectividad remodela la obra individual está también, con variantes, en Uhland, Wackernagel, Jungbauer, etc. Cf. Levy 1911, pp. 92, 93, 98, 130, 166.

- 33 Lo dice en 1807: Levy 1911, p. 83 n.; cf. Cocchiara 1952, p. 232. Más tarde dirá Vischer: "La canción popular acarrea un olor a tierra y a raíces", es "naturaleza dulcemente inconsciente, en íntimo claroscuro" (Levy 1911, p. 115).
- 34 Ibid., pp. 120, 124, 132, passim. Goethe (p. 48): "sus motivos están tomados directamente de la naturaleza".
- 35 Herder: ibid., p. 36; los Schlegel, los Grimm, etc.: pp. 66,

sa. Es, en suma, "naturaleza sin arte" (Voss, en 1776) y es "arte sin arte": Kunst ohne Kunst (Vischer, en 1851). Todo esto dicho, por supuesto, como máximo elogio. Porque para esos hombres la poesía popular era "la única verdadera" y "el non plus ultra del arte" (Bürger, en 1776)³⁶.

e) La poesía popular, anterior a la culta.— Era la única verdadera, porque era la emanación espontánea del genio nacional en su etapa más pura; era la poesía primigenia. Por eso tenía que ser necesariamente antigua. Los ingleses ya sabían esto en el siglo XVIII: "Collection of Old Ballads" (1823), "Fragments of Ancient Poetry..." (Macpherson), "Reliques of Ancient English Poetry" (Percy)³⁷. Cuando se trataba de precisar, se decía "de la Edad Media". Esa Edad Media que la Ilustración consideró oscurantista, pero que fue exaltada ya por

71; Von der Hagen: p. 81; Görres: p. 82.

36 Görres: ibid., pp. 82 s.; Goethe: p. 48; Schlegel: p. 71; Voss y Eschenburg: pp. 53-54; Vischer: p. 114; Bürger: p. 55. Puede servir admirablemente de resumen de todas esas ideas sobre Kunstpoesie vs. Naturpoesie, la carta que en 1811 escribió Jakob Grimm a Achim von Arnim: "Die Poesie ist das, was rein aus dem Gemüt ins Wort kommt... Volkspoesie tritt aus dem Gemüt des Ganzen hervor; was ich unter Kunstpoesie meine, aus dem des einzelnen. Darum nennt die neue Poesie ihre Dichter, die alte weiss keine zu nennen, sie ist durchaus nicht von einem oder zweien oder dreien gemacht worden, sondern eine Summe des Ganzen... Ich sehe also in der Kunstpoesie... eine Zubereitung, in der Naturpoesie ein Sichvonselbstmachen..." (cit. por Axhausen 1937, p. 26). Cf. infra 1.30, 1.32

37 Cf. Levy 1911, pp. 24-25 (Inglaterra), 35 (Herder; v. gr. "es ist gewiss alt"), 49 y n. (Goethe: "die alten Lieder"), 53 (Voss), 93 (Wolff); y véase la cita de Grimm en la nota anterior: Kunstpoesie=neue Poesie y Naturpoesie=alte Poesie.

Vico y constituida en "edad heroica" por prerrománticos y románticos³⁸.

Todo este complejo de creencias desembocó en una que ahora nos interesa muy especialmente: La poesía popular está en los orígenes de toda poesía. Wackernagel lo formuló en 1837 de esta manera: lo primero son siempre las "poesías sin nombre de poeta"; y Vischer, en 1851: la poesía popular es "el arte que está antes del arte" (*Kunst vor der Kunst*)³⁹. La idea aparece ya en Herder, en los Grimm, en Hegel, en Uhland⁴⁰. Uhland llegó a decir en cierto momento que la poesía popular y la cultura se excluyen mutuamente y que ésta, cuando aparece, desplaza a aquélla. De manera análoga se expresaron varios contemporáneos⁴¹. En cambio, otros muchos sostuvieron con los hermanos Grimm que la auténtica poesía culta es -

38 Cf. *supra*, nota 20. Es característico el que la palabra *gótico* significara 'bárbaro' hasta la primera mitad del siglo XVIII y luego pasara a designar un estilo artístico. Cf. Cocchiara 1952, pp. 157 (Vico), 174 (Muralt), 211 *ss.*, 215 *ss.*, 221 (Novalis, Tieck, Schlegel).

39 Levy 1911, pp. 97, 114. Cf. Liliencron, en 1865-69: "Jede Literatur beginnt mit einer Periode der Volksdichtung" (p. 130); Krejčí, en la década de 1880: "La poesía popular antecede a la poesía culta" (p. 124).

40 Cf. Levy 1911, pp. 76, 94. Errante 1943, p. 28 cree que la idea parte de Hegel, pero es muy anterior; de cierta manera se remonta a Vico, a quien, por cierto, no conocieron los románticos. Cf. *supra*, nota 26.

41 Uhland; Levy 1911, p. 94. Steinthal diría en 1868 que la canción popular se da "antes de la cultura o en todo caso fuera de la cultura" (p. 120), y Paul Heyse había afirmado poco antes que cuando un pueblo vive aún en estado de incertidumbre política y social, sin diferenciación de su cultura,

siempre continuación de la poesía "natural", puesto que en ésta "aparecen ya los gérmenes de todos los géneros de la poesía artística"⁴².

No hace falta decir más: Ya sabemos bien de dónde vino la convicción de que antes de haber poesía trovadoresca tuvo que existir una poesía popular y la seguridad de que ésta se sitúa en los orígenes de aquélla. Han quedado al descubierto los cimientos de todo un edificio de hipótesis, que es el que ahora nos toca examinar.

1.12 La teoría de los orígenes populares⁴³

a) Desde Uhland hasta Menéndez Pidal.— Hacia 1824 llegó Ludwig Uhland a la conclusión de que los trovadores provenzales y alemanes se habían inspirado en "una poesía popular más antigua". La misma idea está implícita en el libro de Friedrich Diez, Die Poesie der Troubadours (1826), y bien explícita en el curso que por los años 1831-32 dictaba Claude Fauriel en la Sorbona y que se publicó en 1846 con el título

sólo tiene poesía popular, no culta; ésta surge cuando ese pueblo sale de "tal situación idílico-heróica", y entonces las antiguas canciones se refugian entre los hombres "que están más alejados de la cultura" (*ibid.*, p. 119).

42 Son palabras de Krejčí: Levy 1911, p. 124; cf. p. 76 (los Grimm).

43 La teoría de los orígenes populares ha sido estudiada junto con las demás teorías sobre el nacimiento de la lírica trovadoresca por Axhausen 1937, y antes por Voretzsch 1925, 153-162; Scheludko 1929; Rodrigues Lapa 1929 y 1966 (cap. 2). Cf. también Jeanroy 1934, t. 1, pp. 61-99; Bezzola 1941, pp. 145-155. El reciente artículo de G. Gillespie,

de Histoire de la poésie provençale. Decía Diez: "Las canciones de Guillermo de Peitieu representan este arte [el trovadoresco] en sus comienzos. Sin duda alguna todavía no se habían separado totalmente de las sencillas canciones populares (vom schlichten Volkgesang)... y por eso pueden servir para mostrar el paso de un género al otro". Y Fauriel, en un pasaje que no tiene desperdicio: "Fatigués de l'effort qu'ils devaient faire pour briller dans la poésie artificielle des châteaux, ces troubadours, par une sorte d'instinct, qui tenait à leur talent même, et qui en était la preuve, revenaient parfois à la nature [o sea, a la poesía natural]"⁴⁴. En ese año de 46 se publicaban también los Altromanische Sprachdenkmale de Diez y los Altfranzösische Lieder und Leiche de Wackernagel, otros tantos pilares de la teoría⁴⁵.

"Origins of Romance Lyrics: a Review of Research", Yearbook of Comparative and General Literature, 16 (1967), pp. 16-32, es deficiente. La crítica de los presupuestos románticos de la teoría puede verse en Errante 1943; A. Viscardi, Posizioni vecchie e nuove della storia letteraria romanza, Milano, 1944, y "Le origini", en Storia letteraria d'Italia, 2ª ed., Milano, 1950; G. Vecchi, en Convivium, 1949, pp. 928-943; A. Roncaglia, "Problemi delle origini" en Questioni e correnti di storia letteraria, Milano, 1949; Roncaglia 1951, pp. 214-220; Roncaglia 1957, pp. 234 s.; Rodrigues Lapa 1966, p. 57. Además A. Moret, Les débuts du lyrisme en Allemagne..., Lille, 1951, pp. 93-97.— Para el terreno musicológico, cf. Scheludko 1929, pp. 250-262; Rodrigues Lapa 1966, pp. 84-89.

44 Uhland: "Abhandlung über den Minnesang", en sus Werke, Berlin, 1927, t. 4, p. 368; Diez: obra citada, p. 17; Fauriel: obra citada, p. 15. Apud Axhausen 1937, p. 26 s.

45 Sobre Diez y Wackernagel, cf. Jeanroy 1889, pp. xix s., 117; Roncaglia 1951, p. 217; Bezzola 1941, p. 154, n. 2.

En los años subsiguientes ésta se fue afianzando y extendiendo y se convirtió en supuesto tácito de las investigaciones sobre la poesía de los trovadores provenzales, los trouvères franceses, los Minnesinger alemanes, los poetas sicilianos, el dolce stil nuovo y la poesía gallego-portuguesa. Vino luego el verdadero auge de la teoría: su elaboración detenida en una serie de monografías y su defensa incondicional en los manuales de historia literaria. Primera monografía: Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik (los géneros poéticos populares de la antigua lírica provenzal) de Ludwig Römer (Römer 1884). En seguida, el fundamental libro de Alfred Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge (Jeanroy 1889). Siguióte jalón importantísimo: el extenso comentario de Gaston Paris al libro de Jeanroy (Paris 1891), y luego el artículo que a ambos trabajos dedicó Joseph Bédier (Bédier 1896). Cruzándose cronológicamente con estos estudios sobre la poesía francesa, el libro de Giovanni Cesario (1894) sobre Le origini de la poesía italiana y las investigaciones musicológicas de Restori (1895). Los alemanes vuelven al ruedo poco después: Eduard Wechsler en un trabajo de 1897 y en su conocido libro Kulturproblem des Minnesangs (1909), Hermann Suchier en su historia de la literatura francesa, aparecida por primera vez en 1900, Karl Voretzsch en el manual que se hizo clásico, la Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur (Voretzsch 1905).

Un año antes ha salido el extenso estudio preliminar de

Carolina Michæelis de Vasconcelos (Michæelis 1904) al Cancioneiro da Ajuda, donde la teoría se traslada al campo portugués. Para Provenza nuevamente: Vossler en Die Kunst des ältesten Trobadors (1910); para Italia y Francia, el largo estudio de Francesco Novati (Novati 1910); por esos años, los "Echi di poesia popolare nell' antica lirica italiana" de Giulio Bertoni (en Bertoni 1927). De 1919 es la famosa conferencia de Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española" (Menéndez Pidal 1919).

Para entonces la reacción estaba ya en el aire. Surge vigorosa en 1926 y no cesa durante los años y las décadas que siguen. Aún así, Paul Verrier presupone orígenes populares para la métrica francesa (Le vers français, 1931-32), y lo mismo hará, casi veinte años más tarde, Walther Suchier (Suchier 1950). Infinitamente atacada, la teoría no se resigna a morir: reaparece en el libro de Briffault sobre los trovadores (1945) y ante todo en el librito de Theodor Frings, Minnesinger und Troubadours, del año 1949; o sea que, maltrecha y todo, - llega hasta los días mismos en que se descubren las hargas. Ya lo veremos después. Por ahora nos importa conocer un poco más de cerca todo ese movimiento que postuló y defendió los "orígenes populares" de la lírica culta medieval. Unas cuantas citas nos darán la tónica general de estos trabajos.

b) Citas al canto.— "Necesariamente tenemos que presuponer que la etapa anterior a la lírica culta provenzal fue una lírica popular provenzal, y es evidente que ésta produjo can-

ciones de pastores y canciones de baile, romances y albas" (Römer). Sobre las pastorelas, albas, chansons dramatiques y otros géneros poéticos de la Francia del Norte dice Jeanroy: "ils peuvent, ils doivent être fondés sur d'anciens thèmes populaires"; los primeros trovadores provenzales "ont les premiers... élevé jusqu'à un art savant cette humble et inculte chanson d'amour qui ne manque à aucun temps et à - aucun pays". "Je voudrais en effet rendre vraisemblable cette thèse, que la poésie des troubadours, proprement dite... a son point de départ dans les chansons de danse et notamment de danses printanières" (G. Paris); "On peut supposer que l'inspiration de cette poésie printanière a suscité pareillement et animé les grands genres lyriques et toute la poésie courtoise du moyen âge" (Bédier). "Che l'arte lirico musicale dei trovatori e dei trovieri abbia i suoi remoti principi nei canti popolari, e specialmente nei canti e nei balli che si facevano in maggio al rinverdire dei prati" (Restori). "En la medida en que no se funda en la imitación de literaturas extranjeras, la poesía culta se construye sobre la base de la poesía popular, más antigua... En general, la poesía popular constituye una etapa evolutiva más antigua y más sencilla que la poesía artística, que se cultiva en capas culturales más elevadas..." (Voretzsch). "We do not know that cloister music did not as frequently refresh itself at the fountainhead of popular melody as cloister poetry found similar renewal in popular poetry" (Allen). Finalmente, Menéndez Pidal, en 1919:

Hay que pensar que todo género literario que no sea una - mera importación extraña surge de un fondo nacional, cultivado popularmente antes de ser tratado por los más cultos. Algo así como sucede con el lenguaje mismo:... siempre es una creación propia del pueblo que lo maneja. De igual modo, lo indígena popular está siempre como base de toda producción literaria de un país, como el terreno don de toda raíz se nutre, y del cual se alimentan las más - exóticas semillas que a él se lleven. La sutileza de un estudio penetrante hallará lo popular casi siempre, aun en el fondo de las obras de arte más personal y refinado⁴⁶.

Todos coincidían en esto, en la existencia de un gran fondo nacional, de índole popular, del cual "surgieron" y en el cual "se nutrieron" muchos géneros de la poesía culta en toda Europa. Y todos adjudicaron a esa tradición poética una gran antigüedad. Fauriel veía en ella una reliquia de los cantos corales de la Antigüedad pagana ; P. Meyer la hizo remontar "jusqu'à l'époque romaine". Ya en nuestros días vemos a Menéndez Pidal hablar de una tradición poética ininterrumpida que arranca desde la Antigüedad: la poesía en lengua romance ha ido naciendo gradualmente, con la lengua misma; y Peter Drönke vuelve también sobre la perduración de las tradiciones romanas. ¿O está el origen, no en Roma, sino en la cultura celta, en las antiguas danzas celtas de fertilidad? Tal fue la tesis sostenida por A. Schossig en 1957. ¿O no hay problema alguno de filiación, puesto que existe un "estrato humano común" (gemeinmenschliche Grundsicht) universal y eterno del

46 Menéndez Pidal 1919, p. 256 (subrayo yo). Para los demás pasajes: Römer 1884, p. 24 (traducción mía); Jeanroy 1889, pp. xxi s. y Jeanroy 1934, t. 1, p. 94; Paris 1891, p. 609; Bédier 1896, p. 167; A. Restori, "Per la storia musicale dei trovatori provenzali", Rivista Musicale Italiana, 2 (1895), p. 18 (apud Axhausen 1937, p. 30); Voretzsch 1905, pp. 57-58 (traduzco yo); Allen 1907, t. 6, p. 6.

cual "los antiguos cantarillos alemanes y románicos son elementos auténticos", según quiere Theodor Frings?⁴⁷

Si Frings ha querido borrar, no sólo la historia, sino también las distancias y las fronteras geográficas, los demás investigadores se han mantenido, cuando no dentro de los límites de su propia nación, dentro de los de Europa, o de la Rumania: se ha hablado de una primitiva comunidad europea o románica, en términos de una unidad ya étnica, ya lingüística, ya cultural⁴⁸. Por lo demás, la mayoría de los estudiosos han preferido no meterse en esas especulaciones remotas y más bien, dando por sentado el fondo de poesía popular nacional, estudiar sus repercusiones en ciertos géneros de la poesía culta.

c) Doz modos de ver las cosas.— Para los primeros teorizadores algunos de esos géneros eran, en sí mismos, de carácter folklórico y fueron adoptados por los poetas cortesanos.

47 Fauriel, op. cit., t. 1, pp. 103, 167. Cf. también Michaëlis 1904, t. 2, pp. 837-839. P. Meyer: Revue Critique, 1 (1867), p. 172; y cf. E. Gorra, "Original, spiriti e forma della poesia amorosa di Provenza secondo le più recenti indagini", Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Serie II, 44 (1911), pp. 907-924, en especial, p. 921. Para Nigra el strambotto y el stornello italianos derivaban de una antiquísima poesía pastoril itálica: Nigra 1876, pp. 432-436 (y cf. d'Aronco 1951, pp. 25 s.). Menéndez Pidal: 1957, pp. vi s., 335-337, 340. Cf. también Cesareo 1924, p. 460, passim. Dronke 1968, pp. 13, 15, 30. A. Schossig, Der Ursprung der altfranzösischen Lyrik, Halle, 1957. Frings 1960, p. 26.

48 Nigra pensó en una comunidad céltica, T. Braga en un fondo común ligur: cf. Rodrigues Lapa 1929, pp. 8 s. De la comunidad lingüística han hablado Cesareo (1924, p. 460; cf. Rodrigues Lapa, loc. cit.) y Menéndez Pidal 1951, p. 266.

Diez y Wackernagel dijeron esto de la pastorela y de la romance francesa. En manos de otros autores (Römer, por ejemplo) la lista fue aumentando, hasta incluir el alba o albada, las canciones de malmaridada, el estribot y —mezclando géneros con formas— la balada, la dansa, la retroensa, etc.⁴⁹

Pero no sólo se suponían populares los géneros, sino que muchos de los t e x t o s o partes de los textos que se conservan en las antologías medievales se dijeron procedentes directamente de boca del pueblo. Así Wackernagel: "Los poetas cortesanos no desdeñaron insertar en sus obras lo que los poetas populares cantaban en los campos y los bosques, en las plazas públicas y en las calles". Tal era, se suponía, el caso de todos los refrains incorporados en poemas cortesanos; el mismo Wackernagel los llamó "Stücke von Volksliedern"⁵⁰.

Fue J e a n r o y quien con su espíritu positivista vino a darles un giro distinto y renovador a estas especulaciones:

Por su parte, Rodrigues Lapa piensa en una "unidade do lirismo europeo" explicable por "uma cultura musical e religiosa comum" (1929, p. 11). Cf. a este propósito Michaëlis 1904, t. 2, p. 938; Dronke 1968, pp. 18, 29 s. Según Menéndez Pidal hubo una "difusión uniformadora de la materia literaria debida a los juglares viajeros" (1957, p. 360).— Se ha hablado de una tradición única para toda la Romania, pero rara vez se ha mencionado el lugar donde puede haber surgido y de donde puede haber irradiado. Son excepciones Jeanroy (para quien Francia era el foco único de creación e irradiación) y J. Scudieri Ruggieri, quien cree posible que las doncellas gallego-portuguesas "sian state... a intonare le prime canzoni d'amore e d'attessa udite nel mondo romanzo" (1962, p. 32). Cf. infra, 2.31.

49 Cf. Jeanroy 1889, p. xix. Ver infra, 1.32 bis, 1:33.

50 Altromanische Lieder und Leiche, 1846, p. 182 (cf. Jeanroy 1889, pp. 114-115, y pp. xix s.; Scheludko 1929, pp. 4-5). Ver infra, 1.33 d.

casi todos los géneros mencionados se basan, sí, en temas populares, pero los textos que tenemos ante nosotros, salvo algunos refrains, "portent déjà, très profondément marquée, l'empreinte de l'esprit courtois et chevaleresque" y "sont nés dans les cours"⁵¹. Gaston Paris lo dirá de una manera aún más radical: habla de la "poésie populaire naïve et spontanée", y comenta: "Si une telle poésie a existé en France au moyen âge... elle ne nous a pas laissé de monuments, et je ne saurais considérer, avec M. Jeanroy, même une partie de nos refrains comme pouvant nous la représenter"⁵². O sea, la canción popular sí está en el origen de ciertos géneros y formas, les ha servido de "fermento", de "alimento"⁵³, pero los géneros, tal como los conocemos a través de los textos, ya no son populares, aún más, están ya muy alejados de la poesía popular.

Para quienes reaccionaron más tarde contra la teoría popularista, no había realmente diferencia sustancial entre la actitud de Jeanroy⁵⁴, la de Gaston Paris y Bédier (el Bédier de 1896), por un lado, y la de Diez, Wackernagel, Fauriel, Römer, etc., por el otro. Mientras se deja intacta la idea del origen popular de la lírica trovadoresca, no importa, en

51 Jeanroy 1889, p. xxi.

52 Paris 1891, p. 613.

53 Bédier 1896, p. 166. En esta época Bédier todavía comparte sustancialmente las ideas de Jeanroy y de Gaston Paris. Cf. infra, 1.13-1.14.

54 Que Roncaglia 1951, p. 216, designa con razón como "lo sforzo più cospicuo per fondare il postulato dei romantici col metodo della filologia positivista".

efecto, mucho si sus géneros y sus poesías son directa o indirectamente populares, si están cerca o lejos del "fondo nacional". Por lo demás, Jeanroy, que fué el único de éstos filólogos que se concedió tiempo y espacio de sobra para exponer sus ideas sobre esa primitiva poesía de la Romania, se reveló en ellas ciento por ciento romántico⁵⁵.

d) El romanticismo de los positivistas.— Así, su idea de pueblo fue la misma que antes había defendido Vischer, entre otros: "Jusqu'à la fin du XII^e siècle, tous les genres poétiques cultivés... s'adressèrent à la société tout entière, sans aucune distinction de caste". Lo mismo dijo Bédier: "Il faut se figurer une époque où ces mots courtois et vilain n'avaient pas un sens aussi défini; où les castes sociales ne s'opposant pas encore très fortement, la poésie était commune à tous"⁵⁶.

55 Véase infra 1.15, lo que dice y lo que siente sobre la poesía popular en general.

56 Jeanroy 1889, p. xviii; Bédier 1896, p. 167. La misma idea fue defendida más tarde por Rodrigues Lapa: "Toda a poesia anterior ao período trovadoresco, em romance, era infalivelmente popular, porque essas formas... eram do domínio comum e não pertenciam a esta ou àquela classe" (Rodrigues Lapa 1929, pp. 198-200; la cita: p. 198). Cf. Spanke 1933, p. 258. Y ya en nuestros días ha encontrado nuevos paladines: Menéndez Pidal (1951, p. 341 y 1960, pp. 296 ss., 304 n. 1, 310), Toschi y Le Gentil (cf. infra 2.22 y n. 56), Dronke (1968, pp. 26, 189). Ver también Auerbach, en Romanace Philology, 4 (1950-51), pp. 55-67.— En cambio para Sche Ludko (1929, p. 10) no hay tal indiferenciación: "La nobleza y sobre todo los círculos literarios del siglo XII no provienen, en cuanto a su cultura, de una sociedad sin diferencia de clases, sino de la nobleza y los círculos literarios del siglo XI. Y éstos a su vez de la sociedad culta del siglo X, y así sucesivamente podemos seguir la línea evolutiva hasta la época romana". Spitzer lo dirá aún más

En esa especie de Edad de Oro no había más que una poesía, y esa poesía era popular⁵⁷. Cuando luego, en el siglo XII, surge la sociedad cortesana, "le public français se scinde en deux parties" y "cette revolution substitua à l'antique et naïve poésie du peuple des productions plus savantes, plus raffinées...", dice Jeanroy⁵⁸, y ésa es la idea general.

O sea, que a partir del siglo XII hay, opuesta a la Naturpoesie, una Kunstpoesie que, por desgracia, la suplanta dentro de los ambientes aristocráticos. Por desgracia, porque a los ojos de estos filólogos la poesía de los trovadores vale, toda junta, menos que una humilde cancioncita popular. Continuamos la cita de Jeanroy que dejamos trunca: "...plus raffinées, qui nous intéressent infiniment moins". Por su parte, Gaston Paris parece hacer una mueca de disgusto cuando dice, por ejemplo, de las chansons de carole: "Rien n'y est pris vraiment au

enérgicamente: "la separación entre mentalidad culta e inculta [era] más profunda en la Edad Media que en la época (pre-)romántica e incluso en la nuestra" (Spitzer 1952, p. 59). Zumthor (1954, pp. 3-4) dice también que el contraste entre litterati e illitterati caracteriza a la civilización occidental desde Virgilio hasta el siglo XIX (cf. Zumthor, Hist., 1954, pp. 102 ss.). Véase también Asensio 1957, p. 13, y, a propósito del alba, Woledge, en Hatto 1965, p. 348.

57 Allen pensaba en un público socialmente indiferenciado, pero con dos tipos distintos de literatura: Allen 1907, t. 5, p. 436 y t. 6, pp. 141-146. También Rodrigues Lapa habló más tarde (1966, pp. 65, 93) de "duas poesias diferentes".

58 Jeanroy 1889, pp. xviii y 123. Bédier 1896, p. 167 se imagina una transformación gradual: "A mesure qu'une partie de cette société tendit à se raffiner... les thèmes lyriques se raffinerent aussi à son image".

sérieux, comme dans les poésies naïvement populaires, où -
l'amour est une affaire grave..."⁵⁹ Moralmente no hay com-
paración posible:

La poésie vraiment populaire... repose toujours... sur un
fonds de sentiments honnêtes: elle est inspirée trop di-
rectement par la réalité, elle reflète trop fidèlement
des sentiments vrais et naturels pour être, de parti pris,
immorale et licencieuse... Partout où nous voyons renver-
sées... les idées morales plus élémentaires, soyons assu-
rés que nous ne sommes point dans une atmosphère vraiment
populaire"⁶⁰.

Sinceridad, sencillez, espontaneidad, naturalidad, cercanía a
la realidad, son las características que —siempre elogiosa-
mente— atribuyen estos filólogos a la canción popular pretro-
vadoresca⁶¹, como se habían atribuido desde Percy, Herder,
Goethe, Schlegel y tantos otros a la poesía popular de todos
los países y tiempos.

Son creencias que ya no se discuten siquiera, como no se
discute realmente la teoría de los orígenes populares. En
1926 dice Hennig Brinkmann: "En la historia literaria lo que
domina hoy es todavía la teoría de las canciones de mayo for-
mulada por Gaston Paris"; y Dimitri Scheludko, en 1929: "La
teoría de los orígenes populares (Volkliedtheorie) ha pa-
sado íntegramente a los manuales, y es considerada por todos

59 Paris 1891, p. 613.

60 Jeanroy 1889, p. 155. Gaston Paris insiste luego en esta
idea.

61 Jeanroy 1889, pp. 90, 169, 184, passim. Cf. Allen 1907,
t. 5, pp. 461, 469; t. 6, pp. 6, 23, 84, 161, passim.

como teoría consolidada". Todavía lo dice Guido Errante en 1943⁶². Pero cuando estas cosas empiezan a decirse es porque ya se ha iniciado un violento movimiento de reacción.

1.13 Nuevas ideas sobre la poesía popular.

Así como la teoría de los orígenes populares tuvo sus cimientos en el concepto romántico de poesía popular, su negación se basó en parte en la reacción contra ese concepto. Esta reacción trajo consigo pocas ideas que no hubieran formulado ya, en algún momento, algunos de los teorizadores del Romanticismo; pero sí llevó a radicales cambios de énfasis. Se afirmará ahora de manera definitiva la necesaria presencia de un poeta individual en la creación de una canción popular⁶³ y se insistirá en que una canción popular puede haber sido compuesta por un poeta de alto nivel: el Kunstlied convertido en Volklied. A este propósito hay que recordar la admirable frase de Goethe: "La obra que produce un individuo excepcional es también naturaleza, y entre todos los pueblos, antiguos o modernos, sólo el poeta ha sido poeta"⁶⁴. Por

62 Brinkmann 1926, p. 45; Scheludko 1929, p. 29; Errante 1943, pp. 9, 67 y n.

63 Idea ya expresada por Herder, Achim von Arnim (en Des Knaben Wunderhorn, 1806-08), Görres y otros muchos. Véase Levy 1911, pp. 81, 86, 96, 99 ss., 103-106, 108, 134 ss., 145, 146. Ibid., pp. 79, 107 ss.: crítica de la idea del pueblo autor ya en los contemporáneos de Grimm. Cf. Bronzini 1959, pp. 8 ss.

64 "Was ein vorzügliches Individuum hervorbringe sei doch auch Natur, und unter allen Völkern, früheren und späteren, sei doch immer nur der Dichter Dichter gewesen", Dichtung und Wahrheit, X (apud 1911, p. 45).

otra parte, al hablar de la difusión de un poema entre el pueblo se tenderá a marcarla ahora con un signo negativo; se convertirá en palabra clave un término ya usado por Uhland en 1845: el verbo zersingen (sust. Zersingung)⁶⁵, o sea, el gradual proceso mecánico de degeneración de un texto en su paso por la tradición oral.

En otras palabras, el énfasis está ahora del lado de lo individual, y, en cierto modo, de lo culto. La canción popular ya no es un producto de la naturaleza, sino de la cultura. Por lo tanto, no es ya un privilegio de las sociedades primitivas y puede darse en cualquier época y lugar, con las mismas características.

El paladín de este movimiento fue John Meier, quien en los últimos años del siglo XIX creó en Alemania toda una escuela de recolección y estudio del folklore poético⁶⁶. Su teoría se ha llamado Rezeptionstheorie (o Rezeptionsstandpunkt), frente a la Produktionstheorie de los románticos: el pueblo no produce, sino que recibe los "bienes culturales" de las clases altas (se habla de gesunkenes Kulturgut). Su discípulo H. Naumann hablará luego (1921-22) de dos tipos básicos de canción popular: la de origen culto y la que llamó primitive Gemeinschaftslied, o sea, una canción realmente colec-

65 Levy 1911, pp. 93-94 (Uhland), 13 s. y 171 (Görres), 131 (Liliencron), 132, 138, 84-85, etc. El concepto, sin el término, ya en Friedrich Schlegel: p. 72. Cf. Baldi 1946, pp. 17 s.

66 Levy 1911, pp. 168-187; Bronzini 1959, pp. 11 s.

tiva y elemental, propia de comunidades primitivas (formulillas rítmicas, estrofitas amoratorias sencillísimas, canciones de cuna, etc.)⁶⁷.

Enfocando la cuestión desde otro ángulo, Benedetto Croce trató en 1933 de caracterizar la poesía popular, frente a la "poesía d'arte", por su peculiar naturaleza interna, por su "tono menor"⁶⁸, dejando así de lado todas las cuestiones de origen y difusión, que, en realidad, son fundamentales. De hecho, en los años subsiguientes, y hasta nuestros días, se ha tratado de llegar a precisiones cada vez mayores a través de la observación directa y minuciosa del fenómeno folklórico, de cómo surge, cómo se propaga y cómo se transforma un texto en la tradición oral. Definitivamente, lo que importa no es lanzar nuevas teorías, sino conocer la Fenomenología del canto popular⁶⁹. Los principales nombres son ahora Menéndez Pidal, H. Davenson, Barbi, Santoli, Toschi, Baldi, Pagliaro, Bronzini. Ya veremos abajo (2.22) cómo todavía hoy suele haber escaramuzas entre un defensor casi "puro" del Rezeptionsstandpunkt y un "neo-romántico", pero en general la poesía

67 Levy 1932, pp. 7 s.; Bronzini 1959, pp. 12 s. Cf. infra, 1.15.

68 B. Croce, Poesía popolare e poesía d'arte, Bari 1933 (3^a ed., 1952), pp. 1-54. Los teorizadores italianos tienden a elogiar la idea de Croce y a adoptarla (cf. Roncaglia, infra, 2.22) hasta cuando va en contra de sus verdaderas convicciones. Cf. en cambio la concisa y aguda crítica de Baldi (1946, pp. 15 s.).

69 Título de la fundamental obra de Paolo Toschi (Toschi 1947). Ver para todo esto Bronzini 1959.

popular es ya más un objeto de estudio que de discusiones.

Por supuesto, no ha podido llegarse a una definición única y universalmente válida de poesía popular, quizá precisamente por algo que se ha ido haciendo cada vez más consciente: la poesía popular no es un fenómeno eterno, atemporal, estático, sino —como todo hecho de cultura— un fenómeno histórico. Cada vez, en cada época y en cada lugar, se da con distintas características. La poesía popular puede ser sencilla, elemental, emotiva... en cierto momento y en cierta región; en otras será todo lo contrario⁷⁰. En este sentido es irreal hablar de "la poesía popular". En cambio sí pueden hacerse generalizaciones sobre los modos de creación y de difusión, sobre el papel del individuo y el de la colectividad⁷¹, sobre la frecuente interacción de la poesía popular con la poesía culta y de la música popular con la culta.

Evidentemente, es mucho lo que se ha avanzado en este terreno, desde las geniales intuiciones y los ilusorios ensueños de los románticos y también desde las generalizaciones a veces extremosas de quienes defendían el Rezeptionsstandpunkt. A este propósito hay que recordar la famosa frase de Edmond Faral: "La poesía popular es un mito", frase que desembocó en

70 Para la poesía popular como fenómeno histórico, cf. Baldi 1946; Del Monte 1954, p. 54; A. Pagliaro, Poesia giullaresca e poesia popolare, Bari, 1958, p. 15; Bronzini 1959, pp. 29, 67; Rodrigues Lapa 1966, p. 64 (también Menéndez Pidal 1960, pp. 312-314).

71 Es aquí fundamental el concepto de "escuela poética popular" propuesto por Sergio Baldi, sobre el cual volveremos después (cf. infra, 2.21i, 2.22 y n. 71). Ver Baldi 1946, pp. 66 ss.; Frenk Alatorre 1971, pp. 10-12.

un juicio aún más demoledor: "La poésie populaire est un mythe. Le peuple n'a jamais rien créé. Il ne fait que reprendre et imiter ce que créent les centres de civilisation. Ainsi les prétendues chansons populaires sont des imitations plus ou moins altérées de thèmes et de formes littéraires". Con estas palabras resumía Edgar Piguet⁷², simplificándolas, las ideas expuestas en su curso de 1924-25 por Joseph Bédier, por el mismo Bédier al que antes vimos defendiendo, en 1896, las teorías de Jeanroy y de Gaston Paris.

1.14 Nuevas teorías sobre los orígenes.

Y es también el mismo Bédier que en 1906 se nos muestra todo indeciso y lleno de dudas acerca de estos problemas, viviendo en carne propia la difícil transición entre dos épocas. En 1906 estudia, en efecto, las canciones de baile francesas del siglo XIII⁷³. Descubre entonces el gran parecido que hay entre ellas y las "dances enfantines d'aujourd'hui": ¿cómo explicarlo? Tal como se nos conservan, esas canciones de baile son "tout aristocratiques". ¿Será posible que, como "on admet généralement", sean ellas "le reflet de plus anciennes danses paysannes"? Sugiere otra respuesta posible: "Il est fort probable que les rondes populaires d'aujourd'hui ne sont que

72 L'évolution de la pastourelle du XII^e siècle à nos jours, Bern, 1927, p. 175. Cf. Bronzini 1959, p. 8, y Toschi 1947, p. 94.

73 Bédier 1906. Las citas: p. 424. Cf. Rodrigues Lapa 1966, pp. 59 g.

des formes simplifiées de ces jeux seigneuriaux". Recuérdese que la "teoría de la recepción" data de fines del siglo XIX; en el mismo año de 1906 publica John Meier su libro Kunstlieder im Volkemunde: canciones cultas en boca del pueblo. Pero vuelve a dudar: ¿a lo mejor esos juegos pertenecían "originellement au folk-lore"? Hasta que estalla: "¿Mais qu'appelle-t'on folk-lore?... Le "peuple" a-t-il jamais créé? Et qu'y a-t-il de populaire dans la "poésie populaire"?...

El hermoso edificio construido por Jeanroy y Gaston Paris sobre los cimientos de Diez y Wackernagel y Fauriel se está viniendo abajo. A minarlo están contribuyendo no sólo las nuevas ideas sobre la poesía popular, sino los estudios de quienes están adentrándose con pericia filológica en la poesía latina de la Edad Media. Por ese lado vendrá la crítica demoledora a la teoría popularista y la nueva teoría que tratará de suplantarla: la poesía de los trovadores es continuación, en lengua vulgar, de la poesía latina, de la poesía latina medieval (no directamente de la clásica, como quisieron algunos autores)⁷⁴.

74 Se habla de "Teoría latina-clásica". Cf. Scheludko, "Die Klassisch-lateinische Theorie", Archivum Romanicum, 11 (1927), pp. 271-312; Axhausen 1937, pp. 38-42. Para la "teoría medio-latina", cf. principalmente Rodrigues Lara 1929 (sobre todo, pp. 77-149); Scheludko, "Mittelaltersche Theorie", Archivum Romanicum, 15 (1931), pp. 137-206; Axhausen 1937, pp. 43-61; el artículo de Pillet, cit. - infra, (1.1 n. 87).— No haré referencia aquí, por el hecho de que no entró en pugna con la tesis popularista (incluso colaboré con ella), a la famosa e importante "tesis árabe", sobre la cual puede hallarse información en Rodri-

La "teoría medio-latina", como se la ha llamado, tiene - dos ramificaciones, que a menudo se entrelazan; los orígenes están para algunos en la poesía amorosa de la Edad Media latina (en la más culta de los clérigos doctos y en la más populachera de los goliardos), para otros en la poesía litúrgica o paralitúrgica. Sigamos muy brevemente su recorrido. Abrieron el camino las fundamentales investigaciones de Wilhelm Meyer sobre la poesía latina medieval (1905). Dos artículos de 1918 y 1919 la proclamaron ya abiertamente como fuente de la poesía trovadoresca; en uno de ellos aparece el primer ataque decidido a la teoría de los orígenes populares: "Aquellas misteriosas fuerzas del alma popular de todos los tiempos no contribuyen a aclarar los acontecimientos literarios de la temprana Edad Media, sino que los rodean de niebla"⁷⁵.

El paso decisivo lo dio Hennig Brinkmann en 1925 y 1926 en dos libros breves y jugosos. En el primero (Brinkmann 1925) estudió la poesía erótica latina que floreció en los

gues Lapa 1929; Scheludko, en *ZRPh*, 47 (1927), 418-422 y *Archivum Romanicum*, 12 (1928), pp. 30-127; Li Gotti 1955; Menéndez Pidal 1938; Le Gentil 1954, etc., etc. Cf. *infra*, 1.33.

