

EL CANCIONERO DE ABENCUZMÁN¹

SEÑORES ACADÉMICOS:

DESDE el instante en que supe que habíais aceptado benévolamente mi candidatura, mi único afán, mi único pensamiento fué, ya que no pudiera ilusionarme con justificar plenamente vuestra elección, tratar de mostraros mi agradecimiento por la altísima honra que pensabais otorgarme, ofreciéndoo un trabajo cuyo asunto debiera interesaros vivamente y que fuese digno de vuestra atención, aunque estuviese muy por encima de mis facultades. Lisonjéabame la esperanza de que el esfuerzo paciente y la buena voluntad pueden suplir, en tales casos, la deficiencia de talentos y aptitudes.

Poco tardé en encontrar rico venero para la investigación en el *Cancionero de Abencuzmán*, colección poética casi por completo inexplorada, a pesar del interés que han mostrado algunos doctos por que fuese conocida ².

¹ Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Fué contestado por D. Alejandro Pidal y Mon. Cfr. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Julián Ribera y Tarragó el día 26 de mayo de 1912* (Madrid, Múestre, 1912).

² El manuscrito único que del *Cancionero de Abencuzmán* se conserva, guárdase en el Museo Asiático Imperial de San Petersbur-

Tal empresa me pareció, por otra parte, muy oportuna. Me halagaba la idea de que ese estudio hubiera sido muy del agrado de aquel poeta ilustre, D. Melchor de Palau, predecesor mío en el sillón que la Academia me destina. Palau, como Abencuzmán, vivió enamorado de la mecánica de la poesía, de las combinaciones métricas, de las formas matemáticas de número y cadencia más exquisitas; ambos gustaban de seguir los modelos más tradicionales de la lírica española; ambos eran excelsos poetas que no se desdénaban de escribir versos para que los cantase la gente menuda, mujeres del pueblo y hasta niños, y, siendo instruidísimos literatos, se avenían a seguir en sus composiciones las costumbres poéticas de los bardos populares ¹. Los dos son españoles; mas un abismo de tiempo y de naturaleza moral les separa. Palau fué poeta cristiano de altísimo valor ético: noble en el pensar, noble en el sentir, noble en la expresión, mientras Abencuzmán fué un vulgarísimo calavera, crapuloso, tabernario en los pensamientos y tabernario en las palabras, aunque, en cambio, usó de tales combinaciones métricas en sus poesías, de tal variedad de ritmos y de tal singularidad en su arte, que lo hacen tipo curiosísimo en la historia literaria española.

Admirado por lo exquisito de su forma poética, me abismé en la investigación. Si he de hablaros con fran-

go y ha sido reproducido fotográficamente a expensas del Barón David de Gunzburg (Berlín, 1896), el cual prometió la traducción y comentario, estudio de la lengua, de la métrica, etc. Han pasado ya dieciséis años y la promesa no se ha cumplido. Hay que agradecerle, sin embargo, como gran servicio a las letras, el hecho de haber llevado a cabo esa reproducción fotográfica, que nos permite estudiar cómodamente el Cancionero.

¹ Véase el Discurso de D. Alejandro Pidal (contestación al del Sr. Palau) leído ante la Real Academia Española, en 22 de noviembre de 1908, págs. 7, 18, 19, 31 y 61.

queza, debo decir que no siento inclinación alguna para estudiar los hechos aislados y sin relación entre sí; sólo me atrae el estudio, si veo algo trascendente, como efecto de fuerzas sociales, como fenómeno de psicología social, especialmente esos fenómenos que pueden llamarse de sugestión comunicativa que se establece entre los pueblos que forman la humanidad. No me contenté, pues, con estudiar ese *Cancionero* aisladamente, sino que, guiado por expertísimos maestros y compañeros que ocupan merecidamente lugar distinguidísimo entre vosotros, el Sr. Menéndez y Pelayo y el Sr. Menéndez Pidal, me atreví a hacer un examen rápido de los sistemas poéticos coetáneos o posteriores: los *Cancioneros* provenzales, los portugueses, las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, los ricos *Cancioneros* españoles del siglo XV, etc., y cuando quise darme cuenta del camino recorrido en la investigación, fué tal el cúmulo de materiales allegados y de cuestiones que éstos suscitaban, que era difícil, si no imposible, reducir su exposición a los límites consentidos en un discurso, y lo que es más grave: había ido yo formando opiniones que discretamente no podían sostenerse sin demostración técnica extensa y minuciosa.

