

*Margit Frenk*

# LAS JARCHAS MOZARABES y los comienzos de la lírica románica



*El Colegio de México*

**LAS JARCHAS MOZÁRABES Y LOS COMIENZOS  
DE LA LÍRICA ROMÁNICA**

**CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y  
LITERARIOS**

MARGIT FRENK

LAS JARCHAS  
MOZÁRABES  
Y LOS COMIENZOS  
DE LA LÍRICA ROMÁNICA



El Colegio de México

Ilustración de la portada: "Violas arábigas" miniatura de la Cantiga 210. Tomada del libro *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Ed. por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Primera edición, 1975

Primera reimpresión, 1985

© 1975, EL COLEGIO DE MÉXICO

Camino al Ajusco, 20

10740-México, D.F.

Impreso y hecho en México-*Printed and made in Mexico*

ISBN 968-12-0268-6 Primera reimpresión, 1985

## ÍNDICE GENERAL

<i>Advertencia</i>	1
<i>Prólogo</i>	3

### *Primera parte*

#### UN SIGLO DE ESPECULACIONES

1.1 <i>Bases ideológicas</i>	9
1.10 Antecedentes: El descubrimiento de la naturaleza	9
1.11 El concepto de "poesía popular"	13
a) El pueblo	14
b) El <i>Volksgeist</i>	15
c) El pueblo poetizante	16
d) <i>Naturpoesie</i> versus <i>Kunstpoesie</i>	18
e) La poesía popular, anterior a la culta	19
1.12 La teoría de los orígenes populares	21
a) Desde Uhland hasta Menéndez Pidal	21
b) Citas al canto	23
c) Dos modos de ver las cosas	26
d) El romanticismo de los positivistas	28
1.13 Nuevas ideas sobre la poesía popular	30
1.14 Nuevas teorías sobre los orígenes	33
1.15 <i>Eppur si muove</i>	38
1.2 <i>Textos y testimonios</i>	45
1.20 Las "pruebas"	45

1.21	Condenas eclesiásticas y otros documentos	46
1.22	Estrofitas anteriores al año 1100	48
	a) El estribillo de la famosa "alba bilingüe"	49
	b) Otros textos	51
1.23	La poesía popular de los siglos posteriores	52
1.24	La lírica cortesana medieval	61
1.25	La poesía de los goliardos	65
1.26	Balance	67
1.3	<i>Imagen de la lírica pretrovadoresca</i>	69
1.30	Cómo se formó esa imagen	69
1.31	Funciones y circunstancias de la lírica pretrovadoresca	70
	a) Canciones de baile; canciones de trabajo	70
	b) Las festividades	72
1.32	Elementos de su mundo poético	74
1.321	Rasgos generales	74
	a) Lírica "objetiva"	74
	b) Narración, diálogo, monólogo	76
	c) Amor triste, amor alegre; sátira	77
1.322	Los personajes de la lírica amorosa	78
	a) La mujer: lirismo femenino	78
	b) Los amantes	82
	c) Otros personajes	83
1.323	El ambiente: la naturaleza	84
1.324	Otros temas y motivos	84
(1.32)	Apéndice: Tres géneros de la poesía cortesana)	85
	a) Las <i>chansons de toile</i> o <i>chansons d'histoire</i>	85
	b) La <i>pastorela</i>	87
	c) El <i>alba</i>	88
1.33	La versificación	90
	a) Rasgos generales	90

b) Tipos de verso	92
c) Tipos de estrofa	92
d) La canción coral. Los "refrains"	96

*Segunda parte*

**LAS JARCHAS Y SU PROBLEMÁTICA**

2.1 <i>Las jarchas</i>	101
2.10 La muwashaha y la jarcha	101
2.11 Los descubrimientos	103
2.12 Las fechas	106
2.13 El desciframiento	106
2.14 Ediciones	109
2.15 Los arabismos	111
2.16 El mundo poético	114
a) Amor angustiado - amor gozoso	114
b) Un recinto estrecho	117
c) El clima apasionado	117
2.17 La versificación	122
2.2 <i>La problemática de las jarchas</i>	127
2.20 Tres problemas básicos	127
2.21 La preexistencia	127
a) El testimonio de Ibn Bassām	128
b) El testimonio de Ibn Sanā' al-Mulk	129
c) La "incongruencia" de la jarcha	129
d) La jarcha es una cita	130
e) Las jarchas repetidas	130
f) El bilingüismo de la muwashaha	131
g) Temas no árabes y temas árabes	132
h) La rima	134
i) Las jarchas revelan la existencia de una "escuela" poética románica	135
2.22 ¿Poesía "popular"?	135
a) Las variantes	139

b)	Las coincidencias con otras tradiciones peninsulares	140
2.23	Las jarchas y las canciones mozárabes	145
a)	Posibles jarchas "de autor"	146
b)	Parodias, retoques	148
2.24	Imagen de las canciones mozárabes	150
a)	Mundo poético	150
b)	Versificación	150
c)	¿Fragmentos?	152
2.3	<i>Nuevas perspectivas</i>	155
2.30	Lo seguro y lo dudoso	155
a)	Lo confirmado	156
b)	Lo desmentido	156
c)	Lo que no se sabe	157
2.31	Las canciones mozárabes son parte de un conjunto más amplio	160
a)	La comunidad hispánica	160
b)	La comunidad románica (y europea)	162
2.32	¿Orígenes populares?	166
	<i>Bibliografía y siglas</i>	169

## ADVERTENCIA

En 1969-1971 preparé para el *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* un estudio sobre “La poesía prerovadobresca”, que se publicó tardíamente, como fascículo aparte, en Heidelberg, 1979. Puesto al día —con las adiciones entre corchetes— y ampliado, sobre todo en su primera parte, ese estudio se convirtió en el presente libro, cuya primera edición data de 1975 y que ahora aparece reimpresso con levísimos retoques y unas cuantas adiciones bibliográficas. Para lo ocurrido en el estudio de las jarchas después de 1975, se recomienda la lectura de Fish Compton 1976, Hitchcock 1977 y Armistead 1980 (ver la Bibliografía), entre otros.

La primera edición de este libro fue objeto de las siguientes reseñas: W. Mettmann, en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 92 (1976), pp. 668 s.; Michel García, en *Bulletin Hispanique*, 78 (1976), pp. 381-384; R. Hitchcock, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 54 (1977), pp. 236 s.; R. ter Horst, en *Hispania*, 60 (1977), p. 389 s.; F. H. Nuessel, Jr., en *Modern Language Journal*, 61 (1977), pp. 142 s.; R. Kontzi, en *Quaderni Ibero-Americani*, 53-54 (1979-1980), pp. 317-319.



## PRÓLOGO

EN 1948 descubrió S. M. Stern las jarchas 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, diversas 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 (con unas cuantas excepciones); 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 jarchas la ha plantado hoy en tierra firme.

Por otra parte, este descubrimiento de las jarchas 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 orígenes más que los comienzos, y todos los estudios están como marcados por ese enfoque. Pero las jarchas 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 jarchas: ¿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 en seguida —segunda parte— a las jarchas. ¿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 estudiados. En seguida tendremos que percatarnos de los complejos problemas que plantean las jarchas, 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 jarchas han abierto sobre la poesía lírica 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.

El Colegio de México

University of California, San Diego

**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 naturaleza*<sup>1</sup>

En el comienzo está Rousseau. Porque fue Rousseau quien lanzó a los cuatro vientos los conceptos básicos 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 naïveté et graces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Montaigne, *Essais* [1580], I, liv; ed. J. Plattard, t. 1, 2ª pte., Paris,

Y recordaremos entonces que por esa época, a lo largo del Renacimiento, toda Europa se deleitó en los cantares rústicos y callejeros, que los músicos se inspiraron en sus melodías y los poetas, en las “ingenuidades y gracias” de sus letras.<sup>3</sup>

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 poesía.<sup>4</sup> 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 prólogo la “dulce espontaneidad” y la “gracia sin artificio” de las antiguas baladas, lo

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 22. 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. MENÉNDEZ PIDAL, *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, 1943 (Col. Austral), pp. 72 ss.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 RODRIGUES LAPA 1966, p. 67.

mismo que su valor nacional; si bien toscas y llenas de imperfecciones, dice, tienen la virtud de “tocar al corazón”.<sup>5</sup>

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”,<sup>6</sup> 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”.<sup>7</sup>

Rousseau, ha dicho Albert Schinz,<sup>8</sup> “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”,

<sup>5</sup> Para todo esto, ver el admirable capítulo VIII de COCCHIARA 1952 (y su bibliografía, pp. 589 s.); BALDI 1946, pp. 11 s.

<sup>6</sup> Carta a Rousseau del 30 de agosto de 1755, *apud* LAGARDE-MICHARD, p. 159.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> ALBERT SCHINZ, *La pensée de Jean-Jacques Rousseau*, Northampton, Mass., 1929, pp. 22-25 (la cita, p. 22).

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*”.<sup>9</sup> 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 décrépitude de l'espèce.”<sup>10</sup>

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 moeurs 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 . . .”<sup>11</sup> La educación que, un año después, propondrá para su *Émile* es coherente con tales ideas. Pensando, por ejemplo, en el oficio que eligirá 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

<sup>9</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Oeuvres complètes*, ed. Bibliothèque de la Pléiade, 1959-1969, t. 3, p. 15 (subrayo yo).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 171. Recuérdese 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. 245).

<sup>11</sup> *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.

"l'élever à l'état d'homme".<sup>12</sup> Y cuando Rousseau se fabrica una utopía para sí mismo, se sueña viviendo en el campo, 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 coeur qu'au bal de l'Opéra."<sup>13</sup>

### 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".<sup>14</sup> La equiparación, por lo demás, no es nueva: ha aparecido ya cuarenta años antes en Giambattista Vico y en varios coterráneos de Rousseau.<sup>15</sup>

El terreno estaba preparado, en toda Europa, para que brotara la idealización del campesino y de sus "viejas canciones rústicas";

<sup>12</sup> *Émile*, III; ed. cit., t. 4, pp. 470 y 1440, n. a la p. 470.

<sup>13</sup> *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).

<sup>14</sup> *Op. cit.*, IV. Cf. COCCHIARA 1952, p. 141.

<sup>15</sup> 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 respèchia l'anima stessa della natura . . ."

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*).<sup>16</sup> 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 recorrido,<sup>17</sup> 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?"

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*).<sup>18</sup> 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".<sup>19</sup> Pero llegó un momento en que empezaron a hacerse distinciones. Se dijo entonces que la equivalencia *pueblo*=*clases bajas* es reciente; que

<sup>16</sup> Cf. además *supra*, nota 1.

<sup>17</sup> LEVY 1911, p. 33. (Las traducciones de los pasajes en alemán son mías.)

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 33-35.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 69 (A. W. Schlegel), 73 s. (Arnim), 112 (Schopenhauer), 133, 145 (otros).

en épocas antiguas<sup>20</sup> 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".<sup>21</sup> Las ideas de Vischer sobre la poesía popular ejercieron honda influencia en sus contemporáneos.

b) *El Volksgeist*. Este pueblo-nación que reunía a todos, desde el campesino hasta el soberano, constituía un solo 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 hoy,<sup>22</sup> como tantos otros mitos románticos. Sirvió de maravilla al creciente nacionalismo de los países europeos, y a este propósito no hay que olvidar que muchas 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

<sup>20</sup> ¿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*, 1.11e.

<sup>21</sup> 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*): 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 a partir de entonces "sólo las capas inferiores" (LEVY 1911, p. 128, y cf. pp. 140, 153). Cf. *infra* 1.11e y 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 jarchas: cf. *infra*, 2.22 y n. 56.

<sup>22</sup> Podría citarse —un ejemplo entre tantos— el artículo de L. LACOURCIÈRE 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.

de Francia.<sup>23</sup> 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 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.”<sup>24</sup>

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 siglo.<sup>25</sup> Los hermanos Grimm, al unísono, se encargaron de ampliarlas hacia 1807: “No es obra deliberadamente producida por unos cuantos hombres sobresalientes, excepcionalmente dotados”, “no ha salido, como la demás poesía, de manos de poetas individuales con nombre conocido, sino que ha brotado entre el pueblo mismo, de boca del pueblo”, y

<sup>23</sup> Dice COCCHIARA (1952, p. 157) de la obra de Macpherson: “quest’opera voleva costituire un’*Iliade* nazionale . . . Ossian infatti voleva essere il cantastorie di un patrimonio che ha, sì, valore poetico, ma anche e soprattutto nazionale; . . . voleva riportare la Scozia e l’Inghilterra alle fonti della propria storia e della propria tradizione”.

<sup>24</sup> 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, dirá 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).

<sup>25</sup> LEVY 1911, pp. 66, 69.

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".<sup>26</sup> Jacob 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."<sup>27</sup>

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";<sup>28</sup> pero en 1845 reconoce que "ninguna obra del espíritu ha surgido directamente de la totalidad de una nación" y que toda creación requiere "de la actividad y el talento del individuo".<sup>29</sup> El espíritu crítico tenía que volver por sus fueros. Continuaba Uhland, adelantándose a lo que tienden a pensar —aunque con más precisión— los folcloristas 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

<sup>26</sup> *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 Volksgeist" (cit. *supra*, n. 4), p. 243.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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 de los cantos populares que "nadie los ha escrito, en ningún lugar se han creado", y Böckel: "La canción popular no surgió nunca." Cf. pp. 132, 141, 160.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 92.

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”.<sup>30</sup> Por eso tiene que ser anónimo y desconocido.<sup>31</sup> 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 popular.<sup>32</sup>

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 estos 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”.<sup>33</sup> Nada sabe de la

<sup>30</sup> *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.

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

<sup>32</sup> Lo dijo Liliencron entre 1865 y 1869, adelantándose en 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.

<sup>33</sup> 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).

cultura, de los estudios.<sup>34</sup> Es espontánea, emotiva, conmovedora: "Sale del corazón y por eso regresa al corazón."<sup>35</sup> 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: sencillo y sin adornos" (Eschenburg, en 1778); es simple, ingenua, graciosa. 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).<sup>36</sup>

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" (1723), "Fragments of Ancient Poetry . . ." (Macpherson), "Reliques of Ancient English Poetry" (Percy).<sup>37</sup> Cuando se trataba de precisar, se decía "de la

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 120, 124, 132, *passim*. Goethe (p. 48): "sus motivos están tomados directamente de la naturaleza".

<sup>35</sup> Herder: *ibid.*, p. 36; los Schlegel, los Grimm, etc.: pp. 66, 71; Von der Hagen: p. 81; Görres: p. 82.

<sup>36</sup> 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 Jacob 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.

<sup>37</sup> 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*.

Edad Media". Esa Edad Media que la Ilustración consideró oscurantista, pero que fue exaltada ya por Vico y constituida en "edad heroica" por prerrománticos y románticos.<sup>38</sup>

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 la 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*).<sup>39</sup> La idea aparece ya en Herder, en los Grimm, en Hegel, en Uhland.<sup>40</sup> 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 contemporáneos.<sup>41</sup> En cambio, otros muchos sostuvieron con los hermanos Grimm que la auténtica poesía culta es siempre continuación de la poesía "natural", puesto que en ésta "aparecen ya los gérmenes de todos los géneros de la poesía artística".<sup>42</sup>

No hace falta decir más: Ya sabemos bien de dónde vino la

<sup>38</sup> 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 s., 215 s., 221 (Novalis, Tieck, Schlegel).

<sup>39</sup> 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).

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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 inocencia política y social, sin diferenciación de su cultura, sólo tiene poesía popular, no culta; ésta surge cuando ese pueblo sale de "tal situación idílico-heroica", y entonces las antiguas canciones se refugian entre los hombres "que están más alejados de la cultura" (*ibid.*, p. 119).

<sup>42</sup> Son palabras de Krejčí: LEVY 1911, p. 124; cf. p. 76 (los Grimm).

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 populares*<sup>43</sup>

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 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 to-

<sup>43</sup> 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 1905, pp. 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, “Origins of Romance Lyrics: a Review of Research”, *Yearbook of Comparative and General Literature*, 16 (1967), pp. 16-32, es deficiente, como lo es el de W. M. DAVIS, “Current scholarship on the origins of the Medieval Provençal lyric: some conclusions”, *Philologica Pragensia*, 10 (1967), pp. 92-96. 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.

davía no se habían separado totalmente de las sencillas canciones populares (*vom schlichten Volksgesang*)... 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].”<sup>44</sup> 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 teoría.<sup>45</sup>

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 *Minnesänger* 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 (1884). En seguida, el fundamental libro de Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, de 1889. Siguió jalón importantísimo: el extenso comentario de Gaston Paris (1891) al libro de Jeanroy, y luego el artículo que a ambos trabajos dedicó Joseph Bédier en 1896. Cruzándose cronológicamente con estos estudios sobre la poesía francesa, el libro de Giovanni Cesareo (1894) sobre *Le origini* de la poesía italiana y las investigaciones musicológicas de Restori (1895). Los alemanes vuelven al ruedo poco después: Eduard Wechssler en un trabajo de 1897 y en su cono-

<sup>44</sup> UHLAND: “Abhandlung über den Minnesang”, en sus *Werke*, Berlín, 1927, t. 4, p. 368; DIEZ: obra citada, p. 17; FAURIEL: obra citada, p. 15. *Apud* AXHAUSEN 1937, pp. 26 s.

<sup>45</sup> Sobre Diez y Wackernagel, cf. JEANROY 1889, pp. XIX s., 117; RONCAGLIA 1951, p. 217; BEZZOLA 1941, p. 154, n. 2.

cido 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* (1ª ed., 1905).

Un año antes ha salido el extenso estudio preliminar de Carolina Michaëlis de Vasconcelos al *Cancioneiro da Ajuda*, de 1904, 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 (también 1910); por esos años, los “Echi di poesia popolare nell’antica lirica italiana” de Giulio Bertoni. De 1919 es la famosa conferencia de Ramón Menéndez Pidal, “La primitiva poesía lírica española”.

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 (1950), Walther Suchier. 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 jarchas. 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 esos 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 canciones 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 [ha] 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 donde toda raíz se nutre, y del cual se alimentan las más exóticas semillas que a él se lleven. La sutileza de un estudio penetrante hallará lo popular casi siempre, aun en el fondo de las obras de arte más personal y refinado.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> 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.

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 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 Dronke 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 Grundschicht*) universal y eterno del cual “los antiguos cantarcillos alemanes y románicos son elementos auténticos”, según quiere Theodor Frings?<sup>47</sup>

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 Romanía: se ha hablado de una primitiva comunidad europea o románica, en términos de una unidad ya étnica, ya lingüística, ya cultural.<sup>48</sup> Por lo demás,

<sup>47</sup> 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, “Origini, 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 antiqüísima 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 (cf. *infra*, 1.23).

<sup>48</sup> 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 MENÉN-

la mayoría de los estudiosos ha preferido no meterse en esas especulaciones remotas y más bien, dando por sentado el fondo de poesía popular nacional, estudiar sus representaciones en ciertos géneros de la poesía culta.

c) *Dos 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. 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 malmariada, el *estribot* y —mezclando géneros con formas— la *balada*, la *dansa*, la *retroensa*, etc.<sup>49</sup>

Pero no sólo se suponían populares los géneros, sino que muchos de los *textos* 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 desdénaron 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*”, trozos de canciones populares.<sup>50</sup>

DEZ PIDAL, 1951, p. 266. 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 Rumania, 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'attesa udite nel mondo romanzo” (1962, p. 32). Cf. *infra*, 2.31.

<sup>49</sup> Cf. JEANROY 1889, p. xix. Ver *infra*, 1.32 Apéndice, 1.33.

<sup>50</sup> *Altromanische Lieder und Leiche*, 1846, p. 182 (cf. JEANROY 1889, pp. 114 s. y pp. xix s.; SCHELUDKO 1929, pp. 4 s.). Ver *infra*, 1.33d.

Fue Jeanroy y quien con su espíritu positivista vino a darles un giro distinto y renovador a estas especulaciones: 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”.<sup>51</sup> 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.”<sup>52</sup> O sea, la canción popular sí está en el origen de ciertos géneros y formas, les ha servido de “fermento”, de “alimento”,<sup>53</sup> 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 populista, no había realmente diferencia sustancial entre la actitud de Jeanroy,<sup>54</sup> 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 mucho, en efecto, si sus géneros y sus poesías son directa o indirectamente populares, si están cerca o lejos del “fondo nacional”. Por lo demás, Jeanroy, que fue el único de estos 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 romántico.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> JEANROY 1889, p. xxi.

<sup>52</sup> PARIS 1891, p. 613.

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> Que RONCAGLIA 1951, p. 216, designa con razón como “lo sforzo più cospicuo per fondare il postulato dei romantici col metodo della filologia positivística”.

<sup>55</sup> Véase *infra*, 1.15, lo que dice y lo que siente sobre la poesía popular en general.

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<sup>e</sup> 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.”<sup>56</sup>

En esa especie de Edad de Oro no había más que una poesía, y esa poesía era popular.<sup>57</sup> Cuando luego, en el siglo XII, surge la sociedad cortesana, “le public français se scinde en deux parties” y “cette révolution substitua à l’antique et naïve poésie du peuple

<sup>56</sup> 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*, 222 y n. 56), DRONKE (1968, pp. 26, 189). Ver también AUERBACH, en *RPh*, 4 (1950-51), pp. 55-67. — En cambio para SCHELUDKO (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 enérgicamente: “el abismo existente entre la mentalidad culta y la popular ¿acaso no era más profundo en la Edad Media que en la época (pre-)romántica e incluso en la nuestra?” (SPITZER 1952, p. 3). 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.

<sup>57</sup> 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”.

des productions plus savantes, plus raffinées . . .”, dice Jeanroy,<sup>58</sup> 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 sérieux, comme dans les poésies naïvement populaires, où l’amour est une affaire grave . . .”<sup>59</sup> Moralmente no hay comparación posible. Dice Jeanroy:

La poésie vraiment populaire . . . repose toujours . . . sur un fonds de sentiments honnêtes: elle est inspirée trop directement par la réalité, elle reflète trop fidèlement des sentiments vrais et naturels pour être, de parti pris, immorale et licencieuse . . . Partout où nous voyons renversées . . . les idées morales plus élémentaires, soyons assurés que nous ne sommes point dans une atmosphère vraiment populaire.<sup>60</sup>

Sinceridad, sencillez, espontaneidad, naturalidad, cercanía a la realidad, son las características que —siempre elogiosamente— atribuyen estos filólogos a la canción popular pretrovadoresca,<sup>61</sup> características que desde Percy, Herder, Goethe, Schlegel y tantos otros se habían atribuido 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

<sup>58</sup> JEANROY 1889, pp. xviii y 123. BÉDIER 1896, p. 167, se imagina una transformación gradual: “À mesure qu’une partie de cette société tendit à se raffiner . . . les thèmes lyriques se raffinèrent aussi à son image.”

<sup>59</sup> PARIS 1891, p. 613.

<sup>60</sup> JEANROY 1889, p. 155. Gaston Paris insiste luego en esta idea.

<sup>61</sup> JEANROY 1889, pp. 90, 169, 184, *passim*. Cf. ALLEN 1907, t. 5, pp. 461, 469; t. 6, pp. 6, 23, 84, 161, *passim*.

Hennig Brinkmann: "En la historia literaria lo que domina hoy es todavía la teoría de las canciones de mayo formulada por Gaston Paris"; y Dimitri Scheludko, en 1929: "La teoría de los orígenes populares (*Volksliedtheorie*) ha pasado íntegramente a los manuales, y es considerada por todos como teoría consolidada." Todavía puede afirmarlo Guido Errante en 1943.<sup>62</sup> 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 popular<sup>63</sup> y se insistirá en que una canción popular puede haber sido compuesta por un poeta de alto nivel: el *Kunstlied* transformado en *Volkslied*. 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."<sup>64</sup> Por otra parte,

<sup>62</sup> BRINKMANN 1926, p. 45; SCHELUDKO 1929, p. 29; ERRANTE 1943, pp. 9, 67 y n.

<sup>63</sup> 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 s., 103-106, 108, 134 s., 145, 146. *Ibid.*, pp. 79, 107 s.: crítica de la idea del pueblo autor ya en los contemporáneos de Grimm. Cf. BRONZINI 1959, pp. 8 ss.

<sup>64</sup> "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* LEVY 1911, p. 45). [Cf. JEAN ROUSSELOT: "poésie populaire et poésie élaborée ont des

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*),<sup>65</sup> 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 poético.<sup>66</sup> 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”, que “descienden” de las clases altas (se habla de *gesunkenes Kulturgut*). Su discípulo H. Naumann distinguirá luego (1921-22) dos tipos básicos de canción popular: la de origen culto y la que llamó *primitives Gemeinschaftslied*, o sea, una canción realmente colectiva y elemental, propia de comunidades primitivas (formulillas rítmicas, estrofitas amoratorias sencillísimas, canciones de cuna, etc.).<sup>67</sup>

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”,<sup>68</sup> dejando así de lado todas las cuestiones de origen y difu-

sources identiques... la poésie populaire et la poésie élaborée ne font qu’une” (“Les sources populaires de la poésie”, *Age Nouveau*, núm. 98, p. 83; *apud* SCHARFF 1969, p. 211.]

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> Cf. LEVY 1911, pp. 168-187; BRONZINI 1959, pp. 11 s.

<sup>67</sup> LEVY 1932, pp. 7 s.; BRONZINI 1959, pp. 12 s. Cf. *infra*, 1.15.

<sup>68</sup> B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d’arte*, Bari 1933 (3ª ed., 1952), pp. 1-64. Los teorizadores italianos tienden a elogiar la idea de Croce y a

sión, que, en realidad, son de gran importancia. 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 *Fenomenologia del canto popolare*.<sup>69</sup> 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 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 circunstancias será todo lo contrario.<sup>70</sup> 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 colectividad,<sup>71</sup> sobre la frecuente interacción

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.).

<sup>69</sup> Título de la fundamental obra de Paolo Toschi (TOSCHI 1947). Ver para todo esto BRONZINI 1959.

<sup>70</sup> Para la poesía popular como fenómeno histórico, cf. BALDI 1946; DEL MONTE 1954, p. 54; A. PAGLIARO, *Poesía giullaresca e poesía popolare*, Bari, 1958, p. 15; BRONZINI 1959, pp. 29, 67; RODRIGUES LAPA 1966, p. 64 (también MENÉNDEZ PIDAL 1960, pp. 312-314).