75 J.H.A.A. Prantzen, "Ueber den Einfluss der mitellateinischen Literatur auf die französische und deutsche Poesie des Mittelalters", *Neophilologus*, 4 (1919), 358-371 (la cita, p. 359; *apud* Axhausen 1937, p. 43). El otro artículo es de Salverda de Grave (holandés, como Prantzen), "Quelques observations sur les origines de la poésie des troubadours", *Neophilologus*, 3 (1918), pp. 247-252. Sobre W. Meyer, cf. Axhausen *loc. cit.* y Rodrigues Lapa 1966, pp. 66-68.

medios clericales franceses de Angers durante el siglo XI; en el segundo (Brinkmann 1926) establece una serie de notables coincidencias entre esta lírica (y la de Abelardo e Hilario) y el lirismo trovadoresco; estudia además la influencia que sobre éste ejerció la poesía de los goliardos, más sensual y vital que la otra. Ataca en particular a Gaston Paris y el círculo vicioso que implica su teoría: "De los restos que sobreviven se deduce una etapa previa y de esta etapa previa se hace derivar la poesía trovadoresca". Con este método "podríamos demostrar absolutamente todo lo que se nos antoje demostrar", sólo que así no avanza la ciencia; "ese buscar a tientas en una prehistoria gris y nebulosa no nos ayuda en nada"⁷⁶.

A Brinkmann le siguió el filólogo ucraniano Dimitri Scheludko, con una serie de artículos en los que, después de someter a un detenido análisis crítico las demás teorías sobre los orígenes, documentó, con gran acopio de materiales, la influencia de la retórica y de la didáctica latinas de la Edad Media sobre la poesía de los trovadores⁷⁷.

Scheludko se lanzó más agresivamente al ruedo, en 1929, contra la teoría de los orígenes populares, que había "estrechado el horizonte para la investigación y maniatado toda iniciativa". Vuelve a la idea del círculo vicioso: "la poesía culta muestra la existencia de la canción popular, y a su vez

76 Brinkmann 1926, p. 45. Cf. Axhausen 1937, pp. 44-46; Rodrigues Lapa 1966, pp. 70-72.

77 Cf. supra, nota 74; además, Scheludko 1929.

la canción popular, reconstruida [a base de aquélla], nos explica el origen de la poesía culta". Y "En la teoría de Paris todo suena muy bonito, sólo que por desgracia esa canción popular de mayo, a la que hace remontar la lírica románica, es una leyenda que ha brotado en su propio espíritu"⁷⁸. Otro ataque, aún más encarnizado, apareció catorce años después en el libro de otro medio-latinista, continuador de las ideas de Brinkmann y a la vez defensor de la tesis litúrgica: el italiano Guido Errante. Para él, "Il difetto di questa teoria [la del origen popular] è di sostenere una tesi con congetture e ipotesi, di cui alcuno molto ingegnose ed elaborate, ma tutte prive dell'appoggio di documenti e di testi"⁷⁹.

Los demás paladines de la tesis litúrgica y paralitúrgica —Spanke, Gemrich, Rodrigues Lapa— han adoptado una actitud mucho más conciliadora, pues no excluyen la posibilidad de influencias populares, paralelas a las de la poesía religiosa y combinadas con ella. "A tese em questão, dice Rodrigues Lapa, tem ainda a vantagem de estabelecer uma ponte de ligação entre a poesia culta da Igreja e os meios populares...; nos faz entrever o processo de assimilação e transformação desse lirismo pelo povo, e nos leva à convicção de que na própria música religiosa já havia elementos populares"⁸⁰. Aunque ese pueblo ya

78 Scheludko 1929, pp. 263, 6, 7. Véase, sin embargo, la bonita justificación del círculo vicioso que hace Roncaglia 1952, p. 219 n. 15.

79 Errante 1943, p. 50.

80 Rodrigues Lapa 1966, p. 79.

no es el de los románticos: "Essa poesia popular —escusado será dizer— não é uma poesia inculta";⁸¹ es precisamente una poesia en la que han entrado, entre otras cosas, elementos del arte religioso...

Esta concepción más flexible de la poesía popular pretrovadoresca es la que va prevaleciendo. Oigamos a Peter Dronke: "The lyrical repertoire that was largely shared by all medieval Europe... is thus the product of ancient and scarcely separable traditions of courtly, clerical and popular song". Esas canciones "were sung in the vernacular languages from their very beginnings. Cleric and jongleur and aristocratic amateur were not cut off from one another in everyday life, and so as matter of course they enriched one another's songs, borrowing melodies, themes, expressions from one another and varying these in turn". Mismo ir y venir entre la poesía profana y la religiosa: "In a far-reaching sense, medieval secular and sacred song can be seen as two strands of a single tradition"⁸². No sabemos si las cosas fueron así, pero ciertamente da gusto ver entrar al aire fresco en esas estancias antes rígidamente cerradas y ver que el clérigo, el juglar, el poeta aristócrata (y habría que añadir al poeta "popular" no profesional) se dan la mano después de varias décadas de divorcio impuesto por los eruditos.

81 Ibid., p. 93.

82 Dronke 1968, p. 30; 1965, t. 1, pp. 54 g.; 1968, p. 23. Cf. infra, 2.22.

Sobre el j u g l a r hay todavía mucho que decir. Las opiniones divergen. Para Menéndez Pidal, que tanto se ha ocupado de los juglares, fueron ellos los principales creadores de la poesía popular pretrovadoresca⁸³. Él los considera indoctos y muy diferentes de los clérigos, en contraste con la mayoría de los investigadores, que tienden a ver en el juglar un poeta imbuido de cierta cultura literaria, asociado a clérigos y goliardos y más bien un elaborador de motivos y formas de la poesía popular preexistente⁸⁴ y un intermediario entre esos motivos y formas y la poesía cortesana⁸⁵. Pagliaro, que recientemente ha dedicado un libro a la interacción entre poesía popular y poesía juglaresca⁸⁶, piensa que "la lirica popolare in un primo tempo sia risultata dal sincretismo fra moduli giullareschi e creatività di popolani".

Se huye, entonces, de las concepciones simplistas. También en cuanto a los orígenes de la poesía trovadoresca. Rodríguez Lapa protesta contra la unilateralidad de todas las

83 Menéndez Pidal 1957, pp. 334-337, 357, 359; Menéndez Pidal 1951, p. 264; Cf. Cernuschi 1956, pp. 430 ss. Ver infra, 2.2 n. 50. En The Romanesque Lyric..., Chapel Hill, 1928, pp. 259 ss. critica Allen a los descendientes de los mimi todo papel creador. Para Zumthor (Hist., 1954, p. 114), este papel sólo es comprobable, en Francia, desde mediados del siglo XII.

84 Cf. Cesareo 1924, pp. 26-93; Allen 1907, t. 5, p. 476 (para Alemania); Paris 1891, pp. 553, 554.

85 A. Pillot, Jeanroy (cf. Bezzola 1941, pp. 147, 149 ss.); Voretzsch 1905, p. 179 (de esa la. ed.); Jones 1931, pp. 47, 193; Bell 1947, p. 13; Rodríguez Lapa 1966, p. 93; Köhler 1952, p. 202.

86 Op. cit. (supra, n. 70), p. 62.

teorías existentes: lo mismo la popularista, que la latina-clásica, que la medio-latina, que la árabe. Todas "procuram reduzir um fenómeno complicado a linhas extremamente simples", y

Se, ao contrário, interpretarmos a civilização trovadoresca como um fenómeno de sincretismo, no qual se mistu ram diversísimas influências, teremos provavelmente achada a sua explicação. E assim o lirismo trovadoresco entra no quadro das instituições medievais e participa do seu carácter de síntese 87.

1.15 Eppur si muove

Con todo, no por estas actitudes conciliadoras ha desaparecido la polémica. Lejos de eso. Ayer apenas se publicó en Bélgica un artículo de M. Delbouille que sitúa absolutamente toda la poesía medieval, latina y vernácula, en ambientes cultos. Dice:

"Quant vint le jour où le parler vulgaire parut pouvoir servir à côté du latin ou à sa place, c'est-à-dire sans doute au IX^e et au X^e siècle, une poésie romane prit naissance qui..., elle aussi, serait création de lettrés, ce qui... n'est pas moins vrai des couplets et des refrains légers des simples chansons faites pour provoquer rire ou sourire, que des strophes plus éloquentes ou plus sentencieuses de la grande chanson d'amour" 88.

87 Rodrigues Lapa 1966, p. 91. Esta manera de ver la cosa no es tan nueva. La encontramos ya en Allen 1907 (cf. t. 5, p. 428) y en su libro de 1928 cit. supra n. 83; luego en el estudio de A. Pillet, "Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. Die mitteillateinische Theorie", Archivum Romanicum, 15 (1931), pp. 137 ss. (cf. Bezzola 1941, pp. 149 s.); luego en Jeanroy 1934; en Menéndez Pidal (por ejemplo 1938, p. 410); en Bezzola 1941. E. Köhler habla de "Ein Zusammenwirken von Elementen verschiedener Provenienz": "was der Wirklichkeit historischer Vorgänge mehr entspricht" (1952, p. 202).

88 Maurice Delbouille, "À propos des origines de la lyrique

También del libro de Errante se sacaba la impresión de que nunca hubo poesía popular antes de los trovadores y de que "la poesía popular es un mito"⁸⁹. La reacción antirromántica ha sido muy tenaz, como para ponerse a par de la teoría romántica misma, que —ya lo vimos y lo seguiremos viendo a propósito de las *parças*— aún no ha muerto tampoco.

En general, la historia de las ideas sobre la poesía popular es un bonito ejemplo de cómo suele haber conceptos que conquistan tan vigorosamente el espíritu de los hombres, que la más violenta reacción no alcanza a extirpar sino sus capas superficiales: destruye el follaje, alguna vez el tronco, casi nunca la raíz. Oigamos a Jeanroy. Se muestra muy hombre de su época cuando protesta contra la concepción "en quelque sorte mystique et superstitieuse" de la poesía popular, considerada como "opération mystérieuse de la nature"; él la define como poesía compuesta "non par le peuple, mais pour le peuple", creación de "poètes déterminés pourvus d'une certaine culture, faisant œuvre réfléchie et littéraire"⁹⁰. Pero no tardamos en darnos cuenta de que tales ideas están como superpuestas artificialmente a las de sus antepasados y que son éstas las verdaderamente suyas: basta ver los pasajes citados arriba, las expresiones del tipo de "la poésie vraiment populaire" o "authentiquement populaire", "les thèmes d'origine vraiment

romane: tradition 'populaire' ou tradition 'cléricale'", *Marche Romane*, 20 (1970, Hommage à Menéndez Pidal), pp. 13-27 (la cita, p. 27). Cf. también *infra*, 1.21.

89 Cf. *supra*, 1.13 y n. 72.

90 Jeanroy 1889, p. xvii.

populaire", "l'antique et naïve poésie du peuple"⁹¹, etc., que a cada paso asoman la cabeza en su libro, y esas equiparaciones con lo simple, lo natural, lo sincero, lo cercano a la realidad.

A comienzos de este siglo volvemos a ver lo mismo en el admirable Philip Schuyler Allen. Al definir el Volkslied se nos revela buen lector de los antirrománticos: no es, dice, "a naïve compound... of the unlettered mind", ni ha sido compuesto "by a humble man of the people who dwells aside from the crowded centers of life". Para él no hay "but one definition of Volkslied: a song, from whatever source, sung for a long time by all kinds of people". Pero a la hora de comentar textos vemos algo muy distinto: en un caso dice, por ejemplo: "The spirit of this poem is 'popular', by which I mean at this point unlearned, not resting upon classical or clerical tradition, the picture of real experience, told in terms of such simple nature-parallelism as folk-song uses"; o habla de "the sincere, concrete, sensuous popular lyrics contained in the Carmina burana..."⁹²

Más aún extraña ver que los paladines mismos de la Rezeptionstheorie fueron herederos de las concepciones románticas. Para Naumann y sus contemporáneos el Volkslied ya no es sino

91 Ibid., pp. 89, 123. Cf. 1.12d. Véanse también los pasajes a los que remite la nota 61.

92 Allen 1907: sus definiciones, en t. 6, pp. 141 s., (cf. 143-146); su verdadero concepto: t. 6, pp. 6, 23 y pp. 84, 161, además de t. 5, pp. 430 s., n. 2, 436, 461, 469.

"una canción procedente de esferas altas, que ha bajado [al pueblo], o bien una canción compuesta por gentes del pueblo en el estilo propio de aquellas esferas"⁹³. Sin embargo, Naumann escribía hacia 1921 y todavía estaba convencido de la teoría de los orígenes populares⁹⁴. ¡Difícil problema! ¿Cómo combinar esta teoría con su idea de un Volkslied de origen literario? Naumann se sacó entonces de la manga esa primitive Gemeinschaftspoese a la que ya aludí antes, una poesía "que sale directamente del seno de la comunidad primitiva, sin sufrir influencia alguna", poesía muy simple, muy elemental... O sea, el Volkslied romántico redivivo, ¡sólo que con otro nombre!⁹⁵

Lo más sorprendente es presenciar cómo el lúcido Hennig Brinkmann cae redondo en esta trampa y, al estudiar la poesía latina alemana entre los años 1000 y 1100, nos dice⁹⁶ que en esa época "no puede haber habido poesía popular (Volke-

93 Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur, Jena, 1921, pp. 6 ss.; cf. Brinkmann 1925, pp. 65 s.; Levy 1932, pp. 7 s.

94 Véase el texto citado en la nota siguiente.

95 Hans Spanke se dio perfecta cuenta de la equiparación que acabo de establecer. Existen, dice, varios tipos de poesía popular; entre ellos figura el tipo caro a los románticos, que "es lo que hoy solemos llamar primitive Gemeinschaftspoese" (Spanke 1933, p. 58; ver también pp. 258-262). Basta citar otro pasaje de Naumann (loc. cit.) para ver la perfecta correspondencia: "La lírica culta y el Gemeinschaftslied están en muy estrecha y directa relación histórica. La lírica culta no es en sus comienzos sino poesía comunal más desarrollada, cultivada e individualizada". Ver también infra, 1.32/a.

96 Brinkmann 1925, p. 47 (cf. pp. 65 s., 73).

lied): debemos contar con la existencia de un primitives - Gemeinschaftslied", y añade orgulloso: "es lo que nos han enseñado los esclarecimientos del concepto de poesía popular realizados por J. Meier, Götze y Naumann". Además, Brinkmann, el principal creador de la teoría medio-latina y, como hemos visto, tan al día en cuestiones de poesía popular, no ha abandonado aún del todo la teoría de los orígenes populares, pues está convencido de que la "primitiva poesía comunal" actuó sobre los goliardos alemanes y también —aunque ahí es menos visible— sobre los Minnesänger.

Ya sabemos que su sucesor inmediato Dimitri Scheludko es un agresivo detractor de los "orígenes populares". Sin embargo, no es tan radical que no acepte la influencia de algunos elementos temáticos populares sobre los romances y los rondeaux franceses. Pues en ningún momento duda de que hubo una lírica popular pretrovadoresca: "Yo no niego la existencia de la canción popular (Volkslied), pero sí rechazo la idea de que la lírica cortesana haya surgido de ella"; aún más: "su existencia es para mí un axioma"⁹⁷. Y ahora viene lo bueno: "La canción popular tiene ciertas características gracias a las cuales podemos reconocerla inmediatamente entre mil canciones parecidas de la poesía culta", tiene un "color" inconfundible; en ella "se expresa el modo de ser y de vivir del pueblo", que se mantiene tenazmente a través de los siglos:

97 Scheludko 1929, pp. 201, 208, 211, passim (temas populares); 265 s. (existencia de la lírica popular).

por eso las canciones populares de nuestro tiempo nos muestran cómo eran y cómo no eran las de la época trovadoresca. Ciertamente eran más valiosas que las poesías de los trovadores, las cuales, junto a las poesías populares, resultaban "toscas, monótonas, aburridas y sin talento" (grob, eintönig, langweilig und talentlos!)⁹⁸.

Creo que no hace falta más. La poesía popular pretrovadoresca sobrevivió a la tormenta; su prestigio también. Su existencia —apenas una o dos veces silenciada y una o dos veces negada— quedó fuera de toda duda. Parece que no tiene razón Aurelio Roncaglia cuando, hablando de "una tradizione lirica in lingua volgare anteriore alla fioritura trobadorica", dice que "l'esistenza stessa d'una tale tradizione, articolo di fede ed oggetto degli sforzi ricostruttivi di romantici e positivisti, era ormai in questione"⁹⁹. He aquí los nombres de quienes, según me consta, han afirmado que —existió antes de 1100 una poesía de tipo popular¹⁰⁰: Diez, Fauriel, Wackernagel, Brackelmann, Nigra, D'Ancona, Römer, Stengel, Carducci, Jeanroy, Paris, Bédier (el primer Bédier),

98 Ibid., pp. 26, 221, 10, 265, 264.

99 Roncaglia 1951, p. 215.

100 Se ha considerado también la posibilidad de que antes de Guillermo IX se hubieran escrito ya poesías vernáculas de tipo cortesano (que entonces no serían, realmente, "pretrovadorescas"). Cf. Bezzola 1941, pp. 153-155; — Kähler 1952, pp. 197-199; Dumitrescu 1966, pp. 346-348; Dronke 1968, pp. 26, 30. Poco se ha dicho sobre otros tipos de lírica en lengua vulgar anteriores a 1100; cf. Bezzola, loc. cit.; Zumthor, Hist. 1954, p. 69; Menéndez Pidal 1957, p. 342.

Wechsler, Cesareo, Gorra, H. Suchier, Pillet, Michaëlis de Vasconcelos, Allen, Novati, Wilmotte, Vossler, Veretzsch, Menéndez Pidal, Bertoni, Naumann, De Lollis, Brinkmann, - Scheludko, Rodrigues Lapa, W. P. Jones, Verrier, Spanke; - Briffault, W. Suchier, Toschi, Bell, Frings, Vecchi, Dámaso Alonso, Roncaglia, Spitzer, Köhler, Ganz, P. Le Gentil, - Zumthor, Asensio, Mettmann, Kolb, Scudieri Ruggieri, Dronke, Dumitrescu, Bagley, Tavani... Y por supuesto, hay más.

1.2 Textos y testimonios

1.20 Las "pruebas". 1.21 Condenas eclesiásticas y otros documentos. 1.22 Estrofitas anteriores al año 1100. 1.23 La poesía popular de los siglos posteriores. 1.24 La lírica cortesana medieval. 1.25 La poesía de los goliardos. 1.26 Balance.

1.20 Las "pruebas"

Sí, artículo de fe ha sido, en efecto, la idea de que antes de que viniera al mundo nuestro primer trovador, Guillermo IX, ya se cantaban en Europa canciones populares en lengua vernácula. Artículo de fe: porque pruebas, verdaderas pruebas, no las había. A falta de ellas, no han escaseado, por fortuna, los documentos que han podido interpretarse como pruebas tangibles, ni los textos poéticos que se han plegado dócilmente a la voluntad de uno y otro crítico. Así ha podido acumularse a lo largo de un siglo y dos años —desde 1846 hasta 1948, año del descubrimiento de las harças— un número respetable de "pruebas", que ahora recorreremos rápidamente. Los testimonios eclesiásticos, tan traídos y llevados, vendrán en primer lugar. Luego unos versitos documentados antes de Guillermo IX; luego ciertos textos de los siglos XII a XIV y las canciones de tipo popular documentadas desde el siglo XV; luego, por supuesto, la misma lírica trovadoresca y cortesana para cuya explicación se inventó

la poesía popular anterior (y que, agradecida, devolvía argumentos para demostrar su existencia); como apéndice, la poesía latina de los clérigos vagantes.

1.21 Condenas eclesiásticas y otros documentos

Desde Fauriel se ha venido citando en apoyo de la existencia de una lírica vulgar preliteraria una serie de documentos medievales que mencionan —y reprueban— los bailes y las canciones que entretienen a la gente rústica. Son sermones, cartas, tratados, ordenanzas y, sobre todo, decretos y cánones expedidos por concilios eclesiásticos. Gröber reunió en 1893 un buen número de testimonios de ese tipo, y Warren les dedicó en 1911 una extensa monografía¹. Los materiales acopiados por Warren para la Rumania van del siglo IV al XI. En ellos se censuran las danzas y los cantica puellarum por procaces (obscenis turpibusque canticis) y asociados a prácticas paganas: Sunt quidam, et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus... ballando, verba turpia decantando, choros tenendo

1 G. Gröber, "Zur Volkskunde aus Concilienschlüssen und Capitularien", Festschrift K. Weinhold, Leipzig, 1893 (cf. el Grundriss de Gröber, t. 1, 2a ed., 1906, pp. 261 ss.); Warren 1911. (No conozco el estudio de A. Viscardi, "Cantilena", Studi Medievali, N.S., 15 (1936), pp. 204-219). Otros muchos autores mencionan esos testimonios, por ejemplo Michaëlis 1904, t. 2, pp. 836-864, passim; Novati 1910, pp. 430-440; Cesareo 1924, pp. 6-8; Voretzsch 1925, pp. 59-63; Spanke, en ZFSL, 53 (1930), p. 141; Spanke 1933, 258-286; Spanke 1930, pp. 146 s.; A. Viscardi, "Le origini", en Storia letteraria d'Italia, Milano, 1939, pp. 460 ss.; Ganz 1953, pp. 307 s.; Zumthor 1954, pp. 29 s.; Cernuschi 1956, pp. 430 s.; Scudieri-Ruggieri 1962, pp. 8-12; Dronke 1968, pp. 15, 186-188.

ac ducendo, similitudinem paganorum peragendo advenire procurant². Se condena la costumbre de efectuarlas en los atrios de las iglesias y dentro de ellas³.

En su mayoría esos testimonios parecen referirse a canciones amorosas, frecuentemente —no siempre— asociadas al baile y ejecutadas en festividades religiosas. Pero otros aluden a canciones de escarnio: los cantica in blasphemiam alterius prohibidos en el siglo VIII por Childerico III⁴, de los cuales en seguida veremos unas muestras tempranas. Ocasionalmente se mencionan además cantos de soldados⁵, cantos fúnebres⁶, de boda⁷, de trabajo⁸.

¿Qué deducciones se pueden sacar de todos esos testimonios? Ha dicho Viscarà que "non offrono se non indicazoni vaghe, che non consentono conclusiono alcuna sulla qualità

2 Concilio de Roma, año 826: Monumenta Germaniae Historica, Concilia, t. 2, p. 581 (Warren 1911, p. 297 y n. 5).

3 "Non licet in ecclesia chorum saecularium vel puellarum cantica exercere", Concilio de Auxerre, entre 573 y 603: ibid., t. 1, p. 180 (Warren 1911, p. 293). Cf. Spanke 1930.

4 Cf. Kolb 1958, p. 164.

5 Novati 1910, pp. 434-436.

6 Concilio de Toledo, año 589: Michaëlis 1904, t. 2, p. 854; edicto del papa León IV, año 847: "...Carmina diabolica, quae... super mortuos vulgus facere solet" (cf. Voretzsch 1905, p. 62).

7 Cf. Michaëlis 1904, t. 2, p. 850.

8 De tejedoras e hilanderas: Arnobio (s. III), Patrologia Latina, t. 5, p. 1110; Hincmar de Rheims (s. VIII), ibid., t. 125, p. 719. Cf. Ganz 1953, pp. 307 ss. Dronke 1968, p. 15, cita un interesante pasaje de San Juan Crisóstomo, patriarca de Constantinopla (398-404), sobre los cantos de labradores, vendimiadores, marineros, hilanderas y tejedo-

e l'origine dei canti"⁹. No nos dicen cómo eran, que es lo que más importaría saber. Pero algo averiguamos de sus temas y de las circunstancias en que solían cantarse. Al parecer, también algo sobre el contexto social: probablemente eran ante todo patrimonio del vulgo, de la gente "rústica", iletrada¹⁰. El problema comienza cuando entramos en las interpretaciones. Zumthor, por ejemplo, haciendo explícito lo que han dado por sentado cuantos han aducido esos testimonios, dice que el arte practicado en tales cantos era, en mayor o menor medida, "étranger aux pratiques des litterati"¹¹; en cambio, Rodrigues Lapa cree que las canciones amorosas censuradas eran "não tanto um poesia plebeia, popular, mais ou menos inofensiva, mas um lirismo amoroso, pessoal, que escapadizava, pela desvergonhada sensualidade..." y que era obra de clérigos¹². En su reciente artículo, M. Delbouille tiene a pensar que tales canticos fueron "considérés comme

res, y las canciones de cuna: Patrologia Graeca, t. 55, pp. 156 s.— Además se suelen aducir documentos posteriores a 1100. Ciertas crónicas españolas (ante todo la Chronica Adefonsi Imperatoris, ca. 1150) aportan datos interesantes para la reconstrucción de la antigua lírica castellana: Menéndez Pidal 1919, pp. 298-301, y Menéndez Pidal 1943, pp. 115-121.

- 9 "Le origini" (cf. supra 1.1 n. 43), p. 97; Vecchi, Convivium, 1949, p. 937.
- 10 Cf. Michaëlis 1904, t. 2, pp. 847-850, 858, 864.
- 11 Zumthor, Hist. 1954, p. 40. Cf. supra, 1.1 n. 56, la distinción que él establece entre los letrados y los iletrados.
- 12 Rodrigues Lapa 1929, pp. 256 s. Hay, por cierto, quienes piensan que no deben tomarse tan al pie de la letra los

'rustiques', c'est-à-dire comme grossiers, parce que, conçus selon une prosodie nouvelle moins subtile que celle de la poésie traditionnelle, écrits dans un latin plus proche de l'usage parlé et souvent consacrés à des sujets profanes peu édifiants, ces chants méritaient moins de considération et de respect que les autres genres de la même littérature, plus chrétiens, plus savants ou plus dignes"; pero no por eso, dice, dejaban de integrarse "dans la tradition littéraire générale"¹³.

Esta divergencia en las opiniones muestra bien que los documentos eclesiásticos, por mucho que nos hablen de una poesía cantada desde el siglo IV, no constituyen una prueba unívoca de la existencia de una lírica pretrovadoresca en lengua romance y con carácter popular.

1.22 Estrofitas anteriores al año 1100

Escasas y breves son las estrofas líricas romances conservadas que pueden fecharse antes de 1100. Las especulaciones a que han podido dar lugar son, por eso mismo, muy limitadas. Por lo demás, sólo una estrofa ha levantado polvo:

- a) El estribillo de la famosa "alba bilingüe", o sea

términos turpia, obscœna, etc.: Novati 1910, pp. 440 s. nota; Warren 1911, pp. 311 s.

13 Art cit. (supra, 1.1 n. 88), p. 16.

del poema latino "Phoebe claro nondum orto iubare", contenido en un manuscrito del siglo X (¿o del XI?), de probable proveniencia francesa¹⁴. He aquí el texto completo del poema:

Phoebe claro nondum orto iubare;
fert aurora lumen terris tenue
spiculator pigris clamat surgite

Lalba par umetmar atra sol
poypas abigil miraclar tenebras;

En incautos ostium insidie
torpentesque gliscunt intercipere;
quos suadet prece clamat surgere

Lalba part umetmar atra sol;
poypas abigil miraclar tenebras

Ab Arcturo disgregatur Aquilo;
Poli suos condunt astra radios
Orienti tenditur septemtrio;

14 El poema fue descubierto por Johannes Schmidt en un código latino de la Vaticana y publicado por él en la Zeitschrift für Deutsche Philologie, 12 (1881), pp. 333-341. La abundante bibliografía puede verse en el importante estudio de Amerindo Camilli (Camilli 1954). Algunos de los trabajos más destacados sobre el tema son: L. Laistner "Zur Ältesten Alba", Germania (Wien), 26 (1881), pp. 415-420; Pio Rajna, "Osservazioni sull'Alba bilingue del cod. Regina 1462", Studi di Filologia Romanza, 2 (1887), pp. 67-89; E. Monaci, "Sull'Alba bilingue del cod. vat. Reg. 1462", Rendiconti della R. Accad. dei Lincei, Cl. di scienze morali, storiche e filosofiche, Serie 5ª, 1 (1892), pp. 475-487, y "Ancora dell'Alba bilingue", ibid., pp. 785-789; W. Foerster, "Das Älteste zweisprachige Tagelied", en W. Foerster y E. Koschwitz, Altfranzösisches Uebungsbuch, 6ª ed., Leipzig, 1915, pp. 265-270; P. A. Becker, "Das geistliche Morgenlied von Fleury-sur-Loire", ZFSL, Supplement: Behrens-Pestschrift, Jena-Gronau, 1929, pp. 205-217.— El reciente artículo de U. MSLk, "A propos de la provenance du Codex Vaticanus Reginensis Latinus 1462, content l'aube bilingue du x^e ou xi^e siècle", Mélanges Rita Lejeune, Gembloux, 1969, t. 1, pp. 37-43, ratifica la proveniencia francesa del ms. (de la abadía de Fleury).

Lalbarpart umetmar atra sol;
poy pas abigil¹⁵.

Sobre la índole de las estrofas latinas existen las más variadas suposiciones: se ha dicho que se trata de un canto de vela de soldados o bien de un alba amorosa o bien de un poema religioso¹⁶. Pero el estribillo ha desconcertado aún más. No se sabe siquiera en qué lengua o dialecto está escrito —¿provenzal, retorromance, latín corrompido?¹⁷—, y su texto (que va, por cierto, acompañado de neumas en el manuscrito) permite todo menos una interpretación segura. Las diversas interpretaciones dadas a estos versos desde su descubrimiento

- 15 Camilli 1954, p. 337. El facsímil puede verse, por ejemplo en R. M. Ruggieri, *Testi antichi romanzi*, Modena, 1949, t. 1, núm. 3; ahí mismo, t. 2, pp. 19-20, la transcripción diplomática. He aquí la traducción francesa que del poema latino (sin el estribillo) da Zumthor (1954, p. 30): "L'astre clair de Phoebus n'est pas encore levé, et l'Aurore apporte à la terre une faible lumière. Le gardien crie aux paresseux: Levez-vous!" / "Voici que l'ennemi et ses embûches se glissent, pour les surprendre, auprès des endormis que ne se surveillent pas: c'est eux que le héraut engage par son cri à se lever". / "Aquilon se sépare d'Arcturus; les astres du pôle affaiblissent leurs rayons; l'Ourse se rapproche de l'orient".
- 16 Canto de vela de soldados: Stengel, Römer 1884, p. 5; París 1891, p. 586; alba amorosa: J. Schmidt, Jeanroy 1889, p. 74; Allen 1907, t. 5, p. 470 y t. 6, p. 8; Hatto 1965, p. 77, et al.; poema religioso: Laistner, Rajna, Roethe, Schlaeger, Dejeanne, Becker, Scudieri-Ruggieri; cf. Hatto 1965, p. 77. Para algunos, el poema latino mismo deriva de cantos populares (!).
- 17 Provenzal, según Schmidt, Laistner, Stengel, Rajna, Foerster, Gorra, Groeber, Allen; retorromance, según Monaci, Marchot, Bannister; dialecto románico no identificado, según De Bartholomaeis, Li Gotti, Hatto, Lockwood, Wolledge (Hatto 1965, pp. 77, 281 n. 10, 354); bajo latín mezclado con provenzal, para Angeloni, y, finalmente, latín corrompido para Dejeanne, Camilli y Becker. Cf. Li Gotti 1955, p. 39 n. 103.

en 1881¹⁸ coinciden en el tema principal: es una descripción del amanecer sobre el mar. Pero las lecturas divergen enormemente, y no hay hasta ahora una interpretación que haya sido unánimemente aceptada. Algunos estudiosos han querido reconstruir un texto latino original; otros han tratado de ajustar las palabras y aun los versos al sentido que creen descubrir en ellos. Baste decir que abigil se ha leído como a bigil 'in obliquo', ab egal 'junto con', (pass)a vigil 'vigilante', Vigil (nombre de una montaña) y abigit 'ahuyenta'...

El tema del poema latino, la palabra alba y, para algunos, desde P. Rajna, la identificación de (a)bigil con vigil han hecho pensar que se trata de una alba o de un fragmento de alba popular, ya copiada fielmente¹⁹, ya imitada o adaptada²⁰. Sería: o una canción de velador, sin connotaciones amorosas (Laistner, Jeanroy, G. Paris), o una "alba guerrisca" (Rajna) o una alba erótica (Hatto, Dronke)²¹.

b) Otros textos.— Las demás estrofitas anteriores a 1100 —dejando de lado el famoso "indovinello veronese" del siglo VIII o IX— han sido menos comentadas. De fines del

18 Puede vérselas en Camilli 1954, pp. 340-344; cf. Hatto 1965, pp. 77-79.

19 Laistner, art. cit.; Römer 1884, p. 5; Monaci, art. cit., p. 788; Allen 1907, t. 5, p. 465.

20 P. Rajna, art. cit., pp. 85 ss.; Jeanroy 1889, p. 75; Paris 1891, p. 586; Hatto 1965, p. 78; Dronke 1968, p. 172.

21 Vale la pena señalar que G. Vecchi piensa ahora que el "alba bilingüe" surgió en un ambiente de contactos franco-mozárabes y que tiene parentesco con las muwaššāḥas bilin gües (cf. infra, 2.10, 2.21f): Poesia latina medievale,

siglo IX o comienzos del X parece ser un dístico que, según Liudprando, cantaban chicos y grandes para escarnecer a Adalberto I, marqués de Ivrea:

Adelbertos comis curtis,
macrospalhis, gundopistis²².

Novati lo considera "un vero e genuino strambotto [popolare] italiano dell'Ottocento"²³.

No es el único cantarcito satírico conservado. Ahí están, si podemos confiar en la Crónica de España del Tudense (1236), los versitos proferidos por un pescador (que era el diablo) a la muerte de Almanzor (1002):

En Cañatañaçor
Almançor perdió ell atamor²⁴.

Ahí está también la "Apostilla amiatina" de 1087, en tres endecasílabos monorrimos:

Ista cartula est de caput coctu;
ille adiuuet de ill[u] rebottu

Parma, 1952, p. 337. Sobre este paralelo, cf. Roncaglia 1951, pp. 241 ss.; 1952, p. 4 y nn. 8, 9; 1957, p. 236; Zumthor 1954, p. 23; Heger 1960, p. 44 y nn. 169, 170.

22 Liudprandi Antapodos II, 34; Opera omnia, ed. Dümmler, Hannover, 1877, p. 41. Novati 1910, p. 432 n. 2, traduce: "Adalberto, conte di palazzo, lunga spada, corta fede". Cf. también Ruggieri 1953, pp. 357 s.

23 Novati 1910, pp. 431 ss.; cf. Ruggieri 1953, p. 366.

24 Así en la Primera crónica general, p. 449b; algo distinto en Hispania Illustrata, t. 4 (1608), p. 88. Cf. Menéndez Pidal 1951, p. 220.

qui mal consiliu li mise in corpu²⁵.

Son muestras aisladas, que revelan simplemente la existencia de improvisaciones burlescas en verso y que tienen cierto interés para la historia del estribot-strambotto²⁶ y de las formas métricas.

1.23 La poesía popular de siglos posteriores

Se conservan también algunas coplitas de escarnio de los siglos XII, XIII y XIV: ya no es "lírica pretrovadoresca", pero sí continuación de una tradición (en sentido lato) iniciada desde antes del año 1100. Hay varios ejemplos italianos: el dístico de Volterra, del año 1158:

Guaita, guaita male,
non mangiai ma' mezo pane,

que se ha considerado un "strambotto soldatesco"; o estos versos inscritos en una lápida de 1256:

Stopa boca al zeneese,
clepa cor a lo portonaresse,
strepa torsselo a lo lucchese.

Curioso también el pasaje de la Cronica de Salimbene, referente al año 1240: "Nam rustici et pueri et puella, quotiens

25 B. De Bartholomaeis, Rime giullaresche e popolari d'Italia, Bologna, 1926, pp. 3 y 75 s.; H. M. Ruggieri, Testi antichi romanzi, t 2, Modena, 1949, p. 33.

26 Cf. infra, 1.321c, 1.33 y n. 25.

obviabant fratribus minoribus per vias in Tuscia, ut centies
 audivi, cantabant:

Hor atorno, fratt Helya,
 ke pres'ha la mala via.

Et tristabantur boni fratres et irascebantur vere usque ad
 mortem, dum talia audiebant"²⁷.

No le faltaron, sin duda, coplitas burlescas a la Penín-
 sula ibérica durante esos siglos, a juzgar por la que trae
 Don Juan Manuel; se refiere a sucesos de mediados del siglo
 XIII y está en portugués:

Rey vello [que] Deo[s] confonda,
 tres son estas con a de Malonda.

Otras, también portuguesas, alusivas a sucesos de fines del
 XIV, figuran en la Crónica de Fernão Lopes²⁸.

Pero no todo eran cantares burlescos. Se encuentran
 por ahí algunos dísticos o tercetos con otros temas. Citaré
 tres dísticos italianos pertenecientes a tres siglos: el pri-
 mero es de la primera mitad del XII, el segundo de 1268, el
 tercero (está en el Decamerone) de mediados del XIV:

27 Los dos primeros textos, en Ruggieri 1953, pp. 368 s.; el
 tercero, en Novati 1910, pp. 432 s. y nn. Véase además A.
 Del Monte, La poesia popolare nel tempo e nella coscienza
 di Dante, Bari, 1949 (Biblioteca di cultura moderna), pp.
 III s.

28 Cf. Menéndez Pidal 1919, pp. 268 s.; Frank Alatorre 1966,
 núms. 22, 56, 57 y nn. Menéndez Pidal 1957, pp. 160 s.,
 342.

Male de oculis
famu li maris.

Donne alantor
me prende amor.

L'onda del mare
mi fa sí gran male²⁹.

Del Noroeste hispánico cabe citar unos cuantos cantarcitos de carácter amoroso, aunque no podemos probar que se tratara efectivamente de canciones populares. Todos pertenecen al siglo XIII. En la pastorela de Airas Nunes "Oí' oj'eu ña pastor cantar" cada estrofa termina con un cantarcito de la pastora; el último habla de una "virgo" que a su vez canta:

Quen amores á
como dormirá?
Ai, bela fro!

Dado su parecido con un cantarcito de tipo popular recogido dos siglos más tarde, se ha considerado éste también como popular y arcaico. También es posible que lo fuera el pie de la "ballada" contrahecha por Joan de Gaia:

Vós avede-los olhos verdes,
e matar-m'edes con eles.

Y la "cantiga de vilão" utilizada por el mismo poeta:

29 Véanse, respectivamente, De Bartholomaeis, op. cit., p. 4; Toschi 1951, p. 87; Boccaccio, Il Decamerone, ed. G. Petro
nio, Torino, 1950, t. 1, p. 537 (cf. Del Monte, op. cit.,
pp. 8-12).

A pee ña torre
baila corpo brioso:
vedes o cóa, ai cavaleiro!²⁹ bis

¡Incluiremos también los versitos gallego-portugueses que canta la doncella en la Razón de amor (ca. 1205)? Dicen:

¡Ay, meu amigo!
¡Si me verá yamas contigo!

Estamos en terrenos hipotéticos. Continuando en ellos, mencionaré unos cuantos textos en provenzal y en francés, de los siglos XII a XIV, que la mayoría de los estudiosos han considerado hasta ahora restos auténticos de poesía popular pre-trovadoresca. En primer lugar, la famosa balada provenzal "A l'entradre del tens clar", de fines del siglo XII:

A l'entradre del tens clar - eya
pir ioie recommençar - eya
e pir ialous irritar - eya
vol la regine mostrar
k'ele est si amoureuse.

A la vi', a la vie, ialous!
Lassaz nos, lassaz nos
ballar entre nos, entre nos!

Ele a fait pir tot mandar - eya
non sie iusq'a la mar - eya
pucele ni bachelor - eya
que tuit non venguent dançar
en la dance ioieuse.