Os lo diré con toda sinceridad: mis opiniones son contrarias a las que sostienen los más autorizados orientalistas y romanistas contemporáneos. En el *Cancionero de Abencuzmán* veo todo un sistema poético que alumbraba con luz muy viva una época oscura de la lírica medieval europea: ese sistema lírico tiene conexiones íntimas con sistemas europeos que nacieron algunos siglos después.

Esta afirmación, que os parecerá atrevida, no ofrece, sin embargo, novedad. El Abate Andrés sostuvo opinión mucho más resuelta: «*Questo uso degli spagnuoli*

*di verseggiare nella lingua, nella misura, e nella rima degli arabi, può dirsi con fondamento la prima origine della moderna poesia»*¹.

A esta visión telescópica del Abate Andrés, que con ciertas restricciones y reservas han aceptado otros autores, v. gr., el Marqués de Pidal², Hammer³, Schack, etcétera, se ha podido contestar por los romanistas, que no se satisfacen sino con pruebas microscópicas bien analizadas, diciendo, como Milá y Fontanals⁴:

«Se han aducido siempre menos datos que argumentos especulativos.»

O como Amador de los Ríos⁵:

«Esa influencia [de la metrifcación y de las rimas orientales en el nacimiento y desarrollo de las formas poéticas de la literatura española] se ha presentado más bien que analizado.»

El Barón de Schack, que percibió con bastante clarividencia algunas de las formas poéticas de la lira popular de los musulmanes españoles, no logró ser bien comprendido por su traductor español⁶.

¹ Ticknor, tomo IV, págs. 178 y 179.

² *Cancionero de Baena*, pág. lvi y sigs.

³ Las relaciones afirmadas por el Barón de Hammer, en el *Journal Asiatique* (agosto 1839 y agosto 1849), han sido rechazadas como ligereza de ese orientalista.

⁴ *Obras completas*, tomo IV, 392.

⁵ *Historia crítica*, II, 429.

⁶ El Sr. Valera, en su traducción de la obra de Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* (3.^a edición, II, 187, nota), dice: «Confieso que no comprendo el carácter propio de dichas composiciones, ni me satisface la explicación del Sr. Schack. El carácter propio consiste, según él, en la forma y, sin embargo, metro, número de versos de cada estrofa, combinación de las rimas, todo es indiferente. No es una glosa, porque no hay verso que se repita; el estribillo o tema, puede haberlo o no. En suma, todo es igual, salvo que al fin de cada estrofa vuelve siempre el mismo consonante.»

A la ausencia de demostraciones sistemáticas y convincentes, se ha unido el voto de orientalistas muy calificados. Renán se atrevió a decir: «La poesía provenzal... nada debe a los musulmanes. Un abismo separa la forma y el espíritu de la poesía romance, de la forma y del espíritu de la poesía arábiga... Los poetas cristianos... hubieran sido incapaces de comprender la lengua y el espíritu de la poesía árabe» ¹. Y Dozy, el gran Dozy, remachó el clavo con decisiva sentencia: «Saber si la poesía árabe ha ejercido influencia en la poesía española... [es] cuestión ociosa; no quisiéramos que se discutiese, aunque estemos convencidos de que se discutirá aún durante largo tiempo: cada cual tiene su manía» ².

Si orientalistas de tal autoridad afirman tan resueltamente esos juicios, ¿qué de extrañar es que los romanistas perseveren en negar esas influencias? Si a los romanistas no se les ofrece materia de comparación y, además, se les dice que no hay motivo para que alimenter ninguna esperanza, ¿qué han de decir? El señor Menéndez y Pelayo ha podido formular, con tales precedentes, este rotundo juicio: «De la poesía lírica nada pasó, ni pudo pasar en la Edad Media» ³.

¹ *Histoire des langues semitiques*, 387.

² *Recherches* (3.^a edición), II, *Appendice*, pág. LXIV, nota 2. El Sr. Amari, en su *Storia dei musulmani di Sicilia*, III, 742, niega relación entre el *shajel* y la poesía de los trovadores, sean provenzales, sean italianos. R. Murari, en su *Ritmica e Metrica razionale italiana*, pág. 92 (3.^a edición, Hoepli), afirma que lo latino se modificó, *non per l'influsso arabo*.