<sup>71</sup> 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.

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 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 Piguet,<sup>72</sup> 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, al estudiar las canciones de baile francesas del siglo XIII,<sup>73</sup> descubre el gran parecido que hay entre ellas y los bailes infantiles de hoy. ¿Cómo explicarlo? En la forma en que 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 des formes simplifiées de ces jeux seigneuriaux.” (Recuérdese que la “teoría de la recepción” data de fines del siglo XIX; en el

<sup>72</sup> E. PIGUET, *L’évolution de la pastourelle du XII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Bern, 1927, p. 175. Cf. BRONZINI 1959, p. 8 y TOSCHI 1947, p. 94.

<sup>73</sup> BÉDIER 1906. Las citas: p. 424. Cf. RODRIGUES LAPA 1966, pp. 59 s.

mismo año de 1906 publica John Meier su libro *Kunstlieder im Volksmunde*: 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).<sup>74</sup>

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 procla-

<sup>74</sup> 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 LAPA 1929 (sobre todo, pp. 77-149); SCHELUDKO, “Mittelateinische Theorie”, *Archivum Romanicum*, 15 (1931), pp. 137-206; AXHAUSEN 1937, pp. 43-61; el artículo de PILLET, cit. *infra* (1.14, n. 87). No haré referencia aquí, por el hecho de que no entró en pugna con la tesis popularista (incluso colaboró con ella), a la famosa e importante “tesis árabe”, sobre la cual puede hallarse información en RODRIGUES LAPA 1929; SCHELUDKO, en *ZRPh*, 47 (1927), pp. 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.

maron 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.”<sup>75</sup>

El paso decisivo lo dio Hennig Brinkmann en 1925 y 1926 en dos libros breves y jugosos. En el primero estudió la poesía erótica latina que floreció en los medios clericales franceses de Angers durante el siglo XI; en el segundo establece una serie de notables coincidencias entre esta lírica 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”.<sup>76</sup>

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 trovadores.<sup>77</sup>

Scheludko se lanzó más agresivamente al ruedo, en 1929, con-

<sup>75</sup> J.H.A.A. FRANTZEN, “Ueber den Einfluss der mitellateinischen Literatur auf die französische und deutsche Poesie des Mittelalters”, *Neophilologus*, 4 (1919), pp. 358-371 (la cita, p. 359; *apud* AXHAUSEN 1937, p. 43). El otro artículo es de SALVERDA DE GRAVE (holandés, como Frantzen), “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.

<sup>76</sup> BRINKMANN 1926, p. 45. Cf. AXHAUSEN 1937, pp. 44-46; RODRIGUES LAPA 1966, pp. 70-72.

<sup>77</sup> Cf. *supra*, nota 74; además, SCHELUDKO 1929.

tra 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 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”.<sup>78</sup> 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 alcune molto ingegnose ed elaborate, ma tutte prive dell'appoggio di documenti e di testi”.<sup>79</sup>

Los demás paladines de la tesis litúrgica y paralitúrgica —Spanke, Gennrich, 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.”<sup>80</sup> Aunque el pueblo a que alude Rodrigues Lapa ya no es el de los románticos: “Essa poesia popular —escusado será dizer— não é uma poesia inculta”;<sup>81</sup> es precisamente una poesía en la que han entrado, entre otras cosas, elementos del arte religioso . . .

<sup>78</sup> SCHELUDKO 1929, pp. 263, 6, 7. Véase, sin embargo, la bonita justificación del círculo vicioso que hace RONCAGLIA 1952, p. 219, n. 15.

<sup>79</sup> ERRANTE 1943, p. 50. La lectura del libro de Errante crea la impresión de que nunca hubo poesía popular antes de los trovadores.

<sup>80</sup> RODRIGUES LAPA 1966, p. 79.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 93.

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 a 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."<sup>82</sup> No sabemos si las cosas fueron así, pero ciertamente da gusto ver entrar el aire fresco en esas estancias antes rigidamente 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.

Sobre el juglar 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 pretrovadoresca.<sup>83</sup> 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 preexistente<sup>84</sup> y un intermediario entre esos motivos y formas y la

<sup>82</sup> DRONKE 1968, p. 30; 1965, t. 1, pp. 54 s.; 1968, p. 23. Cf. *infra*, 2.22.

<sup>83</sup> 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. niega 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.

<sup>84</sup> Cf. CESAREO 1924, pp. 26-93; ALLEN 1907, t. 5, p. 476 (para Alemania); PARIS 1891, pp. 553, 554.

poesía cortesana.<sup>85</sup> Pagliaro, que en el año de 1958 dedicó un libro a la interacción entre poesía popular y poesía juglaresca,<sup>86</sup> 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. Rodrigues Lapa protesta contra la unilateralidad de todas las teorías existentes: lo mismo la popularista, que la latino-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 misturam diversíssimas influências, teremos provávelmente achada a sua explicação. E assim o lirismo trovadoresco entra no quadro das *instituições medievais* e participa do seu carácter de síntese.<sup>87</sup>

### 1.15 *Eppur si muove*

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

<sup>85</sup> A. Pillet, Jeanroy (cf. BEZZOLA 1941, pp. 147, 149 ss.); VORETZSCH 1905, p. 179 (de esa 1ª ed.); JONES 1931, pp. 47, 193; BELL, p. 13; RODRIGUES LAPA 1966, p. 93; KÖHLER 1952, p. 202.

<sup>86</sup> *Op. cit.* (*supra*, n. 70), p. 62.

<sup>87</sup> RODRIGUES LAPA 1966, p. 91. Esta manera de ver las cosas no es 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 mittellateinische 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).

Quand 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<sup>e</sup> et au X<sup>e</sup> 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.<sup>88</sup>

La reacción antirromántica ha sido muy tenaz, como para ponerse a la par de la teoría romántica misma, que —ya lo vimos y lo seguiremos viendo a propósito de las jarchas— 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 oeuvre réfléchie et littéraire".<sup>89</sup> 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,<sup>90</sup> las expresiones del tipo de "la poésie vraiment populaire" o "authentiquement populaire", "les thèmes d'origine vraiment populaire", "l'antique et naïve poésie du peuple",<sup>91</sup> etc., que a cada

<sup>88</sup> MAURICE DELBOUILLE, "À propos des origines de la lyrique 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.

<sup>89</sup> JEANROY 1889, p. xvii.

<sup>90</sup> En 1.12d; sobre todo la cita que precede a la nota 60.

<sup>91</sup> Ob. cit., pp. 89, 123. Véanse también los pasajes a los que remite la nota 61.

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* . . .”<sup>92</sup>

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 “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”.<sup>93</sup> Sin embargo, Naumann escribía hacia 1921 y todavía estaba convencido de la teoría de los orígenes populares.<sup>94</sup> ¡Difícil problema! ¿Cómo combinar esta teoría con su idea de un *Volkslied* de origen literario? Naumann se sacó entonces de la manga esa *primitive Gemeinschafts poesie* a la que ya aludí antes, una poesía “que sale directamente del seno de la comunidad primitiva, sin sufrir influencia alguna”, poesía muy sim-

<sup>92</sup> ALLEN 1907: sus definiciones, en t. 6, pp. 141 s. (cf. pp. 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.

<sup>93</sup> NAUMANN, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena, 1921, pp. 6 ss.; cf. BRINKMANN 1925, pp. 65 s.; LEVY 1932, pp. 7 s.

<sup>94</sup> Véase el texto en la nota siguiente.

ple, muy elemental... O sea, el *Volkslied* romántico redivivo, ¡sólo que con otro nombre!<sup>95</sup>

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 dice<sup>96</sup> que en esa época "no puede haber habido poesía popular (*Volkslied*): 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 las *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*)"; aún más, afirma enfáticamente: "su existencia es para mí un axioma."<sup>97</sup>

Y ahora viene lo bueno: "La canción popular tiene ciertas carac-

<sup>95</sup> 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 *primitivve Gemeinschaftspoeseie*" (SPANKE 1933, p. 58; ver también pp. 258-262). Basta citar otro pasaje de Nauman (*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*, 1.32a.

<sup>96</sup> BRINKMANN 1925, p. 47 (cf. pp. 65 s., 73).

<sup>97</sup> SCHELUDKO 1929, pp. 201, 208, 211, *passim* (temas populares); 265 s. (existencia de la lírica popular).

terísticas 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: 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!*).<sup>98</sup>

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”.<sup>99</sup> Lo que está en duda, y ahora más que antes, es la *naturaleza* de la poesía lírica en lengua vulgar anterior a la de los trovadores, no su existencia.

He aquí los nombres de quienes, según me consta, han afirmado que hubo antes de 1100 una poesía de tipo popular:<sup>100</sup> Diez, Fauriel, Wackernagel, Brackelmann, Nigra, D’Ancona, Römer, Stengel, Carducci, Jeanroy, Paris, Bédier (el primer Bédier), Wechssler, Cesareo, Gorra, H. Suchier, Pillet, Michaëlis de Vasconcelos, Allen, Novati, Wilmotte, Vossler, Voretzsch, Menéndez

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 26, 221, 10, 265, 264.

<sup>99</sup> RONCAGLIA 1951, p. 215.

<sup>100</sup> 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; KÖHLER 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.

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

### 1.21 *Condenas eclesiásticas y otros documentos*

Desde Fauriel se han 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 monografía.<sup>1</sup> Los materiales acopiados por Warren para la *Romania van del siglo IV al XI*. En ellos se censuran las danzas y los *cantica puellarum* por procaces (*obsценis turpibusque canticis*) y asociados a prácticas paganas: *Sunt quidam, et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus . . . ballando, verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo, similitudinem paganorum peragendo advenire procurant.*<sup>2</sup> Se condena la costumbre de efectuarlas en los atrios de las iglesias y dentro de ellas.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 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 1905, pp. 59-63; SPANKE, en *ZFSL*, 53 (1930), p. 141; SPANKE 1933; 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.; ŠCUDIÉRI-RUGGIERI 1962, pp. 8-12; DRONKE 1968, pp. 15, 186-188.

<sup>2</sup> Concilio de Roma, año 826: *Monumenta Germaniae Historica*, Concilia, t. 2, p. 581 (WARREN 1911, p. 297 y n. 5).

<sup>3</sup> "Non licet in ecclesia chorum saecularium vel puellarum cantica exer-

En su mayoría esos testimonios parecen referirse a canciones amatorias, 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 III,<sup>4</sup> de los cuales en seguida veremos unas muestras tempranas. Ocasionalmente se mencionan además cantos de soldados,<sup>5</sup> cantos fúnebres,<sup>6</sup> de boda,<sup>7</sup> de trabajo.<sup>8</sup>

¿Qué deducciones se pueden sacar de todos esos testimonios? Ha dicho Viscardi que “non offrono se non indicazioni vaghe, che non consentono conclusioni alcuna sulla qualità e l'origine dei canti”.<sup>9</sup> 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”, iletrada.<sup>10</sup> El problema comienza cuando entramos en las interpretaciones. Zumthor, por ejemplo, haciendo ex-

cere”, Concilio de Auxerre, entre 573 y 603: *ibid.*, t. 1, p. 180 (WARREN 1911, p. 293). Cf. SPANKE 1930.

<sup>4</sup> Cf. KOLB 1958, p. 164.

<sup>5</sup> NOVATI 1910, pp. 434-436.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Cf. MICHAËLIS 1904, t. 2, p. 850.

<sup>8</sup> De tejedoras e hilanderas: Arnobio (s. III), *Patrologia Latina*, t. 5, p. 1110; Hincmar de Rheims (s. VIII), *ibid.*, t. 125, col. 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 tejedores, y las canciones de cuna: *Patrologia Graeca*, t. 55, cols. 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.

<sup>9</sup> “Le origini” (cf. *supra*, 1.12, n. 43), p. 97; VECCHI, *Convivium*, 1949, p. 937.

<sup>10</sup> Cf. MICHAËLIS 1904, t. 2, pp. 847-850, 858, 864.

plícito 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*”;<sup>11</sup> en cambio, Rodrigues Lapa cree que las canciones amorosas censuradas eran “não tanto uma poesia plebeia, popular, mais ou menos inofensiva, mas um lirismo amoroso, pessoal, que escandalizava, pela desvergonhada sensualidade . . .” y que era obra de clérigos.<sup>12</sup> En su reciente artículo, M. Delbouille tiende a pensar que tales cánticos fueron “considérés comme «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”.<sup>13</sup>

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. Sólo una estrofa ha levantado polvo:

<sup>11</sup> ZUMTHOR *Hist.* 1954, p. 40. Cf. *supra* 1.12d, n. 56, la distinción que él establece entre los letrados y los iletrados.

<sup>12</sup> RODRIGUES LAPA 1929, pp. 256 s. Hay, por cierto, quienes piensan que no deben tomarse tan al pie de la letra los términos *turpia*, *obscœna*, etc.: NOVATI 1910, pp. 440 s., nota; WARREN 1911, pp. 311 s.

<sup>13</sup> Art. cit. (*supra*, 1.15, n. 88), p. 16.

a) *El estribillo de la famosa "alba bilingüe"*, o sea, del poema latino "Phoebe claro nondum orto iurare", contenido en un manuscrito del siglo x (¿o del xi?), de probable proveniencia francesa.<sup>14</sup> He aquí el texto completo del poema:

Phebi claro nondum orto iurare  
fert aurora lumen terris tenue  
spiculator pigris clamat surgite;

*Lalba par umetmar atra sol  
poypas abigil miraclar tenebras;*

En incautos ostium insidie  
torpentesque gliiscunt intercipere;  
quos suadet preco clamat surgere.

*Lalba part umetmar atra sol;  
poypas abigil miraclar tenebras*

<sup>14</sup> El poema fue descubierto por JOHANNES SCHMIDT en un códice 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 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. 266-270; P. A. BECKER, "Das geistliche Morgenlied von Fleury-sur-Loire", *ZFSL*, Supplement: *Behrens-Festschrift*, Jena-Gronau, 1929, pp. 205-217. El reciente artículo de U. MÖLK, "À propos de la provenance du Codex Vaticanus Reginensis Latinus 1462, contenant l'aube bilingue du x<sup>e</sup> ou xi<sup>e</sup> siècle", *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, t. 1, pp. 37-43, ratifica la proveniencia francesa del ms. (de la abadía de Fleury).

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

*Lalhapart umetmar atra sol;  
 poy pas abigil*<sup>15</sup>

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 una alba amorosa o bien de un poema religioso.<sup>16</sup> Pero el estribillo ha desconcertado aún más. No se sabe siquiera en qué lengua o dialecto está escrito —¿provenzal, retorromance, latín corrompido?—,<sup>17</sup> 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 ver-

<sup>15</sup> 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 qui 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."

<sup>16</sup> Canto de vela de soldados: Stengel, RÖMER 1884, p. 5; PARIS 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 (!).

<sup>17</sup> 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, Woledge (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.

sos desde el descubrimiento del “alba” en 1881<sup>18</sup> coinciden en cuanto al tema principal: se trata de una descripción del amanecer sobre el mar. Pero las lecturas divergen muchísimo, y no existe 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 fielmente,<sup>19</sup> ya imitada o adaptada.<sup>20</sup> Sería: o una canción de velador, sin connotaciones amorosas (Laistner, Jeanroy, G. Paris), o una “alba guerreresca” (Rajna) o una alba erótica (Hatto, Dronke).<sup>21</sup>

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

<sup>18</sup> Puede vérselas en CAMILLI 1954, pp. 340-344; cf. HATTO 1965, pp. 77-79.

<sup>19</sup> LAISTNER, art. cit.; RÖMER 1884, p. 5; MONACI, art. cit., p. 788; ALLEN 1907, t. 5, p. 465.

<sup>20</sup> P. RAJNA, art. cit., pp. 85 ss.; JEANROY 1889, p. 75; PARIS 1891, p. 586; HATTO 1965, p. 78; DRONKE 1968, p. 172.

<sup>21</sup> 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 muwashahas bilingües (cf. *infra*, 2.10, 2.21f): *Poesia latina medievale*, 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.

Adelbertos comis curtis,  
macrospalhis, gundopistis.<sup>22</sup>

Novati lo considera “un vero e genuino strambotto [popolare] italiano dell'Ottocento”.<sup>23</sup>

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 atamor.<sup>24</sup>

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

Ista cartula est de caput coctu;  
ille adiuuet de ill[u] rebottu  
qui mal consiliu li mise in corpu.<sup>25</sup>

Son muestras aisladas, que revelan simplemente la existencia de improvisaciones burlescas en verso y que tienen cierto interés para la historia del *estribot-strambotto*<sup>26</sup> y de las formas métricas.

### 1.23 *La poesía popular de los siglos posteriores*

Se conservan también algunas coplitas de escarnio de los siglos

<sup>22</sup> *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.

<sup>23</sup> NOVATI 1910, pp. 431 ss.; cf. RUGGIERI 1953, p. 366.

<sup>24</sup> Así en la *Primera crónica general*, p. 449b; algo distinto en *Hispania Illustrata*, t. 4 (1608), p. 88. Cf. MENÉNDEZ PIDAL 1951, p. 220.

<sup>25</sup> B. DE BARTHOLOMAEIS, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, 1926, pp. 3 y 75 s.; R. M. RUGGIERI, *Testi antichi romanzi*, t. 2, Modena, 1949, p. 33. Ver P. Wunderli, en *Vox Romanica*, 24 (1965), pp. 57, 60 *passim*.

<sup>26</sup> Cf. *infra*, 1.321c, 1.33 y n. 25.

XII, XIII y XIV: ya no es "lirica 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 zenoese,  
clepa cor a lo portonarese,  
strepa torsselo a lo lucchese.

Curioso también el pasaje de la *Cronica* de Salimbene, referente al año 1240: "Nam rustici et pueri et puelle, quotiens 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."<sup>27</sup>

No le faltaron, sin duda, coplitas burlescas a la Península 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.

<sup>27</sup> 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. 111 s.

Otras, también portuguesas, alusivas a sucesos de fines del XIV, figuran en la *Crónica* de Fernão Lopes.<sup>28</sup>

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

Male de oculis  
famu li maris.

Donne alantor  
me prende amor.

L'onda del mare  
mi fa sí gran male.<sup>29</sup>

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 "Oi' oj'eu ãa 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 froll!

Dado su parecido con un cantarcito de tipo popular recogido dos siglos más tarde, se ha considerado éste como popular y arcaico.

<sup>28</sup> Cf. MENÉNDEZ PIDAL 1919, pp. 268 s.; FRENK ALATORRE 1966, núms. 22, 56, 57 y nn.; MENÉNDEZ PIDAL 1957, pp. 160 s., 342.

<sup>29</sup> Véanse, respectivamente, DE BARTHOLOMAEIS, *op. cit.*, p. 4; TOSCHI 1951, p. 87; BOCCACCIO, *Il Decamerone*, ed. G. Petronio, Torino, 1950, t. 1, p. 537 (cf. DEL MONTE, *op. cit.*, pp. 8-12).

También es posible que lo fuera el pie de la “bailada” 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:

A pee dũa torre  
baila corpo brioso:  
vedes o cós, ai cavaleiro!<sup>30</sup>

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

¡Ay, meu amigo!  
¡Si me veré 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 pretrovadoresca. En primer lugar, la famosa balada provenzal “A l'entrade del tens clar”, de fines del siglo XII:

A l'entrade del tens clar — eya  
pir ioie recomençar — eya  
e pir ialous irritar — eya  
vol la regine mostrar  
k'ele est si amourouse.

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

<sup>30</sup> NUNES 1926, núm. 256; RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2a. ed., Coimbra, 1970, núms. 199 y 197.

*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 bachelar — eya  
que tuit non venguent dançar  
en la dance ioieuse.

*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 bachelar — 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 calificativo.<sup>31</sup> En cambio, no con la idea de que la balada fuera la única reliquia de la poesía popular. Ahí estaban las conocidas cancioncillas francesas de *Bele Aelis*, que forman toda una familia de textos y versiones, como ésta de *Guillaume de Dole*:

Main se leva bele Aeliz  
 —dormez, jalous, ge vos en pri!—  
 biau se para, miex se vesti  
 desoz le raim.  
 Mignotement la voi venir  
 celi que j’aim.

Hasta Scheludko reconoció que estas piecitas “no tienen ningún punto de contacto con los motivos y medios expresivos cortesanos”.<sup>32</sup>

Más complicado es el caso de los *refrains*, a los que me referiré al final del siguiente capítulo. Ahí es el “género” mismo —si

<sup>31</sup> 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 RÖMER 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. 46); y como casi siempre, SCHELUDKO adopta una posición negativa: “es todo menos 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 s.).

<sup>32</sup> SCHELUDKO 1929, pp. 201-205. Cf. JEANROY 1889, pp. 425 ss.; PARIS 1891, p. 602 y “Bele Aaliz”, en *Mélanges de littérature 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 Bele Aëlis*, Paris, 1904; BÉDIER 1906, pp. 412-415; C. B. LEWIS, en *Neophilologus*, 5 (1920), pp. 209-297; SPANKE 1932, pp. 15 s.; ASENSIO 1957, pp. 51-53.

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 popular antigua. He aquí, a título de muestra, unos cuantos de los que él cita:<sup>33</sup>

J'ai une amourete a mon gré  
qui me tient jolive.

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 poignent:  
je ferai novel ami.

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

C'est la jus desoz 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*, se cierne siempre la sospecha de que se trata ya de composiciones en alguna medida

<sup>33</sup> 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.

“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 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 debían 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 licenziano 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.<sup>34</sup> 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 —pues—

<sup>34</sup> Para Bédier, cf. *supra*, 1.14. JEANROY 1889, p. 216; CESAREO 1924, p. 458; NUNES 1926, t. 1, p. 88.

to 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 XVII.<sup>35</sup> 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 hoy.<sup>36</sup>

La crítica a la que se exponen estos procedimientos reconstructivos es obvia. No que la poesía folklórica no pueda 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 casos de renovación —a veces brusca y casi total— del repertorio folklórico;<sup>37</sup> 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 a XVI 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 *gemeinmenschliche 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 mani-

<sup>35</sup> Américo Castro y C. Sánchez de Albornoz niegan ambos la antigüedad de la lírica castellana (cf. *infra*, 2.31, n. 18). Cf. TAVANI 1969, pp. 9 ss.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> Cf. FRENK ALATORRE 1971, pp. 37 s. y “De la seguidilla antigua a la moderna”, *Collected Studies in Honor of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 1965, pp. 97-107.

festarse en la poesía popular! ¡Como si los poetas cultos no fueran también —a su manera— seres humanos!<sup>38</sup>

### 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 . . .<sup>39</sup> 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”.<sup>40</sup>

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 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

<sup>38</sup> FRINGS 1949 y FRINGS 1960 (cf. *supra*, 1.12b). Volvamos una vez más a Goethe: *supra* 1.13, 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). [Ver la atinada crítica de Elvira Gangutia contra quienes, como Frings, Raby o Dronke, piensan que puede prescindirse de la historia: GANGUTIA 1972, p. 330.]

<sup>39</sup> Cf. *supra*, 1.14 y nn. 76 y 78.

<sup>40</sup> Pasaje citado *supra*, 1.12b (y cf. n. 46).

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 malmaridada 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 disquisiciones.<sup>41</sup> Ahí veremos también qué otros aspectos de la poesía medieval de Francia sirvieron de punto de apoyo para "reconstruir" la lírica pretrovadoresca: los *refrains*, ciertos tipos de verso, ciertas formas estróficas, etc.<sup>42</sup>

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 pedazos 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 decep-

<sup>41</sup> Cf. *infra*, 1.32 Apéndice. Véase *supra*, 1.11e (y n. 42), la cita de Krejčí 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 géneros; lo mismo, el pasaje que viene a continuación.

<sup>42</sup> Sólo se ha intentado la reconstrucción de géneros, temas, formas; nunca la de textos.

cionado porque llevaba ya “très profondément marquée, l’empreinte de l’esprit courtois”.<sup>43</sup> Despechado, volvió los ojos a “l’étranger”, o sea a Alemania, Italia y Portugal, para rastrear en la 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 cultural 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 países. 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 *Frauenstrophén* alemanas se vieron entonces como vestigios de un antiguo fondo poético germánico.<sup>44</sup> 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 Pugliese 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 donna innamorata . . . , riprendendo e filtrando, attraverso il gusto

<sup>43</sup> Cf. las citas, *supra*, 1.12d y nn. 51 y 58.

<sup>44</sup> Para las teorías sobre el *Frauenlied* alemán, cf. A. MORET, *op. cit.* (*supra*, 1.12, n. 43) y GANZ 1953, pp. 301 ss.

aristocratico di una poesia raffinata, motivi innegabilmente popolari.”<sup>45</sup>

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 en 1878, antes de Jeanroy, estaba Teófilo Braga convencido 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 Lapa, 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 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 las ideas expresadas en ese libro): 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”;<sup>46</sup> además son de origen popular una serie de motivos y los dos pro-

<sup>45</sup> 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* (1.23, n. 27).

<sup>46</sup> RODRIGUES LAPA 1966, p. 108; cf. 1929, pp. 177-180, 341-343; ver también SPANKE 1958, p. 195.

cedimientos característicos: el “leixa-pren” y el paralelismo, este último, de origen litúrgico para él.<sup>47</sup> 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 frolicas”, “bellísimo canto primaveral de danza, retocado una vez por el juglar Joan Zorro y otra vez por . . . Airas Nunes”.<sup>48</sup>

En el extremo opuesto están dos investigadores italianos que han negado toda influencia popular en las cantigas d’amigo: Cesare de Lollis y Silvio Pellegrini.<sup>49</sup> Pero su actitud 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 conjuntamente.<sup>50</sup>

### 1.25 *La poesía de los goliardos*

Entramos aquí 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. Meyer:<sup>51</sup> que la lírica amatoria latina de los clérigos vagantes se inspiró

<sup>47</sup> 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).

<sup>48</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1943, pp. 122-124 y 1951, pp. 259-261 (la cita, p. 267). Ver *infra*, 1.31, n. 14.

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> 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 RODRIGUES LAPA 1929, pp. 338-346; ASENSIO 1957, pp. 29-58.

<sup>51</sup> 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.

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”.<sup>52</sup> 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 ciertamente en contacto con los ambientes populares.<sup>53</sup>

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 Minnesänger 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”.<sup>54</sup>

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.