29 bis Nunes 1926, núm. 256; Rodrigues Lapa, Cantigas d'escarinho e de mal dizer dos cancioneiros medievais gallego-portugueses, 2a ed., Coimbra, 1970, núms. 199 y 197.

A la vi', a la vie, ialous!...

Lo reis i vent d'autre part - eya
pir la dance destorbar - eya
que il est en cremetar - eya
que on ne li vuelle emblar
la regine avrillouse.

A la vi', a la vie, ialous!...

Mas pir neient lo vol far - eya
k'ele n'a soing de viellart - eya
mais d'un legeir bachelor - eya
ke ben sache solaçar
la donne savoureuse.

A la vi', a la vie ialous!...

Qui donc la veist dançar - eya
e son gent cors deportar - eya
ben puist dire de vertat - eya
k'el mont non aie sa par
la regine ioieuse.

A la vi', a la vie, ialous!

Lassaz nos, lassaz nos

ballar entre nos, entre nos!

Jeanroy había dicho: "Dans tous les chansonniers, tant provençaux que français, il n'y a peut-être qu'une seule pièce vraiment populaire", y era ésta; muchos después de él estuvieron de acuerdo con ese calificativo³⁰. En cambio, no con

30 El texto, tomado de Appel 1912, núm. 48. La cita de Jeanroy: 1889, p. xix, n. 2; cf. pp. 87 s.; Paris 1891, pp. 599, 601 s.; también Rømer 1884, p. 35; Bertoni 1927, pp. 83 s. Por su parte, Brinkmann dijo que el poema era un "primitives Gemeinschaftslied ya estilizado", o sea, contaminado de espíritu cortés (1925, p. 67; cf. 1926, p.

la idea de que la balada fuera la única reliquia de la poesía popular. Ahí estaban las conocidas cancioncillas francesas de Bele Aeliz, que forman toda una familia de textos y versiones, como ésta de Guillaume de Dole:

Main se leva bele Aeliz
 —dormez, jalour, ce vos en pri!—
 biau se para, miex se vesti
 deoz le rain.
Mignotement la voi venir
celi que j'aim.

Hasta Scheludko reconoció que estas piececitas "no tienen ningún punto de contacto con los motivos y medios expresivos cortesanos"³¹

Más complicado es el caso de los refrains, a los que me referiré al final del siguiente capítulo. Ahí es el "género" mismo —si así puede llamarse— y no ciertos textos específicos, lo que se ha considerado —¡ya veremos más tarde con cuánta razón!— testimonio de la lírica pretrovadoresca. Jeanroy juzgó cortesanos la mayoría de los textos de refrain conocidos; pero algunos sí reflejaban para él la lírica popu-

46); y como casi siempre, Scheludko adopta una posición negativa: "es todo menor canción popular", dice, y hace un detenido análisis del poema para demostrar que se trata de "un producto del arte poético cortesano" (1929, pp. 229-245; las citas, pp. 229 y 245); reconoce, sin embargo, que en el motivo de la reina y del rey puede haber algo de folklore (pp. 245, 235 g.).

31 Scheludko 1929, 201-205. Cf. Jeanroy 1889, pp. 425 ss.; Paris 1891, p. 602 y "Bele Aeliz", en Mélanges de littérature-

lar antigua. He aquí, a título de muestra, unos cuantos de los que él cita³¹ bis:

J'ai une amourette a mon gré
qui me tient joliva.

Enmi! Enmi! Enmi!
Lasse, je n'ai point d'ami!

Je sui brune:
s'avrai brun ami ausi.

Vos direz quanque voldrez,
mais j'aimerai.

Les mameletes me poignet:
je ferai novel ami.

Je sent les douls mals leis ma senturete:
maleis soit de Dieu ke me fist nonnette!

C'est la jus desos l'olive,
la fontaine i sort serie.

En general, sobre esa lírica francesa (y provenzal) de los siglos XIII y XIV, aun cuando se trata de piezas para bailar, de chansons de carole, rondeaux, virelais y baladas,

ture française du Moyen Âge, Paris, 1912, pp. 616-624 (el texto aquí citado, p. 619); R. Meyer, J. Bédier et P. Aubry, La chanson de Beles Aélis, Paris, 1904; Bédier 1906, pp. 412-415; C. B. Lewis, en Neophilologus, 5 (1920), pp. 209-297; Spanke 1932, pp. 15 g.; Acensio 1957, pp. 51-53.

31 bis Cf. 1889, pp. 180-199. Otros refrains que se han tenido por antiguos son el de "Mignotement la voi venir..." que acabo de citar y los reproducidos infra, 2.31b.

se ciernen siempre la sospecha de que se trata ya de composiciones más o menos "cultas". En cambio las canciones de tipo popular documentadas en los siglos XV a XVII han parecido más dignas de confianza en este sentido, y más aún, por supuesto, las recogidas por folkloristas desde el siglo XIX. Jeanroy, Gaston Paris, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Brinkmann, Scheludko y Jones, entre otros, les adjudicaron gran valor probatorio. Se partía de la idea de que la lírica popular es atemporal y eterna...

Ya vimos a Bédier dudando, en 1906, si las semejanzas observadas entre las canciones cortesanas del siglo XIII y las danzas infantiles modernas se debía a que éstas procedían de aquéllas o a que ambas se remontaban a formas folklóricas anteriores al siglo XIII. Pero otros, antes y después de Bédier no tuvieron tales escrúpulos: "L'existence d'une poésie lyrique française nous paraît donc démontrée, pour l'époque ancienne, par le rapprochement des refrains [antiguos] et des chansons populaires modernes" (Jeanroy); "Le concordanze... fra la poesia de' giullari o de' poeti dotti [italianos]... e quella del popolo pervenuta fino a noi ci licenzia no a dichiarare innegabili i rapporti di dipendenza" (Cesareo); "Prova bem evidente de que elas [las cantigas d'amigo gallego-portuguesas] foram decalcadas sôbre outras cantadas pelo povo é que essa mesma contextura.... continua a viver

no povo trasmontano" (J. J. Nunes), etc.³². Resulta curioso ver todavía a un Scheludko o a un Brinkmann, tan buenos concedores del Rezeptionsstandpunkt de Naumann, considerar como prueba infalible de gran arcaísmo cuanta semejanza encontraban entre las canciones populares del siglo XV en adelante y la lírica culta medieval.

De ese modo se ha creído averiguar muchas cosas sobre la primitiva poesía francesa, provenzal, gallego-portuguesa, italiana, etc. Como caso típico podemos recordar la famosa conferencia de Menéndez Pidal, sobre "La primitiva poesía lírica española" (1919), donde don Ramón hizo el intento de reconstruir toda una lírica popular castellana muy antigua, basándose solamente —puesto que no hay siquiera una lírica culta castellana anterior a fines del siglo XIV— en los "villancicos" de tipo popular documentados en los siglos XV a XVII³³. Del mismo modo, las especulaciones sobre la lírica italiana autóctona de los primeros tiempos han acudido a los strambotti y stornelli recogidos de la tradición oral desde el siglo XV hasta hoy³⁴.

La crítica a la que se exponen estos procedimientos reconstructivos es obvia. No que la poesía folklórica no pueda

32 Para Bédier, cf. supra, 1.14. Jeanroy 1889, p. 216; Cesareo 1924, p. 458; Nunes 1926, t. 1, p. 88.

33 Américo Castro y C. Sánchez de Albornoz niegan ambos la autenticidad de la lírica castellana (cf. infra, 2.3 n. 18). V. Tavani 1969, pp. 9 ss.

34 Cf. Nigra 1876, pp. 432-436; Novati 1910; Cesareo 1924, pp. 9-20; D'Ancona, La poesia popolare italiana, Livorno, 1878 (2a ed., 1906); Li Gotti 1949, pp. 704-706, y sobre todo D'Aronco 1951.

vivir siglos sin variar básicamente: nos consta que esto ha ocurrido muchas veces. El error está en suponer que ese fenómeno se da siempre, en toda poesía popular. Sabemos de ca sos de renovación —a veces brusca y casi total— del repertorio folklórico³⁵; y aun en un repertorio más o menos estable van entrando nuevos elementos. No se puede generalizar, ni siquiera en cuanto a un mismo país y una misma época: el Romancero español de los siglos XIV y XV permanece vivo hasta hoy; la lírica popular medieval fue reemplazada ya en el siglo XVII por otra muy distinta. O sea, que los que quieren reconstruir una poesía desconocida a base de la poesía posterior pueden tener razón, como pueden no tenerla.

El que no la tiene, a mi ver, es Theodor Frings, quien en nuestros días ha ampliado y cambiado de signo ese procedimiento, englobando la poesía popular de todos los tiempos y lugares. Para él el hecho de que en la poesía cortesana europea aparezcan ciertos motivos que pertenecen a lo que él llama la gemeinenschliche Grundsicht (el estrato básico que es común a toda la humanidad), revela por ello mismo que tales motivos tienen origen popular... ¡Como si ese trasfondo arquetípico sólo pudiera manifestarse en la poesía popular! ¡Como si los poetas cultos no fueran también —a su manera— seres

35 Cf. M. Frenk Alatorre, "De la seguidilla antigua a la moderna", Collected Studies in Honor of Américo Castro's Eightieth Year, Oxford, 1965, pp. 97-107.

humanos!³⁶

1.24 La lírica cortesana medieval

Recordemos lo que dijeron Brinkmann y Scheludko del círculo -vicioso en que habían caído Jeanroy y Gaston Paris: primero dieron por hecho que una desconocida poesía popular había inspirado ciertos géneros y formas de la poesía culta medieval y luego utilizaron a ésta para deducir cómo había sido aquélla...³⁷ Y aun, antes de Jeanroy, hubo quienes no tuvieron necesidad de deducir nada, puesto que para ellos esos géneros y formas (y textos) de los poetas medievales eran populares; Römer, por ejemplo, sabía perfectamente cómo había sido la lírica popular provenzal anterior a los trovadores y pudo afirmar sin el menor asomo de duda que esa poesía "produjo canciones de pastores y canciones de baile, romances y albas"³⁸.

A lo largo de ese siglo de especulaciones las diferencias de estilo y de modos que se observaban en la poesía trovadoresca se interpretaron como necesaria diferencia de orígenes. Lo típicamente trovadoresco era la canción de amor, con sus

36 Frings 1949 y Frings 1960. Volvamos una vez más a Goethe: supra 1.1 n. 64. Además podemos recordar algo muy obvio, que siempre tiende a olvidarse; Guido Errante, en su crítica a Jeanroy, lo ha expresado muy bien: los temas "non ci dicono nulla che possa illuminare le origini" (Errante 1943, p. 101, n. 40; cf. lo que dice p. 95).

37 Cf. supra, 1.14 y nn. 76 y 78.

38 Pasaje citado supra, 1.12b (y cf. n. 46).

sutilezas y refinamientos; eso era lo aristocrático por excelencia. Los géneros que por alguno o algunos de sus rasgos se apartaban de ese estilo tenían que ser unhöfisch, no trovadorescos, o sea —puesto que fuera de la Kunstpoesie no había sino Volkspoesie—, de origen popular. Las discrepancias surgían en el momento de trazar la frontera entre esos dos mundos: unos la ponían más a la derecha, otros más a la izquierda, y en ello intervenían poderosamente las ideas preconcebidas acerca de lo que es y cómo es LA poesía popular.

Las discusiones se centraron ante todo en la poesía de la Francia del Sur y de la del Norte, y giraron básicamente en torno a los géneros: para Provenza, sobre todo la pastorela y el alba; para la Francia del Norte, la pastorela, la chanson de toile o chanson d'histoire, la canción de maldad y la de "monja pesarosa", el alba.

Unas veces el género mismo, tal como se da en la poesía cortesana, se consideraba "popular", pero más a menudo se veía como desarrollo de uno o más "gérmenes" propios de la poesía popular. A propósito de cuál sería el germen primitivo en cada género ha habido muchas controversias, como tendremos ocasión de ver en seguida, cuando tracemos la imagen de la poesía pretrovadoresca que se desprende de todas esas disquisiciones³⁹. Ahí veremos también qué otros aspectos de la poe-

39 Cf. infra, 1.32 Apéndice. Véase supra, 1.11g (y n. 42) la cita de H. Suchier sobre los "gérmenes de los géneros de la poesía artística", y 1.12b las citas de Römer, Jeanroy, Bédier y Menéndez Pidal, con sus menciones de los gé-

sía medieval de Francia sirvieron de punto de apoyo para "reconstruir" la lírica pretrovadoresca: los refrains, ciertos tipos de verso, ciertas formas estróficas, etc.⁴⁰

Recordemos, por cierto, que toda esa agua iba a dar a un solo molino: a encontrarle antecedentes (populares) a la poesía artística, y que los ojos estaban puestos en ésta más que en aquéllos. Sólo a Jeanroy le entró la inquietud arqueológica, el ansia de recobrar siquiera unos cacharros de la perdida poesía primitiva de su patria. Ya sabemos que la lírica docta de la Francia medieval le interesaba "infiniment moins", y que además lo había decepcionado porque llevaba ya, "très profondément marquée, l'empreinte de l'esprit courtois"⁴¹. Despechado, volvió los ojos a "l'étranger", o sea a Alemania, Italia y Portugal, para rastrear en su poesía culta, más dócil a sus fines, reliquias de la antiquísima poesía popular... francesa.

Entre los estudiosos de la literatura medieval de esos países el imperialismo literario de Jeanroy provocó cierta indignación, pero su método reconstructivo impresionó, y pronto surgieron discípulos, que continuaron el análisis iniciado por Jeanroy sobre la poesía medieval de sus respectivos paí-

neros; lo mismo, el pasaje que viene a continuación.

40 Sólo se ha intentado la reconstrucción de géneros, temas, formas; nunca la de textos.

41 Cf. las citas, supra, 1.12d y nn. 51 y 58.

ses. Sólo que ahora con una orientación nacionalista: cada país reclamaba su propia lírica pretrovadoresca (los bienes del subsuelo deben ser bienes de la nación). Las tempranas Frauenstrophen alemanas se vieron entonces como vestigios de un antiguo fondo poético germánico⁴². Egidio Gorra, Cesareo, Novati, Bertoni afirmaron categóricamente la existencia de - una antiquísima lírica popular en Italia, poesía autóctona, más arcaica que la de Francia, puesto que era continuación natural de la poesía popular latina. Lo triste ahí fue que no surgiera en Italia una poesía artística igualmente autóctona que la salvara del olvido; la poesía siciliana y luego el dolce stil nuovo estuvieron demasiado bajo la impronta de la poesía provenzal y de la francesa. Aún así se encuentran en ambas escuelas, según varios autores, ecos aislados de la poesía aborigen. En Sicilia, "la nuova musa italiana, sotto lo stimolo di quella francese, si avvicinò ai calendimaggi del popolo e talvolta tese l'orecchio ai canti e ai suoni dei giovani e delle fanciulle inghirlandate" (Bertoni). Con más precisión se expresa Tavani en su libro de 1969: "Alla corte siciliana lo stesso Federico e Giacomino Pagliese e altri ancora compongono, oltre a poesie d'amore di stilizzata impronta trobadorica, anche canzoni che hanno per tema il dialogo tra amanti, la disputa tra madre e figlia, il monologo di una

42 Para las teorías sobre el Frauenlied alemán, cf. A. Moret, op. cit. (supra, 1.1 n. 43) y Ganz 1953, pp. 301 ss.

donna innamorata..., riprendendo e filtrando, attraverso il gusto aristocratico di una poesía refinada, motivos innegabilmente populares"⁴³.

Pero claro, continúa Tavani, "il fenomeno assume nella penisola iberica dimensioni impensabili nella Sicilia di Federico". En efecto, las cantigas d'amigo gallego-portuguesas, concretamente las más simples, construidas con paralelismo perfecto, han sido consideradas siempre como la poesía más cercana al arte popular. Siempre, es decir, desde Jeanroy, según el cual "de toutes celles qui ont imité la nôtre, [elle] est évidemment la moins chargée d'éléments courtois, la plus voisine de ses modèles et de la nature [!]" . Pero ya antes de Jeanroy estaba Teófilo Braga convencido en 1878 de que las cantigas d'amigo habían sido copiadas directamente por los poetas cortesanos de canciones populares. Nadie más ha llegado a esos extremos; pero la idea de una base popular y autóctona del género se ha ido repitiendo desde Diez hasta los recientes trabajos de Bagley y de Tavani, pasando por P. Meyer, Menéndez Pelayo, Cesareo, Lang, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Anglade, Menéndez Pidal, Nunes, Rodrigues Iapa, Bell, Frings, Asensio, Scudieri-Ruggieri, Dronke, Sánchez Romeralo.

La gran mayoría de los estudiosos cree en la existencia de "cantigas d'amigo" arcaicas y populares, en las cuales se

43 Cf. Bertoni 1927, pp. 41-62 (la cita, p. 58); Tavani 1969, p. 33. Cf. además Cesareo 1924 cap. I, Novati 1910, passim, y A. del Monte, op. cit. supra (1.2 n. 27).

inspiraron los trovadores gallego-portugueses. ¿Qué elementos tomaron de ellas y en qué sentido y medida las transformaron? Eso es aún —y será siempre— objeto de especulaciones. Quien más se ha detenido en este punto es Rodrigues Lapa, sobre todo en sus Origens (en las Lições de literatura portuguesa resume sus ideas): los "temas iniciales", o sea la primera estrofa de las cantigas d'amigo, proceden de la tradición oral, y se remontan a los siglos XI y XII "ou talvez de mais longe ainda"⁴⁴; además son de origen popular una serie de motivos y los dos procedimientos característicos: el "leixa-pren" y el paralelismo, este último, de origen litúrgico para él⁴⁵. También Menéndez Pidal ha estudiado los rasgos primitivos de las cantigas; él piensa que hay incluso unos cuantos textos tomados "fielmente al arte anónimo tradicional", como la famosa bailada de las "Avelaneiras frocidas", "bellísimo canto primaveral de danza, retocado una vez por el juglar Joan Zorro y otra vez por... Aires Nunes"⁴⁶.

En el extremo opuesto están dos investigadores italianos que han negado toda influencia popular en las cantigas d'amigo: Cesare de Lollis y Silvio Pellegrini⁴⁷. Pero su actitud

44 Rodrigues Lapa 1966, p. 108; cf. 1929, pp. 177-180, 341-343; ver también Spanke 1958, p. 195.

45 Ver Rodrigues Lapa 1929, pp. 267-289, y 1966, pp. 112-115. Cf. también Bell 1947, pp. 13-15, 32-42 (Bell niega origen litúrgico al paralelismo; cf. infra 1.31a).

46 Menéndez Pidal 1943, pp. 122-124 y 1951, pp. 259-261 (la cita, p. 267). Ver infra, 1.3 n. 14.

47 C. De Lollis, "Dalle cantigas de amor a quelle de amigo", Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, Madrid, 1925, t. 1, pp. 617-626; Pellegrini 1959.

negativa no ha prosperado hasta hoy. C. P. Bagley sostiene ahora que no sólo las cantigas d'amigo, sino también las cantigas d'amor "seem to be influenced by what is assumed to be an ancient indigenous lyric", a la vez que insiste en el carácter literario, trovadoresco, de los dos géneros y en la necesidad de verlos conjuntamente⁴⁸.

1.25 La poesía de los goliardos

Entramos ahora en un terreno algo menos frecuentado. A comienzos de este siglo, Philip Schuyler Allen desarrolló una idea avanzada muchos años antes por K. E. Schneider y R. M. Meyer⁴⁹: que la lírica amatoria latina de los clérigos vagen^{tes} se inspiró no sólo en la tradición de las escuelas y de la Iglesia, sino además en "native popular dance song and lyric ballad written or sung in the vernacular language"⁵⁰.

Los goliardos aparecieron en la escena durante el siglo X y adquirieron importancia durante el siglo XI; su vida vagabunda, en cierto modo parecida a la de los juglares, los ponía

48 Bagley 1966 (la cita, p. 243); ahí mismo, p. 242, se resumen las diversas opiniones sobre la base popular de las cantigas d'amigo. Ver también Rodríguez Irapa 1929, pp. 338-346; Asensio 1957, pp. 29-58.

49 Schneider, Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung, Leipzig, 1863-1865, t. 1, pp. 193 ss.; R.M. Meyer, en Zeitschrift für Deutsches Altertum, 29 (1869), p. 224.

50 Allen 1907, t. 5, p. 428, passim. Allen habla además de una poesía popular en latín, ibid., pp. 430-436 (cf. también Millás Vallicrosa 1940, pp. 61-69).

ciertamente en contacto con los ambientes populares⁵¹.

Allen supuso que en la lírica de los goliardos todo aquello que era distinto y opuesto a la poesía culta, eclesiástica y profana, de la Edad Media, tenía que provenir de las tradiciones populares. Lo mismo pensó años más tarde Hennig Brinkmann (sólo que usando, claro, el término de primitives Gemeinschaftslied). No sabemos, dice, si los Minnesinger se inspiraron —ni en qué medida— en esas primitivas canciones comunales; en cambio "la lírica latina medieval nos presenta una situación mucho más favorable. Aquí contamos con una tradición bien visible [la tradición latina culta, eclesiástica y profana]. Siempre que no podamos establecer una relación con esa tradición y que parezca haber habido contacto con lo popular (mit Volkhaftem), podemos decidir que el origen está en lo primitivo comunal". Los clérigos vagantes, que proceden en su mayoría de las clases bajas, "vivifican en su literatura las formas populares"⁵².

51 Dice Erich Köhler (1952, p. 202): "Vaganten und Jongleure, einander durch gleiche Lebensweise nahegebracht, werden am Singen des Volkes... nicht unbeeinflusst vorübergegangen sein". Sobre los goliardos, cf. entre otros, Zumthor Hist. 1954, pp. 66 g., 113 g., 144, 186, 232 g. (p. 67: relaciones posibles con los Joculatores). Recientemente ha protestado Dronke (1968, p. 21) contra el "mito goliárdico".

52 Brinkmann 1925, pp. 71-73. Cf. Fringe 1949, p. 6; Dronke 1968, p. 26. Sobre los goliardos como posibles intermediarios entre la poesía popular y la cortesana, cf. Schneider, op. cit., Rodrigues Lapa 1929, p. 206; Köhler 1952, p. 202. Para Brinkmann, cf. supra, 1.14, 1.15.

Todo esto, sin embargo, quedó muy vago. Ni Allen ni Brinkmann llegaron a precisar en detalle qué elementos de la poesía goliardesca procedían, según ellos, del folklore.

1.26 Balance

Ahora entendemos mejor por qué el descubrimiento de las parças causó tal sensación. Los testimonios anteriores eran tos, de una manera u otra, dudosos e insuficientes. ¿Qué nos queda entre las manos después de revisarlos? La seguridad de que antes del siglo XII se cantaban canciones; pero la verdad es que no necesitamos los documentos eclesiásticos para saberlo, pues la gente ha cantado siempre. Siempre ha habido canciones folklóricas, y por lo tanto podemos deducir que al menos algunos comentarios de los moralistas medievales se refieren a cantilenae de ese tipo: pero esto ya no es una seguridad. En seguida, nos consta que la gente gustaba de improvisar coplitas humorísticas y burlescas —tampoco esto puede sorprendernos—, pero los pocos textos conservados no nos muestran la existencia de una tradición coherente y compacta. ¿Y el estribillo del "alba bilingüe"? Sospecho que lo mejor que podemos hacer con él es dejarlo en el misterio, en el atractivo misterio que lo rodea por todas partes: no le pidamos lo que no puede darnos.

En cuanto a las poesías populares de los siglos XV en adelante, sin duda sus coincidencias con la lírica cortesana medieval se deben, al menos en buena parte, a que tienen

mucho de gesunkenes Kulturgut, y esto mismo ya pone un gran interrogante sobre la idea de un lazo de unión subterráneo entre las canciones de hoy y las otras, hipotéticas, del período preliterario. Aquí definitivamente no puede tenerse seguridad alguna.

Queda la lírica cortesana. Para saber si de ella puede obtenerse alguna información sobre la poesía popular anterior, tenemos, primero, que saber si los poetas que iniciaron ciertas formas y ciertos géneros se inspiraron realmente en la lírica oral contemporánea. Como es imposible saberlo, volvemos a las hipótesis. ¿Es válida la idea de que los elementos atípicos, no cortesanos (unhöfisch), no trovadorescos, son de origen no cortesano y que "no cortesano" equivale a "popular"? Creo que sobre esto todavía hay mucho que discutir. En seguida veremos que las deducciones que se han sacado a base de los elementos "no cortesanos" suelen ser contradictorias y no pocas veces extrañas e injustificadas. Pero también tendremos ocasión de reconocer que por ese camino se llegó —sobre todo llegó Jeanroy— a conclusiones que resultaron ser sorprendentemente acertadas.

1.3 Imagen de la lírica pretrovadoresca

- 1.30 Cómo se formó esa imagen. 1.31 Funciones y circunstancias de la lírica pretrovadoresca.
1.32 Elementos de su mundo poético. (1.32, Apéndice: Tres géneros de la poesía cortesana).
1.33 La versificación.

1.30 Cómo se formó esa imagen

Si hoy hablamos de la "era espacial", tenemos derecho de hablar, salvando las distancias por supuesto, de la "era de las hargas". Pues bien, ya en la era de las hargas escribió Pierre Le Gentil: "Il ne nous suffit pas de savoir qu'il a existé une lyrique vulgaire orale: nous avons besoin de connaître quelque chose de ses formes autant que de ses thèmes"¹. Y es verdad. Pero parece que antes no se sintió tanta necesidad de llegar a esas precisiones. Como que todos creían saber más o menos de qué índole tenía que ser la poesía pretrovadoresca. Los dos capítulos anteriores nos han enseñado los ingredientes que pudieron alimentar esa imagen:

Se partía de las ideas románticas acerca de lo que es y de cómo es la poesía popular (y después, de su reencarnación naumanniana, das primitive Gemeinschaftslied). Ya conocemos sus bases: la antinomia naturaleza / cultura, el concepto del "pueblo-poeta", etc. A tales ideas preconcebidas vinieron a

1 Le Gentil 1954, p. 145.

añadirse, por un lado, los rasgos observados en las canciones populares (sobre todo francesas y alemanas) de nuestro tiempo y, por otro lado, los datos que sobre los bailes y las canciones del pueblo aportaban ciertos documentos (como las condenas eclesíásticas) y ciertas obras literarias medievales. Finalmente, el tercer ingrediente, que ha resultado ser el más importante, son los aspectos —temas, géneros y formas— de la poesía medieval (principalmente de la francesa y provenzal) que se han considerado extraños al lirismo cortés y por lo tanto —ya lo sabemos— de necesaria proveniencia popular.

A veces resulta fácil reconocer uno u otro de estos elementos en los intentos de definir los rasgos característicos de la canción pretrovadoresca. Por lo demás, los intentos nunca pasaron de ser esbozos fragmentarios: nunca nadie se arriesgó —ni siquiera Jeanroy— a presentar un panorama sintético y coherente de esos rasgos. De modo que somos nosotros los que, juntando las observaciones dispersas de tantos estudiosos, tenemos que tratar de dar una imagen de la imagen que ellos parecen haber tenido de la lírica pretrovadoresca de la Rumania; verdaderamente, es como intentar armar un rompecabezas con piezas que nunca fueron hechas para eso.

Basándome fundamentalmente en los trabajos de conjunto ya mencionados, recogeré primero las hipótesis sobre las funciones que se supone desempeñó la lírica pretrovadoresca dentro de la vida social y las circunstancias en que se cantaba. En seguida trataré de organizar las mil observaciones sobre

diversos elementos de su mundo poético: ciertos rasgos muy generales, luego los personajes y el ambiente de la lírica amorosa. Finalmente resumiré lo que se ha dicho en términos generales sobre la versificación.

1.31 Funciones y circunstancias de la lírica pretrovadoresca

a) Canciones de baile; canciones de trabajo.— "Toute cette poésie, decía Jeanroy, ...dut être à l'origine composée de chansons à danser"². Aunque no siempre expresada de manera tan totalizadora, la idea ha sido general: las canciones pretrovadorescas eran ante todo canciones de baile. Esta opinión se debe probablemente al gran número de poesías de ese tipo en los cancioneros medievales franceses; por los testimonios sobre las danzas cortesanas y por la índole de muchos de los textos se sabe que éstos eran más o menos artísticos³; sin embargo, había la convicción de que "toute danse est originellement paysanne" (Bédier⁴), y por lo tanto la costumbre

2 Jeanroy 1889, pp. 444 s., 123 s.; cf. Paris 1891, pp. 588-609; Brinkmann 1925, pp. 66 s.; Zumthor *Hist.* 1954, p. 148. Para la lírica gallego-portuguesa: Jeanroy 1889, pp. 164 s.; Nunes 1926, t. 1, p. 20; Rodrigues Lapa 1929, p. 340 ("a poesia popular era essencialmente rítmica porque era dançada").

3 Aunque en un extenso estudio que les dedicó Hans Spanke - (1933, pp. 266-277; cf. 1932, pp. 15 s.) defendió el carácter popular de gran parte de esos textos, que por su índole "podían ser muy bien comprendidos, sentidos y cantados por gente más sencilla" (1933, p. 266). Y todavía Dronke dice que "Their melodic and poetic simplicity made them intrinsically suitable for dancing... irrespective of class" (1968, pp. 188-190).

4 Bédier 1896, p. 154. Cuando en 1906 estudia Bédier las can-

aristocrática y los géneros poéticos correspondientes debían remontarse al folklore.

La otra función a que se ha aludido es el trabajo, y eso sobre todo a propósito de las chansons de toile, de las albas, y de las cantigas paralelísticas gallego-portuguesas. De las primeras pensó Gastón Paris que eran "essentiellement des chansons de femmes, et que leur destination propre était d'accompagner les travaux des femmes"; la idea, ya avanzada por Jeanroy, fue suscrita después por Voretzsch y Spanke⁵. El "alba bilingüe" hizo pensar a Stengel que la forma original del género de las albas o albadas era un canto de veladores⁶. Para Aubrey F. G. Bell el paralelismo de las cantigas d'amigo parece provenir "do ritmo natural do trabalho": "É o ritmo monótono da espadela, do embalar do berço ou do mover da mó do moinho. De semelhantes movimentos rítmicos brotou o primitivo paralelismo das canções do povo"⁷. Podrían llamarse "canciones de trabajo", en sentido lato, los cantos de soldados

ciones de baile francesas, "tout aristocratiques", ya duda de si eran o no de origen popular: cf. supra 1.14.

5 G. Paris, Introducción a la edición de Guillaume de Dole por G. Servois, Paris, 1893, p. xcv; cf. su Esquisse Historique de la littérature française, Paris, 1907, p. 40.

Jeanroy 1889, p. 397 y 1934, t. 2, p. 297, n.; Voretzsch - 1905, pp. 63, 139; Spanke 1933, p. 174. Faral rechazó totalmente la hipótesis en "Les chansons de toile ou chansons d'histoire", Rq, 69 (1946-47), pp. 433-462.

6 Stengel 1885, pp. 407 g. Lo secundó P. Rajna, art. cit. - (supra, 1.2 n. 14), pp. 86 g.; cf. Jeanroy 1889, p. 74 ("Le chant du veilleur... a donc dû former un genre déterminé"); Kolb 1958, pp. 155-157. Cf. supra, 1.22a.

7 Bell 1947, pp. 42 g.

que Novati cree que existían en la Italia pretrovadoresca: "poesie volgari, bellicose in molta parte... in parte... satiriche, giocose e magari anche amoroze"⁸.

b) Las festividades.— Se ha repetido muchas veces la idea de que la primitiva lírica estaba estrechamente ligada a festividades populares de varios tipos. Bertoni ha hablado de las bodas, "pernio ideale, intorno a cui s'aggrarono e s'aggrano anche oggi non pochi prodotti della musa di popolo"⁹; Gaston Paris menciona como género posible el chant d'éveil: "En France, le chant d'éveil, adressé non a une femme mais a un ensemble de personnes qui doivent sans doute célébrer une fête, a dû être assez répandu"; y menciona también las vigiliat: "Les veillées de fête, originaires toutes consacrées aux exercices pieux, le furent de bonne heure à des divertissement profanes, et il y eut certainement quelques chants de veille de ce genre"¹⁰. Con más base se ha hablado de los cantos de romería del Noroeste ibérico, fundamento posible de un grupo de cantigas á'amigo. Se ha visto en ellos una tradición antigua, pretrovadoresca, incluso el núcleo original del lirismo gallego-portugués¹¹.

⁸ Novati 1910, p. 435 y n. 4. Cf. supra, 1.23, el "strambotto soldatesco".

⁹ Bertoni 1927, pp. 82 g.

¹⁰ Paris 1891, pp. 584 g. y 583 g.

¹¹ Esta última idea, en H. Lang y en Carolina Michaëlis (1904, t. 2, p. 861): cf. Rodrigues Lapa 1929, pp. 172 g. Véanse además Jeanroy 1889, pp. 163 g.; Nunes 1926, t. I, pp. 26

Pero las fiestas de las que, con mucho, se ha hablado más son las dedicadas a celebrar la primavera, sobre todo las de mayo. Jeanroy las había mencionado brevemente, a propósito de las canciones de baile, pero en su famosa reseña sobre los Orígenes de Jeanroy, Gaston Paris convirtió esa idea, como sabemos, en fundamento de toda su teoría sobre los orígenes líricos europeos: "Presque toute la poésie lyrique du moyen âge se ramène originairement à des chansons de printemps", canciones de origen pagano. "Ces fêtes ont dû être d'abord purement populaires", y las "chansons de carole" que se conservan, a pesar de ser ya aristocráticas, "portent bien encore la marque de leur origine populaire et de leur attache aux fêtes de mai"¹². Esa marca está bien clara para él, y para los que adoptaron su teoría, en la balada provenzal "A l'entrade del tens clar" y en cancioncitas como la de "Bele Aelis", que se reprodujeron arriba (1.23). Bédier decía en 1896 que en las antologías poéticas medievales de Francia podían encontrarse reliquias de las maieroles, de las "chansons de vilains et de vilaines" propias de las antiguas fiestas de primavera, en las cuales se expresaba la "joie du printemps" y el "appel à l'amour libre"¹³.

s.; Rodrigues Lapa 1929, p. 247 y 1966, pp. 109-113; Asensio 1957, pp. 29-37.

12 Jeanroy 1889, pp. 88, 389 s. ("Au moyen âge, les chansons à danser étaient chantées surtout à ces fêtes de mai, et souvent composées pour elles", p. 88 n. 2). Paris 1891, pp. 595, 601 s., 606 s. (cf. también el pasaje cit. supra, 1.12b).

13 Bédier 1896, pp. 153 y 159; Bédier les dedicó a las canciones de mayo una extensa sección de su artículo: pp. 148-

Alguna reliquia quedaba también en Portugal, como la famosa bailada de las "avelaneiras frohidas" ("Bailemos agora, por Deus, ai volidas")¹⁴.

Ya Warren tenía en 1911 sus dudas acerca de la "teoría de las canciones de mayo": "We are not warranted by documentary evidence in supposing that it [the poetry of the people] was called out by any special festival, or that it flourished at one season of the year more than another". Brinkmann, Scheludko y Errante le darían luego a la teoría el tiro de gracia¹⁵.

1.32 Elementos de su mundo poético

1.321 Rasgos generales

a) Lírica "objetiva".— Entre los tópicos sobre la antigua lírica popular, uno de los más tenaces es el de que esa lírica era impersonal y "objetiva": el poeta hablaba en ella de

166. Otros partidarios de la teoría: Restori (cf. la cita supra 1.12b); Vossler (cf. Axhausen 1937, p. 41); Bertoni (cf. el pasaje cit. supra, 1.24); Jones (1931, pp. 42 s., 74); también Wechsaler y H. Suchier, para quienes, por cierto, las fiestas de mayo no eran románicas, como quería G. Paris, sino germánicas (cf. Axhausen 1937, p. 31).

14 Nunes 1926, núms. 390 y 258. Cf. Michéalis 1904, t. 2, p. 891, y ZRPPh, 19 (1895), pp. 607 s.; Menéndez Pidal 1919, p. 266 y 1943, pp. 122-124; Rodríguez Lapa 1929, pp. 184 s.; Asensio 1957, pp. 40-42; Dronke 1968, p. 194. Cf. supra, 1.2 n. 46.

15 Warren 1911, p. 305; Brinkmann 1925, pp. 66 s.; Scheludko 1929, p. 8 ("Si la poesía culta procede realmente de las canciones populares, ¿por qué había de ser la canción de mayo la única fuente, cuando en los usos y costumbres del pueblo sólo ocuparía un lugar entre muchas otras...?"); Errante 1943, pp. 149 ss. ("imperdonabile semplicità", p. 151). Cf. también Rodríguez Lapa 1966, p. 65 y 1929, cap. II.

cosas externas a él, nunca de sus propias vivencias. Porque la poesía verdaderamente lírica, la que canta los sentimientos personales, se consideraba producto de la sociedad caballeresca: invento de los trovadores. Recordemos a este propósito el contraste que los teorizadores del Romanticismo establecieron entre la Kunstpoesie (individual, personal, solitaria, con autor de nombre conocido) y la Volks poesie (colectiva, expresión del alma de la comunidad, anónima). Recordemos también que muchos de esos teorizadores eran poetas, poetas románticos, - con toda la dolorosa conciencia de su soledad y de su unicidad y toda la nostalgia de épocas pasadas, en que el poeta aún estaba a tono con los hombres que lo rodeaban. Recordemos, finalmente, que la poesía que se consideraba como más característica de esas épocas remotas y como expresión poética más cabal del alma colectiva era la poesía épica.

Todos esos elementos entraron, sin duda, en la creación de una idea fija que, desde el comienzo de nuestro siglo de especulaciones, decidió entre otras cosas cuáles géneros de la poesía cortesana iban a considerarse populares y cuáles no. En efecto, ya en 1831 estaba hablando Fauriel de dos grupos dentro de la poesía provenzal: el de las canciones subjetivas, producto del arte caballeresco, y el de las pastorelas, baladas, albas, de origen popular. Oigamos a Jeanroy en 1889: "On a regardé comme appartenant à la poésie populaire tous les genres où l'écrivain, au lieu d'exprimer ses sentiments, peint des caractères, raconte une aventure, anime des personnages". No

importa, dice, solidarizándose con la opinión transmitida, que el autor aparezca o no en el poema: "il suffit que l'oeuvre soit objective. Telles sont les romances, qui son proprement des fragments épiques, les pastourelles, les aubes..., les chansons dramatiques et certains refrains qui mettent en scène divers personnages traditionnels". Y en efecto, todos los refrains que son "pures exclamations amoureuses" son tardíos y cortesanos, mientras que los narrativos y dramáticos "doivent remonter à une haute antiquité"¹⁶.

Demos otro salto, a 1925. Brinkmann ha puesto a la canción popular su flamante disfraz: antes de aparecer los Minnesinger sólo había canciones que eran producto directo de la primitive Gemeinschaft, y "no debemos suponer en ellas nada de personal, de subjetivo, de individual"¹⁷. Y si, cuatro años después, Scheludko parece rebelarse contra este tópico, se muestra víctima inconsciente de él cuando dice qué temas o elementos de la poesía culta son de origen popular: ¡todos son temas narrativos! Y en el mismo año de 1929 leemos lo siguiente en los Origens de Rodrigues Lapa: "A poesia arcaica tem um carácter pronunciadamente objetivo... O verdadei-

16 Para Fauriel, cf. Scheludko 1929, p. 2, Axhausen 1937, p. 28 y Rodrigues Lapa 1966, p. 55. Jeanroy 1889, pp. xix, 122 ss. Gaston Paris, que repite el mismo concepto, piensa a la vez que también debió de existir una "poésie lyrique propre", una lírica subjetiva que no dejó huellas: 1891, p. 546.