³ *Antología*, tomo I, pág. LXII. Reconoce, sin embargo (página LXVI), que hubo «cantores (moros) ambulantes y juglarescas que venían a países cristianos... y algún cantarillo debieron transmitirnos».

Al tratar (en el tomo I, pág. LVII) de la poesía árabe y hebrea di-

Realmente esa es la actitud casi unánime de los especialistas europeos. El pleito parece concluso, y la sentencia de Dozy, aceptada por todos, condena con las costas del ridículo al que vuelva a suscitar la cuestión.

Yo no puedo negar la autoridad de Dozy: para mí es, en muchas cosas, maestro indiscutible; asentó sobre amplio fundamento la historia de los musulmanes de España; él solo hizo lo que quizá no pudiera llevar a término una legión de arabistas; nos ha legado instrumentos de trabajo sin los cuales no podríamos andar. Pero en esta materia no debo seguir su opinión: Dozy no estudió la época de Abencuzmán con la misma diligencia que la del califato y la de los taifas, y sobre todo despreció o desdeñó un documento principal, cuya existencia conocía.

Por no haber atendido a las excitaciones del Barón de Rosen¹, que le dió noticias de la existencia de este *Cancionero*, se expuso a hacer afirmaciones tan erróneas como la siguiente:

«Antes la poesía andaluza había sido vigorosa, llena de savia, completamente mundana...; bajo el reinado de Alí el Almorávide... la poesía... tornóse temerosa, severa, melancólica, religiosa... Las formas bellas ha-

ce: «Su influencia en nuestro arte nacional *fué escasa*, sin duda, pero sería temeridad decir que *fué nula*.»

Se ve en el Sr. Menéndez y Pelayo verdadera indecisión en este particular. Su sagaz entendimiento percibe la sinrazón interna de las afirmaciones de Dozy, Renán, Amari, etc.; busca medios para sincerar sus dudas (pág. LXII), pero no los encuentra taxativos y claros; sin embargo, señala con gran agudeza crítica que la solución puede venir del estudio de Abencuzmán (pág. LXIX).

¹ En sus *Notices sommaires des Ms. arabes du Musée Asiatique*, St. Pétersbourg, 1881, págs. 253 y 254. Dozy conocía, sin embargo, esa poesía popular, v. gr., el zéjel de Añali (vide Almacari, I, 312, edición de Leiden).

bían desaparecido...; sólo insípidas adulaciones... y sentimientos devotos...»¹. «En vez de los cantos armoniosos de los poetas, no se oía más que la voz monótona de los clérigos y el ruido de los sables...; la tolerancia se había convertido en fanatismo, la inteligencia en superstición...»².

Es decir, afirma que *las formas bellas habían desaparecido*, precisamente en tiempo de Abencuzmán, época en que floreció en la España musulmana la forma poética popular más exquisita que en pueblo alguno haya podido existir jamás; afirma que *se tornó melancólica y religiosa* la poesía en tiempos en que dominó la más alegre, desvergonzada, irreligiosa y pornográfica de que habrá pocos ejemplos en la historia; y dice que *la inteligencia se había convertido en superstición*, cabalmente en aquellos tiempos en que todo el mundo sabe que se había formado en Andalucía la pléyade más ilustre de filósofos que produjo ningún país de Europa en aquella edad: Avenzoar, Avempace, Abentofáil, inmediatos predecesores de Averroes, que nació en ese tiempo.

Para mí es inexplicable esta aberración, si no es creyendo que Dozy, por dar gusto a la pluma, dejaba escapar algunas veces aquellos tópicos abstractos de la Revolución francesa, a que se inclinaba en sus arranques de entusiasmo progresista y anticlerical. Dozy confundió en este caso lo social con lo político: si el gobierno de Andalucía estaba entonces en manos de bárbaros africanos, fanáticos, necios y rudos militares, olvidaba que debajo pudiese haber un pueblo europeo, pensador, de atrevidas especulaciones, ilustradísimo y experto en todas las artes de la civilización más refinada.

¹ *Recherches*, I, 278.

² *Idem*, I, 348, refiriéndose al tiempo de los almorávides.