<sup>52</sup> 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).

<sup>53</sup> Dice ERICH KÖHLER (1952, p. 202): “Vaganten und Jongleurs, 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 s., 113 s., 144, 186, 232 s. (p. 67: relaciones posibles con los *joculatores*). Recientemente ha protestado DRONKE (1968, p. 21) contra el “mito goliárdico”.

<sup>54</sup> BRINKMANN 1925, pp. 71-73. Cf. FRINGS 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.

1.26 *Balance*

Ahora entendemos mejor por qué el descubrimiento de las jarchas causó tal sensación. Los testimonios anteriores eran todos, 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 *cantilenaes* 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 que saber primero 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 algunas conclusiones que resultaron ser sorprendentemente acertadas.

## 1.3 IMAGEN DE LA LÍRICA PRETROYADORESCA

1.30 Cómo se formó esa imagen. 1.31 Funciones y circunstancias de la lírica pretroyadoresca. 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 jarchas”. Pues bien, ya en la era de las jarchas 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.”<sup>1</sup> 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 pretroyadoresca. 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”,

<sup>1</sup> LE GENTIL 1954, p. 145.

etc. A tales ideas preconcebidas vinieron a 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 eclesiásticas) 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, 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.”<sup>2</sup> 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 los bailes cortesanos y por la índole de muchos de los textos se sabe que éstos eran más o menos artísticos;<sup>3</sup> sin embargo, había la convicción de que “toute danse est originellement paysanne” (Bédier),<sup>4</sup> y por lo tanto la costumbre 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. Sobre las primeras pensó Gaston 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 Spanke.<sup>5</sup> El “*alba bilingüe*” hizo pensar a

<sup>2</sup> JEANROY 1889, pp. 444 s., 123 s.; cf. PARIS 1891, pp. 588-609; BRINKMANN 1925, pp. 66 s.; [R. BOSSUAT, *La poésie lyrique en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, t. 1, p. 4 (apud SCHARFF 1969, p. 2)]; 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”).

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> BÉDIER 1896, p. 154. Cuando en 1906 estudia Bédier las canciones de baile francesas, “tout aristocratiques”, ya duda de si eran o no de origen popular: cf. *supra*, 1.14.

<sup>5</sup> 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*”, *Ro*, 69 (1946-47), pp. 433-462.

Stengel que la forma original del género de las *albas* o *albadas* era un canto de veladores.<sup>6</sup> 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".<sup>7</sup> Podrían llamarse "canciones de trabajo", en sentido lato, los cantos de soldados que Novati cree que existían en la Italia pretrovadoresca: "poesie volgari, bellicose in molta parte . . . in parte . . . satiriche, giocose e magari anche amorose".<sup>8</sup>

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'aggrirono e s'aggrirano anche oggi non pochi prodotti della musa di popolo";<sup>9</sup> Gaston Paris menciona como género posible el *chant d'éveil*: "En France, le chant d'éveil, adressé non à une femme mais à un ensemble de personnes qui doivent sans doute célébrer une fête, a dû être assez répandu"; y menciona también las vigilias: "Les veillées de fête, originairement toutes consacrées aux exercices pieux, le furent de bonne heure à des divertissements profanes, et il y eut certainement quelques chants de veille de ce genre."<sup>10</sup> Con más base se ha hablado de los cantos de romería del Noroeste ibérico, fundamento posible de un grupo de cantigas d'amigo. Se ha visto en ellos una tradición antigua, pretrovadoresca, incluso el núcleo original del lirismo gallego-portugués.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> STENDEL 1885, pp. 407 s. Lo secundó P. RAJNA, art. cit. (*supra*, 1.22, n. 14), pp. 86 s.; cf. JEANROY 1889, p. 74 ("Le chant du veilleur . . . a donc dû former un genre déterminé"); KOLB 1958, pp. 155-157. Cf. *supra*, 1.22 a.

<sup>7</sup> BELL 1947, pp. 42 s.

<sup>8</sup> NOVATI 1910, p. 435 y n. 4. Cf. *supra*, 1.23, el "strambotto soldatesco".

<sup>9</sup> BERTONI 1927, pp. 82 s.

<sup>10</sup> PARIS 1891, pp. 584 s. y 583 s.

<sup>11</sup> Esta última idea, en H. Lang y en CAROLINA MICHAËLIS (1904, t. 2,

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 *Origines* 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 originellement 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”.<sup>12</sup> Esa marca está bien clara para él, y para los que adoptaron su teoría, en la balada provenzal “A l’entradel del tens clar” y en cancioncitas como la de “Bele Aeliz”, 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”.<sup>13</sup> Alguna reliquia quedaba también en Portugal, como la famosa bailada de las “avelaneiras frolidas” (“Bailemos agora, por Deus, ai velidas”).<sup>14</sup>

p. 861): cf. RODRIGUES LAPA 1929, pp. 172 s. Véanse además JEANROY 1889, pp. 163 s.; NUNES 1926, t. 1, pp. 26 s.; RODRIGUES LAPA 1929, p. 247 y 1966, pp. 109-113; ASENSIO 1957, pp. 29-37.

<sup>12</sup> Las citas, en PARIS 1891, pp. 556, 607 y 608 respectivamente (cf. también el pasaje de G. Paris cit. *supra*, 1.12b). JEANROY había dicho: “Au moyen âge, les chansons à danser étaient chantées surtout à ces fêtes de mai, et souvent composées pour elles” (1889, p. 88, n. 2; cf. pp. 389 ss.).

<sup>13</sup> BÉDIER 1896, pp. 153 y 159; Bédier les dedicó a las canciones de mayo una extensa sección de su artículo: pp. 148-166. 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 ss., 74); también Wechssler 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).

<sup>14</sup> NUNES 1926, núms. 390 y 258. Cf. MICHAËLIS 1904, t. 2, p. 891, y

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 gracia.<sup>15</sup>

### 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 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 *Volkspoesie* (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. Mencionemos, finalmente, que la poesía que se consideraba como más

ZRPh, 19 (1895), pp. 607 s.; MENÉNDEZ PIDAL 1919, p. 266 y 1943, pp. 122-124; RODRIGUES LAPA 1929, pp. 184 s.; ASENSIO 1957, pp. 40-42; DRONKE 1968, p. 194. Cf. *supra*, 1.24, n. 48.

<sup>15</sup> 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 RODRIGUES LAPA 1966, p. 65 y 1929, cap. II.

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 sont 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".<sup>16</sup>

Demos otro salto, a 1925. Brinkmann ha puesto a la canción popular su flamante disfraz: antes de aparecer los *Minnesänger* sólo había canciones que eran producto directo de la *primitive Gemeinschaft*, y "no debemos suponer en ellas nada de personal, de subjetivo, de individual".<sup>17</sup> 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

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> BRINKMANN 1925, p. 66.

en el mismo año de 1929 leemos lo siguiente en los *Origens* de Rodrigues Lapa: "A poesia arcaica tem um carácter pronuncia-damente objetivo . . . O verdadeiro lirismo é inaugurado pelos trovadores."<sup>18</sup> (Si no fuera por las jarchas, quizá seguiríamos creyendo hoy lo mismo . . .)

b) *Narración, diálogo, monólogo*. Todo lo anterior lleva a concluir, por simple lógica, que la "lírica" pretroyadoresca 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 *contraste* entre los amantes. Un diálogo entre los amantes era también el punto de arranque del *alba*, según Römer.<sup>19</sup>

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."<sup>20</sup> Y es que Jeanroy ha llegado de algún modo a la siguiente conclusión: "La forme préférée de la lyrique romane à ses debuts était un monologue de femme."<sup>21</sup> 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

<sup>18</sup> RODRIGUES LAPA 1929, p. 199. Cf. SCHELUDKO 1929, p. 2.

<sup>19</sup> STENDEL 1885, p. 409; BÉDIER 1896, p. 161; RÖMER 1884, pp. 22 (pastorela), 9 (*alba*); JEANROY 1889, p. 15 (cf. PARIS 1891, pp. 577 s.).

<sup>20</sup> 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 . . ."

<sup>21</sup> JEANROY 1889, p. 158.

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 Italia, los textos monologados están, según Cesareo, más cerca de los orígenes: los dialogados revelan ya una contaminación juglaresca.<sup>22</sup> 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 "ne figure que comme un sentiment très général, fleur de gaieté, de printemps et de fête; 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* portuguesa.<sup>23</sup>

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" (antecedente del *gap* trovadoresco).<sup>24</sup> O como el *estribot-strambotto* y el *respit-rispetto*, "canto lirico monostrofico breve, assai breve, di carattere scherzoso, satirico o sentenzioso", al de-

<sup>22</sup> CESAREO 1924, pp. 26-32; cf. ERRANTE 1943, pp. 130 s. FRINGS juzga que el monólogo y el diálogo son ambas formas primigenias: 1949, pp. 9, 11, *passim*, y 1960, pp. 25 s.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> JEANROY 1889, p. 17; cf. B, 18.

cir de Toschi.<sup>25</sup> Ya sabemos que de los *cantica in blasphemiam alterius* se conservan algunas estrofitas románicas antiguas;<sup>26</sup> existe además el testimonio de Benoît de Sainte-More sobre los *estraboz* compuestos el año de 911 por los franceses para escarnecer a Ebles II de Poitou.<sup>27</sup> Así que debe de haber habido en la Romania preliteraria un “lirismo satirico particularmente gradito alle plebi”; Gaston Paris lo hace remontar a la “poésie populaire latine”.<sup>28</sup>

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 Lapa.<sup>29</sup>

### 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 do-

<sup>25</sup> 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 RUGGIERI 1953. Véanse además TOSCHI 1947 y 1949, LI GOTTI 1949 y el utilísimo panorama de D'ARONCO 1951. (Entre los trabajos anteriores, sobre todo NOVATI 1910).

<sup>26</sup> Cf. *supra*, 1.22b y 1.23.

<sup>27</sup> NOVATI 1910, pp. 420-425; RUGGIERI 1953, pp. 339-341.

<sup>28</sup> 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).

<sup>29</sup> H. LANG, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894, pp. xcii ss.; MICHAËLIS 1904, t. 2, p. 845; RODRIGUES LAPA 1929, pp. 144 s., 149, 152.

cumentos eclesiásticos —“puellarum choris”, “puellarum cantica”, “choris foemineis”, “multa mulieres rusticanae cantica diabolica . . .”, etc.<sup>30</sup>— 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”;<sup>31</sup> más bien la de *jeune fille*, pues la protagonista de las pastorelas y de muchos *refrains*, de las *Frauenstrophen* y de las cantigas portuguesas es una doncella;<sup>32</sup> además, es una doncella casta, enamorada platónicamente.<sup>33</sup>

Evidentemente el hecho de que las mujeres fueran en los siglos remotos de la Edad Media las principales “consumidoras” de canciones y bailes no tiene que ver necesariamente con el hecho de que muchas canciones están puestas en boca de una mujer. Pero

<sup>30</sup> Cf. WARREN 1911, *passim*. Es importante a este respecto la famosa ordenanza de Carlomagno de 789, con su mención de los *winileodos*, 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.

<sup>31</sup> 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. [En su reciente artículo, ELVIRA GANGUTIA trata de probar que “el género de poesía de amor en boca de mujer remonta a una comunidad oriente-occidente muy arcaica: sus orígenes estarían en determinados cultos que . . . tuvieron una actividad enorme, que el helenismo y el imperio no hicieron sino avivar” (GANGUTIA 1972, p. 377)].

<sup>32</sup> JEANROY 1889, pp. 157 s.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 155, *passim* (cf. la crítica de ERRANTE 1943, p. 97); ALLEN 1907, pp. 154 s.; RODRIGUES LAPA 1929, pp. 261-263.

ambas circunstancias se han mencionado juntas. Y a ellas se ha añadido esta hipótesis, que ha tenido bastantes 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.”<sup>34</sup> 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 Liebesdichtung*).<sup>35</sup> 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 . . .?).<sup>36</sup>

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”.<sup>37</sup> 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 enamora-

<sup>34</sup> 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; ROMEU FIGUERAS, en *Anuario Musical*, 5 (1950), p. 19.

<sup>35</sup> FRINGS 1960, p. 60.

<sup>36</sup> 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.” [En la literatura griega las canciones de mujer fueron cultivadas lo mismo por mujeres que por hombres: GANGUTIA 1972, pp. 331 s., 337.] Cf. *infra*, 2.22, n. 56.

<sup>37</sup> JEANROY 1889, p. 151.

da (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, poniendo en cursiva los elementos principales.

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 “soulete 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).<sup>38</sup>

—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.).<sup>39</sup>

<sup>38</sup> 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).

<sup>39</sup> 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 des-

Este último tema está ya en camino al “amor alegre”, cuando menos por la actitud burlesca y cínica que adoptan las maldridadas 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).

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

piadada 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 litúrgica” 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 “Frauen-emanzipation am ersten Mai” es “eine reine Legende” (1929, p. 32); las canciones populares nunca llegan a las “operettenhaften Vorstellungen von der Ehe” que se ven en las canciones de maldridada: “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).

## 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” (RODRIGUES LAPA 1929, pp. 330 s.).

## La separación:

- La separación de los amantes *al amanecer* (RÖMER 1884, pp. 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; RODRIGUES 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 *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 do monte* (en las *cantigas d'amigo*) (RODRIGUES LAPA 1929, pp. 330 s.).

1.323 *El ambiente: la naturaleza*

- cuadros descriptivos de la naturaleza primaveral (*reverdies*, 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).<sup>40</sup>
- paralelismo *naturaleza-amor* (JEANROY 1889, p. 445; SCHELUDKO 1929, p. 213; RODRIGUES LAPA 1966, p. 108).
- paisaje *marino* (en la lírica gallego-portuguesa) (NUNES 1926, t. 1, p. 25; RODRIGUES LAPA 1929, p. 330; ASENSIO 1957, pp. 29, 42-51).

1.324 *Otros temas y motivos*

- la expulsión y muerte del invierno y el recibimiento de la primavera (SCHELUDKO 1929, p. 25).

<sup>40</sup> 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 Troubadours", *ZFSL*, 60 (1936), pp. 257 ss. Ver también W. Ross, "Ueber den sogenannten Natureingang der Troubadours", *RF*, 65 (1953), pp. 49-68; A. R. PRESS, "La strophe printanière chez les troubadours et chez les poètes latins du moyen âge", *Actes et Mémoires du III<sup>e</sup> Congrès International de Langue et Littérature d'Oc* (Bordeaux, 1961), t. 2, pp. 70-

- 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 esta lista 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 *romances*)<sup>41</sup> han impresionado por su arcaísmo y su cercanía a los cantares de gesta. Jeanroy las calificó de “les seules pièces complètes qui

78; E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, 1955, cap. X, y sobre todo ENGLER 1954, pp. 25 s., 27-33.

<sup>41</sup> *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 malmaridada, de monja pesarosa, etc.), entre los cuales incluyen las *chansons de toile* (Jeanroy) o no las incluyen (Zumthor). [Cf. SCHARFF 1969, pp. 8-14.]

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".<sup>42</sup> 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 *vorhöfisch*.<sup>43</sup> 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 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".<sup>44</sup>

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).<sup>45</sup> Este último uso práctico hizo creer a Spanke que era un

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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. [Scharff 1969, pp. 208-211 menciona los elementos considerados populares por Gennrich, Scheludko, Schossig.]

<sup>45</sup> JEANROY había anticipado esta idea ("pour égayer leurs travaux", 1889, p. 397), que luego desarrollará Gaston Paris y repetirán otros (cf. *supra*, 1.31 y n. 5).

género “popularizante”, no propiamente “popular”. Scheludko pone en duda, a pesar de los motivos populares que aparecen en algunos 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. R. Joly habla de dos grupos: uno arcaico, otro marcado por la cultura cortesana.<sup>46</sup>

b) La *pastorela*, género en cierto modo emparentado con el anterior, ha suscitado aún más discusiones.<sup>47</sup> No ha faltado quien considerara “ eminentemente popular ” el género mismo.<sup>48</sup> Prescin-

<sup>46</sup> 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 Monteverdi*, 42), pp. 21-23; RAIMOND JOLY, “Les chansons d’histoire”, *RJ*, 12 (1961), pp. 51-66. [SCHARFF 1969, pp. 210 s., menciona los juicios anti-popularistas de Storost y Van Tieghem. Él mismo opina que los textos conservados “were not composed by the people in a collective creative effort . . . They are too aristocratic in tone”; son obra de “a conscious and trained artist drawing on the materials he has in his artistic baggage. But . . . these materials probably contained much that was folkloric in origin” (pp. 207, 212).] No conozco el trabajo de EVEL GASPARINI, “A proposito delle chansons à toile”, *Studi . . . Italo Siciliano*, Firenze, 1966, pp. 457-466.

<sup>47</sup> 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 disquisiciones sobre el tema.

<sup>48</sup> 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.).

diendo de quienes le niegan todo elemento popular,<sup>49</sup> lo más común ha sido considerar la pastorela como un género aristocrático inspirado en uno o más elementos de la poesía folklórica preliteraria.<sup>50</sup> 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, como elemento narrativo básico, el encuentro de los amantes: “Begegnung mit Liebesgespräch.”<sup>51</sup> Esa *Begegnung* se daría también sin diálogo: prueba, ciertas cantigas d’amigo.<sup>52</sup> 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 enamorada.<sup>53</sup>

c) Con el *alba* ha ocurrido algo parecido: están los que, sin dar mayores precisiones, la consideran pretrovadoresca y popular<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Faral, Delbouille, Brinkmann, Piguët, 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.).

<sup>50</sup> No puede hablarse en bloque de los orígenes del género, según SPANKE 1933, p. 227, y ENGLER 1964, p. 35 (“Mischgattung”).

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> Cf. FRINGS 1949, pp. 13 s. y 1960, p. 24; JEANROY 1889, pp. 198-206; RODRIGUES LAPA 1929, p. 251.

<sup>53</sup> JONES 1931, p. 20, *passim*; JEANROY 1889, p. 194: en los *refrains* de las pastorelas es donde “la poésie populaire a laissé 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”).

<sup>54</sup> Fauriel (cf. AXHAUSEN 1937, p. 28) y H. Suchier; ALLEN 1907, pp.

y los que aventuran una caracterización de sus manifestaciones arcaicas: faltaba en ellas la figura del velador,<sup>55</sup> eran un simple “monologue de femme”<sup>56</sup> o un diálogo entre los amantes.<sup>57</sup> La separación de los amantes al amanecer es, se dice, el tema básico,<sup>58</sup> o un tema secundario, derivado del verdadero núcleo primitivo: la canción de velador;<sup>59</sup> o ambos son primitivos y se enlazaron a través del tópico del ‘amanecer como culminación de la experiencia erótica’.<sup>60</sup> Las *albas* originales se dice que tenían, como el “*alba bilingüe*”, un estribillo en que figuraba la palabra designadora del género.<sup>61</sup>

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 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. 5ª, t. 22 (Verona, 1945), pp. 97-137; WOLEDGE, en HATTO 1965, p. 348.

<sup>55</sup> 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.

<sup>56</sup> PARIS 1891, p. 581; cf. KOLB 1958, p. 161.

<sup>57</sup> RÖMER 1884, pp. 5 ss. Cf. *supra*, 1.321b.

<sup>58</sup> RÖMER, *loc. cit.*; JEANROY 1889, p. 71 y 1934, t. 2, p. 292; PARIS 1891, pp. 580 s.; cf. ZUMTHOR *Hist.* 1954, p. 147.

<sup>59</sup> STENGEL 1885, p. 409.

<sup>60</sup> KOLB 1958, p. 158 (Kolb parece basarse en una interpretación errada de ciertas jarchas; cf. *infra*, 2.30).

<sup>61</sup> Cf. *supra*, 1.22a. Como testimonio de la poesía pretrovadoresca románica se ha citado también el verso romance del zéjel 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 GÓMEZ 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 *dolche* [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 Quzmān.) Sobre el estribillo con la palabra *alba*, cf. también RÖMER 1884, p. 14;

Hacia 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 inestable como la de un caleidoscopio. No podía ser de otro modo. Ya veremos si después del descubrimiento de las jarchas se ha podido llegar a conclusiones más sólidas;<sup>62</sup> 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 mucho,<sup>63</sup> 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 admitido, gracias al admirable libro de Henríquez Ureña,<sup>64</sup> la existencia de una lírica no silábica, sino “irregular” o “fluctuante”, y en parte “acentual”,

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). [Sobre el género y sus antecedentes en la lírica griega, latina e islámica, ver ahora GANGUTIA 1972, pp. 343-345.]

<sup>62</sup> 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 jarchas”. Lo he hecho sólo (salvo en la nota 60) para cuestiones no directamente relacionadas con ellas.

<sup>63</sup> 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).

<sup>64</sup> 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 los *Estudios de versificación española*, del mismo autor, Buenos Aires, 1961.

que, pues se encuentra en las cancioncillas de tipo popular de la baja Edad Media española, “posiblemente procede de una poesía popular preliteraria”.<sup>65</sup> 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 románicos;<sup>66</sup> cuando mucho se ha hecho notar la disparidad de los versos en los antiguos *refrains*.<sup>67</sup>

Se está también de acuerdo en que las canciones populares primitivas tendrían rima<sup>68</sup> y que esa rima era asonante.<sup>69</sup> Impresionados por el uso sistemático del paralelismo 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 hispánico,<sup>70</sup> ya de toda la Península,<sup>71</sup> ya de la Romania entera.<sup>72</sup> Del mismo modo, el encadenamiento (*leixa-pren*) de las estrofas, característico también de aquellas cantigas, se ha supuesto perteneciente a

<sup>65</sup> SUCHIER 1950, p. 554.

<sup>66</sup> 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.

<sup>67</sup> Cf. MONACI 1892, p. 789; F. GENNRICH 1963, pp. 53 s.

<sup>68</sup> 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*-dísticos sin rima (1947, p. 138). Para JEANROY, en cambio, la falta de rima en ciertos *refrains* es indicio de fragmentarismo (1889, p. 108).

<sup>69</sup> 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.

<sup>70</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1919, p. 332 y 1951, pp. 250, 259 s.

<sup>71</sup> ASENSIO 1957, pp. 181-224; MENÉNDEZ PIDAL 1960, pp. 290 s.; RODRIGUES LAPA 1966, p. 48. Para Lapa 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.

<sup>72</sup> JEANROY 1889, pp. 415, 418; RODRIGUES LAPA 1929, p. 277.

la lírica románica antigua;<sup>73</sup> de ésta pasó, dice Spanke,<sup>74</sup> a ciertos *rondeaux* latinos, y según otros<sup>75</sup> 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”, Jeanroy<sup>76</sup> decidió qué tipos de verso (y de estrofa) debían de ser originalmente populares en Francia: los de movimiento trocaico ante todo;<sup>77</sup> entre ellos 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 10.<sup>78</sup> 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 12.<sup>79</sup> El octosílabo y el endecasílabo serían los “due ritmi iniziali” de la poesía italiana.<sup>80</sup>

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 longs vers, qui, divisés par une rime intérieure, ont produit les différentes formes.”<sup>81</sup> Aunque no ha sido general esta visión evolucionista, sí lo ha sido el considerar propias de la perdida lírica pretroyadoresca las formas estróficas más

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> SPANKE 1933, pp. 263 s.; cf. 1958, p. 198.

<sup>75</sup> LANG, *op. cit.* (cf. 1.321, n. 29), pp. cxxx s.; VOSSLER, *Der Minnesang des Bernhard von Ventadorn*, München, 1918, p. 68, n. 2.

<sup>76</sup> JEANROY 1889, p. 340; cf. VERRIER, *op. cit.*

<sup>77</sup> “Débris très remarquable d'une versification antérieure”; desplazado ya en el s. VIII por el verso yámbico: JEANROY 1889, p. 348, *passim*. Cf. SUCHIER 1952, p. 85.

<sup>78</sup> 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 pp. 88-89.

<sup>79</sup> RODRIGUES LAPA 1966, pp. 205-207.

<sup>80</sup> CESAREO 1924, p. 71.

<sup>81</sup> JEANROY 1889, p. 382.

breves, comenzando por el monóstico, cuya existencia, ya supuesta por Jeanroy, fue afirmada por Monaci y por algunos teorizadores del *estribot*.<sup>82</sup> Muchos se han pronunciado por la antigüedad del dístico;<sup>83</sup> sería la forma primitiva del *stornello* italiano de 5-11-11<sup>84</sup> y la del *strambotto*.<sup>85</sup> El dístico con estribillo, aaB, ha sido considerado también forma popular y muy antigua, al menos en Francia y Portugal;<sup>86</sup> la *strophe couée* francesa podría derivar de un simple trístico aab<sup>87</sup> y éste, de aaB.<sup>88</sup>

El terceto monorrímo es otra forma juzgada básica, lo mismo para Francia que para Italia y la Península española.<sup>89</sup> Provisto de estribillo (aaaB o aaaBB) es una de las variedades de la *rotouenge* y de la *Romanzenstrophe*, formas a su vez consideradas arcaicas y populares,<sup>90</sup> que solían tener hasta cinco o aún más versos monorrímos y se han asociado con las tiradas épi-

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> 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.

<sup>84</sup> NIGRA 1876, p. 430 y JEANROY 1889, p. 385.

<sup>85</sup> BERTONI; TOSCHI 1947, pp. 137 s. y 1951, p. 88; RODRIGUES LAPA 1966, p. 90.

<sup>86</sup> MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *ZRPh*, 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.

<sup>87</sup> JEANROY 1889, pp. 364-378.

<sup>88</sup> Cf. LE GENTIL 1954, p. 212.

<sup>89</sup> 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.

<sup>90</sup> Cf. p. ej. RÖMER 1884; RUGGIERI 1953, p. 338; SUCHIER 1952, p. 180; LE GENTIL 1954, pp. 212 ss.; R. JOLY, *RJ*, 12 (1961), p. 64. Popularizante: SPANKE 1933, pp. 274 s.

cas. En el terceto y en el dístico monorrimos con estribillo (aaaB, aaB) se ha querido ver bases posibles de la forma aaab cccb . . . ,<sup>91</sup> 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 preliterarias.<sup>92</sup>

A propósito de esa forma zejelesca se han quebrado un sin fin de lanzas,<sup>93</sup> en relación con la “tesis árabe”, puesto que aparece ya, en una de sus variantes, en la *muwashaha* hispanoárabe, creada a principios del siglo x por Mucáddam de Cabra.<sup>94</sup> Basándose en una idea de Julián Ribera, Menéndez Pidal la consideró forma popular hispánica y románica general, anterior al siglo x.<sup>95</sup> En 1951 rechazó esta hipótesis y se inclinó a ver en la estrofa zejelesca la fusión del trístico monorrimo románico con una “vuelta unisonante proveniente de la casida”;<sup>96</sup> 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

<sup>91</sup> JEANROY 1889, pp. 398-401 y 1934, t. 2, p. 77; cf. LE GENTIL 1954, pp. 126, 125, 184-186.