17 Brinkmann 1925, p. 66.

ro lirismo é inaugurado pelos trovadores"¹⁸. (Si no fuera por las hargas, quizá seguiríamos creyendo hoy lo mismo...).

b) Narración, diálogo, monólogo.— Todo lo anterior lleva a concluir, por simple lógica, que la "lirica" pretrovadoresca debía emplear ante todo la narración y el diálogo. En efecto, vemos a Stengel considerar rasgo antiguo el comienzo épico de las albas provenzales y a Bédier decir que en su origen las pastorelas eran canciones narrativas fragmentarias. Para Römer la forma original de la pastorela era una descripción de la vida rústica con diálogo entre el pastor y la pastora, y para Jeanroy, un debate o contrasto entre los amantes. Un diálogo entre los amantes era también el punto de arranque del alba, según Römer¹⁹.

En cuanto a los orígenes del alba, Jeanroy dudó y se contradijo: tiene que ser un diálogo, puesto que hay dos personajes, dice en cierto momento, pero en otros pasajes afirma, siguiendo a Stengel, que el núcleo primitivo es un monólogo: "L'aube elle-même, qui semblerait comporter nécessairement le dialogue, nous a paru n'avoir été composée à l'origine que d'un monologue de femme"²⁰. Y es que Jeanroy ha llegado de

18 Rodrigues Lapa 1929, p. 199. Cf. Scheludko 1929, p. 2.

19 Stengel 1885, p. 409; Bédier 1896, p. 161; Römer 1884, pp. 22 (pastorela), 9 (alba); Jeanroy 1889, p. 15 (cf. Paris 1891, pp. 577 s.).

20 Jeanroy 1889, p. 150; también habla de monólogo ibid., pp. 65, 141 y 1934, t. 2, p. 292; en cambio, 1889, p. 84: "L'aube... se laisse difficilement ramener à un monologue..."

algún modo a la siguiente conclusión: "La forme préférée de la lyrique romane à ses débuts était un monologue de femme"²¹. Un monólogo de mujer, de una mujer dando al viento sus quejas amorosas o cantando su alegría: es decir, ¡expresión subjetiva, lírica! Es una contradicción entre tantas. Pero volvamos al monólogo: para Stengel es el origen del alba; para Paris y Jeanroy el del alba y de la canción de malmaridada. Las doncellas de las cantigas d'amigo gallego-portuguesas se dirigen a una amiga, a su madre o a su amado, "mais ce n'est là qu'un détail de mise en scène...: le rôle du second personnage est presque toujours muet" (también Jeanroy). En cuanto a Itelia, los textos monologados están, según Cesario, más cerca de los orígenes: los dialogados revelan ya una contaminación juglaresca²². Al fin, parece que el monólogo ganó la partida.

c) Amor triste, amor alegre; sátira.— También en cuanto a los "modos" característicos de esa poesía hubo opiniones contrastadas. La mayoría de las canciones trataban del amor; ¿pero cómo se vivía el amor? Gaston Paris, convencido de la asociación con las fiestas de primavera, dice que en los refrains más antiguos el amor "se figure que comme un sentiment très général, fleur de gaieté, de printemps et de fête;

21 Jeanroy 1889, p. 158.

22 Cesario 1924, pp. 26-32; cf. Errante 1943, pp. 130 g. Frings juzga que el monólogo y el diálogo son ambos formas primigenias: 1949, pp. 9, 11, passim, y 1960, pp. 25 g.

mais plus tard on le voit souvent précisé, et l'on rencontre même, quoique très rarement, l'expression de l'amour triste, qui semble singulière en pareille occurrence et n'est d'ailleurs jamais bien profonde". Jeanroy tenía otra idea al respecto: la expresión patética, grave, melancólica es más antigua; lo prueba el hecho de que es ella la que domina en el Frauenlied alemán y en la cantiga d'amigo portuguesa²³.

El humor quedaba, por lo visto, para las canciones francamente chuscas, como el vanto o fanfarronada de bebedores, que Jeanroy considera también "genre littéraire antérieur aux monuments écrits" (antecedentes del gap trovadoresco)²⁴. O como el estribot-strambotto y el respit-rispetto, "canto lirico monostrofico breve, assai breve, di carattere scherzoso, satirico o sentenzioso", al decir de Toschi²⁵. Ya sabemos que de los cantica in blasphemiam alterius se conservan algunas estrofitas románicas antiguas²⁶; existe además el testimonio de Benoît de Sainte-More sobre los estraboz compuestos el año de

23 Paris 1891, p. 606; Jeanroy 1889, pp. 447, 158 s., 180 s.; cf. Frings 1949, p. 15: en el Frauenlied alemán "herrschen die dunkeln und schweren Töne". Cf. infra, 2.16a.

24 Jeanroy 1889, p. 17; cf. p. 18.

25 Toschi 1947, p. 103. Sobre el estribot-strambotto hay una amplia bibliografía. Las discusiones suelen referirse a cuestiones de terminología y de etimología, de tema y de versificación. El estudio más extenso es el de Ruggieri 1953. Véanse además Toschi 1947 y 1949, Lá Gotti 1949 y el utilísimo panorama de D'Aronco 1951. (Entre los trabajos anteriores sobre todo Novati 1910).

26 Cf. supra, 122b y 1.23.

911 por los franceses para escarnecer a Ebles II de Poitou²⁷. Así que debe de haber habido en la Romania preliteraria un "lirismo satírico particularmente gradito alle plebi"; Gaston Paris lo hace remontar a la "poésie populaire latine"²⁸.

Sin duda hubo además otros tipos de poesía, pero de ellos no suele hablarse. Es curioso, por ejemplo, que al parecer sólo para el área gallego-portuguesa se haya mencionado la posibilidad de que existiera en épocas antiguas un lirismo popular religioso; a él han aludido Lang, Carolina Michaëlis de Vasconcelos y Rodrigues Lapa²⁹.

1.322 Los personajes de la lírica amorosa

a) La mujer: Lirismo femenino.— Ya hemos visto asomar, en las páginas anteriores, la idea del papel preponderante de la mujer en la lírica pretrovadoresca. A ella contribuyeron dos hechos fundamentalmente: la frecuente mención de las mujeres en los documentos eclesiásticos — "puellarum choris", "puellarum cantica", "choris foemineis", "multa mulieres rus-

27 Novati 1910, pp. 420-425; Ruggieri 1953, pp. 339-341.

28 Novati 1910, p. 429; Paris 1891, p. 546. Cf. lo que sobre esta poesía dijo Wilmotte en 1891 (apud Novati 1910, p. 418) y lo que han dicho otros autores (apud Ruggieri 1953, p. 393; Toschi 1947, p. 103; Li Gotti 1949, p. 704; Kolb 1958, p. 167).

29 H. Lang, Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal, Halle, 1894, pp. xcii ss.; Michaëlis 1904, t. 2, p. 645; Rodrigues Lapa 1929, pp. 144 s., 149, 152.

tiocana cantica diabolica...", etc.³⁰— y el que la mujer sea la protagonista principal en todos los géneros de la poesía medieval que quedaban de algún modo al margen de la lírica típicamente trovadoresca, la cual es, por fuerza, una lírica masculina; son los géneros ya tantas veces mencionados: en Francia y Provenza, la pastorela, el alba, la chanson de toile y la de malmaridada; la cantiga d'amigo en el Noroeste hispánico. La conclusión ha sido: "Le type le plus ancien [est] la chanson de femme ou de jeune fille"³¹; más bien la de jeune fille, pues la protagonista de las pastorelas y de muchos refrains, de las Frauentropfen y de las cantigas portuguesas es una doncella³²; además, es una doncella casta, enamorada platónicamente³³.

Evidentemente el hecho de que las mujeres fueran en los siglos remotos de la Edad Media las principales "consumidoras" de canciones y danzas no tiene que ver necesariamente con el

30 Cf. Warren 1911, passim. Es importante a este respecto la famosa ordenanza de Carlomagno de 789, con su mención de los winilcedos, si de veras esta palabra designaba un género del tipo de la cantiga d'amigo, como quieren Michaëlis 1904, t. 2, p. 910; Voretzsch 1905, p. 63; Rodrigues Lapa 1929, p. 257 y 1966, p. 150; Spitzer 1952, p. 15 n. 19; Dronke 1965, t. 1, p. 8 y 1968, p. 91. Está en contra de esta interpretación Scudieri-Ruggieri 1962, pp. 9-12. Cf. Jeanroy 1889, pp. 277, 526.

31 Jeanroy 1889, p. 445; cf. pp. 150 s. y 1934, t. 2, p. 292; Allen 1907, pp. 430 s.; Cesareo 1924, pp. 38-45; Rodrigues Lapa 1929, pp. 255 ss. y 1966, pp. 64 s.; Frings 1949, passim y 1960, pp. 5, 12; Köhler 1952, p. 203; Roncaglia 1951, p. 246; Sánchez Romeralo 1969, p. 364.

32 Jeanroy 1889, pp. 157 s.

33 Ibid., p. 155, passim (cf. la crítica de Errante 1943, p.

hecho de que muchas canciones están puestas en boca de una mujer. Pero ambas circunstancias se han mencionado juntas. Y a ellas se ha añadido esta hipótesis, que ha tenido muchos partidarios: las mujeres eran también las autoras de la poesía primitiva: "Les premières chansons dont une femme est l'héroïne et le sujet ont donc dû être réellement composées par des femmes, et c'est ainsi à des femmes qu'il faudrait faire remonter les plus anciens essais lyriques en pays roman"³⁴. En nuestros días piensa Frings que quizá la mujer poetisa esté al comienzo de toda poesía amorosa (vielleicht steht die dichtende Frau am Anfang aller Liebesdichtung³⁵). Otros (Allen, Bell, Spitzer) han rechazado de plano esa suposición: es el hombre el que ha puesto en boca de la mujer la pasión que siente por ella (¿o la que él quiere que ella sienta por él...?)³⁶.

97); Allen 1907, pp. 154 s.; Rodrigues Lapa 1929, pp. 261-263.

34 Jeanroy 1889, p. 445. Ya lo pensaban así Römer 1884, p. 42; Burdach, *Zeitschrift für Deutsches Altertum*, 27 (1883), pp. 344 ss.; Müllendorff y Scherer (cf. Allen 1907, p. 149). Misma idea en E. Gorra, Delle origini della poesia lirica del medio evo, Torino, 1895, pp. 25-27; Michaëlis 1904, t. 2, pp. 903 s.; Wilmanns, Ehrismann, H. Fischer (Allen 1907, p. 395; Ganz 1953, pp. 301 s.); Nunes 1926, t. 1, p. 12; Rodrigues Lapa 1929, pp. 256 s. y 1966, p. 48; Ganz 1953, p. - 306.

35 Frings 1960, p. 60.

36 Allen 1907, t. 6, pp. 149, 395; Bell 1947, p. 10 ("As poesias não foram, senão por convenção poética, escritas por mulheres"); Spitzer 1952, pp. 21 s. ("We owe primeval lyricism to men, who have ever known how to impersonate their own passion in the form of woman's desire. Thus woman has in primitive world literature a role imposed upon her by man, answering him with the very words of longing he has suggested to her"). Cf. infra, 2.2 n. 56.

Sea como fuere, ha sido opinión general, no contradicha por nadie, que "la chanson de femme tenait une place prépondérante dans l'ancienne lyrique romane"³⁷. Canción de mujer: o sea, canción en que la mujer —en la mayoría de los casos, una doncella— habla de sus sentimientos; monólogo de muchacha enamorada (aunque no sólo). ¿Y de qué hablaban en sus canciones las mujeres del período preliterario? Enumeraré brevemente los temas que he visto tratados, con las fuentes respectivas.

Muchos pertenecen a la tónica del "amor triste"; son lamentos:

- el amante tarda (Jeanroy 1889, pp. 208 s.).
- el amante se ausenta; la mujer queda abandonada (ibid., pp. 170-176, 211 ss.), se queja de que está "souleta d'amour" (ibid., pp. 182 s., 209).
- el amante va a la guerra (subtema del anterior) (ibid., pp. 169, 207 s.; Rodrigues Lapa 1929, pp. 245-255; 1966, p. 62).
- la muchacha ha sido hecha monja a su pesar: canción de monja pesarosa (Jeanroy 1889, pp. 189-192; Allen 1907, t. 5, pp. 432-435)³⁸.

37 Jeanroy 1889, p. 151.

38 Para Allen el poema "Plangit nonna fletibus", del siglo XII es una "popular Latin ballad", que ha sido imitada de los Nonnenlieder populares, de las "vernacular ballads and ditties having to do with the cloister", que Allen cree existentes desde antes del siglo VIII (t. 5, pp. 435, 433, 432). En cambio para Scheludko "el motivo de las monjas enamoradas es un producto de la cultura literaria latina" (1929, p. 6); "a veces aparece tratado en canciones populares de nuestro tiempo, pero yo dudo muchísimo que temas así pertenecieran originalmente a la auténtica poesía popular [sic]; más bien supongo que se ha producido aquí la intervención de elementos semicultos, como clérigos o monjes" (p. 227).

- la muchacha se hace monja para no casarse (Jeanroy 1889, pp. 191 s.).
- la malmaridada (*ibid.*, pp. 84 ss., 151-153; Paris 1891, pp. 554, 600 s.; Voretzsch 1905, pp. 144 s.; Spanke 1933, pp. 270 s.)³⁹.

Este último tema está ya en camino al "amor alegre", cuando menos por la actitud burlona y cínica que adoptan las malmaridadas francesas en las canciones conocidas que desarrollan el tema: la mujer se siente liberada de su marido. Del mismo modo:

- la mujer se ve liberada de la tutela de la madre y se entrega a su amante (Paris, loc. cit.; Spitzer 1952, p. 2 n. 2).
- la muchacha afirma su amor "quoi qu'on puisse dire et faire" (Jeanroy 1889, pp. 159-161, 183 s.).
- la muchacha quiere casarse (Jeanroy 1889, pp. 184-189).

39 Son impresionantes los escrúpulos que tenían Jeanroy y Paris con respecto a la chanson de maumariée y las contradicciones en que incurrieron. El hecho de ser la heroína una mujer casada y no doncella y la despiadada burla que hace ella de su marido parecían no corresponder a la verdadera poesía popular, o sea, a la más antigua. Dice Jeanroy: "Ce thème peut être populaire par ses lointaines origines" (1889, p. 90); pero en seguida: "Ne nous hâtons pas de proclamer l'origine populaire d'un thème manifestement assez éloigné de la réalité" (p. 91), y al fin, "il n'est ni très ancien ni populaire d'origine" (p. 153); la razón: "Le mariage... est respecté dans les chansons vraiment populaires" (p. 155). Gaston Paris: el escarnio del marido es tema convencional que no tiene que ver con la realidad ni con la poesía "espontánea" (1891, pp. 549, 600 s., 613). Sin embargo (p. 554): "...des chants de danse (Chants de femmes) du printemps... dont le thème de la mal mariée était un des thèmes favoris", y eso porque (pp. 600 s.) la liberación de la mujer respecto del marido y del yugo del matrimonio era convención "casi li túrgica" de las fiestas de mayo (libertas maia). Con todo (p. 613), ni la convención ni las canciones eran realmente populares... Scheludko al menos fue congruente: la "Frauenemanzipation am ersten Mai" es "eine reine Legende" (p. 32);

b) Los amantes.— Se ha hablado de varios temas y motivos en relación con la pareja. Se refieren al encuentro o a la separación.

El encuentro:

- los amantes se encuentran en el baile (Jeanroy 1889, p. 203). A veces la hija pide permiso a la madre para ir, y ella lo niega (ibid., pp. 204 s.).
- los amantes se encuentran en la fuente (Scheludko 1929, pp. 208 s.; Jeanroy 1889, pp. 161-163, 199-201). O la doncella lava en la fuente; llega un joven jinete y se la lleva o la pide en matrimonio (Scheludko 1929, pp. 210, 213). El "baño sagrado" (Rodríguez Lapa 1929, pp. 330 s.).

La separación:

- la separación de los amantes al amanecer (Römer 1884, 5-9; Stengel 1885, p. 409; Jeanroy 1889, p. 71; Paris 1891, pp. 580 s.).

c) Otros personajes:

- la madre (como confidente o como enemiga; Jeanroy 1889, pp. 165 s., 193-196; Rodríguez Lapa 1929, pp. 263-265).
- las amigas, las hermanas confidentes (Jeanroy 1889, pp. 166 s.).
- el velador (en las albas) (Stengel 1885; Paris 1891, p. 587; Scheludko 1929, p. 250; Kolb 1958, pp. 154-158; Frings 1949, p. 12).

las canciones populares nunca llegan a las "operettenhaften Vorstellungen von der Ehe" que se ven en las canciones de maldaridad: "Die Volkslieder kennen, wie wir alle wissen, das Thema von der mal mariée, aber... sie bleiben immer in den verhältnissen des wirklichen Lebens... [Sie] drücken die Trauer der Frau um den Verlust der Freiheit aus, die Trauer über den ungeliebten Mann... Nirgends erscheint die Ehe als Posse und der Mann als komische Gestalt" (p. 33).

- las aves, anunciadoras del día (en las albas) (Jeanroy 1889, pp. 69 s.; Frings 1929, p. 12; Zumthor Hist. 1954, p. 147).
- las aves mensajeras (cf. Axhausen 1937, pp. 27 s.).
- los cervos de monte (en las cantigas d'amigo) (Rodríguez Lapa 1929, pp. 330 s.).

1.323 El ambiente: la naturaleza

- cuadros descriptivos de la naturaleza primaveral (reveredies, según Paris 1891, 555 s.; Bédier 1896, p. 161; Bertoni 1927, p. 53; Jeanroy 1889, pp. 390, 446 s.; Allen 1907, t. 5, p. 452, t. 6, p. 139; Frings 1949, pp. 27, 5 y 1960, pp. 5-8)40.
- paralelismo naturaleza-amor (Jeanroy 1889, p. 445; Scheludko 1929, p. 213; Rodríguez Lapa 1966, p. 108).
- paisaje marino (en la lírica gallego-portuguesa) (Nunes 1926, t. 1, p. 25; Rodríguez Lapa 1929, p. 330; Asensio 1957, pp. 29, 42-51).

40 Sobre este tema se ha discutido mucho, en relación con el Natureingang, descripción de paisaje con que comienzan muchos poemas de la poesía trovadoresca (y goliardesca). Ya Uhland había dicho que esos comienzos procedían de la poesía popular (cf. Axhausen 1937, p. 26). Lo mismo aseguraron todos los autores que menciono en el texto; Frings, por ejemplo: "Einleitende Naturbilder als Sinnbilder der Liebe sind Gemeingut der Stimmen der Völker" (1960, p. 8); los Natureingänge de provenzales y franceses "derivan de viejas canciones populares primaverales, como las de los Carmina Burana" (loc. cit.). Brinkmann había contradicho esta idea treinta y cinco años antes: "Las canciones medio-latinas influidas por la primitive Gemeinschaftsdichtung no tienen Natureingang" (1925, p. 47), y es porque éste procede de la poesía latina medieval (Brinkmann 1926, pp. 51 s.). O más bien, dirá Scheludko, de los ejercicios escolares de retórica, que tanto influyeron en esa poesía: Scheludko 1929, pp. 23-32, y su artículo "Zur Geschichte des Natureinganges bei den Trobadores", ZPSL, 60 (1936), pp. 257 ss. Ver también E. R. Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, 1955, cap X; W. Ross, RF, 65 (1954), p. 49 y sobre todo Engler 1954, pp. 25 s., 27-33.

1.324 Otros temas y motivos

- la expulsión y muerte del invierno y el recibimiento de la primavera (Scheludko 1929, p. 25).
- tres hermanas dialogan sobre el matrimonio (ibid., p. 214).
- el caballero burlado por la mujer a la que pretende (en la pastorela) (Jones 1931, pp. 20 s., 37, passim).
- la invitación al baile (Brinkmann 1925, pp. 70-72; Asensio 1957, pp. 41 s.).
- motivo de la personalización del corazón (Frings 1960, p. 13).
- motivo flor(es)=virginidad (Scheludko 1929, p. 203).

(1.32, Apéndice: Tres géneros de la poesía cortesana)

Muchos de los datos contenidos en este "catálogo" (por cierto, nada sistemático) de temas y motivos que en un momento u otro se han considerado pertenecientes al folklore poético preliterario, proceden de las hipótesis que se hicieron en torno al origen de los diversos géneros de la poesía cortesana, sobre todo francesa y provenzal. Me parece justo reintegrar siquiera algunos de ellos a su contexto original, con una rápida ojeada a las teorías sobre tres géneros muy discutidos, o más bien, a las teorías sobre los elementos populares en esos géneros; los tres, por lo demás, han sido considerados como de origen íntegramente popular por algunos investigadores.

a) Las chansons de toile o chansons d'histoire (o romances⁴¹) han impresionado por su arcaísmo y su cercanía a los cantares de gesta. Jeanroy las calificó de "les seules pièces complètes qui nous aient conservé intactes les habitudes de notre lyrique primitive"; y Gaston Paris: "De tout ce qui nous est parvenu de notre ancienne poésie lyrique les romances sont ce qu'on s'est le plus généralement accordé à considérer comme spontané et populaire"; en nuestros días habla Zumthor de "textes lyriques non courtois"⁴². La vivencia puramente femenina del amor que en ellas se manifiesta y también el hecho de que la heroína sea casi siempre una mujer no casada se han considerado unhöfisch y, por ende, a menudo vorhöfisch⁴³. De raíz popular era para Spitzer el motivo de la muchacha "que se libera de la tutela de su madre para entregarse libremente a su amante"; Scheludko veía

41 Romance es una palabra muy ambigua. Equivale a chanson de toile o à toile en los trabajos de P. Paris (1833), Gaston Paris, Voretzsch, Scheludko, Spanke. Pero otros, comenzando por Bartsch, han agrupado bajo esa rúbrica tipos distintos (canciones de maldridada, de monja pesarosa, etc.), entre los cuales incluyen las chanson de toile (Jeanroy) o no las incluyen (Zumthor).

42 Jeanroy 1889, p. 226; p. 217: las chansons d'histoire son "en quelque sorte... la transposition dans un autre genre des motifs lyriques" populares y antiguos de Francia, y son "pour la plupart antérieures à nos refrains les plus anciens"; cf. pp. 218 ss. Paris 1891, pp. 546 s.; Zumthor Hist. 1954, p. 175.

43 Römer, Aubertin, H. Suchier; cf. Jeanroy 1889, p. 226, passim y 1934, t. 2, p. 301. Köhler 1952, pp. 201 ss.: la manera como aparece representada la muchacha en estas canciones es unhöfisch y por lo tanto perteneciente a un "estrato pre-cortesano"; es "unvereinbar mit der höfischen Idealisierung der Frau" y no tiene paralelos en la poesía cortesana.

otros motivos populares: las tres hermanas que conversan sobre el matrimonio (lo que haría cada una si se casara con un...); o el tema de "la muchacha que está bordando, mientras su madre la regaña por sus amores"⁴⁴.

La mayoría de los estudiosos piensa que se trata de reliquias —más o menos contaminadas de espíritu cortés— de antiguas canciones de mujer, ya destinadas a acompañar sus bailes (Jeanroy), ya a entretenerlas durante el trabajo (Jeanroy, G. Paris, y otros)⁴⁵. Este último uso práctico hizo creer a Spanke que era un género "popularizante", no propiamente "popular". Scheludko pone en duda, a pesar de los motivos populares en algunos de los poemas, su antigüedad y su carácter popular y subraya el espíritu cortesano; Errante les encuentra "carattere di scuola" (lo cual en él quiere decir 'carácter culto'); Faral expone en un extenso artículo su hipótesis de que se trata de poemas tardíos deliberadamente arcaizantes, de una "superchería literaria"; lo secunda G. Saba. Finalmente, R. Joly habla de dos grupos: uno arcaico, otro marcado por la cultura cortesana⁴⁶.

44 Spitzer 1952, p. 2 n. 2; Scheludko 1929, pp. 214, 216. C. B. Lewis señala otros temas que supone primitivos, en PMLA, 37 (1922), pp. 141-181.

45 Jeanroy había anticipado esta idea ("pour égayer leurs travaux", 1889, p. 397), que luego desarrollará Gaston Paris y repetirán otros (cf. supra, 1.3 y n. 5).

46 Spanke 1933, p. 174; Scheludko 1929, pp. 212-222 (cf. la crítica de Rodrigues Lapa, 1966, pp. 64 ss.); Errante 1943, pp. 98-100; E. Faral, "Les chansons de toile ou chansons d'histoire", Ro, 69 (1946-47), pp. 433-462; Guido Saba, Le "chansons de toile" o "chansons d'histoire", ed. y pról. de..., Modena, 1955. (Testi e Manuali a cura di Angelo Mon-

b) La pastorela, género en cierto modo emparentado con el anterior, ha suscitado aún más discusiones⁴⁷. No ha faltado quien considerara "eminentemente popular" el género mismo⁴⁸. Prescindiendo de quienes le niegan todo elemento popular⁴⁹, lo más común ha sido considerar la pastorela como un género aristocrático inspirado en uno o más elementos de la poesía folklórica preliteraria⁵⁰. Sobre cuáles sean esos elementos hay grandes divergencias de opinión. Si para Römer eran canciones de amor pastoriles, en forma dialogada, otros estudiosos tienden a prescindir del elemento bucólico: Jeanroy pensaba en un diálogo —debate, contrasto— entre los amantes, sin desenlace preciso, idea adoptada por Pillet; Frings y Spitzer le añaden,

teverdi, 42), pp. 21-23; Raimond Joly, "Les chansons d'histoire", RJ, 12 (1961), pp. 51-66. No conozco el trabajo de Ewel Gasparini, "A proposito delle chansons à toile", Studi... Italo Siciliano, Firenze, 1965, pp. 457-466.

- 47 Cf. E. Faral, "La pastourelle", Ro, 49 (1923), 204-259; Jones 1930; Köhler 1952, p. 197; Engler 1964, y Biella 1965: son sucesivas revisiones de las abundantes discusiones sobre el tema.
- 48 Brakelmann, en 1868; antes (1846), Wackernagel y Fauriel; después, Bartsch; Römer 1884, pp. 22 s.; Aubertin; H. Suchier. En nuestros días todavía sostiene Maria Dumitrescu (1966, p. 349) que "cette poésie venait —soit directement, soit comme une imitation très proche du modèle— des milieux ruraux, et qu'elle était destinée à un auditoire encore tout près de ceux-ci, le public des routes (soldats, pèlerins, marchands)..." (cf. pp. 348, 350 ss.).
- 49 Faral, Delbouille, Brinkmann, Piguet, Scheludko, Curtius, Jackson, Biella. Cf. Jones 1930, p. 213, passim; Biella 1965. Hay también los que dudan, como Zumthor (cf. Hist. 1954, pp. 148 s.).
- 50 No puede hablarse en bloque de los orígenes del género, según

como elemento narrativo básico, el encuentro de los amantes: "Begegnung mit Liebesgespräch"⁵¹. Esa Begegnung se daría también sin diálogo: prueba, ciertas cantigas d'amigo⁵². No el encuentro, sino el desenlace es el elemento popular fundamental de las pastorelas según Jones, quien ve en ellas variaciones sobre el tema folklórico del caballero burlado. Finalmente, se ha considerado como núcleo original la canción de la pastora, el monólogo de muchacha enamorada⁵³.

c) Con el alba ha ocurrido algo parecido: Están los que, sin dar mayores precisiones, la consideran pretrovadoresca y popular⁵⁴ y los que aventuran una caracterización de sus ma-

Spanke 1933, p. 227, y Engler 1964, p. 35 ("Mischgattung").

- 51 Römer 1884, p. 22 (también Jones 1931, p. 38, decía que las pastoras "figured prominently in the popular love songs" de la época preliteraria); Jeanroy 1889, pp. 13-16 y 1934, t. 2, pp. 283 s. (Jeanroy pensaba en poemas del tipo del Contrasto de Cielo d'Alcamo; cf. también Cesareo 1924, pp. 34-38); A. Pillet, Studien zur Pastourelle, Breslau, 1902; Frings 1949, p. 10 y 1960, p. 14; Spitzer 1952, p. 21.
- 52 Cf. Frings 1949, pp. 13 s. y 1960, p. 24; Jeanroy 1889, pp. 198-206; Rodrigues Lapa 1929, p. 251.
- 53 Jones 1931, p. 20, passim; Jeanroy 1889, p. 194: en los refrains de las pastorelas es donde "la poésie populaire a lais sé le plus de traces"; Paris 1891, pp. 559 s.: papel fundamental de la canción de la pastora; cf. Pillet, op. cit.; - Köhler 1952, pp. 202-204 ("die volkstümliche Mädchenklage").
- 54 Pauriel (cf. Axhausen 1937, p. 28) y H. Suchier; Allen 1907, pp. 142 s.; Nunes 1926, t. 1, pp. 17, 67; Frings 1960, pp. 9 s.; Spitzer 1952, p. 21 ("In the troubadour poems that have come down to us, the only genre that has remained relatively faithful... to the original popular layer is the alba, with its open insistence on sexual enjoyment"); Dronke

nifestaciones arcaicas: faltaba en ellas la figura del velador⁵⁵, eran un simple "monologue de femme"⁵⁶ o un diálogo entre los amantes⁵⁷. La separación de los amantes al amanecer es, se dice, el tema básico⁵⁸, o un tema secundario, derivado del verdadero núcleo primitivo: la canción de velador⁵⁹; o ambos son primitivos y se enlazaron a través del tópico del 'amanecer como culminación de la experiencia erótica'⁶⁰. Las albas primitivas se dice que tenían, como el "alba bilingüe", un estribillo en que figuraba la palabra designadora del género⁶¹.

Hacía falta que viéramos una muestra concentrada de las discusiones para darnos cuenta de que la imagen que se ha ido formando de la ignota poesía pretrovadoresca es tan efímera e

1968, p. 170. Ver también Scheludko 1929, p. 250; R. Ortiz, "L'alba provenzale", Atti e Memorie della Reale Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, Anno accadem. 1943-44. S. 5^a, t. 22 (Verona, 1945), pp. 97-137; Woledge, en Hatto 1965, p. 348.

- 55 K. Bartsch, "Die romanischen und deutschen Tagelieder", Gesammelte Vorträge und Aufsätze, Freiburg-Tübingen, 1883, pp. 250-317; Römer 1884, pp. 5-9; Jeanroy 1889, p. 62 y 1934, t. 2, p. 292; Frings 1949, p. 12; Zumthor Hist. 1954, p. 147.
- 56 Paris 1891, p. 581; cf. Kolb 1958, p. 161.
- 57 Römer 1884, pp. 5 ss. Cf. supra, 1.3 y n. 20.
- 58 Römer, loc. cit.; Jeanroy 1889, p. 71 y 1934, t. 2, p. 292; Paris 1891, pp. 580 s.; cf. Zumthor Hist. 1954, p. 147.
- 59 Stengel 1885, p. 409.
- 60 Kolb 1958, p. 158 (Kolb parece basarse en una interpretación errada de ciertas çarças; cf. infra, 2.30).
- 61 Cf. supra, 1.22a. Como testimonio de la poesía pretrovadoresca románica se ha citado también el verso romance del séjel 82 de Ibn Quzmān, alba, alba es de luz en una die (cf. Menéndez Pidal 1938, pp. 408 s. y 1951, p. 197), pero García Gó-

inestable como la de un caleidoscopio. No podía ser de otro modo. Ya veremos si después del descubrimiento de las parças se ha podido llegar a conclusiones más sólidas⁶²; pero no sin antes completar nuestro hipotético panorama con un breve repaso de lo que se ha dicho sobre la versificación de esa poesía.

1.33 La versificación

a) Rasgos generales.— Si sobre los orígenes de la versificación silábica y acentual de la poesía románica se ha discutido mucho⁶³, en cambio parece haber acuerdo en cuanto a que ese principio silábico ha regido la lírica francesa, provenzal e italiana desde los comienzos, o sea incluso en época preliteraria. Sólo para la Península ibérica se ha admi

mez acaba de deshacer esta fantasmagoría: Revista de Occidente, 6 (1968), núm. 64, pp. 56 s.: el verso dice en realidad "[El] alba, [el] alba es dulce en una día", y el contexto explica su significado: "el poeta encuentra dulce [dulce]... el día de la Fiesta de los Sacrificios, ... si ese día puede degollar el carnero que con este zéjel le pide a su mecenas". (En eso vino a parar el alba de Ibn Quzman). Sobre el estribillo con la palabra alba, cf. también Römer 1884, p. 14; Hatto 1965, pp. 50 s. (Hatto lo asocia con las fiestas de primavera); Kolb 1958, p. 159 (cree que se trata de un grito de velador).

62 Como se habrá notado, he incluido en este capítulo (y en toda la Primera parte) algunas referencias a trabajos que pertenecen ya a la "era de las parças". Lo he hecho sólo (salvo en la nota 60) para cuestiones no directamente relacionadas con ellas.

63 Los principales defensores de su origen (latino) popular han sido E. Stengel, Romanische Verslehre, en Gröber, Grundriss, t. 2, I, y P. Verrier, Le vers français, Paris, 1931-1932. En menor medida, W. Suchier, Französische Verslehre auf historischer Grundlage, 2ª ed., Tübingen, 1963 (Suchier 1952).

tido, gracias al admirable libro de Henríquez Ureña⁶⁴, la existencia de una lírica no silábica, sino "irregular" o "fluctuante", y en parte "acentual", que, si se encuentra en las cancioncillas de tipo popular de la baja Edad Media española, "posiblemente procede de una poesía popular preliteraria"⁶⁵. Sorprende no encontrar aludida en los estudios sobre nuestro tema la posibilidad de una etapa de versificación análogamente irregular en la lírica pretrovadoresca de los demás países románicos⁶⁶; cuando mucho se ha hecho notar la disparidad de los versos en los antiguos refrains⁶⁷.

Se está también de acuerdo en que las canciones populares primitivas tendrían rima⁶⁸ y que esa rima era asonante⁶⁹. Impresionados por el uso sistemático del para la e

64 P. Henríquez Ureña, La versificación irregular en la poesía castellana, 2ª ed., Madrid, 1933; reimpresso con el título La poesía castellana de versos fluctuantes, en sus Estudios de versificación española, Buenos Aires, 1961.

65 Suchier 1950, p. 554.

66 Mientras sí se propuso para la épica; cf. H. Gavel, en Homenaje a Menéndez Pidal, Madrid, 1925, t. 1, p. 148 n. Cf. infra, 2.24b y 2.30.

67 Cf. Monaci 1892, p. 789; F. Gennrich 1963, pp. 53 g.

68 Aunque Nigra 1876, p. 430, pensaba que "il verso italiano... esistete prima che sorgessero l'assonanza e poi la rima..."; y Toschi observa la existencia de strambotti-dícticos sin rima (1947, p. 138). Para Jeanroy, en cambio, la falta de rima en ciertos refrains es indicio de fragmentarismo (1889, p. 108).

69 Por ejemplo Voretzsch 1905, p. 140; Menéndez Pidal 1957, p. 374; Rodrigues Lapa 1966, p. 64. En cambio, Scheludko 1929, p. 222: la asonancia "gehört in die Kunst-, nicht in die Volksdichtung". Ruggieri 1953, p. 380, pregunta: "è più semplice l'assonanza o la rima?" V. infra, 2.17 y 2.24b.

l i s m o en las cantigas de amigo gallego-portuguesas de sabor más arcaico, varios estudiosos lo han considerado rasgo primitivo, ya principalmente de la poesía del Noroeste hispánico⁷⁰, ya de toda la Península⁷¹, ya de la Romania entera⁷². Del mismo modo, el e n c a d e n a m i e n t o (leixa-pren) de las estrofas, característico también de aquellas cantigas, se ha supuesto perteneciente a la lírica románica antigua⁷³; de ésta pasó, dice Spanke⁷⁴, a ciertos rondeaux latinos, y según otros⁷⁵ a la cobla capfinida de los provenzales.

b) Tipos de verso.— Fundándose en las "formes rythmiques systématiquement exclues des chansons courtoises" y frecuentes en los géneros "semi-populares", Jeanroy⁷⁶ decidió qué tipos de verso (y de estrofa) debían de ser originalmente populares en Francia: los de movimiento trocaico ante todo⁷⁷; entre ellos

70 Menéndez Pidal 1919, p. 332 y 1951, pp. 250, 259 s.

71 Asensio 1957, pp. 181-224; Menéndez Pidal 1960, pp. 290 s.; Rodrigues Lapa 1966, p. 48. Para éste la primitiva poesía coral y bailada sería el germen, luego consolidado por el canto litúrgico antifonal: 1929, pp. 269 ss. y 1966, pp. 112 ss.

72 Jeanroy 1889, pp. 415, 418; Rodrigues Lapa 1929, p. 277.

73 Cf. Le Gentil 1954, p. 152. Jeanroy 1889, pp. 419-424: así se engarzaban originalmente las estrofas del rondeau. Rodrigues Lapa 1929, p. 280 y 1966, p. 115: origen litúrgico; no popular antes del s. XIII.

74 Spanke 1933, pp. 263 s.; cf. 1958, p. 198.

75 Lang, op. cit. (cf. 1.3 n. 29), pp. cxxx s.; Vossler, Der Minnesang des Bernhard von Ventadorn, München, 1918, p. 58 n. 2.

76 Jeanroy 1889, p. 340; cf. Verrier, op. cit.

77 "Débris très remarquable d'une versification antérieure";

los más antiguos serían los de 15 y 11 sílabas (contando a la francesa), siguen los de 13 y 9, y finalmente los de 12 y 10⁷⁸. Para la lírica galaico-portuguesa arcaica supone Rodrigues Lapa un predominio de los versos de 7, 5 y 11 sílabas (contando también a la francesa) y la existencia de otros de 6, 9 y 12⁷⁹. El octosílabo y el endecasílabo serían los "due ritmi iniziali" de la poesía italiana⁸⁰.

c) Tipos de estrofa.— Decía Jeanroy: "La poésie populaire, soit en latin, soit en roman, a dû posséder des strophes de deux, puis de trois, puis de quatre long vers, qui, divisés par une rime intérieure, ont produit les différentes formes"⁸¹. Aunque no ha sido general esta visión evolucionista, sí lo ha sido el considerar propia de la pérdida lírica pretrovadoresca las formas estróficas más breves, comenzando por el m o n ó g r a f i c o, cuya existencia, ya supuesta por Jeanroy, fue afirmada por Monaci y por algunos teorizadores del estribot⁸².

desplazado ya en el s. VIII por el verso yámbico: 1889, p. 357, passim. Cf. Suchier 1952, p. 85.

78 Jeanroy 1889, pp. 343-358; para Voretzsch 1905, p. 140 eran populares los versos de 10, 12 y 9 sílabas; para Suchier 1950, p. 561, los de 10, 12 y 11; cf. Suchier 1952, sobre todo 88-89.

79 Rodrigues Lapa 1966, pp. 205-207.

80 Cesareo 1924, p. 71.

81 Jeanroy 1889, p. 382.

82 Jeanroy 1889, p. 385 s.; Monaci 1892, p. 788; Novati 1910, pp. 425 s. y n. 5, 431 ss.; Cesareo 1924, p. 26; Toschi 1947, p. 137; Ruggieri 1953, pp. 365, 371, 410.

Muchos se han pronunciado por la antigüedad del dístico o ⁸³; sería la forma primitiva del stornello italiano de 5-11-11⁸⁴ y la del strambotto⁸⁵. El dístico con estribillo, aab, ha sido considerado también forma popular y muy antigua, al menos en Francia y Portugal⁸⁶; la strophe couée francesa podría derivar de un simple trístico aab⁸⁷ y éste, de aab⁸⁸.

El terceto monorrimo es otra forma juzgada básica, lo mismo para Francia que para Italia y la Península española⁸⁹. Provisto de estribillo (aaaB o aaAB) es una de las variedades de la rotrouenge y de la Romanzenstrophe, formas a su vez consideradas arcaicas y populares⁹⁰, que solían tener hasta cinco o aún más versos monorrimos y se han asociado con las tiradas épicas. En el terceto y en el dístico monorri-

83 Jeanroy 1889, pp. 383 s., 397 n. 1; Monaci 1892, p. 788; Michaëlis 1904, t. 2, p. 924; Bertoni 1927, p. 90, y cf. D'Aronco 1951, p. 37; cf. Le Gentil 1954, p. 173.

84 Nigra 1876, p. 430 y Jeanroy 1889, p. 385.

85 Bertoni; Toschi 1947, pp. 137 s. y 1951, p. 88; Rodrigues Lapa 1966, p. 90.

86 Michaëlis de Vasconcelos, ZRFh, 19 (1895), p. 581 y 1904, t. 2, p. 788; Spanke 1932, p. 17 y 1933, p. 265; Le Gentil 1954, pp. 152 s., pp. 211-215; Rodrigues Lapa 1966, p. 114. Para P. Verrier, op. cit., t. 1, pp. 174-250, esa forma estrófica está en la base de todas las demás. Spanke 1958, pp. 193-198, piensa que es forma popular autóctona en España y quizá anterior a 1100.

87 Jeanroy 1889, pp. 364-378.

88 Cf. Le Gentil 1954, p. 212.

89 Cf. entre otros Stengel 1885, p. 411; Michaëlis 1904, t. 2, p. 924; Le Gentil 1954, p. 173; Ruggieri 1953, p. 369; Menéndez Pidal 1951, p. 259.

90 Cf. p. ej. Römer 1884; Ruggieri 1953, p. 338; Suchier 1952,

mos con estribillo (aaaB, aaB) se ha querido ver bases posibles de la forma aaab ccob...⁹¹, o sea, de la forma zejelesca, típica del virelai y la ballade francesas, de las dansas y baladas provenzales, de las laude italianas, "formas fijas" que todas, en un momento u otro, se han calificado de preliterarias⁹².

A propósito de esa forma zejelesca se han quebrado un sin fin de lanzas⁹³, en relación con la "tesis árabe", puesto que aparece ya, en una de sus variantes, en la muwaššaha hispanoárabe, creada a principios del siglo X por Mucáddam de Cabra⁹⁴. Basándose en una idea de Julián Ribera, Menéndez Pidal la consideró forma popular hispánica y románica general, anterior al siglo X⁹⁵. En 1951 rechazó esta hipótesis y se inclinó a ver en la estrofa zejelesca la fusión del trístico monorrímo románico con una "vuelta unisonante proveniente de

p. 180; Le Gentil 1954, pp. 212 ss.; R. Joly, RJ, 12 (1961), p. 64. Popularizante: Spanke 1933, pp. 274 s.

91 Jeanroy 1889, pp. 398-401 y 1934, t. 2, p. 77; cf. Le Gentil 1954, pp. 126, 125, 184-186.

92 Las formas fijas son "primitivement toutes populaires" para Jeanroy 1889, p. 340. Misma idea en Stengel, op. cit. (supra, n. 63), pp. 87 ss. Contra ella, Scheludko 1929, pp. 262 s.

93 Véase sobre todo Le Gentil 1954 y 1963.

94 Cf. infra, 2.10.

95 Menéndez Pidal 1919, p. 311, 333 y 1938; cf. 1951, pp. 247, 257; 1957, p. 213 y 1960, p. 320. También creen en el origen románico de la estrofa zejelesca: Rodrigues Lapa 1966, p. 45 (de la liturgia mozárabe); Cluzel 1960, p. 239; B. Dutton, BHS, 42 (1965), pp. 73-81 (guil<copla y —siguiendo a Corominas— markaz, calco semántico de estribote); Dronke 1918, pp. 191 s. Con menos seguridad: Mettmann 1958, p. 18; con duda: Stern 1948, p. 301; Alonso 1949, p. 345.

la casida"⁹⁶; sería entonces un invento hispanoárabe, que - habría pasado a la poesía románica de España y luego, ya en el período literario, a la de los demás países⁹⁷. Otros opinan que la estrofa aaab pudo surgir independientemente en Francia, ya en época remota⁹⁸, bien, como vimos, de las formas aaab o aaB, bien (Gennrich) por un desarrollo del rondeau aAabAB, forma románica popular destinada al baile⁹⁹.

La c u a r t e t a es, según Frings¹⁰⁰, una manifestación básica y universal de las canciones de baile. Con rimas

96 Menéndez Pidal 1951, pp. 257-259 y 1960, pp. 319 ss. Aceptan esta hipótesis Ruggieri 1953, p. 371 y Le Gentil 1963, p. 16, passim. Como existía una casida con tres rimas internas aaab cccb... (musammat o casida con tasmit), hay la posibilidad de un origen puramente árabe: Hartmann, op. cit. infra 2.1 n. 5; Nykl; Stern 1948, p. 48; García Gómez, Al-An, 21 (1956), pp. 406, 414 y 1956, p. 315; Cantera 1957, pp. 10 g.; Roncaglia 1957, p. 247. También se ha sugerido origen litúrgico judío: Millás Vallicrosa 1940, pp. 31-33, 56-70; Cantera 1957, pp. 11-13. Cf. sobre todo esto Heger 1960, pp. 4-11. Para García Gómez el zéjel hispanoárabe es posterior a la muwaššaha y deriva de ella: 1956, pp. 311 g., 315-319 y 1963, p. 59; Menéndez Pidal los considera coetáneos: 1951, p. 254 y 1960, pp. 322 g.; cf. Le Gentil 1963, pp. 13 g., 234-237.

97 Menéndez Pidal 1951, p. 259.

98 Le Gentil 1954, sobre todo pp. 212-218; Li Gotti 1955, p. 34. Dronke piensa que la estrofa sejelesca puede brotar donde quiera que se baile (?); 1965, t. 1, pp. 52 g. Contra la poligénesis: Roncaglia 1957; Cluzel 1960.

99 Gennrich 1963, p. 78: "So wurden die Rondeaux zu Reigen, Spiel und Tanz gesungen und tragen den Charakter echt volkstümlicher Gesellschaftslieder"; serían "freie Improvisationen. Augenblicksschöpfungen", hechas a base de refrains muy divulgados: cf. pp. 43, 92 ss. y 1932, pp. 61-95; Le Gentil 1954, pp. 177-188; Spanke 1930, pp. 167 g.; 1932, 14 g.; 1933, 272-284 (réúne las características del primitive Gemeinschaftslied: p. 262). Cf. Zumthor Hist. 1954, p. 148. No popular: Scheludko 1929, pp. 261 g.

100 Frings 1960, pp. 10 g.

alternantes, ha sido considerada por D'Ancona, Nigra, Ortolani y D'Aronco el núcleo original del strambotto¹⁰¹; lo mismo por Jeanroy, quien la cree primitiva en la Romania y procedente de un dístico de versos largos¹⁰², así como del terceto y de la cuarteta monorrimos derivan para él, respectivamente, la s e x t i n a y la o c t a v a de rimas alternas, ambas también arcaicas¹⁰³.

d) La canción coral. Los "refrains".— "La poésie lyrique romane a eu très vraisemblablement à l'origine un caractère choral. Proche en cela de la liturgie chrétienne, elle répartissait les rôles entre deux chœurs, ou entre un soliste et un chœur". Esta afirmación de Le Gentil¹⁰⁴ corresponde a las hechas anteriormente por Jeanroy, G. Paris y quienes los siguieron. Se ha dicho que todas las canciones de baile (las caroles) primitivas —consideradas, como se ha visto, iniciadoras de la lírica románica— tenían ese carácter coral. De ahí, por un lado, las composiciones paralelísticas (tipo cantiga d'amigo), hechas para dos coros alternantes, y por otro las compuestas de estribillo (a cargo del coro) y estrofas (a cargo del solista):

101 Cf. D'Aronco 1951, pp. 12, 20-22, 24, 30. Schuchardt pensaba que también el stornello era originalmente una cuarteta (Jeanroy 1889, p. 385).

102 Jeanroy 1889, pp. 383 g.

103 Jeanroy 1889, pp. 381 g., 377-381. Esa octava era para Gianini (1910) la forma original del strambotto: D'Aronco 1951, pp. 35 g.

104 Le Gentil 1963, p. 233; cf. 1954, p. 39.

el tipo virelai-zéjel, el tipo rondeau, etc.¹⁰⁵

Los estribillos (refrains, ritornelli) han retenido especialmente la atención de los estudiosos, dada la frecuencia con que aparecen en toda clase de poemas franceses medievales: en romans y saluz d'amora, en pastorelas, romances, albas, en chansons, rondeaux, virelais, baladas, motetes. Algunas veces se repiten a lo largo de la composición, otras van cambiando de estrofa en estrofa ("estribillos no recurrentes")¹⁰⁶. Se les ha calificado de restos de antiguas canciones populares¹⁰⁷. Para Jeanroy la gran mayoría de los refrains conservados son recreaciones tardías, que muestran la impronta cortesana, pero el género mismo es "d'origine populaire" y está asociado con las danzas antiguas¹⁰⁸, por eso pudo basar en ellos buena parte de su teoría sobre los "origines".

Se preguntaba Jeanroy si los refrains serían f r a g -

- 105 Por ejemplo, Jeanroy 1889, pp. 392 s., 416 ss. (evolución a partir de una estructura paralelística); Paris 1891, pp. 591-595.
- 106 Gennrich reunió cerca de 1300 refrains en sus Rondeaux, Virelais und Balladen..., Dresden, t. 2 (1927), pp. 309-344, y cerca de 400 más (tomados de motetes) en 1955, pp. 379-390.
- 107 Wackernagel, Altfranzösische Lieder und Leiche, Basel, 1846, p. 182; Brackelmann, ASNS, 43, pp. 323 y 348 nn.; Bartsch, op. cit. infra 2.3 n. 29, p. xv; Spanke 1933, pp. 266-271; Suchier 1952, p. 174. Gröber, Grundriss, t. 2, I, p. 661, dudaba de su carácter originalmente popular; lo niegan Schedlko 1929, pp. 4 s., y Errante 1943, pp. 92 s.
- 108 Jeanroy 1889, pp. 115, 119-123, 184 s. Misma idea en Paris 1891, pp. 605-608, 613; Bédier 1896, pp. 154 ss.; Voretzsch 1905, p. 143. Cf. también G. Thureau, Der Refrain in der französischen Chanson, Berlin, 1901, p. x; Gennrich 1953, p. 51; Zumthor 1954, pp. 5, 23; Roncaglia 1951, pp. 219 s.

m e n t o s; su respuesta fue afirmativa: cada uno de ellos "suppose l'existence d'une pièce aujourd'hui perdue", pieza que tendría carácter narrativo¹⁰⁹. Pero ya Bédier juzgó innecesaria esa deducción: ciertos refrains "se suffirent à eux-mêmes", idea que ha sido después repetida por otros investigadores¹¹⁰. Los trabajos de Gennrich han puesto de manifiesto que muchos "estribillos" eran en realidad estrofitas que circulaban sueltas en la tradición oral —muchas aparecen en varias composiciones¹¹¹— y hacen pensar que sólo la utilización que de ellas hacían los poetas (populares, semipopulares o cortesanos) las convertía en estribillos. Algo así como lo que pudo ocurrir en otros ámbitos de la Romania: en Galicia y Portugal la breve canción tradicional se convirtió en punto de arranque de una cantiga d'amigo; en el Andalus pasó a ser la conclusión, la ḡarḡa, de una muwaššaha árabe o hebrea.

109 Jeanroy 1889, pp. 106-114, passim. Se adhieren a esta idea: Paris 1891, p. 605; Gröber, Grundriess, t. 2, I, p. 661; Voretzsch 1905, p. 143; en nuestros días, Spitzer 1952, pp. 16 ss.

110 Bédier 1906, p. 406; Scheludko y Errante generalizaron la idea de Bédier: 1929, pp. 3 s.; 1943, pp. 82-90. Cf. ahora Roncaglia 1951, p. 218 y Wolledge, en Hatto 1965, p. 352.

111 A menudo, con variantes, que Gennrich estudia minuciosamente e interpreta como cambios hechos a un texto primitivo por los autores: 1963, pp. 56-75. Ya Jeanroy 1889, pp. 110 s. pensaba que la aparición de un estribillo en dos autores significaba, no que ambos hubieran acudido independientemente a la fuente popular, sino que uno lo había tomado del otro. Véanse los problemas análogos suscitados por las ḡarḡas, infra, 2.21e, 2.22a.

S e g u n d a P a r t e

L A S H A R G A S Y S U P R O B L E M Á T I C A

2.1 Las ħarġas

- 2.10 La muwaššaha y la ħarġa. 2.11 Los descubrimientos. 2.12 Fechas. 2.13 El desciframiento. 2.14 Ediciones. 2.15 Los arabismos. 2.16 El mundo poético. 2.17 La versificación.

2.10 La muwaššaha y la ħarġa

En el mismo año de 1949 en que salió a luz el librito de Frings, Minnesänger und Troubadours, que volvía por los fueros de los "orígenes populares", un ensayo de Dámaso Alonso revelaba a los romanistas el sensacional hallazgo del semitista S. M. Stern: veinte textos poéticos románicos, anteriores algunos de ellos a la obra de Guillermo IX. Y no sólo eso: eran Frauenstrophen, breves monólogos de muchacha enamorada.

Las estrofitas se habían encontrado, escritas en caracteres hebreos, al final de muwaššahas de poetas judíos españoles, casi todos de los siglos XI y XII. La muwaššaha, inventada, como se recordará¹, hacia el año 900, fue cultivada durante varios siglos por los poetas hispanoárabes y, a imitación de ellos, por los hispanohebreos. Se compone de varias estrofas (en general, cinco), que se dividen cada una en dos partes: la primera (bayt, ġuġ¹, esp. mudanza) cambia de rimas de estrofa a estrofa, mientras la segunda (qufl, simt, esp. vuelta)

1 V. supra, l.33c.

tiene siempre las mismas rimas. La composición suele ir precedida por un preludio (maṭla^c, guṣn), que coincide en número de versos y rimas con los gufis². Algunos esquemas posibles son: (AA) bbbAA cccAA..., (ABAB) cdcddABAB efefefABAB..., (ABCB) dededeABCB fgfgfgABCB..., etc. El último gufi o sint de la muwaššaha se llama ḥarḡa (o markaz) y es fundamental: él daba la pauta rítmica y rímica a todo el poema. La ḥarḡa tenía además una peculiaridad notable: no estaba escrita en árabe literario o en hebreo, como el resto de la muwaššaha, sino en árabe vulgar o en romance, un romance mezclado a menudo con palabras y frases en árabe vulgar; aparecía ahí, al final, como cita o como canción puesta en boca de un personaje —a menudo una muchacha—, al cual presentaban los versos precedentes. Los veinte textos eran, pues ḥarḡas escritas en un dialecto hispánico, el dialecto mozárabe, hablado en el Andalus (la zona árabe de la Península) por los españoles cristianos (mozárabes) o islamizados (muladíes) y por los árabes bilingües.

Ya a raíz del descubrimiento se consideró a las ḥarḡas romances como muestras directas de esa lírica pretrovadoresca que se creía perdida, y ḥarḡa³ pasó a significar muy pronto

2 Uso el plural "hispanizado"; el plur. árabe de gufi es aqfāl.

3 Transcrito por los estudiosos de las maneras más diversas: jarḡa, jarya, jarchya, jarcha, etc.; kharija, kharija; - - khargia; carja, etc. La transcripción fonética que empleo aquí se está imponiendo fuera de España.

'canción (popular) mozárabe'. Tal extensión del significado ha creado no pocas confusiones, pues equivaldría a dar por seguro algo que, como veremos, no lo es. Aquí emplearé ħarġa en su sentido técnico de 'último qufl de una muwaššaha' (cuando no específico me refiero siempre a las ħarġas romances) y llamaré "canciones mozárabes" a las hipotéticas manifestaciones de esa lírica en que las ħarġas se suponen inspiradas.

Nuestra atención se concentrará en esta parte sobre las características de las ħarġas, dejando para la sección siguiente cuanto tenga que ver con su problemática. Los números arábigos remiten a la edición de Heger 1960, los romanos a la de García Gómez 1965⁴.

4 V. infra 2.14. Doy sólo el número arábigo cuando basta para el caso la ed. de Heger; sólo el romano cuando la de García Gómez ofrece una lectura más completa o un texto nuevo; los dos cuando conviene consultar ambas ediciones. Para las ħarġas 57-59, cf. 2.11 y n. 10. He aquí las correspondencias entre las dos eds. (abrevio H y GG) y la localización de las ħarġas que reproduzco en este capítulo:

<u>H</u>	<u>GG</u>	<u>infra</u>	<u>H</u>	<u>GG</u>	<u>infra</u>
1	Ap. I, 1		31	XI	2.13
2	" 2		32	XIII	2.16c
3	" 3	2.2 n. 92	33	XIV	2.15
4	" 4	2.13	34	XV	
5	XII	2.16a	35	XVI	2.23a
6	Ap. I, 6		36	XVII y	2.31
7	XVIII	2.16c, 2.24b	[54]	XIX	
8	XXIIa,b		37	XX	2.16c
9	Ap. I, 9	2.16c	38	XXI,a,b	2.16a
10	" 10		39	XXIII	2.16c
11	" 11	2.15	40	XXIV	
12	" 12		41	XXVIIIa	2.16c
13	" 13		42	XXVII	
14	" 14		43	XXIX,a,b	2.24b

2.11 Los descubrimientos

Gracias a varios tratadistas árabes de la Edad Media, principalmente el egipcio Ibn Sanā' al-Mulk (fines del siglo XII), se conocían ya las leyes de la muwaššaha⁵ y se sabía de la existencia de haṛḡas en romance. Se habían hecho algunas tentativas por descifrar tres de ellas⁶, pero eran golondrinas que no hacían

<u>H</u>	<u>GG</u>	<u>infra</u>	<u>H</u>	<u>GG</u>	<u>infra</u>
15	Ap. I, 15	2.16a	44	XXX,a,b	2.24b
16	XXXVIII	2.16a	45	XXXI	
17	Ap. I, 17	2.13	[55]	XXXII	2.16c
18	" 18	2.16c	46	XXXIV	
19	" 19	2.16c	47	XXXV	2.15
20	" 20		48	XXXVI	2.16c
21	VIII		49	XXXVII	
22	I	2.16a	[56]	XXXIX	
23	II		50	XXXIII	
24	III	2.32b	51	XXV	2.15
25	IV	2.16a	52	XXVI	
26	V	2.16c	53	Ap. I, 22	
27	VI			-----	
28	VII,a,b	2.16c	[57]		
29	IX		[58]		2.16c
30	X		[59]		2.16c

Empleo el sistema de transcripción de Heger.

- 5 Cf. entre otros García Gómez 1956, pp. 312-314; Stern 1948, pp. 303-305. Heger 1960, pp. 179-194: texto árabe y traducción alemana de los pasajes de Ibn Bassām, de Ibn Sanā' al-Mulk y de Hillī. Para Ibn Sanā', cf. García Gómez, "Estudio del Dar at-ṭirāz...", Al-An, 27 (1962), pp. 21-104. El libro clásico sobre el género sigue siendo el de M. Hartmann, Das arabische Strophengedicht. I. Das Muwaššah, Weimar, 1896-97. Stern tenía en preparación una obra, sin duda fundamental, sobre el tema.
- 6 Cf. Alonso 1949, pp. 298-300. Las muwaššahas hispanohebreas estaban editadas desde hacía tiempo; cf. Stern 1948, pp. 305

verano. Sólo cuando Stern, aunando genio, dedicación y sólidos conocimientos, pudo presentar toda una familia de textos análogos (Stern 1948), se comprendió la importancia de esas estrofas. Los nuevos descubrimientos se sucedieron después vertiginosamente. Stern publicó, en 1949, una muwaššaha árabe; García Gómez, en 1952, "Veinticuatro jarǧas romances en muwaššahas árabes"⁷ y en 1954 otras dos⁸; diez más trasliteró Stern en 1953. Después el ritmo se hizo más lento. 53 jarǧas comprende la colección de Heger, de 1960, y 56 la de García Gómez, de 1965⁹, año en que publicó H. Schirmann tres nuevos textos¹⁰.

En el momento en que esto se escribe el número de jarǧas mozárabes publicadas llega a 59. Varias de ellas han aparecido en más de un ms. y aun asociadas a muwaššahas distintas: 7

a.; Millás Vallicrosa 1940, passim.

7 Al-An, 17 (1952), pp. 57-127.

8 Al-An, 19 (1954), pp. 369-391.

9 García Gómez sólo añade 2 nuevas; llega a 56 porque sigue considerando como dos distintas (XVII y XIX) lo que para Stern y Heger era una sola (n^o 36) en dos versiones.

10 H. Schirmann, Širʾm hadašim min ha-Ġenizah, Jerusalén, 1965. Los edita y estudia J. M. Solá-Solé, "Nuevas jarǧas romances en muwaššaha-s hebreas", Sefarad, 29 (1969), pp. 13-21, artículo comentado en otro de S. G. Armistead, "On the interpretation of Jarǧas 57, 58, and 59", HR, 38 (1970), pp. 243-250. Solá-Solé anuncia la publicación de "Nuevas jarǧa-s mozárabes" en Kentucky Romance Quarterly.

figuran cada una en dos muwaššahas, 2 en tres muwaššahas¹¹. En total, las 59 están en 44 muwaššahas árabes y 26 hebreas; 20 sólo han aparecido en textos hebreos y 34 sólo en árabes; las 5 restantes, en textos de una y otra lengua¹².

2.12 Las fechas

La mayoría de las 70 muwaššahas se ha fechado entre la segunda mitad del siglo XI y mediados del XII. Stejná apuntó la posibilidad de que la muwaššaha 18 estuviera dedicada a un personaje muerto en 1042; sería la fecha más temprana, pero es dudosa. Entre 1042 y 1075 se han fechado las más antiguas muwaššahas árabes con *ḡarǧa* romance¹³. Son, pues, anteriores en varias décadas a la obra de Guillermo IX, y sea cual fuere el carácter

- 11 En 2 muwaššahas hebreas: la 9; en 2 árabes: 28, 38, 44; en una árabe y una hebrea: 5, 7, 16; en 2 árabes y una hebrea: 8, 41. Una muwaššaha conservada en dos versiones contiene en cada una de ellas una *ḡarǧa* distinta (XV y XXXIII).
- 12 Bien podría numerarse a las 59 una estrofa tipo *ḡarǧa* añadida al séjel 76 de *Yas qumán*, publicada por García Gómez 1963, pp. 9 g., 35 g.; cf. *Revista de Occidente*, 6 (1968), pp. 64, 67-69. En cambio, cabe preguntar hasta qué punto es conveniente incluir entre las *ḡarǧas* mozárabes textos como los números 29, 52=XXVI, 53=Ap. I, 22 y XXXIX, que están en árabe vulgar, con apenas una o dos palabras romances.
- 13 Cf. García Gómez 1968, p. 400. Escribe Le Gentil 1934, p. 161 n. 1: "M. Lévi-Provençal m'annonce qu'il vient de découvrir de nouvelles janyas romanes, antérieures au XI^e"; pero de tan espectacular descubrimiento nada hemos sabido.

y el origen de las ḥarǧas en mozárabe, no hay duda de que, como "género", son poesía románica pretrovadoresca. A la vez, su período de florecimiento parece haber coincidido en parte con la obra de los primeros trovadores, y su cultivo fue más allá, pues todavía en la segunda mitad del siglo XIII y aun en la primera del XIV hubo quien escribiera muwaššahas con ḥarǧa romance¹⁴.

2.13 El deociframiento

Como las muwaššahas de que forman parte, todas las ḥarǧas aparecen escritas en caracteres árabes o hebreos, es decir, sin vocales o con signos vocálicos ambiguos. A esta dificultad se suma el hecho de que los copistas, no españoles, tendían a equivocarse al trasladar los textos que no comprendían, omitiendo letras y confundiendo caracteres análogos; suele haber divergencias notables entre los mss. que consignan una misma ḥarǧa: ¿en cuál de ellos confiar? Además, ¿cómo era exactamente el diálogo mozárabe? Sabemos aún demasiado poco. Luego: ¿qué partes del texto están en romance y cuáles en árabe? Los problemas llegan a ser desesperantes. Para dar una idea, he aquí el primer verso de la ḥarǧa 11, como figura en los cuatro mss.:

14 Para los autores árabes de esas muwaššahas, cf. García Gómez 1965, pp. 399-405; para los hebreos, Alonso 1949, pp. 303 g.; Menéndez Pidal 1951, pp. 207-210. Ahí mismo, las fechas.

kn kyr tn'd	y'mm'	[mmh S]	AS
kn kyr t'gr	'l'qd y'mm'		B
kn	tn'r	'l'qd y'mmh	C

Basándose en AS y C, Stern lee: Que no(?) quero tener al-'iqd ya mamma y traduce "je ne veux pas(?) avoir le collier, ma mère"; García Gómez adopta, en cambio, la lectura de B, propo ne corregir kn por nn y lee Non quere tãgir al-'iqd, ya mamma "No quiere el mercader de collares, madre..."¹⁵

Para el no quero y el ya mamma había antecedentes en otras parças: las lecturas de unas apoyan las de otras. Al mismo tiempo, hay en esto un peligro: la predisposición puede llevar a falsas interpretaciones, y por ese camino se llega fácilmente a una uniformidad que no sabemos si corresponde a los hechos. Pisamos un terreno inseguro. Aun así, gracias a la labor de Stern y García Gómez y a la colaboración de filólogos como Cantera, Alarcos Ilorach, García de Diego, Corominas, Lapesa, contamos con lecturas convincentes de varias

15 Cantera leyó Quen quier tãned, ya mamma; Borello propuso Quien quier tener al-'iqd... Cf. Heger 1960, pp. 88-90; García Gómez 1965, pp. 385 g.— Otro ejemplo: el v. 3 de la n^o 30=X, 'n nubãw' w'lfkk, fue leído por García Gómez, en 1952, 'an nubãdũ wa-l-falæk "que perezcamos yo y mis pechos", y en 1965, a non bado yo l-falak "y no vec yo el porvenir". Para los problemas de desciframiento, cf. Alonso 1949, pp. 306-308; Menéndez Pidal 1951, pp. 201 g.

hargas. Unos ejemplos¹⁶:

- | | | |
|----|---|--|
| 14 | kfr' m'mh
myw 'lḥbyb 'št'dy'nḥ | ¿Qué faré, mamma?
Meu al-ḥabīb est' ad yana ¹⁷ . |
| 17 | 'lḡb'ḥ bwnw g'r my dwn b'nš
y' lyš k'wtry 'mš
'myby ṭn q'ryš | Al-ḡabāḥ bono, garme d'ón venis.
Ya l[o] sé qu'otri amas.
a mihi non queris ¹⁸ . |
| 4 | gryd bš'y yrmm'lš
km kntnyr 'mwm'ly
šn 'lḥbyb nn bbr'yw
'dbl'ry dmd'ry | Garid vos, ¡ay, yermanellas!,
¿cóm' contener a meu male?
Sin al-ḥabīb non vivreyu:
¿ad ob l'irey demandare? ¹⁹ |
| 31 | šk'rš km bwn myb
byḡm 'd' 'lnzm d'wk
bk'lh d'ḥb 'lmlwk | Si queris como bon a mib,
bésame idā l-naẓma dūk,
boquilla de ḥabb al-mulūk ²⁰ . |

16 Doy la transcripción más generalizada; donde existen varias escojo la que más me convence. Sólo señalo en nota las lecturas muy divergentes, omitiendo variaciones del tipo meu-meo-mio-mieo-mieu, bono-bueno, male-mali. Puede verse en Heger 1960 quiénes han propuesto esas y otras transcripciones.

- 17 "¿Qué haré, madre? / Mi amigo está a la puerta". 2 estad yana (Stern).
- 18 "Aurora buena (o bella), dime de dónde vienes. / Ya lo sé que a otra amas, / a mí no me quieres". 2 ya lēš "¿por qué?", ya l'í sé; 3 e mibi; tú no.
- 19 "Decid vosotras, ¡ay, hermanitas!, / ¿cómo contener mi mal? / Sin el amigo no viviré: / ¿adónde iré a buscarlo?". 2 qui'm "quién me"; contener-hé, conteneres; 4 advolaré, -ay, -ei, ed volarei, adoblarey.
- 20 "Si me quieras como hombre de bien, / bésame entonces la

No hay que pensar que éstas y las demás lecturas son definitivas. Y como no lo son, tampoco pueden serlo las deducciones que saquemos sobre el carácter de las ḥarḡas.

2.14 Ediciones

Las ediciones conjuntas que se han hecho tienen cada una diferente índole²¹. Stern 1953 ofrece al filólogo los materiales para el estudio de los textos (es el único que da las variantes de los mss.); la interpretación, aquí, le importó menos, y por ello dejó en blanco cuanto no juzgaba sólidamente comprobado²². Las 50 ḥarḡas llevan numeración continua en números arábigos. La adoptó Heger en su fundamental edición de 1960; aquí la investigación en torno a las ḥarḡas se detiene un momento para contemplarse a sí misma: además del texto, en sus caracteres originales y en transliteración, Heger da todas las transcripciones intentadas y las traducciones correspondientes²³. En 1965 publicó García Gómez todas las muwaššahas árabes con ḥarḡa romance en edición bilingüe, con numeración románica. Las ḥarḡas aparecen transliteradas (en parte, vocali-

sarta de perlas, / boquita de cerezas". 2 da 'esta'.

21 Sólo me refiero aquí a la parte de edición en cada obra.

22 Esta cautela ha irritado a los impacientes, pero me parece tan necesaria como esa "cierta dosis de audacia" de que habla García Gómez, Al-An, 19 (1954), p. 44.

23 Un año antes había publicado 37 ḥarḡas R. A. Borello, Jarrias andaluzas, Bahía Blanca, 1959 (Cuadernos del Sur).

zadas) y con la transcripción y la traducción del autor, el - cual en trece casos completa transcripciones antes fragmentarias. En términos generales, la edición tiene más en cuenta al lector culto que al especialista²⁴.

Después de los e s t u d i o s básicos de Dámaso Alonso 1949 y Menéndez Pidal 1951, han aparecido gran cantidad de artículos sobre el tema²⁵. El interés se ha concentrado ante todo en la problemática de las jarǵas, cuyas diversas facetas quedan expuestas en la Introducción de Heger.

2.15 Los arabismos

Lo más impresionante en el lenguaje de las jarǵas²⁶, fuera de

24 Urge una reedición de Heger 1960 que englobe todo lo nuevo. Es en cierto modo análoga al libro de Heger la tesis inédita de Alma Wood Rivera, Las jarchas mozárabes: una compilación de lecturas, Monterrey (México), 1969: presenta las jarǵas entonces conocidas con todas las transliteraciones, las transcripciones y las traducciones ofrecidas por los distintos investigadores desde 1948 hasta 1956. De otra índole es la edición que preparan S. G. Armistead y J. N. Bennett para lectores angloparlantes; incluirá todas las jarǵas conocidas, con lectura basada sobre todo en García Gómez y traducción inglesa.

25 Cf. la extensa bibliografía de Heger 1960; quedará ampliada y puesta al día en la ed. cit. de Armistead-Bennett.

26 Cf. Menéndez Pidal 1951, pp. 202-207.

su notable arcaísmo²⁷, es la abundancia de elementos árabes²⁸. En el estado actual de nuestros conocimientos, sólo diez están totalmente en romance; sin embargo, en otras diez, más o menos, el elemento árabe se reduce a una o dos palabras de las cuales podemos suponer que estaban arraigadas en el dialecto mozárabe y formaban parte de él²⁹. Casi dos terceras partes de las hargas conocidas tienen más arabismos. Los hay que ocupan versos enteros; otros se intercalan en las frases; pero dominan con mucho, y es curioso, en los finales de verso; de ahí la inquietante frecuencia con que aparecen en la rima³⁰. Se llega en algunos casos a mezclas pintorescas:

11

Non quere tǎǧir al-‘iqd, ya mamma,
amūna ḥulā lī.

Coll' albo verad fora mew sīdī:
non verad al-ḥulī³¹.

27 Cf. Menéndez Pidal 1951, p. 203.

28 Sobre sus implicaciones teóricas cf. infra 2.23a.

29 Por ejemplo, habīb 'amigo, amado'; yā! '¡ay!'; sīdī 'dueño mío'; yā-llāh, bi-llāh '¡ay Dios!', '¡por Dios!'; amānu! '¡merced!'; imāi '¡anda!', y otros.

30 Cf. infra, 2.17, 2.23a.

31 Es la versión de García Gómez 1965, p. 385: "No quiere el mercader de collares, madre, / prestarme alhajas. / El cue llo blanco verá al aire mi dueño: / no verá joyas".

33=XIV

Mamma, ¡ay ḥabībī!
So l-ḡummella šaḡrellah
el cuello albo
e boquella ḥamrellah³².

XXXV

Boquēlla al- 'iqdi,
dolḡe com' aš-šuhdi,
ven, bēḡame.
Ḥabībī, ḡī 'īndī,
adūnam, amande,
que hūyome³³.

51=XXV

¡Albo diya este diyah,
diya de l- 'anḡara ḥaqqā!
Vestirey meu l-mudabbaḡ
wa našūqu r-rumḡa šaqqā³⁴.

32 "¡Madre, qué amigo! / Bajo la guedejuela rubita, / el cuello blanco / y la boquita coloradita". Nótese la hibridación dentro de la palabra; cf. Mettmann 1958, p. 14.

33 "Boquita de collar, / dulce como la miel, / ven, bésame. / ¡Amigo mío, ven a mí!, / únete a mí, amante, / que me huyo" (García Gómez: que huyóme).

34 "¡Blanco día este día, / día de la sanjuanada, en verdad! / Vestiré mi [jubón] brochado / y quebraremos la lanza". V. infra, 2.2 n. 65.

Un mismo concepto puede expresarse en romance o en árabe. No parece haber ley, aunque en alguna área semántica constatamos preferencias: al amado, por ejemplo, se le designa o invoca casi siempre en árabe³⁵; pero 'amar', 'amor', 'besar', 'corazón', 'boca' están en romance. En árabe se expresan generalmente las evocaciones sensuales; los sentimientos de angustia amorosa, en romance. Algún rasgo sintáctico, como la omisión del verbo copulativo, muestra la penetración del árabe en niveles lingüísticos más profundos.

2.16 El mundo poético

a) Amor angustiado - amor gozoso.— Cuando se publicaron las primeras veinte hargas impresionó y emocionó el encontrar en ellas lamentos de amor femeninos tan parecidos en muchos aspectos a los de las cantigas d'amigo gallego-portuguesas y los villancicos castellanos³⁶. También en ellas, se dijo, se expresaba un lirismo virginal, candoroso, puro. Coincidían los temas, sobre todo el predominante: la ausencia del amado.

35 No sólo ḥabīb, ḥidī, ḥillello 'amiguito', sino una serie de calificativos como 'hermoso', 'seductor', 'hechicero', 'desvergonzado', 'alborotador'. Ya observó Ross 1956, p. 138 esta especialización; pero no hay que olvidar formas como amande, amadore, meu amore. Es inexacta la afirmación de Peirone 1958, p. 302 sobre el uso exclusivo del árabe para las situaciones eróticas.

36 Cf. infra, 2.22b.

Coincidía la figura de la madre, confidente de amor. La expresión misma presentaba analogías³⁷. Una y otra vez se citaban hargas como:

5=XII

Vénid la Pasca, ¡ay, aún(?) sin elle!,
lasrando(?) meu coraçón por elle.

16

¿Qué fareyu o qué serad de mibi,
hãbĩbĩ?
¡Non te tolgas de mibi!

15

Gar ¿qué farayu?
Est' al-hãbib espero,
por él murrayu.

Eran "auténticas cancioncillas 'de amigo', elementales, desgarrados y limpiísimos gritos de doncella enamorada"³⁸.

Cierto es que entre las primeras veinte hargas había algunas en que el tono era distinto; revelaban una vivencia más gozosa y sensual —pícaro incluso— del amor, asociada, por cierto, a un mayor uso de arabismos. Los tópicos podían ser, en parte, los mismos, pero el espíritu era otro: frente al

37 Cf. principalmente Alonso 1949, pp. 322-325, 335 a., y Menéndez Pidal 1951, pp. 233-240.

38 Alonso 1949, p. 336.

"amor triste", el "amor alegre"³⁹. Y asomaban otros temas: el del cuello desnudo, sin alhajas, o 'no me toques, amado..., el corpiño es frágil')(n^o 8). Al publicarse la "serie árabe" se vio irremediamente que no se trataba de casos aislados; ya la primera dice:

22

Meu sīdī Ibrāhīm,
 yā nuemme dolġe,
 vent'a mib
 de noġte;
 in non, si non queris,
 yireim'a tib:
 garme a ob
 legarte(?).

En muchas el amor no es virginal ni es angustiado. La joven pinta a su madre la belleza del amado (n^{os} 33, 36) o le confiesa sus atrevimientos (30=X). Cuando se dirige a él, es un continuo solicitarlo: '¡ven, únete a mí!' (n^{os} 27, 28, XXXII, XXXV), '¡bésame!' (31, 39, XXXV). La mujer toma el papel activo; burla la vigilancia del espía:

39 Cf. Mettmann 1958, p. 11. Spitzer, que sólo conocía las 20 primeras ħarġas, y que estaba convencido de lo que había dicho Gaston Paris sobre el amor triste y el amor alegre (cf. supra 1.321c), vio en el predominio del "aspecto sombrío del amor" un alejamiento respecto del "carácter original de las canciones de baile" (Spitzer 1952, p. 18).

25=IV

¡Alba de meu fogore!
 ¡Alma de meu ledore!
 Non estand' al-raqībe,
 esta noyte [ker] amore⁴⁰.

Es ella la que, en la n^o 29, pone las condiciones para el acto amoroso. No es que en la serie árabe falten totalmente los temas y tonos típicos de la serie hebrea:

XXI

Yā mamma, meu l-ḥabībi
 vais' e no más tornarade.
 ¡Gar qué fareyu, ya mamma!
 ¿No un beḡiello lešarade?⁴¹

Pero domina lo otro. Hasta donde permiten verlo los materiales conocidos, se diría que hay un tipo de parḡa preferido por los poetas árabes y otro que prefirieron los hebreos⁴².