<sup>92</sup> 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.

<sup>93</sup> Véase sobre todo LE GENTIL 1954 y 1963.

<sup>94</sup> Cf. *infra*, 2.10.

<sup>95</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1919, pp. 311, 333; cf. 1938 y 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 (*qufl < copla* y —siguiendo a Corominas— *markaz*, calco semántico de *estribote*); DRONKE 1968, pp. 191 s. Con menos seguridad: METTMANN 1958, p. 18; con duda: STERN 1948, p. 301; ALONSO 1949, p. 345.

<sup>96</sup> 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 . . . (*musammaṭ* o *caṣida* con *tasmiṭ*), hay la posibilidad de un origen puramente árabe: HARTMANN, *op. cit.*, *infra* 2.11, n. 5; Nykl; STERN 1948, p. 48; GARCÍA GÓMEZ, *Al-An*, 21 (1956), pp. 406, 414 y 1956, p. 315; CANTERA 1957,

demás países.<sup>97</sup> Otros opinan que la estrofa aaab pudo surgir independientemente en Francia, ya en época remota,<sup>98</sup> bien, como vimos, de las formas aaaB o aaB, bien (Gennrich) por un desarrollo del *rondeau* aAabAB, forma románica popular destinada al baile.<sup>99</sup>

La cuarteta es, según Frings,<sup>100</sup> una manifestación básica y universal de las canciones de baile. Con rimas alternantes, ha sido considerada por D'Ancona, Nigra, Ortolani y D'Aronco el núcleo original del *strambotto*;<sup>101</sup> lo mismo por Jeanroy, quien la cree primitiva en la Romania y procedente de un dístico de versos largos,<sup>102</sup> así como del terceto y de la cuarteta monorrimos

pp. 10 s.; 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 *muwashaha* y deriva de ella: 1956, pp. 311 s., 315-319 y 1963, p. 59; MENÉNDEZ PIDAL los considera coetáneos: 1951, p. 254 y 1960, pp. 322 s.; cf. LE GENTIL 1963, pp. 13 s., 234-237.

<sup>97</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1951, p. 259. [Ver ahora M. FRENK ALATORRE, "El zéjel: ¿forma popular castellana?" *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche* (Bern, München, 1973), pp. 145-158.]

<sup>98</sup> LE GENTIL 1954, sobre todo pp. 212-218; LI GOTTI 1955, p. 34. DRONKE piensa que la estrofa zejelesca puede brotar donde quiera que se baile (?): 1965, t. 1, pp. 52 s. Contra la poligénesis: RONCAGLIA 1957; CLUZEL 1960.

<sup>99</sup> 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 s.; 1932, 14 s.; 1933, 272-284 (reúne las características del *primitive Gemeinschaftslied*: p. 262). Cf. ZUMTHOR *Hist.* 1954, p. 148. No popular: SCHE-LUDKO 1929, pp. 261 s.

<sup>100</sup> FRINGS 1960, pp. 10 s.

<sup>101</sup> Cf. D'ARONCO 1951, pp. 12, 20-22, 24, 30. Schuchardt pensaba que también el *stornello* era originalmente una cuarteta (JEANROY 1889, p. 385).

<sup>102</sup> JEANROY 1889, pp. 383 s.

derivan para él, respectivamente, la sexta y la octava de rimas alternas, ambas también arcaicas.<sup>103</sup>

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 Gentil<sup>104</sup> 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): el tipo *virelai-zéjel*, el tipo *rondeau*, etc.<sup>105</sup>

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'amors*, 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").<sup>106</sup> Se les ha calificado de restos de antiguas canciones populares.<sup>107</sup> Para Jeanroy la gran

<sup>103</sup> JEANROY 1889, pp. 381 s., 377-381. Esa octava era para Giannini (1910) la forma original del *strambotto*: D'ARONCO 1951, pp. 35 s.

<sup>104</sup> LE GENTIL 1963, p. 233; cf. 1954, p. 39.

<sup>105</sup> Por ejemplo, JEANROY 1889, pp. 392 s., 416 ss. (evolución a partir de una estructura paralelística); PARIS 1891, pp. 591-595.

<sup>106</sup> GENNRICH reunió cerca de 1,300 *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.

<sup>107</sup> WACKERNAGEL, *Altfranzösische Lieder und Leiche*, Basel, 1846, p. 182; BRACKELMANN, *ASNS*, 43, pp. 323 y 348 nn.; BARTSCH, *op. cit. infra*, 2.3 n. 27, 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 SCHELUDKO 1929, pp. 4 s., y ERRANTE 1943, pp. 92 s.

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 los bailes antiguos;<sup>108</sup> por eso pudo basar en ellos buena parte de su teoría sobre los “orígenes”.

Se preguntaba Jeanroy si los *refrains* serían fragmentos; su respuesta fue afirmativa: cada uno de ellos “suppose l’existence d’une pièce aujourd’hui perdue”, pieza que tendría carácter narrativo.<sup>109</sup> Pero ya Bédier juzgó innecesaria esa deducción: ciertos *refrains* “se suffisent à eux-mêmes”, idea que ha sido después repetida por otros estudiosos.<sup>110</sup> La investigación de Gennrich ha puesto de manifiesto que muchos “estribillos” eran en realidad estrofitas que circulaban sueltas en la tradición oral —muchas aparecen en varias composiciones<sup>111</sup>— y hace pensar que sólo la utilización que de ellas hacían los poetas (populares, semipopulares o cortesanos) las convertía en estribillos.<sup>112</sup> Algo

<sup>108</sup> 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. THURAU, *Der Refrain in der französischen Chanson*, Berlin, 1901, p. x; GENNRICH 1963, p. 51; ZUMTHOR 1954, pp. 5, 23; RONCAGLIA 1951, pp. 219 s.

<sup>109</sup> JEANROY 1889, pp. 106-114, *passim*. Se adhieren a esta idea: PARIS 1891, p. 605; GRÖBER, *Grundriss*, t. 2, I, p. 661; VORETZSCH 1905, p. 143; en nuestros días, SPITZER 1952, pp. 16 ss.

<sup>110</sup> 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 WOLEDGE, en HATTO 1965, p. 352.

<sup>111</sup> 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 jarchas, *infra*, 2.21e, 2.22a.

<sup>112</sup> Es interesante la idea de Gennrich de que los autores de *chansons de toile* escogían primero los *refrains* y luego construían el poema en torno a ellos. [Cf. SCHARFF 1969, p. 209.]

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 al-Andalus pasó a ser la conclusión, la *jarcha* de una *muwashaha* árabe o hebrea.

**SEGUNDA PARTE**

**LAS JARCHAS Y SU PROBLEMÁTICA**

## 2.1 LAS JARCHAS

2.10 La muwashaha y la jarcha. 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 muwashaha y la jarcha*

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 de Samuel Miklos 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 *muwashahas* de poetas judíos españoles, casi todos de los siglos XI y XII. La *muwashaha*, inventada hacia el año 900, fue cultivada durante varios siglos por los poetas hispanoárabes y, a imitación de ellos, por los hispanohebreos. Se compone de estrofas (en general, cinco) que se dividen cada una en dos partes: la primera (*bayt*, *ʕuz'*, esp. *mudanza*) cambia de rimas de estrofa a estrofa, mientras la segunda (*qufl*, *simt*, esp. *vuelta*) tiene siempre las mismas rimas. La composición suele ir

precedida por un preludio (*maṭla'*, *guṣn*), que coincide en número de versos y rimas con los *qufls*.<sup>1</sup> Algunos esquemas posibles son: (AA) bbbAA cccAA . . . ; (ABAB) cdcddABAB efefABA-B . . . ; (ABCB) dededeABCB fgfgfABCB . . . , etc. El último *qufl* o *simt* de la *muwashaha* se llama *jarcha*<sup>2</sup> (o *markaz*) y es fundamental: él daba la pauta rítmica y rímica a todo el poema.<sup>3</sup> La *jarcha* tenía además una peculiaridad notable: no estaba escrita en árabe literario o en hebreo, como el resto de la *muwashaha*, sino en árabe vulgar o en romance, un romance mezclado las más veces 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, *jarchas* escritas en un dialecto hispanico, el dialecto mozárabe, hablado en al-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 *jarchas* romances como muestras directas de esa lírica pretrovadoresca que se creía perdida, y *jarcha* pasó a significar muy pronto 'canción (popular) mozárabe'. Tal extensión del significado ha creado no pocas confusiones, pues equivalía a dar por seguro algo que, como veremos, no lo es. Aquí emplearé *jarcha* en su sentido técnico de 'último *qufl* de una *muwashaha*' (cuando no especifico me refiero siempre a las *jarchas* romances) y llamaré "canciones mozárabes" a las

<sup>1</sup> Uso el plural "hispanizado"; el plur. árabe de *qufl* es *aqfāl*.

<sup>2</sup> Transcrito por los estudiosos de las maneras más diversas: *jarṣa*, *jarya*, *jarchya*, *jarcha*, etc.; *kharja*, *khardja*; *khargia*; *carja*, etc. Últimamente se tiende a transcribir *ḥarṣa* (y a usar también caracteres fonéticos en la transcripción de *muwashaha*: *muwaššaha* o, en su forma masculina, *muwaššah*).

<sup>3</sup> [Son muy interesantes las relaciones que establece Elvira Gangutia entre el género *muwashaha* y ciertos poemas griegos, helenísticos y latinos. Para ella este tipo de composiciones "existía desde época antiquísima en Oriente (Asia Menor, Siria, Fenicia, Palestina) y Grecia (oriental y occidental)": GANGUTIA 1972, pp. 361-367, 385 (la cita, p. 362). Ver también RONCAGLIA 1951, p. 246].

hipotéticas manifestaciones de esa lírica en que las jarchas se suponen inspiradas.

Nuestra atención se concentrará en esta parte sobre las características de las jarchas, 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 (1965), los romanos en cursiva a la de Sola-Solé (1973).<sup>4</sup>

### 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 cono-

<sup>4</sup> V. *infra*, 2.14 y nota 25. 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 jarchas 57-61, cf. 2.11 y n. 10.] He aquí las correspondencias entre las tres eds. y la localización de las jarchas que reproduzco en este capítulo:

<i>H</i>	<i>GG</i>	<i>SS</i>	<i>infra</i>	<i>H</i>	<i>GG</i>	<i>SS</i>	<i>infra</i>
1	Ap. I, 1	XXX		19	" 19	LV	2.16c
2	" 2	XXXI		20	" 20	LVI	
3	" 3	XXXII	2.2 n. 92	21	VIII	XXI	
4	" 4	XXXIII	2.13	22	I	XI	2.16a
5	XII	XXVIII	2.16a	23	II	XXII	
6	Ap. I, 6	XXXIV		24	III	XLVI	2.31b
7	XVIII	XXXVII	2.16c, 2.24b	25	IV	XLVII	2.16a
8	XXIIa,b	XXIX		26	V	XXIII	2.16c
9	Ap. I, 9	XXXVIII	2.16c	27	VI	XIII	
10	" 10	XXXV		28	VII,a,b	II	2.16c
11	" 11	XXXVI	2.15	29	IX	XLVIII	
12	" 12	XIX		30	X	XLIX	
13	" 13	XX		31	XI	L	2.13
14	" 14	XXXIX	2.22b	32	XIII	XV	2.16c
15	Ap. I, 15	XLII	2.16a	33	XIV	LI	2.15
16	XXXVIII	XL	2.16a	34	XV	XVIII	
17	Ap. I, 17	XLV	2.13	35	XVI	LII	2.23a
18	" 18	I	2.16c	36	XVII y XIX	XXV	2.31

cían ya las leyes de la muwashaha<sup>5</sup> y se sabía de la existencia de jarchas en romance. Se habían hecho algunas tentativas por descifrar tres de ellas,<sup>6</sup> pero eran golondrinas que no hacían verano. Sólo cuando Stern, aunando genio, dedicación y sólidos conocimientos, pudo presentar toda una familia de textos análogos, se comprendió la importancia de esas estrofas. Los nuevos descubrimientos se sucedieron después vertiginosamente. Stern publicó, en 1949, una muwashaha árabe; García Gómez en 1952, "Veinticuatro jarchas romances en muwaššahas árabes"<sup>7</sup> y en 1954 otras dos;<sup>8</sup> diez nuevas trasliteró Stern en 1953. Después el ritmo se hizo

<i>H</i>	<i>GG</i>	<i>SS</i>	<i>infra</i>	<i>H</i>	<i>GG</i>	<i>SS</i>	<i>infra</i>
37	XX	XII	2.16c	48	XXXVI	XLIV	2.16c
38	XXI,a,b	VII	2.16a	49	XXXVII	VI	
39	XXIII	LIII	2.16c	[56]	XXXIX	XLI	
40	XXIV	LIV		50	XXXIII	XVII	
41	XXVIIIa,b	XIV	2.16c	51	XXV	XXIV	2.15
42	XXVII	XXVII		52	XXVI	IX	
43	XXIX	X	2.24b	53	Ap. 1, 22	VIII	
44	XXX,a	V	2.24b	[54]		IV	
45	XXXI	III		[57]		LVII	
[55]	XXXII	XVI	2.16c	[58]		LVIII	2.16c
46	XXXIV	XXVI		[59]		LIX	2.16c
47	XXXV	XLIII	2.15	[60]			
				[61]			2.15

Empleo el sistema de transcripción de Heger, sustituyendo sólo g por y.

<sup>5</sup> 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 Bassam, de Ibn Sanā' al-Mulk y de Ḥillī. Para Ibn Sana, cf. GARCÍA GÓMEZ 1962. El libro clásico sobre el género ha sido el de M. HARTMANN, *Das arabische Strophengedicht. I. Das Muwaššah*, Weimar, 1896-97. [Entre tanto se ha publicado, por fortuna, la gran obra de STERN sobre la muwashaha: ed. P. Harvey, Clarendon Press-Oxford Press, Oxford, 1974.]

<sup>6</sup> Cf. ALONSO 1949, pp. 298-300; [SOLA-SOLÉ 1973, pp. 7-8]. Las muwashahas hispanohebreas estaban editadas desde hacía tiempo; cf. STERN 1948, pp. 305 s.; MILLÁS VALLICROSA 1940, *passim*.

<sup>7</sup> GARCÍA GÓMEZ 1952.

<sup>8</sup> *Al-An*, 19 (1954), pp. 369-391.

más lento. 53 jarchas comprende la colección de Heger, de 1960, y 56 la de García Gómez, de 1965,<sup>9</sup> año en que publicó H. Schirmann tres nuevos textos. [J. M. Solá-Solé añadió uno en 1970 y J. T. Monroe, dos, en 1974].<sup>10</sup>

[En el momento de preparar la versión definitiva de este trabajo, se han publicado 61 jarchas. No todas son en rigor “mozárabes”, puesto que seis están en árabe vulgar, con apenas una o unas cuantas palabras romances.<sup>11</sup> Varias jarchas han aparecido en más de un manuscrito y aun asociadas a muwashahas distintas: 7 figuran cada una en dos muwashahas, 2 en tres muwashahas. En total, las 61 están en 46 muwashahas árabes y 26 hebreas; 20 sólo han aparecido en textos hebreos y 36 sólo en árabes; las 5 restantes, en textos de una y otra lengua.]<sup>12</sup>

<sup>9</sup> 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 (nº 36) en dos versiones.

<sup>10</sup> H. SCHIRMANN, *Šīrīm ḥadašim min ha-Ġenizah*, Jerusalén, 1965. J. M. SOLÁ-SOLÉ, “Nuevas jarchas romances en muwaššaha-s hebreas”, *Sefarad*, 29 (1969), pp. 13-21, estudia las tres jarchas de Schirmann, que fueron comentadas luego por S. G. ARMISTEAD, “On the interpretation of Ḥarḡas 57, 58, and 59”, *HR*, 38 (1970), pp. 243-250. [SOLÁ-SOLÉ volvió a estudiar esos tres textos, junto con las jarchas XXXII y XXXIX y con otra inédita, casi toda en árabe (núm. “54”), en *Kentucky Romance Quarterly*, 17 (1970), pp. 29-46. Para su reciente edición, cf. *infra*, p. 110. En *HR*, 42 (1974), pp. 243-264, JAMES T. MONROE publica dos jarchas desconocidas (núms. “60” y “61”). La primera está toda en árabe vulgar (salvo un *mamma* inicial); la otra podrá verse *infra*, 2.15.]

<sup>11</sup> La núm. 52 y la “60” de Monroe (cf. nota anterior) tienen una sola palabra romance; la XXXIX, dos; la 53, en la versión de García Gómez (1965, p. 393), tres; la 29 y la “54” de Solá-Solé, un verso de cuatro. En mi opinión, estos textos (sobre todo, los núms. 52, 53, 60 y XXXIX) no deberían figurar entre las jarchas romances y bilingües.]

<sup>12</sup> García Gómez ha dado a conocer una estrofito bilingüe tipo jarcha, añadida al zéjel 76 de Ibn Quzmān: GARCÍA GÓMEZ 1963, pp. 9 s.; cf. *Revista de Occidente*, 6 (1968), pp. 64, 67-69; [SOLA-SOLÉ 1973 la publica en un apéndice, pp. 335 s.]

### 2.12 *Las fechas*

La mayoría de las 72 muwashahas se ha fechado entre la segunda mitad del siglo XI y mediados del XII. Stern apuntó la posibilidad de que la 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 muwashahas árabes con jarcha romance.<sup>13</sup> Son, pues, anteriores en varias décadas a la obra de Guillermo IX, y sea cual fuere el carácter y el origen de las jarchas en mozárabe, no hay duda de que 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 muwashahas con jarcha romance.<sup>14</sup>

### 2.13 *El desciframiento*

Como las muwashahas de que forman parte, todas las jarchas 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 manuscritos que consignan una misma jarcha: ¿en cuál de ellos confiar? Además, ¿cómo era exactamente el dialecto mozárabe? Sabemos aún demasiado poco. Luego: ¿qué partes del texto están en romance y cuáles en árabe? Los problemas llegan

<sup>13</sup> Cf. GARCÍA GÓMEZ 1965, p. 400. [Cf. ahora HILTY 1970, pp. 88 s.]. Escribía LE GENTIL 1954, p. 161, n. 1: "M. Lévi-Provençal m'annonce qu'il vient de découvrir de nouvelles jaryas romanes, antérieures au XI<sup>e</sup>"; pero de tan sensacional descubrimiento nada hemos sabido.

<sup>14</sup> Para los autores árabes de esas muwashahas, cf. GARCÍA GÓMEZ 1965, pp. 399-405; para los hebreos, ALONSO 1949, pp. 303 s.; MENÉNDEZ PIDAL 1951, pp. 207-210. Ahí mismo, las fechas.

a ser desesperantes. Para dar una idea, he aquí la primera línea de la jarcha 11, como figura en los cuatro manuscritos:

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, propone corregir *kn* por *nn* y lee *Non quere tāgir al-'iqd, ya mamma* “No quiere el mercader de collares, madre . . .”<sup>15</sup>

Para el *no quero* y el *ya mamma* había antecedentes en otras jarchas: 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, García Gómez y Sola-Solé y a otros filólogos como Cantera, Alarcos Llorach, García de Diego, Corominas, Lapesa, contamos con lecturas convincentes de varias jarchas. Unos ejemplos:<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Las variantes de los mss. figuran en Stern 1953 [y ahora en SOLA-SOLÉ 1973]. Cantera leyó *Quen quier ténéed, ya mamma*; Borello propuso *Quien quier tener al-'iqd . . .* [SOLA-SOLÉ 1973, p. 237, *Non kero tener al-'iqd . . .*] Cf. HEGER 1960, pp. 88-90; GARCÍA GÓMEZ 1965, pp. 385 s. Otro ejemplo: el v. 3 de la n<sup>o</sup> 30=X, 'n nbydw' w'lflk, fue leído por García Gómez, en 1952, 'an nubīdū wa-l-falak “que perezamos yo y mis pechos”, y en 1965, e non bedo yo l-falak “y no veo yo el porvenir”. [Cf. la crítica que HITCHCOCK 1973, p. 112, hace de la segunda lectura.] Sobre los problemas de desciframiento, cf. ALONSO 1949, pp. 306-308; MENÉNDEZ PIDAL 1951, pp. 201 s., [y cf. *infra*, n. 21].

<sup>16</sup> 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 [y en SOLA-SOLÉ 1973] quiénes han propuesto esas y otras transcripciones.

14 kfr' m?mh  
myw 'lhbyb 'št'dy'nh

¿Qué faré, mamma?  
Meu al-ḥabīb est' ad yana.<sup>17</sup>

17 'lsb'ḥ bwnw g'r my dwn b'nš  
y' lyš k'wtry 'mš  
'myby tn q'ryš

Al-ṣabah bono, garme d'ón venis.  
Ya l[o] sé qu'otri amas,  
a mibi non queris.<sup>18</sup>

4 gryd bš'y yrmn'ls  
km kntnyr 'mwm'ly  
šn 'lhbyb nn bbr'yw  
'dbl'ry dmnd'ry

Garid vos, ¡ay, yermanellas!,  
¿cóm' contener a meu male?  
Sin al-ḥabīb non vivreyu:  
¿ad ob l'irey demandare?<sup>19</sup>

31 sk'rs km bwn myb  
byym 'd' 'lnzm dwk  
bk'lh d'hb 'lmlwk

Si queris como bon a mib,

<sup>17</sup> “¿Qué haré, madre? / Mi amigo está a la puerta.” 2 estad yana (Stern).

<sup>18</sup> “Aurora buena (o bella), dime de dónde vienes. / Ya lo sé que a otras amas, / a mí no me quieros.” 2 ya les “¿por qué?” ya l'í sé; 3 e mibi, tú no. [SOLA-SOLÉ 1973, p. 277: 2 ya lešo (“dejo”) ke a otri ames; 3 tan [ben] queres.]

<sup>19</sup> “Decid vosotras, ¡ay, hermanitas!, / ¿cómo contener mi mal? / Sin el amigo no viviré: / ¿adónde iré a buscarlo?” 2 qui'm “quién me”; contener-hé, contenerere; 4 advolaré, -ay, -ei, ed volarei, adoblarey.

béŷame idā l-naẓma dūk,  
boquilla de ḥabb al-mulūk.<sup>20</sup>

No hay que pensar que éstas y las demás lecturas son definitivas.<sup>21</sup> Y como no lo son, tampoco pueden serlo las deducciones que saquemos sobre el carácter de las jarchas.

### 2.14 Ediciones

Las ediciones conjuntas que se han publicado tienen cada una

<sup>20</sup> "Si me quieres como hombre de bien, / bésame entonces la sa'ta de perlas, / boquita de cerezas." 2 da 'esta'.

<sup>21</sup> [Sobre esto no puede insistirse demasiado. Una edición como GARCÍA GÓMEZ 1965 produce una falsa impresión de seguridad. Por fortuna, los estudiosos son cada vez más conscientes de esta situación. Así, G. HILTY insiste en que "toda lectura de las jarchas ha de quedar —hasta cierto punto— hipotética" (*Al-An*, 36, 1971, p. 130 n. 8) y MONROE 1974 habla de "the tentative nature of many *ḥarġa* interpretations" (p. 260; este trabajo de Monroe puede servir de modelo por su minucioso y honesto análisis de varias posibilidades de lectura e interpretación de una jarcha, con sus pros y sus contras). Es fundamental en este sentido el artículo de HITCHCOCK 1973. Comienza diciendo: "The problem with *kharjas*, it seems to me, is that in most instances they can be made to mean what the interpreter wants them to mean" (p. 109). Analiza el proceso de lectura y transliteración efectuado con varias jarchas de la serie árabe, poniendo en evidencia a cada paso las manipulaciones a que se ha sometido el texto original (que a veces resulta alterado radicalmente) y las muchas lecturas que sólo responden a la necesidad de dar alguna coherencia a la jarcha y de hacerla concordar con la muwashaha. Para él "the accepted modern readings are largely tentative, despite some claims as to their authoritativeness" y "too much significance has been read into the *kharjas*, especially the Arabic series, whose interpretation poses problems that are near to being insuperable" (p. 119). Señala el peligro de incorporar al léxico de las jarchas cada nueva palabra o forma "encontrada" en un texto, por dudosa que sea su lectura, y el peligro aún mayor de incluir en antologías, como si fuera definitivo, el tambaleante texto de muchas jarchas, el cual luego sirve de base, supuestamente sólida, a especulaciones de todo tipo.]

diferente índole.<sup>22</sup> STERN 1953 ofrece los materiales para el estudio de los textos (aunque no publica las muwashahas); la interpretación, aquí, le importó menos, y por ello dejó en blanco cuanto no juzgaba sólidamente comprobado.<sup>23</sup> Las 50 jarchas llevan numeración continua en números arábigos. La adoptó HEGER en su fundamental edición de 1960; aquí la investigación en torno al texto de las jarchas 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 hasta ese momento y las traducciones correspondientes.<sup>24</sup> En 1965 publicó GARCÍA GÓMEZ las muwashahas árabes con jarcha romance en edición bilingüe, con numeración romana. Las jarchas aparecen transliteradas (en parte, vocalizadas) 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 especialista. [El reciente *Corpus de poesía mozárabe* de J. M. SOLA-SOLÉ, es la primera compilación que incluye, en versión literal, casi todas las muwashahas árabes y hebreas. Quiere seguir un orden cronológico, y con ello introduce, por desgracia, una nueva numeración, que no ayuda al investigador. Frente a las de Heger y García Gómez, la edición de SOLA-SOLÉ 1973 tiene la gran ventaja de que reproduce, como STERN 1953, las variantes de los manuscritos y de que las somete a nuevo escrutinio. Analiza las transcripciones e interpretaciones que se han dado para cada jarcha y propone cambios de mayor o menor envergadura, que en el futuro habrán de estudiarse críticamente.]<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Sólo me refiero aquí a la parte de edición en cada obra.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Un año antes había publicado R. A. Borello 34 *Jaryas andalusies*, Bahía Blanca, 1959 (*Cuadernos del Sur*). MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ ALONSO hizo una selección para estudiantes: *Amanecer lírico de España: cantares andalusies*, Montevideo, 1964.