40 Cf. la n^o 24=III, cit. infra 2.32b.

41 Cf. ¿ke farey, yā 'ummāi? / Ven, que vado llorare 27=VI; morro de mi ntizār ['espera'], mamma XXXIV; también la 34=XV.

42 Asensio 1957, p. 25: "Cada pueblo ha seleccionado del caudal poético mozárabe lo que estaba más a tono con su posición vital y religiosa". D. Alonso, De los siglos oscuros al de oro, Madrid, 1958, p. 32, ve reflejado en los dos tipos, por un lado el "carácter de los pueblos cristiano y hebreo", por otro el "carácter más sensual de la vida musulmana", y pregunta: "¿Cuál de estos dos matices representará el pri-

b) Un recinto estrecho.— Aun así, ambas modalidades tienen mucho de común. Salvo pocas excepciones, las jarchas se mueven en un estrecho recinto, el recinto de los sentimientos —de ciertos sentimientos— de la mujer. Todo ocurre dentro de ella; no hay, casi, situación exterior⁴³. Ni una alusión siquiera a la naturaleza, que en las cantigas d'amigo y los villancicos amorosos es presencia constante; tampoco ese ambiente "estrictamente urbano" que veía Spitzer⁴⁴: la calle se siente tan poco como el campo. Lo único verdaderamente tangible en la mayoría de las jarchas son los sentimientos del Yo que habla y la presencia muda de sus interlocutores; sobre todo la del objeto de su preocupación: el amado, cuya actitud y conducta suele reflejarse en el espejo del monólogo.

En este clima abstraído del mundo exterior los nombres de

mitivo ambiente de las jarchas, o existirían ya los dos en él y cada pueblo escogió lo que mejor iba a su temperamento?" Cf. también Cantera 1957, p. 18; Menéndez Pidal 1960, p. 307; Cluzel 1960, p. 243; Heger 1960, n. 38; Dronke 1968, p. 89.

43 Cf. para todo esto Zumthor 1954, pp. 11-16. Según Menéndez Pidal, la limitación temática se debe a una selección deliberada y arbitraria hecha por los autores de muwaššahas: 1960, pp. 305-307; cf. 1951, p. 231.

44 Spitzer 1952, pp. 10 y 18; cf. Roncaglia 1953, p. 17; Menéndez Pidal 1960, p. 305; Heger 1960, p. 34 y nn. V. infra, n. 46.

persona —aparecen en seis textos— están como fuera de sitio⁴⁵, pues introducen un elemento anecdótico y concreto allí donde todo es vago y general. Lo es también el espacio⁴⁶ y lo es el tiempo, casi siempre proyectado hacia el futuro —dolorida o jubilosa, la actitud de la mujer es básicamente de espera y deseo—, pero un futuro impreciso, intemporal.

c) El clima apasionado.— En cuanto a sus temas, sus personajes, sus modalidades psicológicas, las parçgas que conocemos se sitúan dentro de fronteras más o menos limitadas⁴⁷. Todo parece apuntar a la existencia de un repertorio circunscrito, de "escuela" poética. También el estilo: hay modos de expresión que se repiten continuamente y muestran una coherencia de recursos. Llama la atención, por ejemplo, el predomi-

45 Dudo que los que aparecen en la serie árabe puedan "tomarse como tipos genéricos" (García Gómez 1965, p. 430; cf. id. 1963, p. 35); sí creo posible que las parçgas en que figuran sean "arreglos ocasionales de coplas preexistentes" y que el nombre reemplaza una designación del amado, del tipo habīb, etc. cf. infra, 2.23a-b.

46 Las menciones de ciudades (Guadalajara n° 3, Sevilla n° 13, Valencia n° 12), si no se deben a los autores de las muwaššahas, pueden haber sido clisés poéticos.

47 Algunas las rebasan, como la 51 o la 3, en que Menéndez Pidal 1951, pp. 200 g. ve un "canto de recibimiento". En las n°s XXIV y XXVI el que habla es un hombre; se refiere a los pechos y a la boca de la amada.

nio de la apelación directa⁴⁸, que, como observaba Zumthor⁴⁹, confiere a las ħarġas su característico tono de franqueza. La mujer se expresa en forma directa, abierta, sin segundas intenciones. Llama la atención también la abundancia de interjecciones, parte esencial del clima apasionado de las ħarġas. La exclamación (o la pregunta exclamativa) brota por todas partes. A veces la estrofito entera es una sucesión de explosiones afectivas:

26

¡Amānu, amānu!, ¡yā l-mallīh!, gare,
¿por qué tú me quieres, ¡yā-llāh!, matare?⁵⁰

En otras, las frases exaltadas alternan con frases de tono más reposado, aunque en estas últimas la idea lleve también su carga de tensión:

9

Vaise meu coraġón de mib:
¡yā Rab!, ¿si se me tornarad?
¡Tan mal me dóled li-l-ħabīb!
Enfermo yed: ¡cuánd sanarad?⁵¹

58

¿Qué fareyu, mamma?
Meu al-ħabīb ya vaise.
Cor(?) le vol(?) seguir.
¡Si tan non lo amase!⁵²

48 Sólo hay cinco excepciones. Nada menos que 26 ħarġas comienzan con un apóstrofe.

49 Zumthor 1954, p. 15; cf. Dronke 1968, p. 88.

50 "Piedad, piedad, ¡oh, hermoso!, di..."

51 li-l-ħabīb "por el amado".

52 Es la lectura de Solá-Solá; cf. art. cit. n. 10 y Armistead, art. cit.

Este sube y baja del énfasis, este contraste de tonos, es característico. También lo encontramos en harg̃as típicas de la serie árabe:

XXXII

¡Ven 'indī, ḥabībī!
Seyas sabitore:
ṭu huidah samāḡah,
¡imšī, adūnū-nī!⁵³

XXXVI

Sepas ya, meu amore:
quédome [yo sin] dormire.
¡Imšī ya, mšī, ḥabībī!
non sei levar tu huire⁵⁴.

Imšī ya, mšī..., amānu, amānu: la repetición recalca el énfasis. Pero en ninguna harg̃a como en la fechada por Stern antes de 1042:

18

¡Tant' amare, tant' amare!,
¡ḥabīb, tant' amare!
Enfermiron welios nidios(?)
e dolen tan male⁵⁵.

53 'indī "a mi lado", samāḡah "fea acción", imšī, adūnū-nī "anda, únete conmigo".

54 v. 3: 'ven ya, ven, amigo mío'.

55 v. 3, según Lapesa: "enfermaron ojos brillantes".

Algunas veces tras el comienzo exclamativo encontramos frases de tono neutral:

39=XXIII

¡Amānu, yā ḥabībī!,
al-waḥš me no farás.
Bon, beḡa ma boquilla:
eu sé que te no irás⁵⁶.

Son pocas las ḥarḡas situadas totalmente en terreno llano:

41

Qu'adamai
filiolo alieno,
ed él a mibi.
Quéredlo
de mí vetare
su al-raqībī⁵⁷.

XX

¿Si os vais, yā aīdī?
Qu'ante besaros hé
[la] boquilla ḥamrā,
fermelia ka-lwarḡi⁵⁸.

En un caso se llega, con gracia, al tono desapasionado del pro-
verbio:

56 v. 2: "no me dejarás sola".

57 vv. 5-6: "apartar de mí / su guardador".

58 ḥamrā 'roja'; v. 4: "bermejo como la cúrcuma".

32=XIII

Non quero yo un hillello
illā l-samarello⁵⁹.

Son excepciones.

Se habrá notado otra característica: los continuos cortes, sintácticos y de sentido. Son pocas las *ħarġas* "de una pieza", como éstas:

19

Vay, ya raqī⁶, vay tu viyah,
que non me tenes al-niyyah⁶⁰.

7a=XVII

Como si filiolo alieno,
non más adormes a meu seno.

59

Si me quereses,
ya nome bono,
si me quereses
darásme uno⁶¹.

Aun aquí cada verso es una unidad sintáctica o rítmica; lo es en casi todas las *ħarġas*⁶². Además se fragmentan a menudo en subunidades de sentido: dos o tres o aun cuatro:

59 "No quiero un amiguito, / sino el morenito".

60 "Ve, desvergonzado, sigue tu camino, / que no me tienes buena fe".

61 Cf. Solá-Solé, art. cit. n. 10; cf. *infra*, 2.22b.

62 Como en general en la poesía románica primitiva. Causan ex-

28=VII

¡Ven, yā saḥḥārā!,
 alba qu' está con bel fogore.
 Cand' vene pide amore⁶³.

Faltan muchas veces los enlaces conceptuales entre los versos y aun dentro del verso; el estilo llega a ser elíptico. Es, en todo caso, un estilo cortado, hecho a pinceladas sueltas, que, como vimos, pueden ser de tonos contrastados⁶⁴.

Retomando los hilos, el monólogo de mujer que nos presentan las harças gira en torno a unas cuantas vivencias emotivas, que salen directas, en vuelo. Más que razonar, esa voz lanza fuera el sentimiento, en forma abrupta y exaltada unas veces, tranquila —aun graciosa— otras. ¿Lo llamaremos "estilo intuitivo"? Más valdrá huir de términos ambiguos.)

2.17 La versificación

El estudio de la versificación de las harças exige adentrarse en varios aspectos de su problemática. Limitémonos por ahora a un panorama esquemático de las formas, tal como se supone que debían ser, dado el metro, casi siempre seguro, de los gufls; se recordará que esta última parte de cada estrofa te-

trañeza ciertas lecturas de García Gómez por sus violentos encabalgamientos (p. ej. XXX, XXXIII, XXXIV).

63 saḥḥārā 'hechicero'.

64 Cf. Zumthor 1954, p. 19.

nía que ajustarse al esquema rítmico de las hargas; los qufls parecen constituir, pues, una base firme. Sólo adelantaré que si existieron textos poéticos previos ("canciones mozárabes") en el trasfondo de ciertas hargas, quizá su métrica no fuera siempre idéntica a la de éstas⁶⁵.

La forma estrófica predominante es la cuarteta (30 textos); hay 10 dísticos, 10 tercetos y 5 estrofas de entre 5 y 8 versos. De los d í s t i c o s (todos monorrimos), siete tienen versos de igual medida: de más de 10 sílabas en cinco casos, de 7 y 8 en los otros dos; tres combinan metros distintos: 5+8, 5+12, 8+6. Todos los t e r c e t o s, salvo uno de tres octosílabos agudos, tienen versos desiguales, distribuidos las más veces de manera asimétrica (11+3+7, 5+9+7, etc.). Varía el esquema de rimas: aaa, aba, abb, abc. De las treinta o u a r t e t a s ocho son isosilábicas, con versos entre 5 y 8 sílabas; en tres más, heptasilábicas, el v. 3 es algo más breve. Un grupo nutrido —13 casos— presenta una distribución simétrica largo-breve-largo-breve; la diferencia entre una y otra medida es casi siempre de 2, 3 ó 4 sílabas. Otras seis tienen el esquema simétrico contrario, comenzando con verso breve, y la diferencia entre las dos medidas es de 1 ó 4 sílabas. Sólo una cuarteta es monorrima; la gran mayoría (diecinueve)

65 V. infra, 2.24b. Dejo fuera del recuento las cuatro hargas que no considero románicas (v. n. 12). Cuento las sílabas independientemente del lugar de la tónica final.

tienen el esquema abcb; las restantes, abab (siete), aaba (tres). Las cinco harǧas de 5, 6 y 8 versos tienen, al parecer, esquemas métricos y rítmicos caprichosos.

En conjunto, las harǧas que combinan versos de más de una medida son mucho más frecuentes que las isométricas. En cuanto a la m e d i d a misma, oscila entre 2 y 12 sílabas; predominan con mucho los exasílabos; les siguen, en orden de frecuencia, los versos de 8, de 7, de 5, de 3, 4, 10, 11 y 9 sílabas y finalmente los de 2 y 12.

En cuanto a la r i m a: contra lo que suele pensarse, la asonancia es rara en las harǧas conocidas: sólo hay 6 casos; y 4 de ellos presentan equivalencia acústica, es decir, consonancia imperfecta: ama-ana (nº 14), ale-are (4, 18), enes-eres (17); sólo vénid-yévid (nº 3) y dolǧe-nohte (22) son asonancias plenas. En 24 harǧas aparece la rima consonante a base de palabras romances y en 7 más hay rima perfecta entre una palabra romance y otra árabe; añadiendo las 2 en que riman palabras híbridas del tipo hillello, se llega a un 62% de rimas consonantes. En 11 harǧas riman palabras árabes (con la consonancia semítica), y en nada menos que 10 hay rimas de tipo árabe en palabras romances⁶⁶. Sobre todo esto habrá que volver más adelante.

66 amore-dormire XXXVI (cf. XXXIII), bǧame-húyome XXXV, entrad-kéded 24, bono-uno 59, etc.

2.2 La problemática de las ħarġas

2.20 Tres problemas básicos. 2.21 La preexistencia. 2.22 ¿Poesía "popular"? 2.23 Las ħarġas y las canciones mozárabes. 2.24 Imagen de las canciones mozárabes.

2.20 Tres problemas básicos

Para adentrarnos en los complejos problemas que plantean las ħarġas y reseñar las opiniones de los críticos hay que separar dentro de ellas aspectos que no siempre aparecen claramente deslindados. Se nos suele decir, con estas o análogas palabras, que "las ħarġas mozárabes son poesías populares preexistentes a las muwaššahas". Tal afirmación encierra tres ideas distintas, que son otros tantos problemas; habrá que dilucidarlos uno por uno: 1) ¿Es segura la p r e e x i s t e n c i a de esa tradición poética? 2) Si lo es, ¿se trataba de una poesía p o p u l a r? 3) ¿Son las ħarġas l o m i s m o que esas poesías preexistentes? Si no, ¿qué tipo de relación hay entre ambas?

2.21 La preexistencia

Como se ve, las dos últimas preguntas presuponen la respuesta afirmativa a la primera, que es la fundamental. Se trata de saber si las ħarġas revelan la existencia de una lírica románica independiente de las muwaššahas y anterior a ellas.

La otra posibilidad sería: las *ḥarǧas* fueron totalmente inventadas por autores árabes para incorporarlas a las *muwaššahas*. Hasta ahora sólo Lausberg, Ross y Pellegrini han defendido de manera enérgica esta última hipótesis, aunque varios otros se han inclinado por ella: Monteverdi, Hönerbach; también Roncaglia en ciertos momentos. Quienes piensan que las *ḥarǧas* fueron escritas por los autores de *muwaššahas* pero basándose en poesías románicas (Trend, Rodrigues Lapa, J. Scudieri Ruggieri) o utilizando elementos de ellas (Peirone) afirman, de hecho, la preexistencia, como lo hace la gran mayoría de los investigadores¹. Veamos los argumentos a favor y en contra.

a) El testimonio de Ibn Bassām.— Dice Ibn Bassām de Santarén, en la primera mitad del siglo XII, que el inventor de la *muwaššaha* "cogía *lafǧ* en lengua vulgar [árabe] o romance, a la que llamaba *markaz* [=ḥarǧa], y sobre ella construía la *muwaššaha*"². ¿Qué significa *lafǧ*? W. Ross interpreta 'palabras' y deduce que los autores de *muwaššahas* tomaban de la lengua romance meras "migajas lingüísticas" (*Sprachbrocken*) y con ellas confeccionaban las *ḥarǧas*. Stern y García Gómez traducen 'ex-

1 Cf. Heger 1960, pp. 13 g. Para Hönerbach y Monteverdi, cf. las discusiones del 12º Convegno Volta (que no vio Heger): Convegno 1957, pp. 349 g., 352-354; ahí mismo, Roncaglia, pp. 355-357.

2 García Gómez 1952, p. 58; cf. García Gómez 1956, p. 312; Heger 1960, pp. 180 g.

presión' o 'expresiones'. Según Heger, el término puede significar desde 'palabra suelta' hasta 'grupo de palabras'. Mettmann piensa que "bien puede tratarse de materiales de algún modo ya ordenados, formados". Parece que el término, en cualquiera de las acepciones conocidas, es demasiado impreciso para deducir de él —sólo de él— la utilización de textos poéticos³.

b) El testimonio de Ibn Sanā' al-Mulk.— Entre las cosas que dice el tratadista egipcio en su Dār at-ṭirāz, la más inquietante es aquella de que el autor de la muwaššaha debía componer la ḥarḡa⁴: buen argumento para quienes niegan su preexistencia. Quienes la afirman tiene que dar en esto las espaldas a Ibn Sanā' y decir que, escribiendo fuera de España y ya a fines del siglo XII, no conocía lo bastante las circunstancias de composición de las muwaššahas⁵, cosa que bien puede ser cierta.

c) La "incongruencia" de la ḥarḡa.— Dice el mismo autor que el poeta que escribe una muwaššaha pasa a la ḥarḡa brusca-

3 Ross 1956, pp. 131, 138; cf. Stern 1953, p. xvii; García Gómez 1956, p. 313; Heger 1960, pp. 180 s., 14; Mettmann 1958, p. 17.

4 Cf. García Gómez 1952, p. 2 n. 5, sobre todo pp. 48 s.; Heger 1960, pp. 186 s.

5 "Sobre ser tardío y no haber pisado España, no escribe con criterio histórico", dice García Gómez 1952, p. 48 n. 50.

mente, desviándose del resto del poema⁶. En varios casos se ha observado, en efecto, un cambio de tema, que desde D. Alonso se ha interpretado como indicio de que "el poeta tomaba para el objeto una cancioncilla conocida"⁷. Pero aun sin cambio temático⁸ la incorporación de la h̄arġa suele parecer forzada y dar la impresión de que el poeta ha utilizado un texto ajeno⁹. Ahora bien, creo que esta impresión puede no corresponder a la realidad de los hechos; o sea, que no por parecer elemento extraño, la h̄arġa necesariamente tenía que "venir de fuera". La h̄arġa debía contrastar con el resto del poema —tal era la ley—, y un poeta hábil bien podía inventar una h̄arġa que produjera ese efecto de materia extraña.

d) La h̄arġa es una cita.— Como observaba Heger, más que la congruencia o no congruencia de la h̄arġa con las estrofas que la preceden, conviene tomar en cuenta para nuestro propósito el hecho de que la estrofitita final tiene evidentemente el carácter de una cita¹⁰, y con ello parece remitir a un texto

6 Cf. ibid., p. 46; Heger 1960, p. 187.

7 Alonso 1949, p. 328; cf. Menéndez Pidal 1951, pp. 215-217; Le Gentil, ERI, 55 (1953), p. 134; Frenk Alatorre 1953, p. 162; García Gómez 1956, pp. 321-323; id., 1957, pp. 357 s.; Heger 1960, p. 19.

8 No es, de hecho, frecuente. Cf. Heger 1960, pp. 45-48.

9 Cf. García Gómez 1956, p. 322.

10 Cf. Ibn Sanā' al-Mulk: "es obligado... que sus palabras

ya conocido por el público¹¹: ¿recuerdo de una canción divulgada? Tal vez, piensa Heger, simple recuerdo de otra muwaššaha que terminaba con esa ħarġa (pero en esa primera muwaššaha ¿la ħarġa no tenía que ser ya un texto conocido, una cita?)

e) Las ħarġas repetidas.— A propósito de las ħarġas que figuran en dos o más muwaššahas distintas se ha discutido algo. El fenómeno, documentado por Ibn Sanā' al-Mulk¹², debe de haber sido frecuente¹³. Menéndez Pidal lo explica diciendo que cada autor acudía independientemente al acervo de canciones conocidas y lo considera "prueba... de la popularidad... de esas canciones"¹⁴. García Gómez tiende a la misma conclusión¹⁵. Los demás estudiosos que tratan este asunto se atienen al testimonio de Ibn Sanā' y consideran la repetición de una ħarġa como

estén en estilo directo, puestas en boca de un ser animado o inanimado..."

- 11 Cf. Heger 1960, pp. 48 s.; Roncaglia 1951, pp. 224 s.; Le Gentil 1963, p. 212.
- 12 "Hay... quien, por ser incapaz de componer una jarġa, coge una ajena", dice (García Gómez 1952, p. 49; cf. Heger 1960, p. 187).
- 13 También se da en las muwaššahas con ħarġa en árabe vulgar; cf. Stern 1953, p. xviii.
- 14 Menéndez Pidal 1957, p. 346; cf. *id.* 1960, p. 302; *id.* 1951, p. 215. V. *infra* 2.2 n. 57.
- 15 García Gómez 1956, pp. 321 s.

consecuencia de la imitación directa de un autor por otro¹⁶, salvo Heger¹⁷, para quien ninguna de las dos explicaciones es comprobable y cualquiera podría ser válida. En un intento de conciliarlas se ha sugerido que en algunos casos la adopción de una parça ajena puede haber sido estimulada por la gran difusión de la canción mozárabe correspondiente¹⁸. En todo caso, no es el de la repetición un argumento seguro a favor de la preexistencia.

f) El bilingüismo de la muwaššaha¹⁹.— Según García Gómez, las parças eran originalmente todas romances, puesto que las muwaššahas nacieron precisamente "para encuadrar jarñas mozárabes, que eran cantarillos..."²⁰. O sea, que la lengua misma de las parças mozárabes es para él, como lo era para

- 16 Stern 1948, pp. 306 s.; id. 1953, pp. xviii s.; Roncaglia 1951, p. 231; Mettmann 1958, pp. 14 s. (rebate a García Gómez); Peirone 1958, p. 299; Le Gentil 1963, p. 213 n.
 1.— Análoga discusión habían provocado ciertas cantigas d'amigo (cf. Rodrigues Lapa 1929, pp. 333-337) y, en mayor escala, los refrains (cf. supra, 1.3, n. 111).
- 17 Heger 1960, p. 15.
- 18 Frenk Alatorre, NRPH, 8 (1954), p. 328; Cantera 1957, pp. 19 s.
- 19 Del bilingüismo de la parça (su hibridación lingüística) hablaré infra, 2.23a.
- 20 García Gómez 1963, p. 5; cf. id. 1956, p. 327 y art. cit. infra n. 30, p. 406; Le Gentil 1963, p. 6 n. 2.

Menéndez Pidal, prueba de que, antes de haber muwaššaha, había canciones romances. Los dos autores consideran cosa muy normal el bilingüismo de la muwaššaha: "Mocáddam y sus continuadores musulmanes poetizan como hombres bilingües de nacimiento"²¹. Otros han visto en el bilingüismo la aplicación deliberada y consciente de un recurso artístico, encaminado a crear un refinado contraste de estilos, análogo al de ciertas manifestaciones de la poesía europea medieval. Roncaglia habla de "atteggiamenti e mode... alessandrineggianti", de "effetti di colorismo..., d'ironia"; Li Gotti, de "bisogno di vivacità e di colore"²².

El contemplar de ese modo el uso del romance en la ħarġa no excluye que se la considere derivada de canciones mozárabes; y de hecho encontramos la misma visión en Spitzer y Le Gentil, defensores de la preexistencia²³. Pero la conciencia de la

21 Menéndez Pidal 1951, p. 228. Del mismo modo, añade, los trovadores que escriben poemas en varias lenguas "obran como viajeros políglotas"; la variedad de idiomas "espontáneamente ocurre al pensamiento y al afecto del hombre plurilingüe". Cf. García Gómez 1956, p. 314.

22 Roncaglia 1951, p. 231; cf. CN, 15 (1955), p. 163; Li Gotti 1955, p. 163. Cf. supra 1.2 n. 21, la asociación con el alba bilingüe.

23 Spitzer 1952, p. 6 n. 9; Le Gentil 1963, p. 214; cf. también García Gómez 1956, p. 314. Stern 1948, p. 335 (cf. id. 1953, p. xvi) había dicho que el uso del dialecto mozárabe era una "convención literaria" del género.

voluntad artística de los poetas puede llevar a preguntarse si éstos no intervendrían de manera decisiva en la confección de la ḥarḡa romance²⁴ o a atribuírsela sin más²⁵. Me parece evidente que con algo de sentido mimético podía un poeta imitar el habla de las calles (árabe o romance), "senza bisogno d'avere innanzi il modello di entità poetiche già realizate in essa"²⁶. No creo que sea la lengua la que puede demostrar o hacer verosímil la existencia de canciones mozárabes.

g) Temas no árabes y temas árabes.— Mucho se ha insistido en que la canción de mujer era totalmente ajena a la poe-

24 Roncaglia 1951, pp. 231, 236-238. Roncaglia llega a plantear como "ipotesi estrema" la posibilidad de que los autores de muwaššahas sólo tomaran de la comunidad mozárabe, para sus ḥarḡas, la "grezza materia linguistica", ibid., p. 237; cf. n. 61 (véase la crítica de Cluzel 1960, p. 237 y n. 17), pero luego acepta la preexistencia.

25 Lausberg, ASNS, 192 (1955), p. 209; Ross 1956, p. 131; Pellegrini 1959, pp. 54-63.

26 Roncaglia 1951, p. 238. De hecho, es lo que ocurre con las ḥarḡas "de autor" (cf. infra 2.23a). No convence mucho el argumento de García Gómez 1956, p. 320, de que para inventar ḥarḡas romances hacía falta en los poetas musulmanes "una capacidad de creación artística en una lengua extraña [?] muy por encima de lo concebible y de lo normal", como no convenció Ross cuando afirmó (1956, p. 134) que "die arabischen Dichter die Sprache der Mozaraber weder getreu wiedergeben wollten noch konnten".

sía islámica²⁷. Pero resulta que tampoco este argumento está a salvo de objeciones críticas. En un reciente trabajo sobre la muwaššaha dice James T. Monroe²⁸ que los estudiosos han basado aquella afirmación en la poesía árabe clásica (donde, en efecto, es difícil encontrar ese tipo) sin tener en cuenta la posibilidad de que existiera una lírica femenina en la poesía árabe vulgar, como existe hoy en Egipto²⁹. De hecho, García Gómez ya había llegado a la conclusión de que los árabes andalusíes cantaban canciones de mujer. Las cree posteriores a las canciones femeninas mozárabes y derivadas de ellas³⁰,

27 Alonso 1949, p. 344; Menéndez Pidal 1951, pp. 231, 244; García Gómez 1956, p. 320; Zumthor 1954, p. 11; Le Gentil 1954, p. 236; *id.* 1963, pp. 5, 212 *g.*, 225; *HHI*, 55 (1953), p. 134; Mettmann 1958, p. 8. Para Roncaglia 1951, p. 238 es éste el único indicio seguro de preexistencia. Cf. Scudieri Ruggieri 1962, p. 23.

28 "The muwashshahat", Collected Studies in honor of Americo - Castro's Eightieth Year, Oxford, 1965, pp. 335-371, sobre to do pp. 350-353.

29 Monroe remite a Bahīja Šidqī Rashīd, Egyptian Folk Songs in Arabic and English, New York, 1964, obra que contiene "considerable material which is remarkably similar in tone to that of the... kharjat". Sobre una observación análoga de Hönerbach, cf. Mettmann 1958, p. 9.

30 E. García Gómez, "Sobre un posible tercer tipo de poesía - árabigoandaluza", Estudios dedicados a Menéndez Pidal, t. 2, Madrid, 1951, pp. 397-408, principalmente p. 406; cf. García Gómez 1956, pp. 327 *g.* En 1963 (García Gómez 1963, pp. 5 y

como cree posteriores y derivadas las *ḥarǧas* en árabe vulgar³¹. Pero bien puede plantearse la hipótesis de dos tradiciones paralelas de canciones de mujer, independientes en su origen. Traería consigo una serie de implicaciones interesantes, entre otras cosas, porque ambas tradiciones, al convivir, tendrían que haberse influido mutuamente. Partiendo de esta hipótesis, podría encontrar nueva explicación la presencia de temas y tópicos árabes en las *ḥarǧas* romances³², fenómeno en que ha querido verse una prueba de que fueron obra de los autores de *muwaššahas*³³.

La posibilidad de que los musulmanes tuvieran desde antiguo canciones femeninas nada arguye en contra de la tesis de la preexistencia; pero ya no permite decir sin más que los ára-

60) ya sólo habla del paralelo entre las dos tradiciones, sin establecer filiación. Cf. Le Gentil 1963, p. 6 n. 2 y Heger 1960, p. 42 y n. 163.

- 31 Todavía en 1963, p. 5 n. Peirone 1958, pp. 301 g. sostiene el proceso inverso: *ḥarǧa* en árabe vulgar > *ḥarǧa* en romance.
- 32 Cf. Ross 1956, pp. 135 g.; Peirone 1958, pp. 302 g., n. 18. Esos temas podrían haber pasado de la poesía árabe artística a la vulgar.
- 33 En realidad, dada la simbiosis cultural de la España musulmana, los temas árabes también pudieron haber pasado a la tradición poética mozárabe directamente de la literatura árabe culta, incluso antes del s. X. Y esto sería un argumento contra quienes creen que los temas de origen árabe desmienten el carácter hispánico de las *ḥarǧas* (p. ej. Castro 1954, p. 312).

bes, para inventar las ḥarǧas, hubieran debido tener "una sensibilidad lírica al modo europeo"³⁴.

h) La asonancia.— Comprobada la escasez de asonancias³⁵, ¿puede todavía considerárselas como prueba irrefutable del origen románico de las ḥarǧas?³⁶ Posiblemente sí, puesto que los árabes desconocían ese tipo de rimas; pero añadamos entonces la consonancia al modo románico, igualmente ajena a la poesía árabe y predominante, como vimos, en las ḥarǧas: ¿podían ellos haber inventado los dos tipos de rima sin modelos poéticos románicos?

i) Las ḥarǧas revelan la existencia de una "escuela" poética románica.— Parece que vamos acercándonos a una conclusión positiva. Pero falta mencionar un hecho a mi ver definitivo: la coherencia de recursos comprobada arriba. Estamos frente

34 García Gómez 1956, p. 320. También Le Gentil 1954, p. 173 habla del "caractère essentiellement occidental de ses thèmes"; cf. la réplica de Cluzel 1960, p. 248.

35 Cf. supra 2.17.

36 Cf. entre otros Alonso 1949, pp. 344 s.; Menéndez Pidal 1951, p. 226. La asonancia "convirtió" a Peirone a la pre-existencia: 1958, p. 301 s.— García Gómez 1956, pp. 322 s. cree además de origen románico la rima en -ay y el esquema de rimas abc, y habla de la métrica "silábica" de las ḥarǧas, a la cual se debería la versificación no cuantitativa de la muwaššaha (1956, pp. 323 s., 332; cf. Al-An, 33 (1968), pp. 270 s.; ver también Le Gentil 1963, p. 214 n. 2); pero cf. infra 2.24b.

a un corpus compacto de temas, modalidades psicológicas y rasgos de expresión, frente a una "étonnante unité de ton et de style"³⁷. Que un poeta hispanoárabe creara una estrofito en el lenguaje coloquial de los cristianos no es inconcebible, pero que uno y otro y otro cayeran en los mismos procedimientos requiere ya una explicación. Y ésta, a mi ver, no puede ser sino la siguiente: que en el trasfondo de las ḡarḡas existía una tradición poética, una "escuela" de contornos precisos, con sus modos concretos de poetizar. Muy bien lo ha dicho Paolo Toschi: "Avvertiamo che esse sono atteggiate secondo una stilistica particolare, obbediscono alle norme di una 'scuola' popolare, per dirla col Baldi"³⁸.

2.22 ¿Poesía "popular"?

¿Era realmente "popular" esa escuela poética? Es lo que se

37 Zumthor 1954, p. 21. Cf. supra, 2.16.

38 Toschi 1951, p. 84. Werner Ross, empeñado en negar la existencia de una tradición románica previa, tuvo que restar importancia a las fórmulas repetidas, despachándolas como "Allerweltswendungen... auf denen sich keine Theorien aufbauen lassen": 1956, p. 137. No mencionó la coherencia de los demás recursos. Todavía, alguien podría decir: esa uniformidad sólo revela la existencia de una convención literaria, que puede haber sido ideada para las ḡarḡas por los autores de muwaššahas; tendría que explicar entonces de dónde viene esa convención y cómo se explican las coincidencias que mencionaré infra 2.22b.

dijo desde que se descubrieron las *barças*³⁹. Pero a algunos les inquietó la palabra y, más aún, los intranquilizaron ciertas frases exaltadas que parecían mostrar un concepto de poesía popular colindante con el de Naturpoesie⁴⁰. Ya en 1951 se preguntaba Toschi: "possiamo parlare di poesia popolare?"⁴¹, y en el mismo año Aurelio Roncaglia expresaba más ampliamente la misma duda: "Al di fuori di inchieste e raccolte filologicamente qualificate, quali si hanno soltanto per età recenti o recentissime, la poesia popolare del passato (e tanto più del passato remoto) resta di fatto inaferrabile dal critico moderno, perché se anche sia conservata, lo è entro testi che, già in quanto

39 Cf. Stern 1948, p. 304; Alonso 1949, pp. 302, 328, passim; Menéndez Pidal 1951, p. 215; id. 1957, p. 346 y 1960, p. 292; Frings 1960, pp. 178-180; Spitzer 1952, pp. 6, 14, passim; Ganz 1953, p. 305; García Gómez 1956, pp. 309, 326 g. y 1965, pp. 34 g.; Le Gentil 1963, pp. 220 g.; Heger 1960, pp. 23 g.; Ruggieri 1953, p. 385. Contra su carácter popular: Auerbach, RPh, 4 (1950-51), p. 66.

40 Alonso 1949, p. 336 (cf. supra 2.16g); Menéndez Pidal 1951, p. 269: "móviles elementales de la sensibilidad, ... intenso lirismo que brota, no por operación literaria, sino espontáneo como flor que se abre al calor de una emoción vital, ...esencial naturalidad y pura desnudez"; p. 270, n.: "perfume de primitivismo..., belleza sin literatura, aborrecedora de cualquier artificio". Cf. Menéndez Pidal, Orígenes de las literaturas románicas [resumen de Menéndez Pidal 1951], Santander, 1951, pp. 66 g. Comentario de Roncaglia: 1953, pp. 14 g.

41 Toschi 1951, pp. 82 g. Es notable la contribución de los

scritti, sono per lo meno d'ambiente scolastico"⁴². Con esto quedaba iniciado el debate en torno al popularismo de las ḡarǧas⁴³.

Pregunta Roncaglia: "Come essere certi che l'ispirazione delle khargias abbia le sue 'fonti' in una tradizione orale di popolo, piuttosto che in una tradizione scritta di scuola?"⁴⁴, y luego desarrolla la idea de una posible tradición literaria, con elementos de cultura scolastica. Encuentra en las ḡarǧas motivos que están en la Biblia (como rayo de sol yéšid 3, fi-liolo alieno 7, 41), en Teócrito y Ovidio (la adivina interrogada por la enamorada 2; canciones de amor femeninas); piensa en ciertos epigramas de la Antología palatina y en textos latinos como el Pervigilium Veneris; recuerda los manuscritos hispanovisigodos, transmisores de cultura clásica, y la misma tradición cultural de los árabes, "impregnata d'ellenismo"⁴⁵.

italianos a la mejor comprensión de las ḡarǧas. (Cf. Rodrigues Lapa 1955, p. 250: "Foi na Itália que apareceram os ensaios mais lúcidos e mais objetivos sobre os caracteres dessa poesia andaluza". Se refiere a Toschi 1951 y Roncaglia 1951).

42 Roncaglia, CN, ll (1951), p. 178; el pasaje se repite con pocas variantes en Roncaglia 1951, p. 239, y la idea, en Del Monte 1954, pp. 50 g., 58.

43 Debate en el cual —tengo que volver a la carga— se ha confundido a menudo el popularismo de la tradición poética mozárabe inspiradora de las ḡarǧas con el de las ḡarǧas mismas.

44 Roncaglia 1951, p. 233.

45 Ibid., pp. 233 g.; cf. Roncaglia 1957, p. 236; Li Gotti

A la vez reconoce, y con razón, la posibilidad de que tales elementos de cultura literaria hubiesen pasado a la tradición oral poética de los mozárabes, ya que éstos no vivían en un "ambiente sociale primitivo, chiuso ed isolato in se stesso". Para Roncaglia "per solito poesia popolare è 'poesia rimasta indietro', residuo semplificato ed eco affievolita di precedenti tradizioni colte", o sea, gesunkenes Kulturgut⁴⁶. Llegaba finalmente a la conclusión de que los "cantos populares" que utilizan los poetas árabes son "non lirica primitiva, 'canti creati dal popolo fuori d'ogni influsso di tradizioni colte', ma semplicemente 'canti d'arte minore, discesi e diffusi tra il popolo'", compuestos por autores "urbanos"⁴⁷.

Contestando a Roncaglia, Menéndez Pidal impugna la idea de una tradición escrita: "En los siglos anteriores al XII las lenguas románicas no tienen 'literatura escrita', aunque sí... 'literatura oral'"⁴⁸. Niega la influencia de la poesía clásica⁴⁹ y concibe la tradición reflejada en las *ḡarḡas* como una

1956, p. 90 cree decididamente en una "tradizione scritta di scuola". Cf. Zumthor 1954, p. 21. Influencia griega en España: Scudieri Ruggieri 1962, pp. 10 g.

46 Roncaglia 1951, p. 236 y 1952, p. 5; cf. 1953, p. 12. Cf. supra, l.13.

47 Roncaglia 1953, p. 16; cf. p. 18.

48 Menéndez Pidal 1960, p. 299.

49 En 1951, pp. 265 g. había negado la influencia bíblica; en 1960, p. 313 la reconoce en filiolo alieno. Cf. Castro

"tradición de cantores anónimos, poetas no embebidos en la lectura de los libros latinos que no sabían leer, sino impulsores de los gustos y de los sentimientos de la colectividad, del pueblo-nación"⁵⁰. Si para Roncaglia "in un ambiente come l'araboandaluso dei secoli X-XII, canti di danza..., per quanto 'popolarizzati' potessero essere, saranno sempre stati produzione d'una classe professionale"⁵¹, Menéndez Pidal, aun reconociendo la intervención de poetas individuales, de juglares, carga el acento del otro lado: "el canto es una creación de la colectividad"⁵², y reitera su concepto de poesía tradicional, poesía en la cual la comunidad desempeña el papel decisivo. Le siguen en esto García Gómez y Le Gentil⁵³. Por su parte,

1954, pp. 311 g.

50 Menéndez Pidal 1960, pp. 300 g.; cf. 1957, p. vii: "Son los juglares, ajenos a la cultura eclesiástica y a la lengua oficial latina, los que en el siglo XI se nos muestran en España cultivadores de cantigas de amigo, extrañas totalmente al mundo latino clerical..."; p. 345: "esas canciones... se cantaban sin que las dictase ningún clérigo mozárabe". Cf. Cernuschi 1956, pp. 430 g.

51 Roncaglia 1952, p. 4; cf. 1957, p. 236; Toschi 1951, p. 85.

52 Menéndez Pidal 1960, p. 300.

53 García Gómez 1956, p. 326 y 1963, pp. 5 g.; en 1965, pp. 35 g., llega a un concepto de tradición popular muy cercano al de "scuola popolare" formulado por Baldi. Le Gentil 1963, pp. 220 g.: el lirismo de que dan fe las harças es popular porque ha vivido en "estado latente".