<sup>25</sup> Vale la pena mencionar la tesis inédita de ALMA WOOD RIVERA, *Las*

Después de los estudios básicos de DÁMASO ALONSO 1949 y de MENÉNDEZ PIDAL 1951, han aparecido gran cantidad de artículos sobre el tema.<sup>26</sup> El interés se ha concentrado principalmente, por un lado, en los problemas textuales y, por el otro, en la problemática de las jarchas.

### 2.15 *Los arabismos*

Lo más impresionante en el lenguaje de las jarchas, fuera de su notable arcaísmo,<sup>27</sup> es la abundancia de elementos árabes.<sup>28</sup> 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 él.<sup>29</sup> Casi dos terceras partes de las jarchas conocidas tienen más arabismos y aun segmentos enteros en árabe vulgar. Es curiosa la abundancia de arabismos en los finales de verso; de

*jarchas mozárabes: una compilación de lecturas*, Monterrey (México), 1969; presenta las jarchas conocidas en esa fecha con todas las transliteraciones, transcripciones y traducciones ofrecidas por los investigadores desde 1948 hasta 1966. [Es muy de lamentarse que no se haya podido publicar hasta ahora la edición preparada por S. G. ARMISTEAD y J. M. BENNETT para lectores de habla inglesa; esperamos que se edite pronto.]

<sup>26</sup> Cf. la extensa bibliografía de HEGER 1960 [y la de SOLA-SOLÉ 1973]. La más completa será, indudablemente, la que prepara S. G. ARMISTEAD.]

<sup>27</sup> Cf. MENÉNDEZ PIDAL 1951, p. 203.

<sup>28</sup> [Sobre este aspecto, ver ahora HILTY 1970. Según ese estudio, hay un promedio de 3.8 palabras árabes y de 10 palabras romances por jarcha, y en el conjunto, aproximadamente un 30% de arabismos. Por su parte, SOLA-SOLÉ 1973 encuentra un "promedio global . . . de un 40% de términos orientales" (p. 35).] Para las implicaciones teóricas de esta mezcla lingüística, cf. *infra*, 2.23a.

<sup>29</sup> Por ejemplo, *habīb* 'amigo, amado'; 'yā! '¡ay!'; *sīdī* 'dueño mío'; *yā-llāh*, *bi-llāh* '¡ay Dios!', '¡por Dios!', *amānu!* '¡merced!', *imsī* '¡anda!', y otros.

ahí la inquietante frecuencia con que aparecen en la rima.<sup>30</sup> Se llega en algunos casos a mezclas pintorescas:

## 11

Non quere tāŷir al-‘iqd, ya mamma,  
amāna ḥulà lī.  
Coll’ albo verad fora mew sīdī:  
non verad al-ḥulī.<sup>31</sup>

## 33 = XIV

Mamma, ¡ay ḥabībi!  
sua al-ŷummella šaqrella,  
e el collo albo,  
e boquilla ḥamrella.<sup>32</sup>

## XXXV

Boquilla al-‘iqdi,  
dolŷe com’ aš-šuhdi,  
ven, béŷame.  
Habībī, ŷī ‘indī,  
adunam’, amande,  
como yawmi.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Cf. *infra*, 2.17, 2.23a.

<sup>31</sup> Es la versión de GARCÍA GÓMEZ 1965, p. 385; “No quiere el mercader de collares, madre, / prestarme alhajas. / El cuello blanco verá al aire mi dueño: / no verá joyas”. [Ver ahora la versión de SOLA-SOLÉ 1973, p. 237, quizá más satisfactoria, porque no implica encabalgamiento.]

<sup>32</sup> [“¡Madre, qué amigo! / su guedejuela es rubita, / y el cuello (es) blanco / y la boquita (es) coloradita” (versión de SOLA-SOLÉ 1973, p. 302).] Nótese la hibridación dentro de la palabra; cf. METTMANN 1958, p. 14.

<sup>33</sup> “Boquita de collar, / dulce como la miel, / ven, bésame. / ¡Amigo mío, ven a mí!, / únete a mí, amante, / como en otro día.” (García Gómez: “que huyóme”.) [Adopto para el último estico la versión de SOLA-SOLÉ 1973, p. 269.]

51 = XXV

¡Albo diya este diyah,  
 diya de l-'anšara ḥaqqā!  
 Vestirey meu l-mudabbaŕ  
 wa našuqqu r-rumḥa šaqqā.<sup>34</sup>

[61]

[Ammā anā ḥabībī,  
 yatiš meu corašoni,  
 ši m'giyan rišā-hā,  
 alā no queraš manūni.]<sup>35</sup>

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 árabe;<sup>36</sup> pero 'amar', 'amor', 'besar', 'corazón', 'boca', 'cuello blanco' están en romance. En árabe se expresan generalmente las evocaciones sensuales; los sentimientos de angustia amo-

<sup>34</sup> “¡Blanco día este día, / día de la sanjuanada, en verdad! / Vestiré mi [jubón] brochado / y quebraremos la lanza.” V. *infra*, 2.22, n. 66.

<sup>35</sup> [Jarcha publicada y estudiada en MONROE 1974, pp. 253-264. Entre las varias lecturas posibles encontradas por Monroe, ésta es la que prefiere. Traduzco del inglés su interpretación: “En cuanto a mí, amado, / mi corazón se excita / si sus dos flechas [=miradas] se dirigen (*guían*) a mí. / ¡Eh!, no busques mi muerte.”]

<sup>36</sup> No sólo *ḥabīb*, *sīdī*, *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 *amadore*, *meu amore*, *amande*. Es inexacta la afirmación de PEIRONE 1958, p. 302, sobre el uso exclusivo del árabe para las situaciones eróticas [y exagerada la de SOLA-SOLÉ 1973, p. 42: “casi no aparecería en nuestras *jarchas* ningún término romance para expresar ideas concretas y específicas inherentes al mundo amoroso”. Del mismo modo hay que rebatir su observación de que “por lo general, los calificativos que se usan están en árabe y no en romance” (p. 29, n. 2), recordando adjetivos como *albo*, *alieno*, *bueno*, *dañoso*, *dolŕe*, etc., etc.]

rosa, 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 jarchas 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* castellanos.<sup>37</sup> También ellas, se dijo, expresaban un lirismo virginal, candoroso, puro. Coincidían los temas, sobre todo el predominante: la ausencia del amado. Coincidía la figura de la madre, confidente de amor. La expresión misma presentaba analogías.<sup>38</sup> Una y otra vez se citaban jarchas como:

5=XII

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

16

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

15

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

<sup>37</sup> Cf. *infra*, 2.22b.

<sup>38</sup> Cf. principalmente ALONSO 1949, pp. 322-325, 335 s., y MENÉNDEZ PIDAL 1951, pp. 233-240.

Eran “auténticas cancioncillas «de amigo», elementales, desgarradores y limpiísimos gritos de doncella enamorada”.<sup>39</sup>

Cierto es que entre las primeras veinte jarchas 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 vocablos árabes. Los tópicos podían ser, en parte, los mismos, pero el espíritu era otro: frente al “amor triste”, el “amor alegre”.<sup>40</sup> Y asomaban otros temas: el del cuello desnudo, sin alhajas, o ‘no me toques, amado . . . , el corpiño es frágil’ (nº 8). Al publicarse la “serie árabe” se vio irremediamente que no se trataba de casos aislados; ya la primera dice:

## 22

Meu sídī Ibrahím,  
ya nuemne, dolye,  
vent’a mib  
de nohte;  
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 (nºs 33, 36) o le confiesa sus atrevimientos (30=X). Cuando se dirige a él, es un continuo solicitarlo: ‘¡ven, únete a mí!’ (nºs 27, 28, XXXII, XXXV), ‘¡bésame!’ (31, 39, XXXV). La mujer toma el papel activo; burla la vigilancia del espía:

<sup>39</sup> ALONSO 1949, p. 336. [Para la jarcha 5, ver la interpretación de SOLA-SOLÉ 1973, pp. 196-199.]

<sup>40</sup> Cf. METTMANN 1958, p. 11. Spitzer, que sólo conocía las 20 primeras jarchas, 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' ar-raqībe,  
 esta nohte [quer] amore.<sup>41</sup>

Es ella la que, en la n° 29, pone las condiciones para el acto amoroso. En la serie árabe no faltan totalmente los temas y tonos típicos de la serie hebrea:

## XXI

Yā mamma, meu l-habībe  
 vais' e no más tornarade.  
 ¡Gar qué fareyo, yā mamma!  
 ¿No un beŷiello leŷarade?<sup>42</sup>

Pero domina lo otro. Hasta donde permiten verlo los materiales conocidos, se diría que hay un tipo de jarcha preferido por los poetas árabes y otro que prefirieron los hebreos.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Cf. la n° 24=III, cit. *infra*, 2.32b.

<sup>42</sup> [La lectura de los vs. 2 y 4 implica ciertamente una "revisión drástica" que altera a fondo el texto original de la jarcha, como bien señala HITCHCOCK 1973, p. 115. SOLA-SOLÉ 1973, p. 100, retoca el v. 2 de García Gómez y cambia del todo el v. 4.] Cf. *¿ke farey, yā 'ummī? / Ven, que vado llorare* 27=VI; *morro de mi ntizār* ['espera'] *mamma* XXXIV; también la 34=XV.

<sup>43</sup> 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 primitivo 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.

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 exterior.<sup>44</sup> Ni una alusión a la naturaleza, que en las *cantigas d'amigo* y los villancicos amorosos es presencia constante; tampoco ese ambiente “estrictamente urbano” que veía Spitzer:<sup>45</sup> 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 persona —aparecen en seis textos— están como fuera de sitio,<sup>46</sup> pues introducen un elemento anecdótico y concreto allí donde todo es vago y general. Lo es también el espacio<sup>47</sup> 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 jarchas que conocemos se sitúan

<sup>44</sup> Cf. ZUMTHOR 1954, pp. 11-16. Según MENÉNDEZ PIDAL, la limitación temática se debe a una selección deliberada y arbitraria hecha por los autores de muwashahas: 1960, pp. 305-307; cf. 1951, p. 231.

<sup>45</sup> SPITZER 1952, pp. 10 y 18; cf. RONCAGLIA 1953, p. 17; MENÉNDEZ PIDAL 1960, p. 305; HEGER 1960, p. 34 y notas; [SOLA-SOLÉ 1973, pp. 29 y 41]. V. *infra*, n. 47.

<sup>46</sup> Dudo que los que aparecen en la serie árabe puedan “tomarse como tipos genéricos” (GARCÍA GÓMEZ 1965, p. 430; cf. 1963, p. 35); sí creo posible que las jarchas en que figuran sean “arreglos ocasionales de coplas preexistentes” y que el nombre reemplace una designación del amado, del tipo *habīb*, etc. Cf. *infra*, 2.23a-b.

<sup>47</sup> Las menciones de ciudades (Guadalajara nº 3, Sevilla nº 13, Valencia nº 12), si no se deben a los autores de las muwashahas, pueden haber sido clisés poéticos.

dentro de fronteras más o menos limitadas.<sup>48</sup> 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 predominio de la apelación directa,<sup>49</sup> que, como observaba Zumthor,<sup>50</sup> confiere a las jarchas 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 jarchas. La exclamación (o la pregunta exclamativa) brota por todas partes. A veces la estrofito entera es una sucesión de explosiones afectivas:

## 26

¡Amanu, amanu!, ¡ya l-maliḥ!, gare,  
¡por qué tú me quieres, ¡yā-llāh!, matare?<sup>51</sup>

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 corayón de mib:  
¡ya Rab!, ¿si se me tornarad?  
¡Tan mal me dóled li-l-habṭb!  
Enfermo yed: ¡cuánd sanarad?

<sup>48</sup> Algunas las rebasan, como la 51 o la 3, en que MENÉNDEZ PIDAL 1951, pp. 200 s., ve un "canto de recibimiento". En las núms. XXIV y XXVI el que habla es un hombre; se refiere a los pechos y a la boca de la amada.

<sup>49</sup> Sólo hay cinco excepciones. Nada menos que 26 jarchas comienzan con un apóstrofe.

<sup>50</sup> ZUMTHOR 1954, p. 15; cf. DRONKE 1968, p. 88.

<sup>51</sup> "Piedad, piedad, ¡oh, hermoso!, di..." [SOLA-SOLÉ 1973, p. 170, se adhiere a esta lectura (de García Gómez); cf., sin embargo, las objeciones de HITCHCOCK 1973, p. 118.]

## 58

¿Qué fareyu, mamma?  
 Mio al-ḥabīb ya vaise.  
 Cor(?) le vol(?) seguire.  
 ¡Laita non lo amase!<sup>52</sup>

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

## XXXII

¡Ven 'indī, habībī!  
 Seyas sabitore:  
 tu huida samaya,  
 ¡imšī, adunu-nī!<sup>53</sup>

## 48

[Sabes ya, mio amor,  
 que cárame el morire;  
 ¡Imšī, ya imšī, habībī:  
 non sé sin te ver dormire.]<sup>54</sup>

*Imšī ya, imšī . . . , amanu, amanu*: la repetición aumenta el énfasis. Pero en ninguna jarcha como en la fechada por Stern antes de 1042:

<sup>52</sup> [Es la lectura de SOLA-SOLÉ (cf. 1973, pp. 328 s.) con la enmienda del verso 4 propuesta por J. T. MONROE (*HR*, 39, 1971, pp. 314 s.): en vez de "¡Si tan non lo amase!" El arabismo *laita* 'ojalá que' figura en otra jarcha.] Cf. ARMISTEAD, art. cit.

<sup>53</sup> 'indī "a mi lado", *samāyah* "fea acción", *imšī adūnū-nī* "anda, únete conmigo". [Vs. 2-4, en SOLA-SOLÉ 1973, pp. 142-144: si te vais, mesture / trahirá samāya / imsi ad unione, "si te vas, el engañador (?) / traerá algo malo. / ¡Ven a la unión!" (interpretación difícil de aceptar, entre otras cosas, por el violento encabalgamiento; cf. *infra*, n. 62).]

<sup>54</sup> [Versión de SOLA-SOLÉ 1973, pp. 272 s. V. 3: "ven ya, ven, amigo mío".]

18

¡Tant' amare, tant' amare!,  
 ¡ḥabīb, tant' amare!  
 Enfermeron welios nidios(?)  
 e dolen tan male.<sup>55</sup>

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

39 = XXIII

¡Amānu, yā ḥabībī!,  
 al-wahs me no farás.  
 Bon, beya ma boquella:  
 eu sé·que te no irás.<sup>56</sup>

Son pocas las jarchas situadas totalmente en terreno llano:

41

Qu'adamai  
 filiolo alieno,  
 ed él a mibe.  
 Quéredlo  
 de mí vetare  
 su ar-raqībe.<sup>57</sup>

XX

¿Si os vais, yā sīdī?  
 Qu'ante besaros hé

<sup>55</sup> V. 3, según Lapesa; "enfermaron ojos brillantes".

<sup>56</sup> V. 2: "no me dejarás sola". [Verso 4 en SOLA-SOLÉ 1973, p. 310: awšak tú no irás, "(y) muy (tan) pronto no te irás".]

<sup>57</sup> Vv. 5-6: "apartar de mí / su guardador".

[la] boquilla ḥamra,  
fermelia ka-l-warṣi.<sup>58</sup>

En un caso se llega, con gracia, al tono desapasionado del proverbio:

32 = XIII

Non quero yo un ḥillello  
illā l-samarello.<sup>59</sup>

Son excepciones.

Se habrá notado otra característica: los continuos cortes, sintácticos y de sentido. Son pocas las jarchas “de una pieza”, como éstas:

19

Vay, ya raqīṭ, vay tu viya,  
que non me tenes al-niya.<sup>60</sup>

7a = XVII

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

59

Si me quereses,  
ya uomne bono,  
si me quereses  
darásme uno.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> ḥamrā ‘roja’; v. 4: “bermejo como la cúrcuma”. [Ver la atinada crítica de HITCHCOCK 1973, pp. 113 s. SOLA-SOLÉ 1973 lee, pp. 122 s.: Si si ven, yā sīdī; / cuando venís vos í / la boquilla ḥamrā / sibarey ka-al-warṣi, “Si, si, ven oh señor mio; / cuando venís aquí / la boquita roja / alimentaré (de besos) como la paloma rojiza”.]

<sup>59</sup> “No quiero un amiguito, / sino el morenito.”

<sup>60</sup> “Ve, desvergonzado, sigue tu camino, / que no me tienes buena fe.”

<sup>61</sup> [SOLA-SOLÉ 1973, pp. 332 s.] Cf. *infra*, 2.22b.

Aun aquí cada verso es una unidad sintáctica o rítmica; lo es en casi todas las jarchas.<sup>62</sup> Además las jarchas se fragmentan a menudo en subunidades de sentido: dos, tres o aun cuatro:

28 = VII

¡Ven, yā saḥḥārā!,  
 alba qu' está con bel fogore.  
 Cand' vene pide amore.<sup>63</sup>

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 contrastados.<sup>64</sup>

Retomando los hilos, el monólogo de mujer que nos presentan las jarchas 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 jarchas<sup>65</sup> exige adentrarse en varios aspectos de su problemática. Limitémonos por ahora a un

<sup>62</sup> Como en general en la poesía románica primitiva. Causan extrañeza ciertas lecturas de García Gómez [y de Sola-Solé] por sus violentos encabalgamientos (p. ej. XXX, XXXIII, XXXIV).

<sup>63</sup> *saḥḥārā* ‘hechicero’. [SOLA-SOLÉ 1973, pp. 75 s., propone en el v. 2 ... con bi-al-fogore “con [con] fogor”.]

<sup>64</sup> Cf. ZUMTHOR 1954, p. 19.

<sup>65</sup> MENÉNDEZ PIDAL examinó la forma métrica de las jarchas de la serie hebrea (1951, pp. 217-227). García Gómez comenta la versificación en sus notas a cada jarcha y da al final un Índice de combinaciones métricas. [Ahora SOLA-SOLÉ 1973 dedica al tema un apartado de su Introducción (pp. 31-34), además de ofrecer un índice final; sus resultados coinciden

panorama esquemático de las formas, tal como se supone que debían ser, dado el metro, casi siempre seguro, de los *qufls*; se recordará que esta última parte de cada estrofa tenía que ajustarse al esquema rítmico de las jarchas; los *qufls* parecen constituir, pues, una base firme. Sólo adelantaré que si existieron textos poéticos previos (“canciones mozárabes”) en el trasfondo de ciertas jarchas, quizá su métrica no fuera siempre idéntica a la de éstas.<sup>66</sup>

La forma estrófica predominante es la cuarteta (33 textos); hay 11 dísticos, 12 tercetos y 5 estrofas de entre 5 y 8 versos. De los dísticos (todos monorrimos) ocho tienen versos de igual medida: de más de 10 sílabas en seis casos, de 7 y 8 en los otros dos; tres combinan metros distintos: 5+8, 5+12, 8+6. Todos los tercetos, 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 y tres cuartetos once 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 o 4 sílabas. Otras seis tienen el esquema simétrico contrario, comenzando con verso breve, y la diferencia entre las dos medidas es de 1 o 3 sílabas. Sólo una cuarteta es monorrima; la gran mayoría tienen el esquema abcb; las restantes, abab o aaba. Las cinco jarchas de 5, 6 y 8 versos tienen, al parecer, esquemas métricos y rítmicos caprichosos.

En conjunto, las jarchas que combinan versos de más de una medida son mucho más frecuentes que las isométricas. En cuanto a la medida misma, oscila entre 2 y 12 sílabas; predominan

básicamente con los míos. En cuanto a la rima, ver *infra*. La versificación de las jarchas merece un estudio detenido.]

<sup>66</sup> V. *infra*, 2.24b. [Para el resumen de las formas métricas examino las 61 jarchas conocidas hasta el momento.]

con mucho los hexasílabos; 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.

Es importante conocer bien la rima de las jarchas, entre otras cosas por el papel que juega en el terreno de las hipótesis. Aunque los textos de los *qufls* nos dan también aquí un apoyo —puesto que rimaban con la jarcha—, no es un apoyo tan firme como el que encontramos para la estructura estrófica y silábica. En primer lugar, los *qufls*, escritos en árabe o hebreo, riman según el sistema semítico, y muchas jarchas tienen en la rima palabras romances. En segundo lugar, dados los problemas de desciframiento, es frecuente que no sepamos con seguridad cuáles son las palabras rimantes.

Las lecturas con las que contamos nos presentan un panorama por demás complejo. Hay jarchas en que sólo riman palabras romances o sólo palabras árabes, otras en que ambas lenguas se combinan en la rima y otras, con más de una rima, en que aparecen dos de estas posibilidades. En cuanto a los tipos de rima, hay de todo: consonancia perfecta, consonancia imperfecta (equivalencia acústica), asonancia y rima al estilo árabe; cada una de estas cuatro modalidades se presenta, sorprendentemente, entre palabras romances, entre palabras árabes y en las combinaciones de ambas. Unos ejemplos: hay consonancia en *veréy-faréy* (jarcha 45), en *mibi* 'mí' y ár. *al-raqībi* (41), en ár. *ḥaqqā-šaqqā* (51); hay consonancia imperfecta entre las voces romances *mali* y *demandari* (4) o *mama* y *yana* (14), pero también en la pareja mixta *ḥāli-levare* (27); podría haber asonancia, no sólo en *vénid-yésid* (3), sino además en *kawmu-dadlo* o *darlo* (49). La rima árabe no aparece únicamente donde se la espera (ej. *al-šarṭi-qurṭi*, 29), sino en parejas mixtas como *kilmā-mama* (34) y aun entre palabras romances: *an-adore-morire* (50).

De los cuatro tipos de rima, domina con mucho la consonancia perfecta,<sup>67</sup> aparece en un 48.27% de los casos en que riman

<sup>67</sup> [En el recuento incluyo las jarchas nuevas estudiadas por Sola-Solé y Monroe, salvo las núms. 54 y 60, escasas en elementos romances; por el

palabras romances (o de terminación romance) y palabras romances con palabras árabes. Añadiendo las 6 parejas de voces árabes que tienen a la vez rima de tipo árabe y consonancia al estilo romance, se llega a un 61.72%. La consonancia imperfecta o equivalencia acústica se encuentra en 7 casos (dos, de pareja mixta), lo que equivale al 12.07%. Sólo parece haber asonancia en una pareja romance y en una mixta (3.45%).<sup>68</sup>

La rima de tipo árabe se da en 6 parejas romances y en 7 parejas mixtas, es decir, en el 22.41% de los casos; además aparece en 8 parejas de palabras árabes (13.79%). En total encontramos, pues, un 36.20% de rimas al estilo árabe, frente al 63.80% de rimas de tipo románico.<sup>69</sup> La escasez de asonancias

mismo motivo excluyo las núms. 29 y 52. Prescindo además de las núms. 8, 12, 20, 22, 23, 42 y 53, cuyas palabras rimantes me parecen aún muy inseguras. Al dejar de lado estas once jarchas, quedan 58 "casos" (llamo "caso" a cada pareja o trío de palabras que riman). Las cifras que figuran a continuación tienen, por supuesto, un valor relativo; cambiarán, sin duda, con nuevas lecturas de las jarchas.]

<sup>68</sup> [Son las dos mencionadas arriba. Para *vénid-yésid* (jarcha 3), SOLA-SOLÉ 1973 piensa que como los *qufls* tienen terminación aguda, "es harto posible que en el canto de la jarcha se dislocara el acento, lográndose una rima aguda en *-íd*" (p. 222), o sea, una rima consonante. Esta idea de la dislocación del acento por el canto, que aparece frecuentemente en los comentarios de Sola-Solé, es muy de tomarse en cuenta. En cuanto a la otra pareja, dice el mismo autor, p. 95, que "la rima se presenta... entre *qawmu* y *darlo* o simplemente entre *-mu* y *-lo*", pero no especifica de qué clase de rima se trataría en uno y otro caso.]

<sup>69</sup> Sin contar las superposiciones de ambos tipos mencionadas arriba. [SOLA-SOLÉ, que en general reacciona contra la tendencia de García Gómez a encontrarles bases románicas a las jarchas, subraya el "impacto del mundo árabe", también en cuanto a las rimas. Afirma (1973, p. 42) que el sistema de rimas árabe "hasta cierto punto... podría equipararse al sistema de la rima romance". Sin embargo, sólo alude concretamente al consonantismo imperfecto (también a la *-e* paragógica), el cual, según afirma, corresponde a una licencia de la prosodia árabe, y nada dice de la rima consonante, que parece difícil de identificar con el sistema árabe. Es verdad que casi siempre los sonidos que riman en los elementos romances de las jarchas corresponden a los que riman en las palabras árabes

propiamente dichas es tal, que, a menos que se encuentren otros ejemplos, podría pensarse que no hay asonancia en las jarchas y que los dos únicos casos encontrados deben interpretarse de otra manera.

(o hebreas) de los *qufls* (-eni, -ari, -ay, etc.); pero los casos en que esto no ocurre (jarchas 33 y 58 de Heger) bastarían por sí solos para mostrar que en las jarchas con rima consonante entre palabras romances rige un sistema distinto del árabe. Es un problema muy trabado con el de los orígenes de las jarchas (cf. *infra*, 2.21h) y que exige ser tratado despacio. Por lo pronto considero arriesgado decir que en las jarchas “la estructura de la rima [está] basada, al parecer, en la prosodia árabe” (p. 42).]

## 2.2 LA PROBLEMÁTICA DE LAS JARCHAS

2.20 Tres problemas básicos. 2.21 La preexistencia. 2.22 ¿Poesía “popular”? 2.23 Las jarchas 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 jarchas y reseñar las opiniones de los críticos, hay que separar dentro de ellas aspectos que no siempre aparecen claramente delimitados. Se nos suele decir, con estas o análogas palabras, que “las jarchas mozárabes son poesías populares preexistentes a las muwashahas”. Tal afirmación encierra tres ideas distintas, que son otros tantos problemas; habrá que dilucidarlos uno por uno: 1) ¿Es segura la preexistencia de esa tradición poética? 2) Si lo es, ¿se trataba de una poesía popular? 3) ¿Son las jarchas lo mismo 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 básica. Se trata de saber si las

jarchas revelan la existencia de una lírica románica independiente de las muwashahas y anterior a ellas. La otra posibilidad sería: las jarchas fueron totalmente inventadas por los autores de muwashahas. 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 jarchas fueron escritas por los autores de muwashahas 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 investigadores.<sup>1</sup> 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 muwashaha “cogía *lafz* en lengua vulgar [árabe] o romance, a la que llamaba *markaz* [=jarcha], y sobre ella construía la muwashaha”.<sup>2</sup> ¿Qué significa *lafz*? W. Ross interpreta ‘palabras’ y deduce que los autores de muwashahas tomaban de la lengua romance meras “migajas lingüísticas” (*Sprachbrocken*) y con ellas confeccionaban las jarchas. Stern y García Gómez traducen ‘expresión’ 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 orde-

<sup>1</sup> Cf. HEGER 1960, pp. 13 s. Para Hönerbach y Monteverdi, cf. las discusiones del 12º Convegno Volta (que no vio Heger): *Convegno 1957*, pp. 349 s., 352-354; ahí mismo, Roncaglia, pp. 355-357. [Para la posición de HILTY, cf. *infra*, 2.23, n. 93. La de SOLA-SOLÉ no es clara. Por una parte dice (1973, p. 36) que el romance de las jarchas “procede” en gran parte “de autores árabes o judíos”; por otra (p. 27), que las jarchas en que domina el romance producen “la impresión de que... nos hallamos ante piezas populares, algo así como cantares o fragmentos de ellos, que corrían de boca en boca del pueblo cristiano...”, y la misma idea reaparece en el comentario a muchas jarchas (cf. pp. 71, 77, 95, 113, 136, etc.)]

<sup>2</sup> GARCÍA GÓMEZ 1952, p. 58; cf. GARCÍA GÓMEZ 1956, p. 312; HEGER 1960, pp. 180 s.

nados, 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 poéticos anteriores.<sup>3</sup>

b) *El testimonio de Ibn Sanā' al-Mulk*. Entre las cosas que afirma el tratadista egipcio en su *Dār at-tīrāz*, la más inquietante es aquella de que el autor de la muwashaha debía *componer* la jarcha:<sup>4</sup> buen argumento para quienes niegan su preexistencia. Quienes la afirman tienen 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 muwashahas,<sup>5</sup> cosa que bien puede ser cierta.

c) *La "incongruencia" de la jarcha*. Dice el mismo autor que el poeta que escribe una muwashaha pasa a la jarcha bruscamente, desviándose del resto del poema.<sup>6</sup> 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".<sup>7</sup> Pero aun sin cambio temático<sup>8</sup> la incorporación de la jarcha suele parecer forzada y dar la impresión de que el poeta ha utilizado un texto ajeno.<sup>9</sup> Ahora bien, creo que esta impresión puede no corresponder a la realidad de los hechos; o sea, que no por parecer elemento extraño, la jarcha *necesariamente* tenía que "venir de fuera". La jarcha debía

<sup>3</sup> 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; [SOLA-SOLÉ 1973, p. 40, n. 3].

<sup>4</sup> Cf. GARCÍA GÓMEZ 1952, p. 2, n. 5, y sobre todo 1962, pp. 48 s.; HEGER 1960, pp. 186 s.

<sup>5</sup> "Sobre ser tardío y no haber pisado España, no escribe con criterio histórico", dice GARCÍA GÓMEZ 1962, p. 48, n. 50.

<sup>6</sup> Cf. *ibid.*, p. 46; HEGER 1960, p. 187.

<sup>7</sup> ALONSO 1949, p. 328; cf. MENÉNDEZ PIDAL 1951, pp. 215-217; LE GENTIL, *BHi*, 55 (1953), p. 134; FRENK ALATORRE 1953, p. 162; GARCÍA GÓMEZ 1956, pp. 321-323; 1957, pp. 357 s.; HEGER 1960, p. 19.

<sup>8</sup> El cambio brusco no es, de hecho, frecuente. Cf. HEGER 1960, pp. 45-48.

<sup>9</sup> Cf. GARCÍA GÓMEZ 1956, p. 322.

contrastar con el resto del poema —tal era la ley—, y un poeta hábil bien podía inventar una estrofitita que produjera ese efecto de materia extraña.

d) *La jarcha es una cita*. Como observaba Heger, más que la congruencia o no congruencia de la jarcha 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 cita,<sup>10</sup> y con ello parece remitir a un texto ya conocido por el público:<sup>11</sup> ¿recuerdo de una canción divulgada? Tal vez, piensa Heger, simple recuerdo de otra muwashaha que terminaba con esa jarcha (pero en esa primera muwashaha ¿la jarcha no tenía que ser ya un texto conocido, una cita?).

e) *Las jarchas repetidas*. A propósito de las jarchas que figuran en dos o más muwashahas distintas se ha discutido algo. El fenómeno, documentado por Ibn Sanā' al-Mulk,<sup>12</sup> debe de haber sido frecuente.<sup>13</sup> 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”.<sup>14</sup> García Gómez tiende a la misma conclusión.<sup>15</sup> Los demás estudiosos que tratan este asunto se atienen al testimonio de Ibn Sanā' y consideran la repetición de una jarcha como consecuencia de la imitación directa de un autor por otro,<sup>16</sup> salvo

<sup>10</sup> Cf. Ibn Sanā' al-Mulk: “es obligado... que sus palabras estén en estilo directo, puestas en boca de un ser animado o inanimado...” (GARCÍA GÓMEZ 1962, p. 46).

<sup>11</sup> Cf. HEGER 1960, pp. 48 s.; RONCAGLIA 1951, pp. 224 s.; LE GENTIL 1963, p. 212.

<sup>12</sup> “Hay... quien, por ser incapaz de componer una jarcha, coge una ajena”, dice (GARCÍA GÓMEZ 1962, p. 49; cf. HEGER 1960, p. 187).

<sup>13</sup> También se da en las muwashahas con jarcha en árabe vulgar; cf. STERN 1953, p. xviii.

<sup>14</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1957, p. 346; cf. 1960, p. 302; 1951, p. 215. V. *infra*, 2.22, n. 57.

<sup>15</sup> GARCÍA GÓMEZ 1956, pp. 321 s.

<sup>16</sup> STERN 1948, pp. 306 s.; 1953, pp. xviii s.; RONCAGLIA 1951, p. 231; METTMANN 1958, pp. 14 s. (rebate a García Gómez); PEIRONE 1958,

Heger,<sup>17</sup> para quien ninguna de las dos explicaciones es probable y cualquiera podría ser válida. En un intento de conciliarlas se ha sugerido que en algunos casos la adopción de una jarcha *ajena* puede haber sido estimulada por la gran difusión de la canción mozárabe correspondiente.<sup>18</sup> En todo caso, no es el de la repetición un argumento seguro a favor de la preexistencia.

f) *El bilingüismo de la muwashaha*.<sup>19</sup> Según García Gómez, las jarchas eran originalmente todas romances puesto que las muwashahas nacieron “para encuadrar jarýas mozárabes, que eran cantarcillos . . .”.<sup>20</sup> O sea, que la lengua de las jarchas mozárabes es para él, como lo era para Menéndez Pidal, prueba de que, antes de haber muwashahas, había canciones romances. Los dos autores consideran cosa muy normal el bilingüismo de la muwashaha: “Mocáddam y sus continuadores musulmanes poetizan como hombres bilingües de nacimiento.”<sup>21</sup> 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”.<sup>22</sup>

p. 299; LE GENTIL 1963, p. 213, n. 1; [HILTY 1970, p. 94]. 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).

<sup>17</sup> HEGER 1960, p. 15.

<sup>18</sup> FRENK ALATORRE, *NRFH*, 8 (1954), p. 328; cf. CANTERA 1957, pp. 19 s.

<sup>19</sup> Del bilingüismo de la jarcha (su hibridación lingüística) hablaré *infra*, 2.23a.

<sup>20</sup> GARCÍA GÓMEZ 1963, p. 5; cf. 1956, p. 327 y art. cit. *infra* n. 30, p. 406; LE GENTIL 1963, p. 6, n. 2.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> RONCAGLIA 1951, p. 231; cf. *CN*, 15 (1955), p. 163; LI GOTTI 1955,

El contemplar de ese modo el uso del romance en la jarcha 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 preexistencia.<sup>23</sup> Pero la conciencia de la voluntad artística de los poetas puede llevar a preguntarse si éstos no intervendrían de manera decisiva en la confección de la jarcha romance<sup>24</sup> o a atribuírsela sin más.<sup>25</sup> 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 realizzate in essa”.<sup>26</sup> 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 poesía islámica.<sup>27</sup> Pero resulta que tampoco este argumento está a salvo de

p. 163. Cf. *supra*, 1.22, n. 21, la asociación con el *alba* bilingüe. [Ver También GANGUTIA 1972, pp. 370-372.]

<sup>23</sup> SPITZER 1952, p. 6, n. 9; LE GENTIL 1963, p. 214; cf. también GARCÍA GÓMEZ 1956, p. 314. STERN 1948, p. 335 (cf. 1953, p. xvi) había dicho que el uso del dialecto mozárabe era una “convención literaria” del género.

<sup>24</sup> RONCAGLIA 1951, pp. 231, 236-238. Roncaglia llega a plantear como “ipotesi estrema” la posibilidad de que los autores de muwashahas sólo tomaran de la comunidad mozárabe, para sus jarchas, 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.

<sup>25</sup> LAUSBERG, *ASNS*, 192 (1955), p. 209; ROSS 1956, p. 131; PELLEGRINI 1959, pp. 54-63.

<sup>26</sup> RONCAGLIA 1951, p. 238. De hecho, es lo que ocurre con las jarchas “de autor” (cf. *infra*, 2.23a). No convence mucho el argumento de GARCÍA GÓMEZ 1956, p. 320, de que para inventar jarchas 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 convención Ross cuando afirmó (1956, p. 134) que “die arabischen Dichter die Sprache der Mozaraber weder getreu wiedergeben wollten noch konnten”.

<sup>27</sup> ALONSO 1949, p. 344; MENÉNDEZ PIDAL 1951, pp. 231, 244; GARCÍA GÓMEZ 1956, p. 320; ZUMTHOR 1954, p. 11; LE GENTIL 1954, p. 236;

objeciones críticas. En su trabajo sobre la muwashaha dice Monroe<sup>28</sup> 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 Egipto.<sup>29</sup> 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 ellas,<sup>30</sup> como cree posteriores y derivadas las jarchas en árabe vulgar.<sup>31</sup> Pero bien puede plantearse la hipótesis de dos tradiciones paralelas de canciones de mujer, independientes o no 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

1963, pp. 5, 212 s., 225; *BHi*, 55 (1953), p. 134; METTMANN 1958, p. 8; [HILTY 1970, p. 98]. Para RONCAGLIA 1951, p. 238 es éste el único indicio seguro de preexistencia. Cf. SCUDIERI RUGGIERI 1962, p. 23.

<sup>28</sup> JAMES T. MONROE, "The muwashshahat", *Collected Studies in honor of Americo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 1965, pp. 335-371, principalmente pp. 350-353. [Cf. GANGUTIA 1972, p. 394.]

<sup>29</sup> Monroe remite a Bahġa 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 . . . *kharġat*". Sobre una observación análoga de Hönerbach, cf. METTMANN 1958, p. 9.

<sup>30</sup> E. GARCÍA GÓMEZ, "Sobre un posible tercer tipo de poesía árabigo-andaluza", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. 2, Madrid, 1951, pp. 397-408, principalmente p. 406; cf. GARCÍA GÓMEZ 1956, pp. 327 s. En 1963 (GARCÍA GÓMEZ 1963, pp. 5 y 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. [SOLA-SOLÉ 1973 dice, p. 43: "la arabización de las *harġa-s* romances es tan fuerte y evidente que cabría pensar si no serían éstas, por lo menos en algunos casos, algo así como humildes restos de una poesía popular hispano-árabe mal conocida aún, pero de cuya existencia apenas puede haber la menor duda . . . Esta poesía popular árabe de Al-Andalus estaría impregnada de elementos romances".]

<sup>31</sup> Todavía en 1963, p. 5, n.; PEIRONE 1958, pp. 301 s., sostiene el proceso inverso: jarcha en árabe vulgar > jarcha en romance.

las jarchas romances,<sup>32</sup> fenómeno en que ha querido verse una prueba de que fueron obra de los autores de muwashahas.<sup>33</sup>

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 árabes, para inventar las jarchas, hubieran debido tener "una sensibilidad lírica al modo europeo".<sup>34</sup>

h) *La rima*. Se ha considerado prueba contundente del origen románico de las jarchas el empleo de la rima asonante.<sup>35</sup> Como vimos antes (2.17), sólo pueden detectarse dos casos de verdadera asonancia; los demás son casos de consonancia imperfecta. El

<sup>32</sup> Cf. ROSS 1956, pp. 135 s.; PEIRONE 1958, pp. 302 s., n. 18; [HILTY 1970, pp. 94-96]. Tales temas, que se encuentran en la poesía árabe culta, podrían haber pasado de ésta a la poesía árabe vulgar.

<sup>33</sup> 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 jarchas (p. ej. CASTRO 1954, p. 312). [MONROE 1974 ve en la jarcha 61 "a literary reworking of ancient 'Udrī themes" y habla de "possible influences of Arabic literature on Mozarabic folk poetry in general" (p. 264), coincidiendo con la idea expresada aquí. GANGUTIA 1972 estudia las canciones de mujer en la literatura griega y del Medio Oriente (cf. *supra*, 1.3, n. 31); piensa que llegaron a España en época remota por la influencia fenicia (pp. 391 s.) y luego nuevamente con los árabes (p. 395); se trataría, pues, de dos tradiciones ligadas en su origen, que se reencontraron en la Península.]

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> Cf. entre otros ALONSO 1949, pp. 344 s.; MENÉNDEZ PIDAL 1951, p. 226. La asonancia "convirtió" a PEIRONE a la idea de la preexistencia: 1958, pp. 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 jarchas, a la cual se debería la versificación no cuantitativa de la muwashaha (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.

consonantismo que domina en las jarchas parece ser, en cambio, un argumento fuerte a favor de la existencia de textos poéticos mozárabes independientes de las muwashahas. La rima consonante perfecta que vemos en 28 de las 50 jarchas examinadas arriba es una rima románica: ¿podían haberla inventado los poetas árabes y hebreos sin modelos poéticos románicos?<sup>36</sup>

i) *Las jarchas 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 a un *corpus* compacto de temas, modalidades psicológicas y rasgos de expresión, frente a una “étonnante unité de ton et de style”<sup>37</sup> 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 jarchas existía una tradición poética, una “escuela poética” 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.”<sup>38</sup>

## 2.22 ¿Poesía “popular”?

¿Era realmente “popular” esa escuela poética? Es lo que se dijo

<sup>36</sup> Ver lo dicho *supra*, 2.17, n. 69.

<sup>37</sup> ZUMTHOR 1954, p. 21. Cf. *supra*, 2.16.

<sup>38</sup> 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 jarchas por los autores de muwashahas; tendrá

desde que se descubrieron las jarchas.<sup>39</sup> 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 *Naturpoesie*.<sup>40</sup> Ya en 1951 se preguntaba Toschi: “possiamo parlare di poesia popolare?”,<sup>41</sup> 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 inafferrabile dal critico moderno, perché se anche sia conservata, lo è entro testi che, già in quanto scritti, sono per lo meno d'ambiente scolastico.”<sup>42</sup> Con esto quedaba iniciado el debate en torno al popularismo de las jarchas.<sup>43</sup>

que decir entonces de dónde viene esa convención y también cómo se explican las coincidencias que mencionaré *infra*, 2.22b.

<sup>39</sup> Cf. STERN 1948, p. 304; ALONSO 1949, pp. 302, 328, *passim*; MENÉNDEZ PIDAL 1951, p. 215; 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 s. y 1965, pp. 34 s.; LE GENTIL 1963, pp. 220 s.; HEGER 1960, pp. 23 s.; RUGGIERI 1953, p. 385. Contra su carácter popular: AUERBACH, *RPh*, 4 (1950-51), p. 66.

<sup>40</sup> ALONSO 1949, p. 336 (citado *supra*, 2.16a); 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 s. Comentario de RONCAGLIA: 1953, pp. 14 s.

<sup>41</sup> TOSCHI 1951, pp. 82 s. Es notable la contribución de los estudiosos italianos a la mejor comprensión de las jarchas. (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).

<sup>42</sup> RONCAGLIA, *CN*, 11 (1951), p. 178; el pasaje se repite con pocas variantes en RONCAGLIA 1951, p. 239, y la idea, en DEL MONTE 1954, pp. 50 s., 58.

<sup>43</sup> Debate en el cual —tengo que volver a la carga— se ha confundido

Pregunta Roncaglia: “Come essere certi che l’ispirazione delle *khargias* abbia la sue «fonti» in una tradizione orale di popolo, piuttosto che in una tradizione scritta di scuola?”,<sup>44</sup> y luego desarrolla la idea de una posible tradición literaria, con elementos de cultura *scolastica*. Encuentra en las jarchas motivos que están en la Biblia (*como rayo de sol yésid* 3, *filiolo alieno* 7, 41), en Teócrito y Ovidio (la adivina interrogada por la enamorada 2; canciones de amor femeninas); piensa en ciertos epigramas de la *Anthologia 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”.<sup>45</sup> 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 Kulturgut*.<sup>46</sup> Llega 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”.<sup>47</sup>

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

a menudo la tradición poética mozárabe inspiradora de las jarchas con las jarchas mismas.

<sup>44</sup> RONCAGLIA 1951, p. 233.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 233 s.; cf. RONCAGLIA 1957, p. 236. LI GOTTI 1956, p. 90, cree decididamente en una “tradizione scritta di scuola”. Cf. ZUMTHOR 1954, p. 21. Influencia griega en España: SCUDIARI RUGGIERI 1962, pp. 10 s. [Cf. GANGUTIA 1972.]

<sup>46</sup> RONCAGLIA 1951, p. 236 y 1952, p. 5; cf. 1953, p. 12. Cf. *supra*, 1.13.

<sup>47</sup> RONCAGLIA 1953, p. 16; cf. p. 18.

oral»".<sup>48</sup> Niega la influencia de la poesía clásica<sup>49</sup> y concibe la tradición reflejada en las jarchas como una "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".<sup>50</sup> 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",<sup>51</sup> 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",<sup>52</sup> 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 Gentil.<sup>53</sup> Por su

<sup>48</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1960, p. 299.

<sup>49</sup> En 1951, pp. 265 s., había negado la influencia bíblica; en 1960, p. 313, la reconoce en *filiolo alieno*. Cf. CASTRO 1954, pp. 311 s.

<sup>50</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1960, pp. 300 s.; 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 s.

<sup>51</sup> RONCAGLIA 1952, p. 4; cf. 1957, p. 236; TOSCHI 1951, p. 85. [ELVIRA GANGUTIA, que confirma y amplía las observaciones de Roncaglia sobre la influencia helenística en los poetas árabes, parece apartarse de él en cuanto a la apreciación de las jarchas. Evita cuidadosamente el término *popular*, pero dice (1972, p. 391) que "el hecho de que [en España la canción de mujer] aparezca en romance es indicio precisamente de que nos encontramos ante un género considerado en ese momento *no culto* en España" (subrayado mío) y que los árabes "redescubren como culto" (frase esta última no muy clara; ¿quiere decir que los árabes convirtieron la canción de mujer en poesía culta?) En cuanto al género mismo dice, p. 333: "Los poemas en boca de mujeres pertenecen a un género no estrictamente popular, sino probablemente cultural."]

<sup>52</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1960, p. 300.

<sup>53</sup> GARCÍA GÓMEZ 1956, p. 326 y 1963, pp. 5 s.; en 1965, pp. 35 s., llega a un concepto de tradición popular muy cercano al de "scuola popo-

parte, P. F. Ganz<sup>54</sup> 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 1948.<sup>55</sup> 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 Zumthor.<sup>56</sup>

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:

a) *Las variantes*. Para Menéndez Pidal, García Gómez y Lapesa las variantes que presentan los textos de las jarchas cuando hay más de una versión son indicio de que esos textos proceden

lare" formulado por Baldi. LE GENTIL 1963, pp. 220 s.: el lirismo de que dan fe las jarchas es popular porque ha vivido en "estado latente".

<sup>54</sup> GANZ 1953, pp. 305 s.

<sup>55</sup> *Supra*, 1.11, 1.13, 1.15. Es curioso observar cómo las diversas concepciones teóricas se reflejan en la apreciación del estilo de las jarchas; todos hablan de sencillez, pero para Alonso y Menéndez Pidal esa sencillez es espontánea, natural (cf. n. 40); para Toschi (1951, pp. 84 s.) y ZUMTHOR (1954, pp. 19 s.) 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 au terme d'un effort." [Cf. SOLA-SOLÉ 1973, p. 28: la sencillez "era adrede y deseada".]

<sup>56</sup> (Cf. *supra*, 1.11a.) MENÉNDEZ PIDAL 1957, p. 341; 1960, pp. 296 s.; TOSCHI 1951, p. 85; RONCAGLIA 1951, p. 240; LE GENTIL 1963, p. 221; ZUMTHOR 1954, pp. 9 s., 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 s. (cf. *supra*, 1.322a y n. 36), MENÉNDEZ PIDAL 1960, p. 308, y GARCÍA GÓMEZ 1965, p. 35.

de la tradición oral.<sup>57</sup> Sin embargo, como veremos,<sup>58</sup> es probable que los autores de muwashahas manipularan las canciones que acogían en sus jarchas, 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 jarchas por un lado y, por el otro, las *cantigas d'amigo* gallego-portuguesas y los *villancicos* castellanos documentados desde el Renacimiento.<sup>59</sup> Además de la coincidencia básica —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 (*ḥabib* = *amigo*),<sup>60</sup> 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 cuento:<sup>61</sup>

<sup>57</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1960, pp. 302 s.; GARCÍA GÓMEZ 1957, pp. 361 s., 369; LAPESA, *BRAE*, 40 (1960), pp. 53-65. Cf. *supra*, 2.21e.

<sup>58</sup> *Infra*, 2.23b.

<sup>59</sup> ALONSO 1949, *passim*; MENÉNDEZ PIDAL 1951, sobre todo pp. 229-246. HEGER 1960 registra esos paralelos a continuación de la edición de cada jarcha. Cf. SÁNCHEZ ROMERALO 1969, p. 349. Para las analogías con los *refrains* franceses, cf. *infra*, 2.32b.

<sup>60</sup> [La madre aparece apostrofada en la poesía femenina egipcia, griega, helenística, árabe (cf. GANGUTIA 1972, pp. 335, 356, 358, 363, 375, 376). La designación 'amigo', en la poesía griega (*ibid.*, p. 351).]

<sup>61</sup> Cito por NUNES 1926, t. 2. a) es de F. Rodrigues de Calheiros, Nunes LXI (cf. jarcha 16); b) de Afonso Sanches, Nunes CC (jarcha 5); c) de Pero da Ponte, Nunes CCXL (jarchas 15, XV; XXXVI); d) de Nuno Fernandes Torneol, Nunes LXXXI (jarcha 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, nº 284, 46), lo cual podría apoyar la tesis de Bagley (cf. *supra*, 1.24 y n. 50).

a)

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

b)

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

c)

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

d)

Foi-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 jarchas. En este sentido quizá las jarchas —algunas de ellas— 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 xv:<sup>62</sup>

<sup>62</sup> 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,

e)

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

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:

p. 248, *passim*; GARCÍA GÓMEZ 1965, *passim*) esos villancicos tienen mucho en común con las jarchas (pese a LE GENTIL 1954, pp. 165 s.). Cf. *infra*, 2.24b y n. 104. La similitud métrica es materia aún no bien explorada.

*Jarcha 14*

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

Gil González llama a la aldaba:  
no sé, mi madre, si me le abra.<sup>63</sup>

*Jarcha 9*

Vaise meu coraḡón 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?<sup>64</sup>

*jarcha 59*

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

Si vos quisiésedes,  
señora mía,  
si vos quisiésedes,  
yo bien querría.<sup>65</sup>

Estos paralelos no implican necesariamente una filiación directa. Pero, con las demás semejanzas apuntadas, muestran un indudable parentesco de las tres tradiciones poéticas peninsulares.<sup>66</sup> Y ese

<sup>63</sup> Está en el *Vocabulario de refranes...* (1627) de GONZALO CORREAS (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 sí, mi madre, si..."). Según MENÉNDEZ PIDAL, la canción diría originalmente: "Mi amigo (amor) llama..."

<sup>64</sup> Del *Auto da Lusitânia* de Gil Vicente; cf. ALONSO 1949, p. 313. Nótese en este texto el estilo "cortado" de las jarchas, poco frecuente en los villancicos.

<sup>65</sup> B. N. M., ms. 17,698, f. 21. La jarcha 59 es por ahora la única en que, como en tantas canciones populares hispánicas, antiguas y modernas, el tercer verso es repetición del primero.

<sup>66</sup> Cf. también S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, "La sanjuanada: ¿huellas de una *ḥarḡa mozárabe* [la 51] en la tradición actual?", *NRFH*, 18 (1965-66), pp. 436-443. [Las semejanzas puramente genéricas pueden deberse al hecho de que se trata de "una misma lírica femenina elemental"

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 jarchas de muwashahas árabes y hebreas, 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 jarchas puedan haber influido de alguna manera en las cantigas gallego-portuguesas y ambas en los villancicos posteriores.<sup>67</sup>

Si aceptamos, pues, la hipótesis —nunca dejará de serlo— de que en la base de las jarchas existió una tradición poética románica, parece haber motivo para aceptar también esta otra: se trataba de una tradición poética oral y colectiva.<sup>68</sup> Quizá fuera premusulmana,<sup>69</sup> pero tal como la vislumbramos a través de las jarchas 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 menos) o arriesgarnos a emplear la controvertida designación *poesía popular*, con todas las reservas necesarias y con la especificación: poesía oral y colectiva, basada en un repertorio circunscrito de formas, temas, modos de expresión, pero permeable a toda clase de influencias culturales; poesías cuyos

(SOLA-SOLÉ 1973, p. 41, n. 2), pero paralelos textuales como los que hemos citado y como los mencionados *infra*, 2.31a, no pueden ser producto de generación espontánea].