P. F. Ganz⁵⁴ juzga evidente que "the mozarabic woman's lament has developed independently from the classical or medieval Latin tradition" y le aplica el término naumanniano de Gemeinschaftslieder, colocándose tácitamente en el polo opuesto a Roncaglia.

De nuevo nos encontramos, pues, con los problemas que se plantearon a propósito de la lírica pretrovadoresca antes de 1948⁵⁵. Se repite también el debate sobre el ambiente social en que haya de situarse esa poesía, indiferenciado para Menéndez Pidal, Toschi, Roncaglia, Le Gentil; limitado a las clases bajas para Zumthor⁵⁶.

Dada la frecuente identificación del concepto de preexistencia con el de popularismo, casi todos los argumentos aducidos a favor o en contra del primero se han usado igualmente para el segundo; a éste se refieren más concretamente los dos siguientes:

54 Ganz 1953, pp. 305 g.

55 Supra, 1.11, 1.13, 1.15. Es curioso observar cómo las diversas concepciones teóricas se reflejan en la apreciación del estilo de las parçae; todos hablan de sencillez, pero para Alonso y Menéndez Pidal esa sencillez es espontánea, natural (cf. n. 40); para Toschi (1951, pp. 84 g.) y Zumthor (1954, pp. 19 g.) es "cosciente e adopr[at]a con abilità", se expresa "con una grazia che rivela una tecnica poetica tutt'altro che rozza"; nada de primitivismo: "Simplicité, certes, mais su terme d'un effort".

56 (Cf. supra 1.11a). Menéndez Pidal 1957, p. 341; 1960, pp. 296 g.; Toschi 1951, p. 85; Roncaglia 1951, p. 240; Le Gen-

a) Las variantes.— Para Menéndez Pidal, García Gómez y Lapesa las variantes que presentan los textos de las þarǧas cuando hay más de una versión son indicio de que esos textos proceden de la tradición oral⁵⁷. Sin embargo, como veremos⁵⁸, es probable que los autores de muwaššahas manipularan las canciones que acogían en sus þarǧas, y en principio las variantes pueden deberse a sus retoques.

b) Las coincidencias con otras tradiciones peninsulares.— En sus dos grandes artículos, de 1949 y 1951, D. Alonso y Menéndez Pidal señalaron emocionados una serie de paralelos entre las þarǧas por un lado y, por el otro, las cantigas d'amigo gallego-portuguesas y los villancicos castellanos documentados desde el Renacimiento⁵⁹. Además de la coincidencia básica

til 1963, p. 221; Zumthor 1954, pp. 9 g., 25. Igualmente, se ha vuelto a preguntar si las canciones mozárabes serían obra de mujeres (cf. supra, 1.322a). Lo afirman Toschi 1951, p. 84; Romeu Figueras (cf. Heger 1960, n. 88); lo niegan, además de Spitzer 1952, pp. 21 g. (cf. supra 1.322a y n. 36), Menéndez Pidal 1960, p. 308, y García Gómez 1965, p. 35.

57 Menéndez Pidal 1960, pp. 302 g.; García Gómez 1957, pp. 361 g., 369; Lapesa, BRAE, 40 (1960), pp. 53-65. Cf. supra 2.21 e.

58 Infra, 2.23 b.

59 Alonso 1949, passim; Menéndez Pidal 1951, sobre todo pp. 229-246. Heger 1960 registra esos paralelos a continuación de la edición de cada þarǧa. Cf. Sánchez Romeralo 1969, p.

—el monólogo de una mujer enamorada—, están la figura de la madre, tantas veces apostrofada en las tres tradiciones, la existencia de la designación fija, casi ritual, para el amado (habib=amigo), la frecuente aparición del tema de la ausencia y de los celos, el insomnio, la muerte por amor; y en un nivel más profundo y más concreto, la analogía de ciertos modos de expresión. He aquí algunos de los fragmentos de cantigas d'amigo que se han traído a cuento⁶⁰:

a)

Que farei agor', amigo,
pois que non queredes migo
viver?
Ca non poss'eu al ben querer.

b)

...Com'estoy d'amor ferida!
—ai, Deus val!—
Non ven o que ben queria!
—ai, Deus val!

349. Para las analogías con los refrains franceses, cf. infra, 2.32b.

60 Cito por Nunes 1926, t. 2.— a) es de F. Rodrigues de Calheiros, Nunes LXI (cf. parça 16); b) de Afonso Sanches, Nunes CC (parça 5); c) de Pero da Ponte, Nunes CCXL (parças 15, XV, XXXVI); d) de Nuno Fernandes Torneol, Nunes LXXXI (parça 15). Para las cantigas d'amigo, cf. supra, 1.24. Conviene observar que salvo b) las cantigas citadas no son de las de tipo arcaico, sino más bien provenzalizantes. Fórmulas como que farei?, morrer-vos ei, etc. se dan también en cantigas d'amor (cf. Michaëlis 1904, t. 1,

c)

...Mia madre, como viverei?
ca non dormio nen dormirei,
pois meu amig'en cas del-rei
me tard'a tan longa sazon.

d)

Poi-s' un dia meu amigo d'aqui
e non me viu, e por que o non vi
madre, ora morrerei.

Salta a la vista la igualdad de ciertas fórmulas enfáticas: que farei?, como viverei?, non dormio, morrerei, ai Deus val! Con todo, el tono de las cantigas d'amigo es en general más suave y discursivo, menos exaltado que el de la mayoría de las harças. En este sentido quizá las harças se parezcan más a ciertos villancicos —no sólo castellanos, sino también portugueses y catalanes— que se recogieron de la tradición oral (o que la imitaron) a partir de fines del siglo XV⁶¹:

e)

¡Ay, cómo tardas, amigo!
¡Ay, cómo tardas, amado!

nº 284, 46), lo cual podría apoyar la tesis de Bagley (cf. supra, 1.24 y n. 48).

61 Cito por Frenk Alatorre 1966: e=nº 219, f=249, g=157, h=240, i=215, j=299. También en cuanto al metro (cf. Menéndez Pidal 1951, p. 248, passim; García Gómez 1965, passim) esos villancicos tienen mucho en común con las harças (pese a Le Gentil 1954, pp. 165 g.). Cf. infra 2.24b y n. 104. Es materia aún no bien explorada.

f)

Buen amor tan deseado,
¿por qué me has olvidado?

g)

Ai, amor, amor, amor,
quant serem los dos de un cor!

h)

Ficade, amor, ficade,
ficade, amor!

i)

Madre mía, amores tengo:
¡ay de mí, que no los veo!

j)

Moriré de amores, madre,
moriré.

Las analogías son genéricas en su mayoría, pero alguna vez se concretan en paralelos más textuales:

parça 14

¿Qué faré, mamma?
Meu al-ḥabīb est'ad yana.

Gil González llama a la aldava:
no sé, mi madre, si me le abra⁶².

62 Está en el Vocabulario de refranes... (1627) de Gonzalo Co-reas (ed. L. Combet, Bordeaux, 1967, p. 303). Alonso 1949, p. 322 (y Menéndez Pidal 1951, p. 241) cita otro texto ligeramente distinto, también del Vocabulario (con la errata de las ediciones académicas: "no sé si, mi madre, si...". Según Menéndez Pidal, la canción diría: "Mi amigo (amor) llama...")

ḥarġa 9

Vaise meu coraçón de mib:
 ¡yā Rab!, ¿si se me tornarad?
 ¡Tan mal me dóled li-l-ḥabīb!
 Enfermo yed: ¿cuánd sanarad?

Vanse mis amores, madre,
 luengas tierras van morar:
 yo no los puedo olvidar.
 ¿Quién me los hará tornar?⁶³

ḥarġa 59

Si me quereses,
 ya nome bono,
 si me quereses,
 darás me uno.

Si vos quisiédeses,
 señora mía,
 si vos quisiédeses,
 yo bien querría⁶⁴.

Estos paralelos⁶⁵ no implican necesariamente una filiación directa. Pero, con las demás semejanzas apuntadas, muestran un indudable parentesco de las tres tradiciones poéticas peninsulares⁶⁶. Y ese parentesco ¿cómo puede explicarse sino por una comunicación "subterránea" entre escuelas de poesía oral que convivieron en un mismo territorio y que sólo al azar salieron a la superficie, transformadas, aquí, en ḥarġas de muwaššāḥas

63 Del Auto da Lusitânia de Gil Vicente; cf. Alonso 1949, p. 313. Nótese en este texto el estilo "cortado" de las ḥarġas, poco frecuente en los villancicos.

64 B.N.M., ms. 17,698, f. 21. La ḥarġa 59 es por ahora la única en que, como en tantas canciones populares hispánicas, se repite el v. 1 después del 2.

65 Cf. también S. G. Armistead y J. H. Silverman, "La sanjuanada: ¿huellas de una ḥarġa mozárabe [la 51] en la tradición actual?", NRPH, 18 (1965-66), pp. 436-443.

66 Infra 2.32a.

andalusíes, allá, en las cantigas d'amigo de los trovadores? Tres escuelas que vivieron en "estado latente", por transmisión básicamente oral. Ello no excluye que, en principio, las ħarġas puedan haber influido de alguna manera en las cantigas gallego-portuguesas y ambas en los villancicos posteriores⁶⁷.

Si aceptamos, pues, la hipótesis —nunca dejará de serlo— de que en la base de las ħarġas existió una tradición poética románica, parece haber motivo para aceptar también esta otra: se trataba de una tradición poética oral y colectiva, posiblemente ligada al canto y al baile⁶⁸. Quizá fuera premusulmana⁶⁹, pero tal como la vislumbramos a través de las ħarġas se nos aparece ya amoldada al ambiente cultural árabe-andaluz y penetrada de literatura árabe. De su contexto social nada sabemos. Podemos hablar de "poesía oral" (término que compromete

67 Cf. Toschi 1951, p. 85. Roncaglia 1951, p. 231 parece pensar en la posibilidad de que las tradiciones posteriores a las ħarġas derivaran totalmente de ellas (cf. Mettmann 1958, p. 29; Le Gentil 1963, p. 219). ¿Cómo se explicarían entonces las numerosísimas diferencias entre ellas? Esas diferencias llevaron a Ross (1956, p. 137) a rechazar de rondón la importancia de los paralelos hispánicos, como la rechaza Pellegrini 1959, p. 60.

68 Aunque nada indica que esas canciones acompañaran bailes — (cf. Sánchez Romeralo 1969, p. 372 y n. 118), es posible que sí tuvieran esa función, como supone Spitzer 1952, p. 17.

69 Cf. infra 2.32.

menos) o arriesgarnos a emplear la controvertida designación poesía popular, con todas las reservas necesarias y con la especificación: poesía oral y colectiva, con un repertorio circunscrito de formas, temas, modos de expresión, pero permeable a toda clase de influencias culturales; poesía cuyos autores serían, básicamente, iletrados, pero podían también ser litterati⁷⁰. En suma, "escuela poética popular", como la ha definido Sergio Baldi⁷¹, y por lo tanto, fenómeno estrictamente histórico.

2.23 Las ḥarḡas y las canciones mozárabes.

No sin razón ha impresionado el hecho de que los refinados poetas árabes y hebreos pudiesen interesarse por las canciones que se cantaban en las calles. Se ha hablado de "folklorismo avant la lettre", por supuesto, sin pensar que esos poetas pudieran tener un interés "folklorístico", científico, en las canciones⁷². ¿Cuál sería su actitud ante ellas? ¿Qué harían con ellas al convertirlas en ḥarḡas? ¿Eran éstas calcos fieles o copias retocadas o parodias o francos pastiches?

70 Cf. Toschi 1951, p. 85; García Gómez 1965, p. 35.

71 Baldi 1946.

72 La expresión, lanzada por García Gómez en 1951, fue atacada por Ross y la idea por Trend: cf. Heger 1960, pp. 36-38. La defienden Le Gentil 1963, pp. 214 s. y el propio García Gómez 1963, pp. 34 s. y 1965, pp. 38 s.; en Al-An, 33 (1968), p. 245, dice: "...propósitos folklóricos, inconcebibles en la Edad Media".

Las opiniones de los investigadores divergen también a este respecto⁷³. De un lado está Menéndez Pidal: reconoce que "varias jarchyas fueron compuestas por el mismo autor de la muwaschaha", pero para él "la mayoría... son evidentemente canciones divulgadas que el poeta árabe toma de boca del pueblo"⁷⁴. Del otro lado se encuentran quienes piensan que las parças son otra cosa que sus modelos, de los cuales sólo utilizarían ciertos elementos o imitarían el estilo⁷⁵. Entre los dos polos, los que consideramos, con García Gómez, que "en las jarchas hay de todo", que los autores de muwaššahas, al utilizar los cantos mozárabes, "han recogido tal cual éstas, han modificado aquéllas y han inventado sin duda algunas, dentro del estilo popular ciertas veces, y otras saliéndose un poco del estilo"⁷⁶. En otras palabras, que cada caso puede ser distinto, como ha visto Heger⁷⁷, y que no cabe generalizar.

Y aquí comienza precisamente el problema. Porque "chi

73 Sobre análogas fluctuaciones en las hipótesis sobre la lírica francesa provenzal y gallego-portuguesa, cf. supra, 1.12b,c y 1.32 Apéndice.

74 Menéndez Pidal 1960, p. 301; cf. 1951, p. 215.

75 Peirone 1958, p. 302; Scudieri Ruggieri 1962, p. 23; J. B. Trend: Heger 1960, n. 143. Cf. Rodrigues Lapa 1955, pp. 255 y 262: "desenvolvimentos literários", "reliquias mais ou menos alteradas".

76 García Gómez 1965, pp. 37, 35.

77 Heger 1960, p. 15.

potrà mai dire quanto ci sia nelle khargias [y podemos precisar: en cada una de ellas] di autentico spunto 'popolare' e quanto di rielaborazione o addirittura di finzione 'popolareggiante'?"⁷⁸. Sólo nos es dado especular, a base de ciertos indicios, qué ħarġas podrían ser del autor de la muwaššaha y, en menor medida, dónde podría haber adaptaciones.

a) Posibles ħarġas "de autor".— Teniendo en cuenta lo dicho sobre la unidad de estilo de las ħarġas⁷⁹, cabría suponer que las que se salen de él no son preexistentes. Ahí entrarían —si las lecturas son acertadas— las que tienen encajalgamientos⁸⁰; entraría quizá una ħarġa como la 35=XVI (Que tuélleme ma alma, / que quítame ma alma), porque, al menos en la lectura de García Gómez, parece un simple grito repetido, sin configuración poética; o la XXIV, con su atípica descripción de los pechos; quizá la XXXV⁸¹. Entrarían las cuatro ħarġas que están casi totalmente en árabe, dada su lengua y dados también sus temas y estilo⁸².

¿Y qué decir de las ħarġas románicas muy arabizadas? La

78 Roncaglia 1951, p. 231; cf. ibid., pp. 238 g. y 1952, p. 4; Convegno 1957, pp. 357 g. (Roncaglia), 350 (Monteverdi); Zumthor 1954, p. 21; Mettmann 1958, pp. 13 g.; García Gómez 1965, p. 37.

79 Cf. 2.16 y 2.21i.

80 Cf. 2.16 y n. 62.

81 Cf. García Gómez 1965, pp. 238, 344.

82 Cf. supra 2.1, n. 12. ¿O serían esas ħarġas canciones popu-

mezcla de lenguas dentro de las ħarġas⁸³ se ha explicado por el ambiente bilingüe en que surgieron⁸⁴. Sin embargo, la cuestión no parece tan sencilla; porque una cosa es que el habla de una comunidad esté entreverada de elementos procedentes de la lengua de adstrato y otra que su poesía refleje fielmente y por extenso tales mezclas. La poesía popular suele buscar cierta dignidad en su expresión lingüística^{84bis}. En las canciones de una comunidad bilingüe esperamos encontrar sólo préstamos bien arraigados; y así, las de los mozárabes usarían quizá arabismos del tipo de ħabīb, yā!, bi-llāh!, etc.⁸⁵, pero

lares árabes? Cf. García Gómez 1965, pp. 252, 375.

83 Cf. 2.15 y el problema del bilingüismo de la muwaššaha, 2.21f.

84 Alonso 1949, p. 329 n. 1; Menéndez Pidal 1951, p. 202; García Gómez 1956, p. 320. También se inclinan a esta explicación Zumthor 1954, p. 8; Le Gentil 1963, p. 212 y Piel, RF, 74 (1962), pp. 147 g.

84^{bis} Es interesante a este respecto lo que dijo Böckel a fines del siglo pasado: "El poeta popular, al componer canciones populares, se sirve, con buen tino, de la lengua literaria standard (der allgemeinen Schriftsprache); por lo menos, ninguna canción popular alemana ha sido escrita originalmente en un dialecto". ¿Será esto cierto en general?

85 Cf. 2.15 y n. 29. A muchos intriga que precisamente el término caracterizador del género, ħabīb, esté en árabe. Cf. Menéndez Pidal 1951, p. 237; Roncaglia 1951, p. 237; García Gómez 1957, p. 388; Frings 1951, p. 183; Cluzel 1960, p. 239 n. 27.

no una mezcla como la que vemos en tantas *ḥarǧas*. Preguntaba Peirone⁸⁶: "Tale bilinguismo può considerarsi naturale in una poesia indigena popolare o 'tradizionale'?" Y concluía que "implica una cultura, una técnica, una conciencia letteraria que esula completamente della poesia popolare". Ciertamente: implica la "civetteria del popularismo"⁸⁷. Creo probable, con Mettmann, que las *ḥarǧas* muy arabizadas han sido confeccionadas por los autores de *muwaššahas*, en un burlesco afán de remedar las locas mezcolanzas lingüísticas en que incurriría sin duda parte de la población⁸⁸.

Donde más claro se ve la mano del poeta árabe es en las *ḥarǧas* que tienen arabismos en la rima⁸⁹. No que el fenómeno sea totalmente ajeno a la poesía tradicional de ambientes bi-

86 Peirone 1958, p. 300.

87 Roncaglia 1952, p. 5.

88 Sería "absichts- und kunstvolle Verquickung" (Ross 1956, p. 134). Cf. Ibn Sanā' al-Mulk, en la traducción de Hartmann (Heger 1960, p. 187): "es ist ...Bedingung, dass die Worte in der fremden Sprache auch so recht wüst und wirr und kauderwälsch klingen". Si tal es el sentido del pasaje —García Gómez lo interpreta de otro modo—, podría referirse a las revolturas lingüísticas; quizá también a ciertos rasgos dialectales "incorrectos" (suponiendo que había una norma lingüística mozárabe): cf. Solá-Solé, art. cit. (*supra*, 2.1, n. 10), p. 21 n. 25, a propósito del quereses de la *ḥarǧa* 59. Cf. Mettmann 1958, pp. 11 s.; Le Gentil 1963, p. 212; Roncaglia 1951, p. 237.

89 Cf. 2.17.

lingües⁹⁰; pero su frecuencia en las *ḥarǧas* parece indicar un juego deliberado⁹¹, evidentísimo cuando se hace rimar una palabra romance con una árabe y cuando se coloca en la rima el nombre del personaje homenajeado en la *muwaššaha* (*ḥarǧas* 1, 12, 13).

b) Parodias, retoques.— Las demás *ḥarǧas* que contienen un nombre propio no son necesariamente inventos originales: podrían ser adaptaciones o parodias de canciones amorosas divulgadas⁹². Son interesantes a este respecto las dos versiones de la n^o 36 (=XVII y XIX): en cada una aparece un nombre propio distinto, evidentemente el del personaje celebrado en el poema. Sin duda, el autor de uno adoptó la *ḥarǧa* del otro y la adaptó a su propósito. El poeta podía hacer lo que quería con los textos que tomaba de otras *muwaššahas* o de la tradición oral: nada lo impelía a ser fiel. Aún más, es posible que la travi-

90 Los sefardíes de Oriente cantan: "Ella se viste de verde / y de zurzulí, / que así dize la pera / con el čuftelí", poniendo en la rima dos palabras turcas.

91 ¿Y las rimas de tipo árabe en palabras romances (2.17 y n. 66)? La hibridación de la técnica poética es aquí total.

92 Cf. supra, 2.1, n. 45. Cf. Spitzer 1952, p. 18; Roncaglia - 1951, pp. 236 s.; Mettmann 1958, pp. 15 s. Se ha hablado sobre todo de la *ḥarǧa* 3, Des cand meu Sidiello vénid / —; tan bona al-bišara!— / como rayo de scl éšid / en Wād-al-ḥašāra; cf. Alonso 1949, p. 309 n. 2; Heger 1960, pp. 46 y 48 s.; García Gómez 1965, p. 430.

sa manipulación de una canción conocida fuera uno de los atractivos de la *ḥarġa*, parte de su "sal, su azúcar, su almizcle, su ámbar", como decía Ibn Sanā' al-Mulk⁹³. Quienes escuchaban una *muwaššaha* estarían esperando qué nueva ocurrencia había en la *ḥarġa*. La cita exacta podía tener su gracia; pero una atinada intervención del poeta —un pastiche, una contrahechura, unos retoques— quizá sería aún más celebrada⁹⁴.

En principio, pues, todo es posible en las *ḥarġas*⁹⁵. Cada una guarda en sí el misterio de su origen. A la vez, el origen del "género" *ḥarġa*, en cuanto tal, parece claro.

2.24 Imagen de las canciones mozárabes

Si no hay manera de saber qué relación guarda cada *ḥarġa* con la tradición poética mozárabe, tampoco la hay de reconstruir

93 Cf. en García Gómez, Al-An, 27 (1962), p. 48; Heger 1960, p. 187.

94 Es muy interesante lo que dice García Gómez 1963, pp. 38 ss. de las parodias de *ḥarġas* en Ibn Quzmān. Sobre los retoques métricos, cf. 2.24b.

95 También la dignificación de la lírica popular en la España de los siglos XV-XVII trajo consigo adaptaciones, pastiches, etc. y plantea el problema de la autenticidad de los textos; cf. M. Frenk Alatorre, "La autenticidad folklórica de la antigua lírica 'popular'", Anuario de Letras (México) 7 (1968-69), Homenaje a Menéndez Pidal, pp. 149-169. Véanse las interesantes observaciones de Gennrich 1963, pp. 56-75 sobre las manipulaciones a que los autores de rondeaux sometían los refrains.

las canciones "originales". Pero sí podemos darnos una idea general —aunque sea parcial y aproximativa— de la tradición misma, a base de los procedimientos "de escuela" que observamos en las *ḥarǧas* y a base de las coincidencias con las otras tradiciones líricas hispánicas. He aquí un esbozo provisional.

a) Temas.— Gran parte de las canciones serían monólogos de amor femeninos⁹⁶, dirigidos a la madre (a veces a las hermanas o amigas) o al amado. Expresaban a menudo el "amor triste", y entonces el tema preferido era la ausencia, o bien el "amor alegre", el regodeo en la hermosura y en los besos del amado. Cerrado al mundo de fuera, el monólogo tendería a la explosión abrupta y enfática de la emoción más que a la expresión discursiva y mesurada⁹⁷. Su lengua se caracterizaría, entre otras cosas, por el empleo de algunos arabismos y por ciertas fórmulas fijas.

b) Versificación.— Si las características temáticas y estilísticas de la mayoría de las *ḥarǧas* parecen poder servirnos de guía para la reconstrucción de la lírica mozárabe, ¿ocurre lo mismo con la métrica?⁹⁸ Dice García Gómez que

96 Cf. 2.1, nn. 43 y 47. Menéndez Pidal 1960, pp. 305-307 supone además la existencia de cantos de caminante, canciones de abril y mayo, etc.

97 Cf. 2.16.

98 Cf. 2.17.

el papel fundamental de la *ḥarḡa* era suministrar a la *muwaššaha* —no ajustada, según él, a la métrica clásica— una base rítmica⁹⁹. Con esto está dicho que cuando el poeta utilizaba para la *ḥarḡa* una canción mozárabe respetaba básicamente su metro. Básicamente, pero por lo visto no con toda fidelidad. El propio García Gómez sospecha con razón que en varios casos el "moaxajero" hizo ajustes métricos, ya cambiando la distribución original de los versos dentro de la estrofa, ya añadiendo versos¹⁰⁰. ¿Sólo en eso consistirían los ajustes?

Cree García Gómez que la versificación de las canciones mozárabes era silábica, "de sílabas contadas"¹⁰¹. Pero pienso, con Menéndez Pidal, que más bien era "fluctuante"¹⁰², de "silabismo poco regular"¹⁰³. Como los villancicos de la baja Edad Media, puede ser que tendiera a ciertos metros y a ciertas combinaciones, pero con un margen de libertad en cuanto al número de sílabas¹⁰⁴. Contándolas resultaría una profusión de estro-

99 García Gómez 1963, pp. 45-51 (cf. *supra*, 2.2, n. 36). Podía haber otras razones, dice, pero serían accidentales. Véase ahí cómo imagina la selección del ritmo.

100 Esas suposiciones, consignadas en el comentario a cada *ḥarḡa* en su libro de 1965, pueden verse resumidas en el Índice de combinaciones métricas, s.v. *Dudosos*. Cf. Menéndez Pidal 1951, pp. 217 *s.*, 224-226.

101 Cf. García Gómez 1956, pp. 323 *s.*, 332.

102 Cf. *supra*, 1.33*a* y nn. 64, 65.

103 Menéndez Pidal 1951, p. 226.

104 Cf. Frenk Alatorre 1971, pp. 87-88, 90-95. García Gómez

fas distintas, pero éstas realmente se encuadrarían en un número limitado de esquemas combinatorios. Es, de hecho, lo que nos muestran las *ḡarḡas*: hay gran cantidad de estrofas diversas, con escaso número de ejemplos cada una¹⁰⁵; pero atendamos a los esquemas rítmicos subyacentes, y veremos cómo se repite, en dísticos y cuartetos, la alternancia de un verso breve con otro bastante más largo, en orden creciente o decreciente¹⁰⁶:

7b

Filiolo alieno,
non más adormes a meu seno.

XX

...Traíde ḡamrī min al-ḡaḡib:
'asa sanarei.

Otras veces la diferencia entre los versos es menor. En los tercetos domina el esquema largo-breve-largo, por cierto, con gran desigualdad en la medida de los versos largos: como si aquí los poetas hubiesen respetado —o imitado— en mayor grado la métrica irregular. Choca en las cuartetos la implacable simetría silábica; se explica, a mi ver, por un afán regularizador, que también puede haber intervenido en las *ḡarḡas* iso-

1965 cita a cada paso villancicos castellanos de tipo popular (y otros que no lo son) coincidentes en cuanto al número de sílabas con las *ḡarḡas*; quizá habría que buscar más bien analogías de esquemas combinatorios, que las hay.

105 Por eso pudo decir Ross 1956, p. 135, que la forma de las *ḡarḡas* es "so frei, dass es unmöglich ist, für sie Regeln aufzustellen".

106 Cf. lo dicho supra 1.33a y n. 67, de la disparidad de versos en los refrains.

métricas¹⁰⁷.

Así, las harças parecen decirnos algo acerca de la versificación de las canciones, pero también callan mucho. Lo mismo ocurre con la r i m a: las canciones tendrían consonancia y asonancia, pero quizá no había entre ambos tipos la desproporción que manifiestan las harças¹⁰⁸.

c) Fragmentos?— Queda otro punto importante: se piensa generalmente que las harças son fragmentos, o, digámoslo más claro, que sólo recogen una parte de una composición más extensa. Entroncando con las teorías sobre los refrains¹⁰⁹, algunos creen que esa parte era el estribillo de una canción coral formada por estribillo y estrofas, y para éstas se ha propuesto la forma zejelesca¹¹⁰. O bien, la estrofita puede haberse desarro-

107 Todas las harças de más de 4 versos que no son "de autor" podrían explicarse por una fragmentación artificial de estrofas de menos versos: ¿juego caprichoso (como lo supone Gennrich para los rondeaux) o, alguna vez, dificultad en repartir una materia que parecería métricamente amorfa?

108 Cf. 2.17 y 2.21h. Y aún habría que pensar en estrofas sin rima; cf. 1.3, n. 68.

109 1.434. Cf. supra 1.33d.

110 Canción coral, de baile, con estrofas narrativas (perdidas): Spitzer 1952, pp. 17 y 19; cf. Zumthor 1954, pp. 19 s. A favor del desarrollo zejelesco: Menéndez Pidal 1951, p. 250; Mettmann 1958, p. 22; B. Dutton, BHS, 42 (1965), pp. 73-81; en contra: Alonso 1949, pp. 334 s.; cf. Le Gentil 1954, pp. 125, 167-169 y 1963, p. 16 (1954, p. 167: la

llado paralelísticamente, como en las cantigas d'amigo¹¹¹. Sin embargo, Toschi se ha rebelado contra la idea del fragmentarismo: "Il rinserrare (ed esaurire) un concetto... entro il chiuso giro di una strofetta è il carattere originario, distintivo di questo canto lirico monostrofico"¹¹². En efecto, esas coplitas son autosuficientes; al cantarlas pueden haberlas "ampliado" por medio de repeticiones¹¹³. Pero no queda excluida la posibilidad de que la estrofitita, - autosuficiente, tuviera algún tipo de complemento o desarrollo. ¿Cuál? "Todo lo que digamos serán conjeturas"¹¹⁴.

harça, estribillo o "couplet sans vuelta"; p. 146: "des estribillos sans doute").

- 111 Cf. Menéndez Pidal 1951, p. 250 y 1960, p. 291; Sánchez Romeralo 1969, p. 349.
- 112 Toschi 1951, p. 83; cf. Toschi 1947, pp. 8, 135 s.; Zumthor 1954, p. 19.
- 113 Cf. Dronke 1968, p. 88. Ya Jeanroy 1889, p. 106, decía: "il n'y a rien d'absurde à ce qu'une pièce lyrique ne se compose que de deux ou trois vers".
- 114 Alonso 1949, p. 342.

2.3 Nuevas perspectivas

2.30 Lo seguro y lo dudoso. 2.31 Las canciones mozárabes son parte de un conjunto más amplio. 2.32 ¿Orígenes populares?

2.30 Lo seguro y lo dudoso

Al calor del descubrimiento de las parças exclamaba Dámaso Alonso: "Una cosa es ya evidente: desde 1948 el problema de los orígenes de la lírica románica y de la europea ha cambiado totalmente: ha de plantearse de nuevo"¹. Veintitrés años después vemos que las parças han llevado, sí, al replanteamiento del problema, pero no a una visión radicalmente nueva.

La verdad es que tampoco ahora, que ya tenemos ante nuestros ojos una serie de textos románicos del período pretrovadoresco, podemos saber definitivamente cómo era la lírica preliteraria de la Romania: ni siquiera cómo era una pequeña fracción de ella. Porque de nuevo casi todo son hipótesis: sin duda habrá que aceptar de una vez por todas que para aquella remota época no puede haber seguridades y que cuanto digamos tendrá por fuerza un carácter especulativo.

Sin embargo, hay hipótesis e hipótesis. Partamos de los de las más verosímiles: la de que las parças reflejan una

1 Alonso 1949, p. 333.

poesía preexistente y de que ésta correspondía a una tradición de tipo oral y colectivo, a una "escuela poética popular". Entonces podemos reconstruirnos una imagen aproximada de esa tradición poética, que —aunque más limitada y más coherente— es comparable con la imagen que desde Fauriel se han ido formando los romanistas sobre la lírica preliteraria y cuyos pedazos traté de reunir arriba (1.3). Poniendo lado a lado ambas imágenes llegaremos a algo como un balance. Hallaremos confirmadas ciertas suposiciones, desmentidas otras y otras muchas rodeadas, como antes, de interrogantes. Hagámoslo, pero sin olvidar que aun al decir sí y no estamos especulando.

a) Lo confirmado.

En cuanto al contenido:

Sí había canciones de mujer, lírica femenina (cf. 1.322a).

Esas canciones eran o podían ser monólogos (1.321b) de doncella enamorada (1.322a).

Los monólogos solían ser de "amor triste" y podían referirse a la ausencia del amado (el amado tarda, el amado se va) (ibid.).

TAMBIÉN había monólogos que expresaban un amor "alegre" (1.321c).

La madre juega un papel (de testigo mudo) (1.322c).

Las hermanas o amigas también (ibid.).

En cuanto a la forma:

Sí había canciones monostroficas, como los refrains (1.33d).

Estas estrofas eran autosuficientes (ibid.).

Sí existían los dísticos, los tercetos y las cuartetas (1.33e).

b) Lo desmentido.— Es poco.

En cuanto al contenido:

No es verdad que toda la lírica de los comienzos fuera "objetiva" (1.321a).

En cuanto a la forma:

La rima no necesariamente era asonante (1.33a).

c) Lo que no se sabe.— Todo lo demás entra en este apartado: Todos los aspectos que no hallaron confirmación en las harghas, pero que tampoco han sido desmentidos por ellas, puesto que: LAS HARGHAS REFLEJAN APENAS, SI ACASO, UNA PARTÍCULA DE LO QUE SERÍA LA CANCIÓN PRELITERARIA DE LA ROMANIA. Por lo tanto sólo podemos decir,

En cuanto a la canción y al contenido: Las harghas no nos permiten saber si las canciones de la época preliteraria

se usaban para acompañar bailes

se usaban para acompañar el trabajo

estaban estrechamente ligadas a las festividades populares, sobre todo a las fiestas de mayo incluían textos satíricos y burlescos (lo sabemos por otras vías)

trataban temas como: —el amante que va a la guerra
—la monja pesarosa
—la que se hace monja para no casarse
—la malmaridada
—la mujer liberada de la tutela de la madre
—el "quoi qu'on puisse dire et faire"
—el deseo de casarse (cf. 1.322a)
—el encuentro de los amantes
—la separación de los amantes al alba (1.322b y cf. 1.324)

hacían intervenir a personajes como:—el velador
—las aves
—los ciervos
(1.322c)

conocían el paisaje marino (ibid.)
tenían descripciones de la naturaleza (1.323)
conocían el paralelismo naturaleza-amor (ibid.)

En cuanto a la forma: Las *þarǫas* no nos permiten saber si en la lírica preliteraria

había canciones narrativas
había canciones dialogadas (1.321b)
se conocía el paralelismo
se conocía el leixa-pren (1.33a, d)
había la forma estribillo + estrofa(s) (1.33d)
había sextinas y octavas (1.33c)
había todos los tipos de verso (1.33b) imaginados por los estudiosos

Evidentemente, el saldo positivo de esta confrontación no es desdeñable, y entendemos bien a los que, a raíz del descubrimiento de las *þarǫas*, exclamaron regocijados: "¡Tenían razón Jeanroy y Gaston Paris!"² y los que constataron el acierto de su método reconstructivo y del empleado para España por Menéndez Pidal³. Dadas las coincidencias entre las *þarǫas* y la

2 Frings 1951, p. 192; Roncaglia 1951, p. 221 y 1953, p. 15; Spitzer 1952, p. 17; Le Gentil 1963, pp. 215 ss.; Sánchez Romeralo 1969, p. 380; cf. I. Frank, en Actes et Mémoires du VII^e Congrès Intern. de Ling. Romane, Barcelona, 1955, t. 1, p. 181.

3 Roncaglia 1951, p. 221; 1953, p. 15, y 1957, pp. 234 ss.; Le Gentil, BHi, 55 (1953), p. 134.

imagen previa de la lírica anterior a los trovadores, también tenían que sacarse rápidamente ciertas deducciones generales: En la Romania pretrovadoresca existió una vigorosa tradición lírica de tipo popular⁴ ajena a los cánones clásicos, y esa lírica era predominantemente femenina: monólogo de mujer enamorada⁵.

El saldo de la duda, claro, es mucho mayor. Por eso quedó la puerta abierta a mil nuevas especulaciones. La más obvia: tienen que haber existido otros tipos de poesía, en España y en toda la Romania⁶; tiene que haber habido canciones de baile y canciones de trabajo⁷. ¿Y canciones de mayo? No faltó quien tratara de sacar de su añeja tumba la teoría de Gaston Paris: Leo Spitzer quiso ver en las "alusiones a la Pascua [de la parça nº 5]..., a la madre... y a las hermanas" vestigios de las primitivas canciones de primavera (reverdies)⁸. Spitzer se mostró respetuoso de las teorías sobre los orígenes po-

4 Roncaglia 1951, p. 240, passim; y 1957, p. 236; Zumthor 1954, p. 22; Le Gentil 1954, p. 245 y 1963, pp. 216 g.; Kolb 1958, pp. 153, 162 g.; Dronke 1968, pp. 30 g. No eran improvisaciones momentáneas: Frings 1960, p. 16.

5 Fring 1951, p. 192; Ganz 1953, pp. 305, 309; Zumthor 1954, p. 24; Le Gentil 1963, pp. 215 ss.

6 Kolb 1958, pp. 162 g.; cf. además supra 2.2, n. 96.

7 Ganz 1953, p. 307.

8 Spitzer 1952, p. 17. Véase la atinada réplica de Sánchez Romeralo 1969, pp. 373 ss. Cf. supra, 1.31b.

pulares y aun quiso encontrar en la ḥarġa 19 (Vay, ya raqī^c...) "el núcleo de una pastorela, de una Begegnung en la cual la doncella da una respuesta negativa a su pretendiente"⁹.

Otros autores buscaron por el lado del alba. Han asociado con este género la ḥarġa 17, Al-ṣabah bono, garne de ón venis... 'Aurora buena, dime...'; la 25=IV, Alba de mew fogore (?)...; la 28, ...alba qu'está con bel fogore...¹⁰ Sin embargo, es casi seguro que alba y al-ṣabah designan - aquí al amado. La metáfora es evidente en la siguiente ḥarġa, también incluida por algunos en el grupo de las probables albas:

36b=XVII

Non dormirey, mamma,
a rayo de mañana:
bon Abū-l-Qāsim,
la faġe de matrana.

¿Se alude aquí a un 'encuentro de los amantes al amanecer' (modalidad del alba para algunos autores¹¹)? Sería más evidente si cambiáramos, con García Gómez, bon por ben 'viene'.

9 Spitzer 1952, p. 21.

10 Cf. Kolb 1958, pp. 151, 162 (cita además la ḥarġa 22); - Wilson, en Hatto 1965, pp. 302 ss.; Dronke 1968, pp. 172 g.; Lapesa, BRAE, 40 (1960), p. 65. Cf. supra 1.32, Apéndice, c.

11 Típicamente hispánica para Wilson, art. cit.

En todo caso, la situación típica del género, como bien ha dicho Stern¹², no asoma por ningún lado.

Se ve, en todo caso, que existe entre los investigadores la necesidad de aquilatar el reciente descubrimiento poniéndolo en relación con cuanto se había supuesto antes: sería muy difícil renunciar a todo un siglo de especulaciones... Además, se ha manifestado en las discusiones en torno a las *ħarġas* un saludable espíritu "internacionalista", a la Jeanroy, pero ya sin pretensiones coloniales. Desde un principio, desde los trabajos de Dámazo Alonso y de Menéndez Pidal, se apuntó la idea de que las canciones de mujer mozárabes no podían constituir un caso aislado, la idea de que:

2.31 Las canciones mozárabes son parte de un conjunto más amplio

Se esbozó primero el concepto de una unidad hispánica; poco después se le amplió para abarcar a la Romania y aun a la Europa occidentales.

a) La comunidad hispánica.— Las coincidencias observadas entre las *ħarġas* y las otras dos tradiciones líricas peninsulares¹³ llevaron a Menéndez Pidal a esta deducción: "Las canciones andalusíes primitivas, las cantigas de amigo y los villancicos castellanos aparecen claramente como tres ramas de un

12 En Hatto 1965, pp. 299-301. Cf. supra, 1.3, n. 61.

13 Cf. 2.22b.

mismo tronco enraizado en el suelo de la Península"¹⁴. Entre esas tres ramas, dice en 1957, "no hay dependencia genética..., sino que las tres son restos de una mayor unidad primitiva"¹⁵, paralela a la primitiva unidad lingüística hispánica.