<sup>67</sup> Cf. TOSCHI 1951, p. 85. RONCAGLIA 1951, p. 231, parece pensar en la posibilidad de que las tradiciones posteriores a las jarchas 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.

<sup>68</sup> Tradición quizá ligada al canto y al baile. 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.

<sup>69</sup> Cf. *infra*, 2.32.

autores serían, básicamente, iletrados, pero podían también ser *litterati*.<sup>70</sup> En suma, “escuela poética popular”, como la ha definido Sergio Baldi,<sup>71</sup> y por lo tanto, fenómeno estrictamente histórico.

### 2.23 *Las jarchas 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 canciones.<sup>72</sup> ¿Cuál sería su actitud ante ellas? ¿Qué harían con ellas al convertirlas en *jarchas*? ¿Eran éstas calcos fieles o copias retocadas o parodias o francos pastiches?

Las opiniones de los investigadores divergen también a este respecto.<sup>73</sup> 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”.<sup>74</sup> Del otro lado se encuentran quienes piensan que las *jarchas* son otra cosa que sus modelos, de los cuales sólo utilizarían ciertos elementos o imitarían el estilo.<sup>75</sup> Entre los dos polos, los que

<sup>70</sup> Cf. TOSCHI 1951, p. 85; GARCÍA GÓMEZ 1965, p. 35.

<sup>71</sup> BALDI 1946.

<sup>72</sup> 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”.

<sup>73</sup> Para análogas fluctuaciones en las hipótesis sobre la lírica francesa, provenzal y gallego-portuguesa, cf. *supra*, 1.12b,c y 1.32 Apéndice.

<sup>74</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1960, p. 301; cf. 1951, p. 215.

<sup>75</sup> 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”.

consideramos, con García Gómez, que “en las jarchas hay de todo”, que los autores de muwashahas, 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”.<sup>76</sup> En otras palabras, que cada caso puede ser distinto, como ha visto Heger,<sup>77</sup> y que no cabe generalizar.

Y aquí comienza precisamente el problema. Porque “chi potrà mai dire quanto ci sia nelle *khargias* [precisemos: en cada una de ellas] di autentico spunto «popolare» e quanto di rielaborazione o addirittura di finzione «popolareggiante?»”<sup>78</sup> Sólo nos es dado especular, a base de ciertos indicios, qué jarchas *podrían* ser de un autor de muwashahas y, en menor medida, dónde podría haber adaptaciones.

a) *Posibles jarchas “de autor”*. Teniendo en cuenta lo dicho sobre la unidad de estilo de las jarchas,<sup>79</sup> cabe suponer que las que se salen de él no se basan en canciones preexistentes. Ahí entrarían entre otras, si las lecturas son acertadas, las que tienen encabalgamientos;<sup>80</sup> entraría quizá una jarcha 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 XXXV.<sup>81</sup> Entrarían también las jarchas que están casi totalmente en árabe.<sup>82</sup>

<sup>76</sup> GARCÍA GÓMEZ 1965, pp. 37, 35.

<sup>77</sup> HEGER 1960, p. 15.

<sup>78</sup> RONCAGLIA 1951, p. 231; cf. *ibid.*, pp. 238 s. y 1952, p. 4; *Convegno* 1957, pp. 357 s. (Roncaglia), 350 (Monteverdi); ZUMTHOR 1954, p. 21; METTMANN 1958, pp. 13 s.; GARCÍA GÓMEZ 1965, p. 37.

<sup>79</sup> Cf. 2.16 y 2.21i.

<sup>80</sup> Cf. 2.16 y n. 62.

<sup>81</sup> Cf. GARCÍA GÓMEZ 1965, pp. 238, 344. [Cf. la crítica de HITCHCOCK 1973, p. 113. SOLA-SOLÉ 1973, p. 306, lee en la siguiente forma la jarcha 35: Qui tuelle-me mia alma / a qui quere mia alma, “Quien me quita el alma / (es) a quien quiere mi alma”].

<sup>82</sup> Cf. *supra*, 2.11, n. 11. Si esas jarchas se basaban, a su vez, en cancio-

¿Y qué decir de las jarchas románicas muy arabizadas? La mezcla de lenguas dentro de las jarchas<sup>83</sup> se ha explicado por el ambiente bilingüe en que surgieron.<sup>84</sup> Sin embargo, la cuestión no parece tan sencilla; porque una cosa es que el habla de una comunidad está 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.<sup>85</sup> 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 *ḥabīb*, *yā!*, *bi-llāh!*, etc.,<sup>86</sup> pero no una mezcolanza como la que vemos en tantas jarchas.<sup>87</sup> Preguntaba Peirone: "Tale bilinguismo può considerarsi naturale in una poesia indigena popolare o «tradizionale»?" Y concluía que "im-

nes populares árabes (cf. GARCÍA GÓMEZ 1965, pp. 252, 375, y *supra*, 2.21g), no serían "de autor".

<sup>83</sup> Cf. 2.15 y el problema del bilingüismo de la muwashaha, 2.21f.

<sup>84</sup> 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 s.

<sup>85</sup> 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 alemana ha sido escrita originalmente en un dialecto." ¿Será esto cierto en general?

<sup>86</sup> Cf. 2.15 y n. 29. A muchos intriga que precisamente el término caracterizador del género, *ḥabīb*, 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); es concebible que se tratara de un arabismo generalizado en los dialectos mozárabes.

<sup>87</sup> [Después de comprobar que el número de arabismos en las jarchas romances no varía sensiblemente, ni a lo largo del tiempo ni según las zonas geográficas en que nacieron los autores de las muwashahas, HILTY 1970, p. 91, llega a la siguiente conclusión: "la langue des khargas ne reflète pas d'une façon directe la situation linguistique contemporaine. Elle obéit à des normes qui restent plus ou moins immuables, elle obéit à une tradition artificielle sans rapport vivant avec la langue parlée" (subrayo yo). Dice también, p. 98: "une arabisation de 30% environ du

plica una cultura, una técnica, una conciencia letteraria que esula completamente della poesia popolare”. Ciertamente, como dice Roncaglia, implica la “civetteria del popolarismo”.<sup>88</sup> Creo probable, con Mettmann, que las jarchas muy arabizadas han sido confeccionadas por los autores de muwashahas; pienso que hubo en ellos un burlesco afán de remedar las locas mezcolanzas lingüísticas en que incurriría sin duda parte de la población.<sup>89</sup>

Donde más claro se ve, en mi opinión, la mano del poeta árabe es en las jarchas que tienen arabismos en la rima. No que el fenómeno sea totalmente ajeno a la poesía tradicional de ambientes bilingües;<sup>90</sup> pero su frecuencia en las jarchas parece indicar un juego deliberado, 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 muwashaha (jarchas 1, 12, 13).<sup>91</sup>

b) *Parodias, retoques*. Las demás jarchas que contienen un

lexique [que es la que se da en las jarchas]... me paraît peu probable aussi longtemps que les parlers mozarabes étaient la langue maternelle, vivante, d'une bonne partie de la population de Al-Andalus”.]

<sup>88</sup> PEIRONE 1958, p. 300; RONCAGLIA 1952, p. 5.

<sup>89</sup> 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. SOLA-SOLÉ, art. cit. (*supra*, 2.11, n. 10), p. 21, n. 25, a propósito del *quereses* de la jarcha 59. Cf. METTMANN 1958, pp. 11 s.; LE GENTIL 1963, p. 212; RONCAGLIA 1951, p. 237. [En sus comentarios a las jarchas que incluyen muchos arabismos, SOLA-SOLÉ 1973 suele calificarlas de “artificiosas”, contraponiéndolas tácitamente a las otras, a las que le producen la impresión de ser canciones populares.]

<sup>90</sup> Los sefardíes de Oriente cantan: “Ella se viste de verde / y de *zur-zulí*, / que así dize la pera / con el *čuftelí*”, poniendo en la rima dos palabras turcas.

<sup>91</sup> ¿Y las rimas de tipo árabe en palabras romances (2.17)? La hibridación de la técnica poética es aquí total.

nombre propio no son necesariamente inventos originales: podrían ser adaptaciones o parodias de canciones amorosas divulgadas.<sup>92</sup> Son interesantes a este respecto las dos versiones de la n° 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 jarcha del otro y la adaptó a su propósito.

El poeta podía hacer lo que quería con los textos que tomaba de otras muwashahas o de la tradición oral: nada lo impelía a ser fiel. Aún más, es posible que la traviesa manipulación de una canción conocida fuera uno de los atractivos de la jarcha, parte de “su sal, su azúcar, su almizcle, su ámbar”, como decía Ibn Sanā’ al-Mulk.<sup>93</sup> Quienes escuchaban una muwashaha estarían esperando qué nueva ocurrencia había en la jarcha. La cita exacta podía tener su gracia; pero una atinada intervención del poeta —un pastiche, una contrahechura, unos retoques— quizá sería más celebrada.<sup>94</sup> En principio, pues, todo es posible en las jarchas.<sup>95</sup> Cada una guarda en sí el misterio de su origen.

<sup>92</sup> Cf. *supra*, 2.16, n. 46. Cf. SPITZER 1952, p. 18; RONCAGLIA 1951, pp. 236 s.; METTMANN 1958, pp. 15 s. Se ha hablado sobre todo de la jarcha 3, *Des cand meu Sidiello vénid / —¡tan bona al-biṣāra!— / como rayo de sol ḗsid / en Wād-al-ḥaḡāra*; cf. ALONSO 1949, p. 309, n. 2; HEGER 1960, pp. 46 y 48 s.; GARCÍA GÓMEZ 1965, p. 430.

<sup>93</sup> Cf. en GARCÍA GÓMEZ 1962, p. 48; HEGER 1960, p. 187. [HILTY piensa en un proceso cronológico: estrecha relación entre las jarchas y los “poèmes mozarabes purs” al comienzo, en los primeros autores de muwashahas, y luego, “dès qu’un certain nombre de poèmes mozarabes avaient été employés par des poètes arabes”, fusión de sus elementos lingüísticos, temáticos y métricos “avec les autres éléments constitutifs du muwaššah” para formar una nueva unidad. Pronto las jarchas llamadas mozárabes “ne provenaient donc plus de la poésie vivante des mozarabes, mais furent composées ou adaptées par les poètes des muwaššahas eux-mêmes selon les modèles . . . , intégrés dans la structure du muwaššah” (HILTY 1970, p. 99).]

<sup>94</sup> Es muy interesante lo que dice GARCÍA GÓMEZ 1963, pp. 38 ss. de las parodias de jarchas en Ibn Quzmān. Sobre los retoques métricos, cf. 2.24b.

<sup>95</sup> También la dignificación de la lírica popular en la España de los

### 2.24 *Imagen de las canciones mozárabes*

Si no hay manera de saber qué relación tiene cada jarcha con la tradición poética mozárabe, tampoco la hay de reconstruir las canciones “originales”. Pero sí podemos darnos una idea general —aunque sea parcial y aproximativa— de la tradición misma, a base de los recursos poéticos que se repiten en las jarchas y a base de las coincidencias con las otras tradiciones líricas hispánicas. He aquí un esbozo provisional.

a) *Mundo poético*. Gran parte de las canciones serían monólogos de amor femeninos,<sup>96</sup> 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 mesurada.<sup>97</sup>

b) *Versificación*. Si las características temáticas y estilísticas de muchas jarchas parecen poder servirnos de guía para darnos una idea de cómo era la lírica mozárabe, ¿ocurre lo mismo con la métrica?<sup>98</sup> Dice GARCÍA GÓMEZ que el papel fundamental de la jarcha era suministrar a la muwashaha —no ajustada, según él, a la métrica clásica— una base rítmica.<sup>99</sup> Con esto está dicho

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*.

<sup>96</sup> Cf. 2.16, nn. 44 y 48. MENÉNDEZ PIDAL 1960, pp. 305-307 supone además la existencia de cantos de caminante, canciones de abril y mayo, etc.

<sup>97</sup> Cf. 2.16.

<sup>98</sup> Cf. 2.17.

<sup>99</sup> GARCÍA GÓMEZ 1963, pp. 45-51 (véase ahí cómo imagina la selección del ritmo). (Cf. *supra*, 2.21, n. 35). Podía haber otras razones, dice, pero serían accidentales. [Cf. MONROE 1974, p. 247.]

que cuando el poeta utilizaba para la jarcha 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 versos.<sup>100</sup> ¿Sólo en eso consistirían los ajustes?

Cree García Gómez que la versificación de las canciones mozárabes era silábica, “de sílabas contadas”.<sup>101</sup> Pero pienso, con Menéndez Pidal, que más bien era “fluctuante”,<sup>102</sup> de “silabismo poco regular”.<sup>103</sup> 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 sílabas.<sup>104</sup> Contándolas resultaría una profusión de estrofas distintas, pero éstas realmente se encuadrarían en un número limitado de esquemas combinatorios. Es, de hecho, lo que nos muestran las jarchas: hay gran cantidad de estrofas diversas, con escaso número de ejemplos cada una;<sup>105</sup> pero atendamos a los esquemas rítmicos subyacentes, y veremos cómo se repite, en dísticos y cuartetas, la alternancia de un verso breve con otro bastante más largo, en orden creciente o decreciente:<sup>106</sup>

<sup>100</sup> Esas suposiciones, consignadas en el comentario a cada jarcha 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. [Cf. *supra*, 2.1, n. 65.]

<sup>101</sup> Cf. GARCÍA GÓMEZ 1956, pp. 323 s., 332.

<sup>102</sup> Cf. *supra*, 1.33a y nn. 64, 65.

<sup>103</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1951, p. 226.

<sup>104</sup> Cf. FRENK ALATORRE 1971, pp. 87-88, 90-95. GARCÍA GÓMEZ 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 jarchas; quizá habría que buscar más bien analogías de esquemas combinatorios, que las hay.

<sup>105</sup> Por eso pudo decir Ross 1956, p. 135, que la forma de las jarchas es “so frei, dass es unmöglich ist, für sie Regeln aufzustellen”.

<sup>106</sup> Cf. lo dicho *supra*, 1.33a y n. 67, de la disparidad de versos en los *refrains*.

7b

Filiolo alieno,  
non más adormes a meu seno.

XXX

...Traíde ḥamrī min al-ḥayīb:  
'asa sanaréy.

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 cuartetas en que alternan versos largos y breves la implacable simetría silábica; se explica, a mi ver, por un afán regularizador, que también puede haber intervenido en las jarchas isométricas.<sup>107</sup>

Así, las jarchas parecen decirnos algo acerca de la versificación de las canciones, pero también callan mucho. Lo mismo ocurre con la rima: las canciones tendrían consonancia y asonancia, pero quizá no había entre ambos tipos la desproporción que manifiestan las jarchas.<sup>108</sup>

c) *¿Fragmentos?* Queda otro punto importante: se piensa generalmente que las jarchas son fragmentos, o, digámoslo más claro, que sólo recogen una parte de una composición más extensa. Entroncando con las teorías sobre los *refrains*,<sup>109</sup> algunos creen que esa parte era el estribillo de una canción coral formada por

<sup>107</sup> Todas las jarchas 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?

<sup>108</sup> Cf. 2.17 y 2.21h. Y aun habría que pensar en estrofas sin rima; cf. 1.33, n. 68.

<sup>109</sup> Cf. *supra*, 1.33d.

estribillo y estrofas, y para éstas se ha propuesto la forma zejelesca.<sup>110</sup> O bien, la estrofita puede haberse desarrollado paralelísticamente, como en las *cantigas d'amigo*.<sup>111</sup> 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."<sup>112</sup> Pienso que tiene razón. Esas coplitas son autosuficientes; al cantarse pueden haberse "ampliado" por medio de repeticiones.<sup>113</sup> No queda excluida la posibilidad de que la estrofita, autosuficiente, tuviera algún tipo de complemento o desarrollo, pero "todo lo que digamos serán conjeturas".<sup>114</sup>

<sup>110</sup> 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 jarcha, estribillo o "couplet sans vuelta"; p. 146: "des estribillos sans doute").

<sup>111</sup> Cf. MENÉNDEZ PIDAL 1951, p. 250 y 1960, p. 291; SÁNCHEZ ROMERALO 1969, p. 349.

<sup>112</sup> TOSCHI 1951, p. 83; cf. TOSCHI 1947, pp. 68, 135 s.; ZUMTHOR 1954, p. 19.

<sup>113</sup> 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". La lírica folklórica que se canta hoy en España conoce bien la canción monostrofica de cuatro versos: ¿qué otra cosa son las jotas navarras y aragonesas?

<sup>114</sup> 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 jarchas 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."<sup>1</sup> Un cuarto de siglo después vemos que las jarchas 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 dos de las

<sup>1</sup> ALONSO 1949, p. 333.

más verosímiles: la de que las jarchas reflejan una poesía preexistente y la 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 y compararla 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" (1.32c).

La madre juega un papel (de testigo mudo) (1.322c).

Las hermanas o amigas también (*ibid.*).

En cuanto a la forma:

*Sí* había canciones monostróficas, como los *refrains* (1.33d).

Estas estrofas eran autosuficientes (*ibid.*).

*Sí* existían los dísticos, los tercetos y las cuartetos (1.33c).

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*. Lo demás entra en este apartado: todos los aspectos que no hallaron confirmación en las jarchas, pero que tampoco han sido desmentidos por ellas, puesto que: *las jarchas reflejan apenas una partícula de lo que sería la canción preliteraria de la Romania*. Por lo tanto sólo podemos decir,

En cuanto a la función y al contenido: Las jarchas 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 jarchas 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 jarchas, exclamaron regocijados: "¡Tenían razón Jeanroy y Gaston Paris!"<sup>2</sup> y los que constataron el acierto de su método reconstructivo y del empleado para España por Menéndez Pidal.<sup>3</sup> Dadas las coincidencias entre las jarchas y la imagen previa de la lírica anterior a los trovadores, también tenían que sacarse rápidamente ciertas deducciones generales: En la Romania pre-trovadoresca existió una vigorosa tradición lírica de tipo popular<sup>4</sup> ajena a los cánones clásicos, y esa lírica era predominantemente femenina: monólogo de mujer enamorada.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> FRINGS 1951, p. 192; RONCAGLIA 1951, p. 221 y 1953, p. 15; SPITZER 1952, p. 17; LE GENTIL 1963, pp. 215 s.; SÁNCHEZ ROMERALO 1969, p. 380; cf. I. FRANK, en *Actes et Mémoires du VII<sup>e</sup> Congrès Intern. de Ling. Romane*, Barcelona, 1955, t. 1, p. 181.

<sup>3</sup> RONCAGLIA 1951, p. 221; 1953, p. 15, y 1957, pp. 234 ss.; LE GENTIL, *BHi*, 55 (1953), p. 134.

<sup>4</sup> RONCAGLIA 1951, p. 240, *passim*; y 1957, p. 236; ZUMTHOR 1954, p. 22; LE GENTIL 1954, p. 245 y 1963, pp. 216 s.; KOLB 1958, pp. 153, 162 s.; DRONKE 1968, pp. 30 s. No eran improvisaciones momentáneas: FRINGS 1960, p. 16.

<sup>5</sup> FRINGS 1951, p. 192; GANZ 1953, pp. 305, 309; ZUMTHOR 1954, p. 24; LE GENTIL 1963, pp. 215 ss.

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 **Romania**;<sup>6</sup> tienen que haber habido canciones de baile y canciones de trabajo.<sup>7</sup> ¿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 jarcha nº 5] . . . , a la madre . . . y a las hermanas” vestigios “de las primitivas canciones de primavera (*reverdies*)”.<sup>8</sup> Spitzer se mostró respetuoso de las teorías sobre los orígenes populares y aun quiso encontrar en la jarcha 19 (*Vay, ya raqi . . .*) “el núcleo de una pastorela, de una *Begegnung* en la cual la doncella da una respuesta negativa a su pretendiente.”<sup>9</sup>

Otros autores buscaron por el lado del *alba*. Han asociado con este género la jarcha 17, *Al-sabāh bono, garme de ón venis . . .* “Aurora buena, dime . . .”; la 25=IV, *Alba de mew fogore (?) . . .*; la 28, . . . *alba qu'está con bel fogore . . .*<sup>10</sup> Sin embargo, es casi seguro que *alba* y *al-sabāh* designan aquí al amado. La metáfora es evidente en la siguiente jarcha, también incluida por algunos en el grupo de las probables *albas*:

36b=XVII

Non dormireyo, mamma,  
a rayo de mañana:  
bon Abū-l-Qāsim,  
la faÿe de matrana.

¿Se alude aquí a un “encuentro de los amantes al amanecer”

<sup>6</sup> KOLB 1958, pp. 162 s.; cf. además *supra*, 2.2 n. 96.

<sup>7</sup> GANZ 1953, p. 307.

<sup>8</sup> SPITZER 1952, p. 17. Véase la atinada réplica de SÁNCHEZ ROMERALO 1969, pp. 373 ss. Cf. *supra*, 1.31b.

<sup>9</sup> SPITZER 1952, p. 21.

<sup>10</sup> Cf. KOLB 1958, pp. 151, 162 (cita además la jarcha 22); WILSON, en HATTO 1965, pp. 302 ss.; DRONKE 1968, pp. 172 s.; LAPESA, *BRAE*, 40 (1960), p. 65. Cf. *supra*, 1.32 Apéndice, c.

(modalidad del *alba* para algunos autores)? Sería más evidente si cambiáramos, con García Gómez, *bon* por *ben* “viene” [o si aceptamos la lectura de Sola-Solé en el verso 2: *ar'a-yo* ‘veré yo’].<sup>11</sup> Pero la situación típica del género, como bien ha dicho Stern,<sup>12</sup> 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 jarchas un saludable espíritu “internacionalista”,<sup>13</sup> a la Jeanroy, pero ya sin pretensiones colonialistas. Desde un principio, desde los trabajos de Dámaso 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 lo amplió para abarcar a la Romania y aun a la Europa occidentales.

a) *La comunidad hispánica*. Las coincidencias observadas entre las jarchas y otras dos tradiciones líricas peninsulares (2.22b) llevaron a Menéndez Pidal a esta deducción: “Las canciones an-

<sup>11</sup> [SOLA-SOLÉ 1973, p. 181. Para el *al-ṣabāḥ bono* de la jarcha 17 propone (p. 277) la lectura *ṣabbāḥ*, posible variante de *ṣubbāḥ* “beau visage”, con lo cual desaparecería ahí la palabra “aurora”.]

<sup>12</sup> En HATTO 1965, pp. 299-301. Cf. *supra*, 1.32, n. 61.

<sup>13</sup> [Ojalá encontráramos también siempre el “espíritu de colaboración científica internacional que ha caracterizado a los estudios sobre las jarchas en sus buenos momentos” (MONROE 1974, p. 261 n.). Es triste ver que ciertos autores tratan de escatimar a Stern el gran mérito de su descubrimiento y que, en general, desprecian a los investigadores “extranjeros”.]

dalusíes primitivas, las cantigas de amigo y los villancicos castellanos aparecen claramente como tres ramas de un mismo tronco enraizado en el suelo de la Península.<sup>14</sup> Entre esas tres ramas, dice en 1957, “no hay dependencia genética . . . , sino que las tres son restos de una mayor unidad primitiva”,<sup>15</sup> 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”.<sup>16</sup> 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”.<sup>17</sup> 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 Lapa.<sup>18</sup> J. Scudieri

<sup>14</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1951, p. 230; cf. pp. 240-246; 1960, p. 309; ALONSO 1949, p. 325.

<sup>15</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1957, p. 348.

<sup>16</sup> 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 al-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.

<sup>17</sup> 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 jarchas sobre las *cantigas d'amigo*: LI GOTTI 1956, p. 93; ASENSIO 1957, p. 194.

<sup>18</sup> 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. RODRIGUES LAPA 1966, pp. 50 s.; MENÉNDEZ

Ruggieri, en cambio, estableció nuevamente una filiación, pero inversa de la propuesta por Alonso: la lírica mozárabe deriva de la gallego-portuguesa.<sup>19</sup> La cuestión queda abierta.<sup>20</sup>

En cuanto a la época en que puede haber surgido la tradición lírica hispánica, los críticos, recordando que el género muwashaha nació hacia el año 900, suelen hablar de un “très vieux lyrisme”, de “antichissima lírica”.<sup>21</sup> Algunos tratan de concretar más: las canciones de mujer son en la Península anteriores a la invasión árabe;<sup>22</sup> fermentaron “como la lengua y con el mismo ritmo de la lengua”.<sup>23</sup> 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 589.<sup>24</sup>

b) *La comunidad románica (y europea)*. De una manera general, Alonso y Menéndez Pidal sugirieron ya en 1949 y 1951 que en toda la Rumania hubo desde fechas remotas una lírica popular como la que reflejan las jarchas.<sup>25</sup> Poco después, el des-

PIDAL 1957, pp. 347 s.; METTMANN 1958, pp. 21-23, 29; HEGER 1960, pp. 32 s.; FRINGS 1951, p. 191.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> Cf. METTMANN 1958, p. 23.

<sup>21</sup> TOSCHI 1951, p. 82; LE GENTIL 1954, p. 86; LI GOTTI 1956, p. 86, *et al.* Cf. 1.3.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> ALONSO 1949, p. 346.

<sup>24</sup> 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. [ELVIRA GANGUTIA encuentra estrofas tipo jarcha y fragmentos análogos a las jarchas en Safo, Anacreonte, Aristófanes, los mimos sicilianos y suditalicos, etc. El género tiene para ella “claros precedentes en la poesía oriental sumero-acadia y egipcia, con gran vigencia en el mundo fenicio” (1972, p. 332). Cf. la cita *supra*, 1.322, n. 31.]

<sup>25</sup> ALONSO 1949, p. 326 n. 2, 347; MENÉNDEZ PIDAL 1951, pp. 262 s.

Ruggieri, en cambio, estableció nuevamente una filiación, pero inversa de la propuesta por Alonso: la lírica mozárabe deriva de la gallego-portuguesa.<sup>19</sup> La cuestión queda abierta.<sup>20</sup>

En cuanto a la época en que puede haber surgido la tradición lírica hispánica, los críticos, recordando que el género muwashaha nació hacia el año 900, suelen hablar de un "très vieux lyrisme", de "antichissima lirica".<sup>21</sup> Algunos tratan de concretar más: las canciones de mujer son en la Península anteriores a la invasión árabe;<sup>22</sup> fermentaron "como la lengua y con el mismo ritmo de la lengua".<sup>23</sup> 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 589.<sup>24</sup>

b) *La comunidad románica (y europea)*. De una manera general, Alonso y Menéndez Pidal sugirieron ya en 1949 y 1951 que en toda la Rumania hubo desde fechas remotas una lírica popular como la que reflejan las jarchas.<sup>25</sup> Poco después, el des-

PIDAL 1957, pp. 347 s.; METTMANN 1958, pp. 21-23, 29; HEGER 1960, pp. 32 s.; FRINGS 1951, p. 191.

<sup>19</sup> SCUDIERI RUGGIERI 1962, pp. 17-20. Retoma la tesis de J. Ribera sobre el papel de los esclavos gallegos en el Andalus como trasmisores de poesía.

<sup>20</sup> Cf. METTMANN 1958, p. 23.

<sup>21</sup> TOSCHI 1951, p. 82; LE GENTIL 1954, p. 86; LI GOTTI 1956, p. 86, *et al.* Cf. 1.3.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> ALONSO 1949, p. 346.

<sup>24</sup> 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 MICHAÉLIS 1904, t. 2, pp. 839 ss., 845. [ELVIRA GANGUTIA encuentra estrofas tipo jarcha y fragmentos análogos a las jarchas en Safo, Anacreonte, Aristófanes, los minos sicilianos y suditálicos, etc. El género tiene para ella "claros precedentes en la poesía oriental sumero-acadia y egipcia, con gran vigencia en el mundo fenicio" (1972, p. 332). Cf. la cita *supra*, 1.322, n. 31.]

<sup>25</sup> ALONSO 1949, p. 326 n. 2, 347; MENÉNDEZ PIDAL 1951, pp. 262 s.

cubrimiento de analogías entre algunas jarchas y ciertos *refrains* franceses<sup>26</sup> vino a dar un sólido apoyo a esa tesis, a la vez que mostraba el acierto de Jeanroy.

Entre los *refrains* de poemas franceses de los siglos XIII y XIV hay, en efecto, varios que presentan notables analogías con algunas jarchas: además de los temas (ausencia, rechazo), la brevedad, la expresión enfática, cortada a veces, las preguntas y exclamaciones. Selecciono unos ejemplos:<sup>27</sup>

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.

<sup>26</sup> Reveladas en tres estudios casi simultáneos: RONCAGLIA 1951, pp. 242 s.; SPITZLER 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. *supra*, 1.33d.

<sup>27</sup> Los cinco *refrains*, en FRENK ALATORRE 1952, pp. 282-284. Cf. HEGER 1960, paralelos temáticos de las jarchas 8 y 17. Pueden añadirse otros, p. ej., para el tema del amigo morenito (jarcha 32): "*Je suis brune, s'avrai brun ami aussi*", KARL BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig, 1870, Parte I, nº 20; para el dormir del "celoso" (nº III): "*Dormez, jalous, et je m'envoiserai*", *ibid.*, Parte II, nº 83; para el "filiolo alieno" de la jarcha 41, quizá "*He he! amors d'autre pais, / mon cuer avez et lie et souspris*", *ibid.*, Parte I, nº 12.

d)

E ai! ke ferai?  
je muir d'amourettes,  
comant garirai?

e)

Biaus amis dos,  
tote la joie que j'ai  
me vient de vos.

Ciertamente, hay entre *refrains* y jarchas muchas más diferencias que semejanzas,<sup>28</sup> pero las analogías existentes, a menos que se las rechace como puramente casuales,<sup>29</sup> sí dicen algo: fuera de la Península ibérica también había en época pretrovadoresca, muy probablemente, canciones líricas emparentadas de algún modo con las mozárabes. Sorprendente es, a este propósito, el estribillo de una balada provenzal, que, de ser atinada la lectura de García Gómez, resultaría sumamente parecido a la jarcha 24=III, hasta por su forma:

jarcha 24=III

Quant lo gilos er fora,  
bel ami,  
vene-vos a mi.<sup>30</sup>

Ya fatin, a fatin,  
os y entrad  
cando yelós quédéd.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Cf. FRENK ALATORRI 1952, p. 284; ZUMITHOR 1954, pp. 23 s.; SÁNCHEZ ROMERALO 1969, pp. 379 s.

<sup>29</sup> ROSS 1956, p. 137; PELLIGRINI 1959, p. 60.

<sup>30</sup> APPEL 1912, núm. 45. Debo la referencia a la gentileza de S. G. ARMISTEAD. [Ver su artículo "A Mozarabic *ħarġa* and a Provençal refrain", *HR*, 41 (1973), pp. 416-417.]

<sup>31</sup> El v. 3 es inseguro; el ms. dice *knđ rħ'łšq k'rd*; que GARCÍA GÓMEZ 1965, corrige en *knđw ġ'łš k'dđ*. [Esta lectura no ha convencido a HITCHCOCK (1973, p. 111) ni a SOLA-SOLÉ, quien propone (1973, pp. 282-4): *cand rahā al-šiq* quérid, "cuando lo quiera el relajamiento de la tarea difícil (es decir: la guerra)". Al desaparecer el término *felós*, se desvane-

La estrofita provenzal es un *unicum*,<sup>32</sup> y bien interesante, porque permite suponer que en Provenza había también cancioncitas del tipo de las francesas y las mozárabes y porque el parecido con la jarcha 24 (si realmente existe ese parecido) insinuaría que puede haber habido contactos entre ambas tradiciones.<sup>33</sup>

Las semejanzas formales entre las jarchas y los *strambottidísticos* de la Italia medieval,<sup>34</sup> lo mismo que la presencia de canciones de doncella en la lírica de arte italiana<sup>35</sup> han llevado a englobar a Italia en las visiones de conjunto que a raíz del descubrimiento de las jarchas 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”.<sup>36</sup> Si aquí y allá hay diferencias, ello se debe a que “cada pueblo ha cultivado con pre-

ce, en lo básico, el parentesco con la estrofa provenzal. Ver nota 33.]

<sup>32</sup> Entre otras cosas, dada la escasez de *refrains* provenzales; cf. JEAN-ROY 1934, t. 2, p. 303.

<sup>33</sup> Si acaso *ŷelós* es lectura acertada, podría indicar que la figura del marido celoso aparece ya en la poesía pretrovadoresca. GARCÍA GÓMEZ cree encontrar la misma palabra en la jarcha XXVII y en la XXXI [SOLA-SOLÉ 1973 descarta ambas lecturas, sustituyendo las de *ŷilos*, *hilós* respectivamente por *ŷalis*, ‘compañero’ (pp. 19 0s.) y por *males* (pp. 80 s.). Por su parte, G. HILTY ha basado su estudio sobre “Celoso-raŷīb” (*Al-An*, 36, 1971, pp. 127-144) en las versiones que da García Gómez de las tres jarchas; este provenzalismo [Hilty duda que lo sea], dice, plantea “una serie de interesantísimos problemas”, 1965, pp. 311 s.; cf. SÁNCHEZ ROMERALO 1969, pp. 378 s. Véase además el provenzalismo *hel* de la jarcha 28, comentado por LAFESA, *BRAE*, 40 (1960), p. 65.

<sup>34</sup> Cf. TOSCHI 1951; RODRIGUES LAPA 1966, p. 90. Cf. *supra*, 1.33c.

<sup>35</sup> RONCAGLIA 1951, pp. 247 s.; TAVANI 1969, p. 33. También se han señalado paralelos de tema y de tono entre las jarchas y las *Frauenstrophén* del siglo XII: FRINGS 1951, pp. 193 s.; SPITZER 1952, pp. 8 s.; GANZ 1953, pp. 303 s.

<sup>36</sup> LE GENTIL 1963, pp. 222, 217. En el mismo sentido: ZUMTHOR 1954, pp. 24-26; ASENSIO 1957, p. 195; RODRIGUES LAPA 1966, p. 90; cf. TOSCHI 1951, p. 86.

dilección ciertas variaciones de expresión y sensibilidad”,<sup>37</sup> o bien a las preferencias de los poetas “folklorizantes” de cada región.<sup>38</sup>

Dadas las coincidencias, cabe suponer, en efecto, una base común más o menos uniforme de canciones de mujer, probablemente ligadas al canto y al baile y difundidas por la Europa occidental, quizás a partir de ciertos focos de irradiación imposibles de determinar.<sup>39</sup> 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 otras,<sup>40</sup> y tales contactos ocasionarían trasvases de temas, formas, modos de expresión, canciones particulares.<sup>41</sup> Y aún hay que añadir la probable influencia ejercida en ciertos momentos y en las varias regiones por la poesía culta. La realidad fue, sin duda, muy compleja.<sup>42</sup>

### 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 absurdo.<sup>43</sup> Entre las jarchas y la poesía del amor cortés no hay relación,<sup>44</sup> salvo en

<sup>37</sup> ASENSIO, *loc. cit.*

<sup>38</sup> LE GENTIL 1963, p. 223; ambas posibilidades: ZUMTHOR 1954, p. 25; RODRIGUES LAPA 1966, p. 90. MENÉNDEZ PIDAL ha insistido en los rasgos que singularizaron la tradición hispánica: 1951, pp. 243 s.; cf. p. 246.

<sup>39</sup> Cf. TOSCHI 1951, p. 86.

<sup>40</sup> Cf. FRENK ALATORRE 1952, p. 284 y 1953, pp. 170, 173; HEGER 1960, pp. 31, 33; SCUDIERI RUGGIERI 1962, p. 6.

<sup>41</sup> 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...”

<sup>42</sup> Cf. *supra*, 1.13.

<sup>43</sup> Aunque FRINGS (1951 y 1960) y SPITZER (1952) saludaron el descubrimiento de las jarchas como la confirmación de esa tesis.

<sup>44</sup> A menos que se adjugue a *amor cortés* el sentido amplio que le da

algunos tópicos que en las jarchas proceden de la poesía arábigo-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 los temas tratados en este trabajo).<sup>45</sup> ¿Conocerían los trovadores el lirismo mozárabe, como supone Zumthor, y se dejarían influir por él, transportando "instinctivement en langage mâle la vieille incantation féminine"?<sup>46</sup> Sólo sabemos que las canciones vulgares que se cantaban entonces (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 jarchas 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 después,<sup>47</sup> aquellos comienzos no fueron los

DRONKE, quien, en efecto, encuentra en algunas jarchas "at least certain reflections of it", 1965, t. 1, pp. 29-32. [Cf. la crítica de GANGUTIA 1972, p. 330]. En cambio, KOLB 1958, p. 151: "Alle diese Themen [de las jarchas] 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 *khardjas* n'apportent aucune lumière sur l'élaboration des doctrines courtoises", y cf. RONCAGLIA 1953, pp. 15 s.; CERNUSCHI 1956, pp. 426-432; RODRIGUES LAPA 1966, p. 65. I. M. CLUZEL dedicó al tema todo un artículo (1960), para llegar, claro, a una conclusión negativa.

<sup>45</sup> Y así, la analogía establecida por R. BRIFFAULT (*The troubadours*, Bloomington, 1965) entre jarcha y *envoy* no nos concierne aquí; entra dentro de los "isomorfos estructurales" encontrados por RONCAGLIA 1951 entre la muwashaha y ciertas manifestaciones europeas (cf. 1952, p. 5) [y los recientemente observados por Elvira Gangutia; cf. *supra*, 2.10, n. 3].

<sup>46</sup> ZUMTHOR 1954, p. 27; cf. *Hist* 1954, p. 123. Ver también RONCAGLIA 1957, p. 261.

<sup>47</sup> SCHELUDKO 1929, pp. 1 s.; ALONSO 1949, p. 331 n. 1; ISTVAN FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 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.

orígenes, 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.

## BIBLIOGRAFÍA Y SIGLAS\*

*Al-An: Al-Andalus.*

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.]

ALLEN 1907: PHILIP SCHUYLER ALLEN, "Medieval Latin Lyrics", *Modern Philology*, 5 (1907-1908), pp. 423-476; 6 (1908-1909), pp. 3-43, 137-180, 385-406. [Publicado como libro en 1931.]

APPEL 1912: CARL APPEL, *Provenzalische Chrestomathie*, 4ª ed., Leipzig, 1912.

[ARMISTEAD 1980: SAMUEL G. ARMISTEAD, "Some Recent Developments in *Kharja* Scholarship", *La Coronica*, 8 (1979-1980), pp. 199-203.]

ASENSIO 1957: EUGENIO ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957. [2ª ed., 1970.]

ASNS: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen.*

\* Se dan aquí únicamente los títulos citados con cierta frecuencia en el libro. Figuran entre corchetes los incorporados después de terminado el trabajo. 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 casi siempre a la primera edición, aun en los casos en que no es ésta la edición que he manejado. Los datos bibliográficos corresponden siempre a la edición utilizada por mí; entre corchetes se consignan luego otras ediciones, posteriores o anteriores.

- AXHAUSEN 1937: KÄTE 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.
- 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 (1940-1941), 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.
- 1926: *Id.*, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle, 1926.
- BRONZINI 1959: GIOVANNI B. BRONZINI, *Della poesia popolare, Teorie, problemi, aspetti*. (Lezioni dell'anno accademico 1958-1959, a cura di M. L. Mangosi e A. Musameci), 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 origine della poesia lirica siciliana sotto gli Svevi*, Palermo, 1924. (*Biblioteca Sandron*, 95.) [Reúne dos obras anteriores: *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania, 1894 y *Le origini della poesia lirica in Italia*, Catania, 1899.]
- CLUZEL 1960: IRÉNEE 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-1º 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 dello strambotto*, Modena, 1951. (*Testi e Manuali a cura di Angelo Monteverdi*, 34.)
- DEL MONTE 1954: ALBERTO DEL MONTE, "Per il concetto di poesia popolare nel medioevo" [Sobre MENENDEZ 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.]
- DRONKE 1965: PETER DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric*, 2 vols., 2ª ed., Oxford, 1968. [1ª ed., 1965.]  
\_\_\_\_\_ 1968: *Id.*, *The Medieval Lyric*, London, 1968.
- DUMITRESCU 1966: MARIA DUMITRESCU, "Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale. (Contribu-

- tion à l'étude du problème)", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 9 (1966), pp. 345-354.
- ENGLER 1964: WINFRIED ENGLER, "Beitrag zur Pastourellen-Forschung (Literaturbericht und ergänzende Deutungen)", *ZFSL*, 74 (1964), pp. 22-39.
- ERRANTE 1943: GUIDO ERRANTE, *Sulla lirica romanza delle origini*, New York, 1943.
- [FISH COMPTON 1976: LINDA FISH COMPTON, *Andalusian Lyrical Poetry and Old Spanish Love Songs: The "Muwashshah" and its "Kharja"*, New York, 1976.]
- FRENK ALATORRE 1952: MARGIT FRENK ALATORRE, "Jarŷas mozárabes y estribillos franceses", *NRFH*, 6 (1952), pp. 281-284; reimpresso en Frenk Alatorre, 1978, pp. 38-43.
- \_\_\_\_\_ 1953: *Id.*, "El nacimiento de la lírica española a la luz de los nuevos descubrimientos", *Cuadernos Americanos*, 12 (1953), núm. 1, pp. 159-174; reimpr. en Frenk Alatorre, 1978, pp. 19-43.
- \_\_\_\_\_ 1966: *Id.*, *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, México, 1966: reed. con el título *Lírica española...*, Madrid, 3ª ed., 1982.
- \_\_\_\_\_ 1971: *Id.*, *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*, México, 1971: 2ª ed., México, 1984.
- [\_\_\_\_\_ 1978: *Id.*, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, 1978.]
- FRINGS 1949: THEODOR FRINGS, *Minnesinger und Troubadours*, Berlin, 1949. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, *Vorträge und Schriften*, 34.)
- \_\_\_\_\_ 1951: *Id.*, "Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling", *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache*, 73 (1951), pp. 176-196.
- \_\_\_\_\_ 1960: *Id.*, "Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert", *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1960, núm. 2.
- [GANGUTIA 1972: ELVIRA GANGUTIA ELÍCEGUI, "Poesía griega «de amigo» y poesía arábigo-española", *Emerita*, 40 (1972), pp. 329-396.]
- 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 jar̄yas romances en muwaššahaş arabes", *Al-An*, 17 (1952), pp. 57-127.
- 1956: *Id.*, "La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica", *Al-An*, 21 (1956), pp. 303-338. [También en *Convegno 1957*.]
- 1957: *Id.*, "Las jarchyas mozárabes y los judíos de Al-Andalus", *BRAE*, 37 (1957), pp. 337-394.
- 1962: *Id.*, "El estudio del *Dar at-tiraz*, preceptiva egipcia de la Muwassaha", *Al-An*, 27 (1962), pp. 21-104.
- 1963: *Id.*, "La jar̄ya en Ibn Quzman. (Ibn Quzmān nos descubre secretos de la jar̄ya)", *Al-An*, 28 (1963), pp. 1-60.
- 1965: *Id.*, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965.
- GENNRICH 1955: FRIEDRICH GENNRICH, "Refrain-Studien", *ZRPh*, 71 (1955), pp. 364-390.
- 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 (2ª 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, 2ª ed., Madrid, 1958.
- HEGER 1960: KLAUS HEGER, *Die bisher veröffentlichten Ḥargas und ihre Deutungen*, Tübingen, 1960. (*Beihefte sur ZRPh*, 101.)
- [HILTY 1970: GEROLD HILTY, "La poésie mozarabe", *Travaux de Linguistique et de Littérature* (Strasbourg), 8 (1970), pp. 85-100.]
- [HITCHCOCK 1973: RICHARD HITCHCOCK, "Some Doubts about the Reconstruction of the Kharjas", *BHS*, 50 (1973), pp. 109-119.]
- [——— 1977: *Id.*, *The Khardjas. A Critical Bibliography*, London, 1977.]

HR: *Hispanic Review*.

- JEANROY 1889: ALFRED JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 3ª ed., Paris, 1925. [1ª ed., 1889; 4ª ed., 1965.]
- \_\_\_\_\_ 1934: *Id.*, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols., Toulouse-Paris, 1934.
- JONES 1930: WILLIAM POWELL JONES, "Some Recent Studies on the Pastourelle", *Speculum*, 5 (1930), pp. 207-215.
- \_\_\_\_\_ 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-hissa* 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: ANDRE LAGARDE et LAURENT MICHARD, *XVIII<sup>e</sup> 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.)
- \_\_\_\_\_ 1963: *Id.*, "La strophe zadjalesque, les khardjas et le probleme 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.)
- \_\_\_\_\_ 1932: *Id.*, "La notion *Volkslied*. Courants et tendances actuels", *Revue Germanique*, 23 (1932), pp. 1-12.
- LI GOTTI 1949: ETTORE LI GOTTI, "Precisazioni sullo strambotto", *Convivium*, 1949, pp. 698-708.
- \_\_\_\_\_ 1955: *Id.*, *La "tesi araba" sulle "origini" della lirica romana*, Firenze, 1955.
- \_\_\_\_\_ 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*.]
- \_\_\_\_\_ 1938: *Id.*, "Poesía árabe y poesía europea", *BHi*, 40 (1938), pp. 337-432. [En forma abreviada, en el tomo de *Colección Austral* que lleva el mismo título.]
- \_\_\_\_\_ 1943: *Id.*, "Sobre primitiva lírica española", *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires, 1951, pp. 115-128 (*Col. Austral*). [Publicado primero en *CN*, 3 (1943).]
- \_\_\_\_\_ 1951: *Id.*, "Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar", *BRAE*, 31 (1951), pp. 187-270. [Reimpreso en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam* (*Col. Austral*).]
- \_\_\_\_\_ 1957: *Id.*, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, 6ª ed., Madrid, 1957.
- \_\_\_\_\_ 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.]
- MILLAS VALLICROSA 1940: JOSÉ MARÍA MILLAS 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), pp. 475-487; "Ancora dell'alba bilingue", *ibid.*, pp. 785-789.
- [MONROE 1974: JAMES T. MONROE, "Two New Bilingual hargas (Arabic and Romance) in Arabic *muwassahs*", *HR*, 42 (1974), pp. 243-264.]

- NIGRA 1876: C. NIGRA, "La poesia popolare italiana", *Ro*, 5 (1876), pp. 417-452.
- NOVATI 1910: FRANCESCO NOVATI, "La canzone popohargas Francia e in Italia nel più alto medio evo", *Mélanges M. Wilmotte*, 2<sup>e</sup> 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", *Mélanges 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<sup>a</sup> ed., Bari, 1959. [1<sup>a</sup> 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. RODRIGUEZ LAPA, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, 1929.
- \_\_\_\_\_ 1955: *Id.*, "O problema das origens líricas, II", *Anhemi* (São Paulo), Año V, 20 (1955), núm. 59. pp. 243-262.
- \_\_\_\_\_ 1966: *Id.*, *Lições de literatura portuguesa. Época medieval* 6<sup>a</sup> ed., Coimbra, 1966. [1<sup>a</sup> ed., 1934.]
- RÖMER 1884: LUDWIG ROMER, *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.

- \_\_\_\_\_ 1952: *Id.*, “Il mito delle «origini popolari» e la scoperta di tradizioni medievali popolarische”, *Il Tesaur*, 4 (1952), pp. 3-6.
- \_\_\_\_\_ 1953: *Id.*, *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolarisca. Dalle “Kharge” mozarabiche a Lope de Vega*, Modena, 1953. (*Testi e Manuali a cura di Angelo Monteverdi*, 40.)
- \_\_\_\_\_ 1957: *Id.*, “Die arabisch-spanische Lyrik und die Entstehung der romanischen Lyrik ausserhalb der Iberischen Halbinsel”, en R. BAEHR (ed.), *Der provenzalische Minnesang*, Darmstadt, 1967, pp. 231-262. [Originalmente con el título “La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fouri della penisola iberica” en *Convegno 1957*.]
- ROSS 1956: WERNER ROSS, “Sind die hargas 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. (Estudio sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969.
- SCUDIERI RUGGIERI 1962: JOLE SCUDIERI RUGGIERI, “Riflessioni su *kharge* e *cantigas d'amigo*”, *CN*, 22 (1962), pp. 5-35.
- [SCHARFF 1969: ARTHUR BERNARD SHARFF, *The old French chansons de toile*, tesis, The Ohio State University, 1969.]
- SCHELUDKO 1929: DIMITRI SCHELUDKO, “Beiträge sur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. Die Volksliederttheorie”, *ZFSL*, 52 (1929), pp. 1-38, 201-266.
- [SOLA-SOLÉ 1973: J. M. SOLA-SOLÉ, *Corpus de poesia mozárabe. (Las ħargās andalusíes)*, Barcelona (1973?).]
- SPANKE 1930: HANS SPANKE, “Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters”, *Neuphilologische Mitteilungen*, 31 (1930), pp. 143-170.
- \_\_\_\_\_ 1932: *Id.*, “Zum Thema «Mittellateinische Tanzlieder»”, *Neuphilologische Mitteilungen*, 33 (1932), pp. 1-22.

- \_\_\_\_\_ 1933: *Id.*, "Volkstümliches in der altfranzösischen Lyrik", *ZRPh*, 53 (1933), pp. 258-286.
- \_\_\_\_\_ 1958: *Id.*, "Die Metrik der *Cantigas*", en H. Anglès (ed.), *La música de las "Cantigas de Santa María" del Rey Alfonso 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*, 2ª 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 muwassahs hispano-hébraïques. Une contribution à l'histoire du muwāššah et à l'étude du vieux dialecte espagnol «mozarabe»", *Al-An*, 13 (1948), pp. 299-346.
- \_\_\_\_\_ 1953: *Id.*, *Les chansons mozarabes*, Palermo, 1953. [2ª ed., Oxford, 1964.]
- SUCHIER 1950: WALTHER SUCHIER, "Die Entstehung des mittellateinischen und romanischen Verssystems", *RJ*, 3 (1950), pp. 529-563.
- \_\_\_\_\_ 1952: *Id.*, *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, 2ª ed., Tübingen, 1963. [1ª 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.
- \_\_\_\_\_ 1951: *Id.*, "La questione dello strambotto alla luce di recenti scoperte", *Lares*, 17 (1951), pp. 79-91. [Reimpreso en "*Rappresaglia*" di studi di letteratura popolare, Firenze, 1957, pp. 199 ss.]
- VORETZSCH 1905: KARL VORETZSCH, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, 3ª ed., Halle, 1925. [1ª 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<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1954.

——— 1954: *Id.*, “Au berceau du lyrisme européen”, *Cahiers du Sud*, 326 (1954), pp. 3-30.

**Este libro se terminó de imprimir en el mes de mayo de 1985 en los talleres de Herrero Hnos. Sucs., S. A., México, D.F. Se tiraron 2 000 ejemplares más sobrantes para reposición. Diseñó la portada Mónica Diez Martínez. Cuidó la edición el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México.**

## Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

*Al analizar un problema concreto de la historia literaria —el nacimiento de la poesía lírica en Europa—, este libro abre interesantes perspectivas sobre los modos como suele operar el espíritu humano en la búsqueda del conocimiento. Muestra hasta qué punto esa búsqueda puede estar condicionada por factores que contrarrestan la pretendida “objetividad” de la ciencia. Toda una cadena de mitos determina en buena medida la hipótesis de los orígenes “populares” de la lírica europea; hipótesis que suscitó desde el siglo pasado un sinnúmero de discusiones. De ellas se ocupa la primera parte de la obra.*

*El sensacional descubrimiento de las **jarchas** en el dialecto mozárabe de España, estrofitas incluidas en poemas judíos y árabes de los siglos XI a XIII, ha dado en nuestros días nuevo empuje a tales discusiones. Los poemas árabes y judíos (**muwashahas**) que albergan las **jarchas** mozárabes son en parte anteriores a las primeras manifestaciones conocidas de la lírica vernácula europea, pero ¿son las **jarchas** reflejos — y en qué medida — de una lírica románica aún más antigua? Y esa lírica, ¿era popular? He aquí el tema de la segunda parte del libro. Todo él nos habla “de problemas más que de hechos”; pero la autora llega a ciertas conclusiones, que constituyen un paso más allá en el esclarecimiento de esta cuestión capital de la historia literaria europea.*



0137