Sobre la unidad básica no ha habido dudas; sí, en cambio, sobre la independencia genética. D. Alonso planteó la posibilidad de que la lírica mozárabe fuera el origen, "la base común de toda la poesía tradicional de Portugal y España"¹⁶. Sin descartar la hipótesis de que "hubiera lirismo 'de amigo' a la par en la mozarabía y en Galicia", se inclina a considerar las cantigas d'amigo gallego-portuguesas "legítimas descendientes de las... que corrían por la mozarabía peninsular"¹⁷.

14 Menéndez Pidal 1951, p. 230; cf. pp. 240-246; *id.* 1960, p. 309; Alonso 1949, p. 325.

15 Menéndez Pidal 1957, p. 348.

16 Alonso 1949, p. 330; *ibid.*, pp. 336-337. Cf. Menéndez Pidal 1951, pp. 231, 254 *ss.*: el "clima nativo" de las cancioncillas "estaba en la eterna Andalucía"; *ibid.*, pp. 251-254 relaciona el florecimiento de la lírica en el Andalus con la fama de los cantica gaditana en el siglo I (cf. 1938, p. 61; 1960, pp. 325-327). Contra tal identificación: Roncaglia 1957 (versión italiana), p. 356; Cluzel 1960, pp. 241 *s.*; - Scudieri Ruggieri 1962, p. 15.

17 Alonso 1949, p. 342; cf. p. 338. Cf. Menéndez Pidal 1951, p. 261; Castro 1954, p. 311. No derivación, pero sí posible influencia de las parças sobre las cantigas d'amigo: Li Cotti 1956, p. 93; Asensio 1957, p. 194.

No ha faltado quien se oponga a esta conjetura. Apoyándose en el carácter conservador de la cultura gallega y en las circunstancias históricas, Sánchez de Albornoz sostiene que "en Galicia maduraría a la par que en Andalucía, y hacia la misma época, la misma lírica romance", o sea, que la lírica mozárabe y la gallego-portuguesa arcaicas serían manifestaciones paralelas, idea suscrita por Rodrigues Lapa¹⁸. J. Scudieri Ruggieri, en cambio, estableció nuevamente una filiación, pero inversa de la propuesta por Alonso: la lírica mozárabe deriva de la gallego-portuguesa¹⁹. La cuestión queda abierta²⁰.

En cuanto a la época en que puede haber surgido la tradición lírica hispánica, los críticos, recordando que el género *muwaššaha* nació hacia el año 900, suelen hablar de un "très vieux lyrisme", de "antichissima lirica"²¹. Algunos tratan de concretar más: las canciones de mujer son en la Península ante-

18 C. Sánchez de Albornoz, España, un enigma histórico, Buenos Aires, 1956, t. 1, pp. 419 s. La tradición castellana, en cambio, sólo nacería después de 1085, derivada de la mozárabe: pp. 420-423 (cf. Alonso 1949, pp. 336, 341). Cf. Lapa 1966, pp. 50 s.; Menéndez Pidal 1957, pp. 347 s.; Mettmann 1958, pp. 21-23, 29; Heger 1960, pp. 32 s.; Frings 1951, p. 191.

19 Scudieri Ruggieri 1962, pp. 17-20. Retoma la tesis de J. Ribera sobre el papel de los esclavos gallegos en el Andalus como transmisores de poesía.

20 Cf. Mettmann 1958, p. 23.

21 Toschi 1951, p. 82; Le Gentil 1954, p. 86; Li Gotti 1956, p. 86, et al. Cf. 1.3.

riores a la invasión árabe²²; fermentaron "como la lengua y con el mismo ritmo de la lengua"²³. Para Menéndez Pidal son "continuadores de una lírica latina vulgar"; descienden quizá de versiones cristianizadas de los cantos femeninos paganos censurados en el concilio toledano del año 589²⁴.

b) La comunidad románica (y europea).— De una manera general, Alonso y Menéndez Pidal sugirieron ya en 1949 y 1951 que en toda la Romania hubo desde fechas remotas una lírica popular como la que reflejan las parças²⁵. Poco después, el descubrimiento de analogías entre algunas parças y ciertos refrains franceses²⁶ vino a dar un sólido apoyo a esa tesis, a la vez que mostraba el tino de Jeanroy.

22 Frings 1951, p. 191; Spitzer 1952, pp. 14 s. y n. 19; G. E. von Grunebaum, "Lírica románica before the Arab Conquest", Al-An, 21 (1956), pp. 403-405; Dronke 1965, t. 1, p. 27.

23 Alonso 1949, p. 346.

24 Cf. el título de Menéndez Pidal 1951; cf. id. 1960, pp. 299, 308 y 1957, p. 348. Esta última idea entronca con lo dicho en Michaëlis 1904, t. 2, pp. 839 ss., 845.

25 Alonso 1949, p. 326 n. 2, 347; Menéndez Pidal 1951, pp. 262 s.

26 Reveladas en tres estudios casi simultáneos: Roncaglia 1951, pp. 242 s.; Spitzer 1952, p. 16; Frenk Alatorre 1952. Heger 1960 aporta algunos nuevos paralelos, de Renart le Nouvel. Comentan las analogías Roncaglia, loc. cit., y 1957, p. 236; Mettmann 1958, pp. 12 s. Sobre los refrains, cf. 1.33d.

Entre los refrains de poemas franceses de los siglos XIII y XIV hay, en efecto, varios que presentan notables analogías con algunas þarǧas: además de los temas (ausencia, rechazo), la brevedad, la expresión enfática, cortada a veces, las preguntas y exclamaciones. Selecciono unos ejemplos²⁷:

a)

Revenez, [or] revenez,
dous amis, trop demourez!

b)

Dex! Trop demeure, quant vendra?
Loing est, entroubliee m'a.

c)

E bone amour je mur, ke ferai?
Par ma follour mon amin perdu ai.

d)

E ai! ke ferai?
je muir d'amourettes,
comant garirai?

27 Los cinco refrains, en Frenk Alatorre 1952, pp. 282-284. Cf. Heger 1960, paralelos temáticos de las þarǧas 8 y 17. Pueden añadirse otros, p. ej., para el tema del amigo morenito (þarǧa 32): "Je suis brune, / s'avrai brun ami aussi" Karl Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Leipzig, 1870, Parte I, n° 20; para el dormir del "celoso" (n° III): "Dormez, jalous, et je m'envoiseraí", ibid., Parte II, n° 83; para el "filiolo alieno" de la þarǧa 41, quizá He he! amors d'autre pais, / mon cuer avez et lie et souspris, ibid., Parte I, n° 12.

e)

Biaus amis dos,
tote la joie que j'ai
me vient de vos.

Ciertamente, hay entre refrains y ħarġas muchas más diferencias que semejanzas²⁸, pero las analogías existentes, a menos que se las rechace como puramente casuales²⁹, sí dicen algo: fuera de la Península ibérica también había en época pre-trovadoresca, muy probablemente, canciones líricas emparentadas de algún modo con las mozárabes. Sorprendente es, a este propósito, el estribillo de una balada provenzal, sumamente parecido a la ħarġa 24=III, hasta por su forma:

Quant lo gilos er fora,
bel ami,
vene-vos a mi³⁰.

ħarġa 24=III
Yā fātin, ā fātin,
os ý entrad
cando ġelós queded³¹.

La estrofitita provenzal es un unicum³², y bien interesante, porque permite suponer que en Provenza había también cancioncitas

28 Cf. Frenk Alatorre 1952, p. 284; Zumthor 1954, pp. 23 a.; Sánchez Romeralo 1969, pp. 379 a.

29 Ross 1956, p. 137; Pellegrini 1959, p. 60.

30 Appel 1912, núm. 45. Debo la referencia a la gentileza de S. G. Armistead.

31 El v. 3 es inseguro; el ms. dice $knd\ r\dot{u}'l\dot{s}q\ k'r\dot{d}$; que García Gómez 1965, corrige en $kndw\ \check{s}'l\check{s}\ k'd\dot{d}$. Cf. infra, n. 35.

32 Entre otras cosas, dada la escasez de refrains provenzales; cf. Jeanroy 1934, t. 2, p. 303.

del tipo de las francesas y las mozárabes y porque el parecido con la ħarġa 24 insinúa que puede haber habido contactos entre ambas tradiciones³³.

Las semejanzas formales entre las ħarġas y los strambottidísticos de la Italia medieval³⁴, lo mismo que la presencia de canciones de doncella en la lírica de arte italiana³⁵, han llevado a englobar a Italia en las visiones de conjunto que a raíz del descubrimiento de las ħarġas se han venido esbozando y que concuerdan entre sí básicamente. Dice Le Gentil: "À l'origine, une même tradition poétique s'était implantée, au temps sans doute où la Romania formait encore un tout relativement homogène"; "une tradition homogène, ...à quelques variations près, fidèle aux mêmes conceptions sentimentales"³⁶. Si aquí y allá

33 Si ħelós es lectura acertada, indicaría que la figura del marido celoso es pretrovadoresca. García Gómez cree encontrar la misma palabra en la ħarġa XXVII y en la XXXI (ħilós??); este provenzalismo, dice, plantea "una serie de interesantísimos problemas" 1965, pp. 311 g.; cf. Sánchez Romeralo 1969, pp. 378 g. Véase además el provenzalismo bel de la ħarġa 28, comentado por Lapesa, BRAE, 40 (1960), p. 65.

34 Cf. Toschi 1951; Rodrigues Lapa 1966, p. 90. Cf. supra, 1.33g.

35 Roncaglia 1951, pp. 247 g.; Tavani 1969, p. 33. También se han señalado paralelos de tema y de tono entre las ħarġas y las Frauenatropfen del siglo XII: Frings 1951, pp. 193 g.; Spitzer 1952, pp. 8 g.; Ganz 1953, pp. 303 g.

36 Le Gentil 1963, pp. 222, 217. En el mismo sentido: Zunthor 1954, pp. 24-26; Asensio 1957, p. 195; Rodrigues Lapa 1966,

hay diferencias, ello se debe a que "cada pueblo ha cultivado con predilección ciertas variaciones de expresión y sensibilidad"³⁷, o bien a las preferencias de los poetas "folklorizantes" de cada región³⁸.

Dadas las coincidencias, cabe suponer, en efecto, una base común más o menos uniforme de canciones de mujer, probablemente ligadas al canto y a la danza y difundidas por la Europa occidental, quizás a partir de ciertos focos de irradiación imposibles de determinar³⁹. Pero en cierto momento, o a lo largo del tiempo, ese todo sufriría una fragmentación y una diversificación en tradiciones regionales parcialmente divergentes. Algunas de estas tradiciones es muy probable que entraran después en contacto con otra o con otras⁴⁰, y tales contactos ocasionarían trasvases de temas, formas, modos de expresión, canciones particulares⁴¹. Y aún hay que añadir la probable in-

p. 90; cf. Toschi 1951, p. 86.

37 Asensio, loc. cit.

38 Le Gentil 1963, p. 223; ambas posibilidades: Zumthor 1954, p. 25; Rodrigues Lapa 1966, p. 90. Menéndez Pidal ha insistido en los rasgos que singularizan la tradición hispánica: 1951, pp. 243 g.; cf. p. 246.

39 Cf. Toschi 1951, p. 86.

40 Cf. Frenk Alatorre 1952, p. 284 y 1953, pp. 170, 173; Heger 1960, pp. 31, 33; Scudieri Ruggieri 1962, p. 6.

41 Cf. Asensio 1957, p. 18: "Dentro de una comunidad tan ligada como la sociedad latina, cristiana, feudal, los temas van y vienen a merced del viento..."

fluencia ejercida en ciertos momentos y en las varias regiones por la poesía culta. La realidad fue, sin duda, muy compleja⁴².

2.32 ¿Orígenes populares?

Y complejo, sin duda alguna, el nacimiento de la poesía lírica trovadoresca. A estas alturas, volver a formular en bloque la tesis de los "orígenes populares" nos parece absurdo⁴³. Entre las þarǫas y la poesía del amor cortés no hay relación⁴⁴, salvo en los tópicos que en las þarǫas proceden de la poesía árabe-andaluza. Los contactos que los trovadores pudieron tener con ella son cuestión aparte; pertenecen a las discusiones en torno a la "tesis árabe" (que no tiene que ver directamente con

42 Cf. supra 1.13.

43 Aunque Frings (1951 y 1960) y Spitzer (1952) saludaron el descubrimiento de las þarǫas como la confirmación de esa tesis.

44 A menos que se dé a amor cortés el sentido amplio que le da Dronke, quien, en efecto, encuentra en algunas þarǫas "at least certain reflections of it", 1965, t. 1, pp. 29-32. En cambio, Kolb 1958, p. 151: "Alle diese Themen [de las þarǫas] haben nichts von dem Begriff der Minne in sich und berühren damit auch nicht das Zentrum der höfischen Lyrik"; Le Gentil 1963, p. 224: "les kharijas n'apportent aucune lumière sur l'élaboration des doctrines courtoises", y cf. Roncaglia 1953, pp. 15 g.; Cermuschi 1956, pp. 426-432; Rodríguez Lapa 1966, p. 65. I. M. Cluzel dedicó al tema todo

los temas tratados en este trabajo)⁴⁵. ¿Conocerían los trovadores el lirismo mozárabe, como supone Zumthor, y se dejarían influir por él, transportando "instinctivement en langage mâle la vieille incantation féminine"⁴⁶? Lo más que puede decirse es que las canciones vulgares que circulaban a su alrededor y que, en un lugar u otro, esos poetas tienen que haber escuchado, cultivaban el monólogo de mujer, con sus temas de abandono, de espera, de celos, de rechazo, y que algo de ellas puede haberse filtrado en ciertas poesías suyas y aun en ciertos géneros. De ahí a la tesis de los orígenes populares hay un largo trecho.

Las ħarġas mozárabes nos han abierto las puertas hacia una realidad antes desconocida, la de los comienzos de la lírica románica en lengua vulgar. Pero, como ya decía Scheludko y muchos han dicho después⁴⁷, aquellos c o m i e n z o s no fue-

un artículo (1960), para llegar, claro, a una conclusión negativa.

45 Y así, la analogía establecida por R. Briffault (The troubadours, Bloomington, 1965) entre ħarġa y envoy no nos concierne aquí; entra dentro de los "isomorfos estructurales" encontrados por Roncaglia 1951 entre la mwaššaha y ciertas manifestaciones europeas; cf. id. 1952, p. 5. Cf. supra, 1.2, n. 26.

46 Zumthor 1954, p. 27; cf. id. Hist 1954, p. 123. Ver también Roncaglia 1957, p. 261.

47 Scheludko 1929, pp. 1 g.; Alonso 1949, p. 331 n. 1; Istvan Frank, Répertoire métrique de la poésie des troubadours,

ron los o r í g e n e s, no fue la cuna de ese "fenómeno de alta cultura" que es la poesía de los trovadores. Libres de tal preocupación comprenderemos mejor —vale la pena— las humildes y sabrosas cancioncitas que un azar nos trajo desde los siglos remotos.

— FIN —

Paris, 1953-57, t. 1, pp. ix-x; Del Monte 1954, pp. 48, 51; Roncaglia 1957, pp. 235, 237; Menéndez Pidal 1960, p. 305; Le Gentil 1963, p. 224.

BIBLIOGRAFÍA Y SIGLAS*

- Al-An: Al-Andalus.
- Allen 1907: Philip Schuyler Allen, "Medieval Latin Lyric", Modern Philology, 5 (1907-08), pp. 423-476; 6 (1908-09), pp. 3-43, 137-180, 385-406. [Publicado como libro en 1931].
- Alonso 1949: Dámaso Alonso, "Cancioncillas de amigo mozárabes. (Primavera temprana de la lírica europea)". RFE, 33 (1949), pp. 297-349. [Reimpreso en su Primavera temprana de la literatura europea, Madrid, 1961, pp. 17-79].
- Appel 1912: Carl Appel, Provenzalische Chrestomathie, 4^a ed., Leipzig, 1912.
- Asensio 1957: Eugenio Asensio, Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, Madrid, 1957. [2^a ed., 1970].
- ASNS: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen.
- Axhausen 1937: Käthe Axhausen, Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik, Marburg, 1937.
- Bagley 1966: C. P. Bagley, "Cantigas de amigo and cantigas de amor", BHS, 43 (1966), pp. 241-252.
- Baldi 1946: Sergio Baldi, "Sul concetto di poesia popolare", Leonardo. Rassegna bibliografica (Firenze), NS, 15 (1946), pp. 11-21, 65-77. [Y en sus Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia, Roma, 1949, pp. 41-65].
- Bédier 1896: Joseph Bédier, "Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au moyen âge", Revue des Deux Mondes, 135 (1896), pp. 146-172.

* Dada la gran importancia que en este trabajo tiene el año en que se publicó por primera vez cada estudio, la fecha de las siglas corresponde en la mayoría de los casos a la primera edición, aun en los casos en que no es ésta la edición manejada. Esta última, sin embargo, es la que se describe aquí; entre corchetes se consignan luego otras ediciones, posteriores o anteriores.

- Bédier 1906: Id., "Les plus anciennes danses françaises", Revue des Deux Mondes, 31 (1906), pp. 398-424.
- Bell 1947: Aubrey F. G. Bell, C.M. Bowra, W. J. Entwistle, Da poesia medieval portuguesa, Lisboa, 1947. [El ensayo de Bell que tiene el mismo título se publicó primero en Coimbra, 1933].
- Bertoni 1927: Giulio Bertoni, Poesie, leggende, costumanze del medio evo, 2ª ed., Modena, 1927. [Ignoro la fecha de la 1ª ed.].
- Bezzola 1941: Reto R. Bezzola, "Guillaume IX et les origines de l'amour courtois", Ro, 66 (1940-41), pp. 145-237.
- BHi: Bulletin Hispanique.
- BHS: Bulletin of Hispanic Studies.
- Biella 1965: Ada Biella, "Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella", CN, 25 (1965), pp. 236-267.
- BRAE: Boletín de la Real Academia Española.
- Brinkmann 1925: Hennig Brinkmann, Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter, Halle, 1925.
- Brinkmann 1926: Id., Entstehungsgeschichte des Minnesangs, Halle, 1926.
- Bronzini 1959: Giovanni B. Bronzini, Della poesia popolare, Teorie, problemi, aspetti. (Lezioni dell'anno accademico 1958-59, a cura di M. L. Mangosi e A. Musumeci), Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1959.
- Camilli 1954: Amerindo Camilli, "L'alba del codice vaticano reginense 1462", Studi di Filologia Italiana, 12 (1954), pp. 335-344.
- Cantera 1957: Francisco Cantera, La canción mozárabe, Santander, 1957.
- Castro 1954: Américo Castro, La realidad histórica de España, México, 1954.
- Cernuschi 1956: Giuseppina Cernuschi, "Le kharge mozarabiche e la tradizione giullaresca romanza", Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti, 89/90 (1956), pp. 425-432.

- Cesareo 1924: Giovanni A. Cesareo, Le origini della poesia lirica siciliana sotto gli Svevi, Palermo, 1924. (Biblioteca Sandron, 95). [Résumé des obras anteriores: La poesia siciliana sotto gli Svevi, Catania, 1894, y Le origini della poesia lirica in Italia, Catania, 1899].
- Cluzel 1960: Irénée M. Cluzel, "Les jaryas et l'amour courtois", CN, 20 (1960), pp. 233-250.
- CN: Cultura Neolatina.
- Cocchiara 1952: Giuseppe Cocchiara, Storia del folklore in Europa, Torino, 1952.
- Convegno 1957: Accademia Nazionale dei Lincei, Fondazione Alessandro Volta... 12 Convegno di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, 27 Maggio-1° Giugno 1956. Tema: Oriente ed Occidente nel Medio Evo, Roma, 1957. [Sólo se utilizaron aquí las discusiones relativas a las comunicaciones de García Gómez 1956 y de Roncaglia 1957].
- D'Aronco 1951: Gianfranco D'Aronco, Guida bibliografica allo studio dell strambotto, Modena, 1951. (Testi e Manuali a cura di Angelo Monteverdi, 34).
- Dronke 1965: Peter Dronke, Medieval Latin and the rise of European love-lyric, 2 vols., Oxford, 1965. [2^a ed., 1968].
- Dronke 1968: Id., The Medieval lyric, London, 1968.
- Dumitrescu 1966: Maria Dumitrescu, "Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale. (Contribution à l'étude du problème)", Cahiers de Civilisation Médiévale, 9 (1966), pp. 345-354.
- Engler 1964: Winfried Engler, "Beitrag zur Pastorellen-Forschung (Literaturbericht und ergänzende Deutungen)", ZFSL, 74 (1964), pp. 22-39.
- Errante 1943: Guido Errante, Sulla lirica romanza delle origini, New York, 1943.
- Frenk Alatorre 1952: Margit Frenk Alatorre, "Jarŷas mozárabes y estribillos franceses", NRPH, 6 (1952), pp. 281-284.

- Frenk Alatorre 1953: Id., "El nacimiento de la lírica española a la luz de los nuevos descubrimientos", Cuadernos Americanos, 12 (1953), núm. 1, pp. 159-174.
- Frenk Alatorre 1966: Id., Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento, México, 1966. (Nuestros clásicos, 31).
- Frenk Alatorre 1971: Id., Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua), México, 1971. (Jornadas, 68).
- Frings 1949: Theodor Frings, Minnesinger und Troubadours, Berlin, 1949. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Vorträge und Schriften, 34).
- Frings 1951: Id., "Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling", Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache, 73 (1951), pp. 176-196.
- Frings 1960: Id., "Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert", Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1960, núm. 2.
- Ganz 1953: P. F. Ganz, "The Cancionerillo mozárabe and the origin of the Middle High German Frauenlied", Modern Language Review, 48 (1953), pp. 301-309.
- García Gómez 1952: Emilio García Gómez, "Veinticuatro jarfas romances en muwaššahān árabes", Al-An, 17 (1952), pp. 57-127.
- García Gómez 1956: Id., "La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica", Al-An, 21 (1956), pp. 303-338. [También en Convegno 1957].
- García Gómez 1957: Id., "Las jarchas mozárabes y los judíos de Al-Andalus", BFAE, 37 (1957), pp. 337-394.
- García Gómez 1963: Id., "La jarfa en Ibn Quzmān. (Ibn Quzmān nos descubre secretos de la jarfa)", Al-An, 28 (1963), pp. 1-60.
- García Gómez 1965: Id., Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, Madrid, 1965.
- Gennrich 1932: Friedrich Gennrich, Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, 2^a ed., Tübingen, 1970. [1^a ed., Halle, 1932].

- Gennrich 1955: Id., "Refrain-Studien", ZRPh, 71 (1955), pp. 364-390.
- Gennrich 1963: Id., Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jahrhundert, Langen bei Frankfurt, 1963.
- Gröber, Grundriss: Gustav Gröber, Grundriss der romanischen Philologie, Strassburg, t. 1, 1904 (2^a ed., 1906); t. 2-I, 1902; t. 2-II, 1897; t. 2-III, 1901.
- Hatto 1965: Arthur T. Hatto (ed.), Eos. An enquiry into the theme of lovers' meeting and parting at dawn in poetry, London-The Hague-Paris, 1965.
- Hazard 1958: Paul Hazard, El pensamiento europeo en el siglo XVIII, trad. J. Marías, 2^a ed., Madrid, 1958.
- Heger 1960: Klaus Heger, Die bisher veröffentlichten Haržas und ihre Deutungen, Tübingen, 1960. (Beihefte zur ZRPh, 101).
- HR: Hispanic Review.
- Jeanroy 1889: Alfred Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, 3^a ed., Paris, 1925. [1^a ed., 1889; 4^a ed., 1965].
- Jeanroy 1934: Id., La poésie lyrique des troubadours, 2 vols., Toulouse-Paris, 1932.
- Jones 1930: William Powell Jones, "Some recent studies on the pastourelle", Speculum, 5 (1930), pp. 207-215.
- Jones 1931: Id., The pastourelle. A study of the origins and traditions of a lyric type, Cambridge, 1931.
- Köhler 1952: Erich Köhler, "Marcabrus L'autrier jost' una se-bissa und das Problem der Pastourelle", RJ, 5 (1952), pp. 256-268. [Reimpreso en su Trobadorlyrik und höfischer Roman, Berlin, 1962, pp. 193-204].
- Kolb 1958: Herbert Kolb, Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik, Tübingen, 1958. (Hermæa. Germanistische Forschungen, N.F., 4).
- Lagarde-Michard: André Lagarde et Laurent Michard, XVIII^e Siècle. Les grands auteurs français du programme, Paris, 1967.

- Le Gentil 1954: Pierre Le Gentil, Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes, Paris, 1954. (Collection portugaise, 9).
- Le Gentil 1963: Id., "La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman", Ro, 84 (1963), pp. 1-27, 209-250; "Note complémentaire à propos des khardjas", ibid., pp. 409-411.
- Levy 1911: Paul Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, Berlin, 1911. (Acta Germanica, VII, 3). (Doy la numeración del fascículo —desde p. 1—, no la del tomo, que comienza p. 293).
- Levy 1932: Id., "La notion Volkslied. Courants et tendances actuels", Revue Germanique, 23 (1932), pp. 1-12.
- Li Gotti 1949: Ettore Li Gotti, "Precisioni sullo strambotto", Convivium, 1949, pp. 698-708.
- Li Gotti 1955: Id., La "tesi araba" sulle "origini" della lirica romanza, Firenze, 1955.
- Li Gotti 1956: Id., "I canti romanico-andalusi dei secoli XI-XII e la questione dello strambotto", Atti del I Congresso di Studi Mediterranei, Palermo, 1956, pp. 84-93.
- Menéndez Pidal 1919: Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española", Estudios literarios, Madrid, 1920, pp. 255-344. [Publicado suelto en 1919; el tomo de Estudios literarios, reeditado en Colección Austral].
- Menéndez Pidal 1938: Id., "Poesía árabe y poesía europea", BHi, 40 (1938), pp. 337-423. [En forma abreviada, en el tomo de Colección Austral que lleva el mismo título].
- Menéndez Pidal 1943: Id., "Sobre primitiva lírica española", De primitiva lírica española y antigua épica, Buenos Aires, 1951. (Col. Austral). [Publicado primero en CN, 3 (1943)].
- Menéndez Pidal 1951: Id., "Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar", BRAR, 31 (1951), pp. 187-270. [Reimpreso en España, eslabón entre la

Cristiandad y el Islam, Col. Austral].

- Menéndez Pidal 1957: Id., Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural, 6ª ed., Madrid, 1957.
- Menéndez Pidal 1960: Id., "La primitiva lírica europea. Estado actual del problema", RFE, 43 (1960), pp. 279-354.
- Mettmann 1958: Walter Mettmann, "Zur Diskussion über die literargeschichtliche Bedeutung der mozarabischen Jarchas", RF, 70 (1958), pp. 1-29.
- Michaëlis 1904: Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada, vol. 2, 2ª ed., Torino, 1966. [1ª ed., Halle, 1904].
- Millás Vallicrosa 1940: José María Millás Vallicrosa, La poesía sagrada hebraicoespañola, Madrid, 1940. [2ª ed., 1948].
- Monaci 1892: Ernesto Monaci, "Sull'alba bilingue del cod. Vat. Reg. 1462", Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 1 (1892), 475-487; "Ancora dell'alba bilingue", ibid., 785-789.
- Del Monte 1954: Alberto Del Monte, "Per il concetto di poesia popolare nel medioevo" [Sobre Menéndez Pidal, Los orígenes de las literaturas románicas, Santander, 1951], Civiltà e poesia romanze, Bari, 1958, pp. 45-59. [Originalmente, como reseña, en Filologia Romanza, 1 (1954), núm. 2, pp. 62-69].
- Nigra 1876: C. Nigra, "La poesia popolare italiana", Ro, 5 (1876), pp. 417-452.
- Novati 1910: Francesco Novati, "La canzone popolare in Francia e in Italia nel più alto medio evo", Mélanges M. Wilmotte, 2º Partie, Paris, 1910, pp. 417-441.
- NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica.
- Nunes 1926: José Joaquim Nunes, Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, 3 vols.,

- Coimbra, 1926-1928.
- Paris 1891: Gaston Paris, "Les origines de la poésie lyrique en France", Mélange de littérature française du Moyen Âge, Paris, 1912, pp. 539-615. [Originalmente en Journal des Savants, 1891, pp. 674-688, 729-742; 1892, pp. 155-167, 407-430].
- Peirone 1958: Luigi Peirone, "Osservazioni sulla khargia mozarabica", Giornale Italiano di Filologia, 11 (1958), pp. 295-303.
- Pellegrini 1959: Silvio Pellegrini, Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese, 2^a ed., Bari, 1959. [1^a ed., Torino, 1937].
- PMLA: Publications of the Modern Language Association.
- RF: Romanische Forschungen.
- RFE: Revista de Filología Española.
- RJ: Romanistisches Jahrbuch.
- Ro: Romania.
- Rodrigues Lapa 1929: M. Rodrigues Lapa, Das origins da poesia lírica em Portugal na Idade-Média, Lisboa, 1929.
- Rodrigues Lapa 1955: Id., "O problema das origins líricas, II", Anhembi (São Paulo), Ano V, 20 (1955), núm. 59, pp. 243-262.
- Rodrigues Lapa 1966: Id., Lições de literatura portuguesa. Época medieval, 6^a ed., Coimbra, 1966. [1^a ed., 1934].
- Römer 1884: Ludwig Römer, Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik, Marburg, 1884. (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie, 26)
- Roncaglia 1951: Aurelio Roncaglia, "Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare", CN, 11 (1951), pp. 213-249.
- Roncaglia 1952: Id., "Il mito delle 'origini popolari' e la scoperta di tradizioni medievali popolarische", Il Tessaur, 4 (1952), pp. 3-6.

- Roncaglia 1953: Id., Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolareasca. Dalle "kharqe" mozarabiche a Lope de Vega, Modena, 1953. (Testi e Manuali a cura di Angelo Monteverdi, 40).
- Roncaglia 1957: Id., "Die arabisch-spanische Lyrik und die Entstehung der romanischen Lyrik ausserhalb der Iberischen Halbinsel", en R. Baehr (ed.), Der provenzalische Minnesang, Darmstadt, 1957, pp. 231-262. [Originalmente con el título "La lirica arabo-ibérica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica", en Convegno 1957].
- Ross 1956: Werner Ross, "Sind die bergas Reste einer frühen romanischen Lyrik?", ASNS, 193 (1956), pp. 129-138.
- RPh: Romance Philology.
- Ruggieri 1953: Ruggiero R. Ruggieri, "Protostoria dello strambotto romanzo", Studi di Filologia Italiana, 11 (1953), pp. 321-424. [Reimpresso en Saggi di linguistica italiana, Firenze, 1962, 13-85].
- Sánchez Romeralo 1969: Antonio Sánchez Romeralo, El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI), Madrid, 1969.
- Scheludko 1929: Dimitri Scheludko, "Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. Die Volksliedertheorie", ZFSL, 52 (1929), pp. 1-38, 201-266.
- Scudieri Ruggieri 1962: Jole Scudieri Ruggieri, "Riflessioni su kharqe e cantigas d'amigo", CN, 22 (1962), pp. 5-35.
- Spanke 1930: Hans Spanke, "Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters", Neuphilologische Mitteilungen, 31 (1930), pp. 143-170.
- Spanke 1932: Id., "Zum Thema 'Mittelateinische Tanzlieder'", Neuphilologische Mitteilungen, 33 (1932), pp. 1-22.
- Spanke 1933: Id., "Volkstümliches in der altfranzösischen Lyrik", ZRPh, 53 (1933), pp. 258-286.
- Spanke 1958: Id., "Die Metrik der Cantigas", en H. Anglés (ed.), La música de las "Cantigas de Santa María" del Rey Al-

- fonso el Sabio, t. 3-I, Estudio crítico, Barcelona, 1958, pp. 189-235.
- Spitzer 1952: Leo Spitzer, "The Mozarabic lyric and Theodor Frings' theories", Comparative Literature, 4 (1952), pp. 1-22. [Traducción española (defectuosa) en Lingüística e historia literaria, 2^a ed., Madrid, 1961, pp. 55-86].
- Stengel 1885: Edmund Stengel, "Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba", ZRPh, 9 (1885), pp. 407-412.
- Stern 1948: S. M. Stern, "Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispano-hébraïques. Une contribution à l'histoire du muwaššah et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'", Al-An, 13 (1948), pp. 299-346.
- Stern 1953: Id., Les chansons mozarabes, Palermo, 1953. [2^a ed., Oxford, 1964].
- Suchier 1950: Walther Suchier, "Die Entstehung des mittellateinischen und romanischen Verssystems", RJ, 3 (1950), pp. 529-563.
- Suchier 1952: Id., Französische Verslehre auf historischer Grundlage, 2^a ed., Tübingen, 1963. [1^a ed., 1952].
- Tavani 1969: Giuseppe Tavani, "Il problema della poesia lirica nel Duecento letterario ispanico", Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese, Roma, 1969, pp. 9-50.
- Toschi 1947: Paolo Toschi, Fenomenologia del canto popolare, Roma, 1947/1949.
- Toschi 1951: Id., "La questione dello strambotto alla luce di recenti scoperte", Lares, 17 (1951), pp. 79-91. [Reimpresso in "Rappresaglia" di studi di letteratura popolare, Firenze, 1957, pp. 199 ss.
- Voretzsch 1905: Karl Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur, 3^a ed., 1925. [1^a ed., 1905].
- Warren 1911: F. M. Warren, "The Romance lyric from the standpoint of antecedent Latin documents", PMLA, 26, New Series, 19 (1911), pp. 280-314.

ZFSL: Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur.

ZRPh: Zeitschrift für Romanische Philologie.

Zumthor Hist. 1954: Paul Zumthor, Histoire littéraire de la France médiévale. VI^e-XIV^e siècles. Paris, 1954.

Zumthor 1954: Id., "Au berceau du lyrisme européen", Cahiers du Sud, 326 (1954), pp. 3-30.

Índice general

	<u>Página.</u>
<u>Prólogo</u>	3
<u>Primera parte: UN SIGLO DE ESPECULACIONES</u>	7
1.1 <u>Bases ideológicas</u>	8
1.10 Antecedentes: El descubrimiento de la naturaleza.	8
1.11 El concepto de "poesía popular"	13
a) El pueblo	14
b) El <u>Volkgeist</u>	16
c) El pueblo poetizante	17
d) <u>Naturpoesie</u> versus <u>Kunstpoesie</u>	20
e) La poesía popular, anterior a la culta	21
1.12 La teoría de los orígenes populares	23
a) Desde Uhland hasta Menéndez Pidal	23
b) Citas al canto	26
c) Dos modos de ver las cosas	29
d) El romanticismo de los positivistas	32
1.13 Nuevas ideas sobre la poesía popular	35
1.14 Nuevas teorías sobre los orígenes	39
1.15 <u>Eppur si muove</u>	46
1.2 <u>Textos y testimonios</u>	53
1.20 Las "pruebas"	53
1.21 Condenas eclesiásticas y otros documentos	54
1.22 Estrofitas anteriores al año 1100	57
a) El estribillo del "alba bilingüe"	57
b) Otros textos	60

	<u>Pags.</u>
1.23 La poesía popular de siglos posteriores	62
1.24 La lírica cortesana medieval	72
1.25 La poesía de los goliardos	78
1.26 Balance	80
1.3 <u>Imagen de la lírica pretrovadoresca</u>	82
1.30 Cómo se formó esa imagen	82
1.31 Funciones y circunstancias de la lírica pretrovadoresca	84
a) Canciones de baile; canciones de trabajo	84
b) Las festividades	86
1.32 Elementos de su mundo poético	88
1.321 Rasgos generales	
a) Lírica "objetiva"	88
b) Narración, diálogo, monólogo	91
c) Amor triste, amor alegre; sátira	92
1.322 Los personajes de la lírica amorosa	
a) La mujer: Lirismo femenino	94
b) Los amantes	99
c) Otros personajes	99
1.323 El ambiente: la naturaleza	100
1.324 Otros temas y motivos	101
(1.32, Apéndice: Tres géneros de la poesía cortesana)	101
a) Las <u>chansons de toile</u> o <u>chansons d'histoire</u>	102
b) La <u>pastorela</u>	104
c) El <u>alba</u>	105
1.33 La versificación	107

	<u>Page.</u>
a) Rasgos generales	107
b) Tipos de verso	109
c) Tipos de estrofa	110
d) La canción coral. Los "refrains"	114
<u>Segunda parte: LAS ĤARĜAS Y SU PROBLEMÁTICA</u>	117
2.1 <u>Las Ĥarĝas</u>	118
2.10 La muwaššaha y la Ĥarĝa	118
2.11 Los descubrimientos	121
2.12 Las fechas	123
2.13 El desciframiento	124
2.14 Ediciones	127
2.15 Los arabismos	128
2.16 El mundo poético	131
a) Amor angustiado-amor gozoso	131
b) Un recinto estrecho	135
c) El clima apasionado	136
2.17 La versificación	141
2.2 <u>La problemática de las Ĥarĝas</u>	144
2.20 Tres problemas básicos	144
2.21 La preexistencia	144
a) El testimonio de Ibn Bassām	145
b) El testimonio de Ibn Sanā' al-Mulk	146
c) La "incongruencia" de la Ĥarĝa	146
d) La Ĥarĝa es una cita	147
e) Las Ĥarĝas repetidas	148
f) El bilingüismo de la muwaššaha	149

	<u>Pags.</u>
g) Temas no árabes y temas árabes	151
h) La asonancia	154
i) Las <u>parñas</u> revelan la existencia de una "escuela" poética románica	154
2.22 ¿Poesía "popular"?	155
a) Las variantes	161
b) Las coincidencias con otras tradiciones peninsulares	161
2.23 Las <u>parñas</u> y las canciones mozárabes	167
a) Posibles <u>parñas</u> "de autor"	169
b) Parodias, retoques	172
2.24 Imagen de las canciones mozárabes	173
a) Temas	174
b) Versificación	174
c) ¿Fragmentos?	177
2.3 <u>Nuevas perspectivas</u>	179
2.30 Lo seguro y lo dudoso	179
a) Lo confirmado	180
b) Lo desmentido	181
c) Lo que no se sabe	181
2.31 Las canciones mozárabes son parte de un conjunto más amplio	185
a) La comunidad hispánica	185
b) La comunidad románica (y europea)	188
2.32 ¿Orígenes populares?	193

Esta tesis acabó de copiarse el
25 de abril del año 1972.
Se hicieron trece ejemplares.
Ana Luisa Santoveña de Ocampo
realizó la copia mecanográfica,
que fue revisada por ella y por
A n t o n i o A l a t o r r e .
De la copia en offset se en
cargó Aurelio Segura Bautista,
Paco Sala imprimió la portada.

Ejemplar núm. 2
de El Colegio de México