Las prevenciones que suscita el problema expuesto nos obligan a presentar demostraciones concretas, precisas, individuales. Afortunadamente es un fenómeno, el de las formas poéticas, que se presta a demostraciones matemáticas, de número y medida. Si en la ocasión actual no puedo presentaros todo el estudio en su completo desarrollo, quiero por lo menos ofreceros las primicias que se os deben, ya que por vuestra elección habéis sido la causa determinante de este mi estudio.

Permitidme, pues, que abra de nuevo el pleito y plantee la cuestión en forma más concreta y analítica, aduciendo pruebas hasta ahora no presentadas. Son los hechos siguientes:

1.º El semitismo de raza en los musulmanes españoles es elemento que entró en dosis casi infinitesimal, y no nos autoriza para calificarlos de semitas ni orientales, desde la tercera o cuarta generación posterior a los tiempos de la conquista.

2.º Aun las familias musulmanas que podían vanagloriarse de su abolengo árabe, usaron, de modo familiar y corriente, una lengua europea, el romance español, hasta mediados del siglo XII por lo menos.

3.º Coexistieron en la España musulmana dos lenguas vulgares, una árabe, otra latina, habladas por las mismas personas: la latina o romance, como idioma familiar; la árabe, como idioma oficial, en las escuelas, en los actos públicos, etc.

4.º Mediante esa coexistencia pudo forjarse, y se forjó, un sistema poético mixto, en que aparecen claras las influencias europeas y las orientales.

5.º Esa poesía, desdeñada por los que seguían las corrientes clásicas, popular, inteligible, no sólo para el pueblo andaluz, sino para europeos que hubiesen residido algún tiempo en Andalucía, aunque no sea ahora,

después de ocho siglos, tan inteligible para nosotros, íntima y escondida en el harem y en bajas esferas sociales, logró al fin abrirse camino en esferas superiores y ser literaria; y

6.º Esa poesía, que no alude a imágenes del desierto y tiene por asunto temas populares que se repiten luego, en siglos posteriores, en literaturas europeas, reviste formas poéticas distintas de la clásica oriental. En ella aparecen versos enteros y estrofas rimadas en dialecto romance, muy semejante al gallego o al portugués, lengua peculiar de la lírica española más arcaica.

Yo estimo que estos hechos y estas consideraciones alteran completamente el estado de la cuestión; pues no se trata de afirmar relaciones directas entre las literaturas vulgares europeas y la literatura árabe clásica oriental, difícil de entender aun por los musulmanes instruidos, sino entre un género poético hispanoeuropeo y otro europeo, entre una poesía popular y otra también popular, entre pueblos que hablan una semejante lengua familiar europea.

Y si de Europa procediera el influjo que determinase el nacimiento de ese especial sistema poético de la España musulmana en los siglos X y XI, ¿qué extraño sería que a Europa volviera a refluir, durante los siglos posteriores, con las perfecciones que el ingenio de los musulmanes de la Península, europeos de raza, supo introducir en él?

Estas son las cuestiones que suscita, y en cierto modo resuelve, el estudio del *Cancionero de Abencuzmán* que os voy a presentar en forma esquemática.

Para que veáis el espíritu que me guía al entrar en estas investigaciones, he de deciros que no afirmaré, respecto a esas relaciones, más que aquello que los romanistas estén dispuestos a aceptar: a ellos me enco-

miendo, como jueces de campo. Tales asuntos deben resolverse de común acuerdo entre orientalistas y romanistas. Me gusta ser atrevido para penetrar, sin prejuicios ni prevenciones, en la más difícil y aun temeraria investigación; mas cuido de asegurarme del valor de las pruebas y ser circunspecto en las afirmaciones definitivas. No es entretenimiento grato para mí el meter cizaña en ningún terreno, y mucho menos en el histórico, donde no se puede avanzar sino tomando todas las precauciones que la prudencia más exquisita demanda.

* * *

Los tiempos pasados no los podemos ver sino como los objetos que se divisan en las lejanías del horizonte: sólo se distinguen confusas siluetas. La paciente investigación, al acercarnos a ellos, disipa poco a poco las neblinas que los envuelven.

El período histórico de la dominación musulmana en la Península es uno de los que se han mantenido cubiertos por bruma más densa. Dos causas de oscuridad y de error han actuado siempre: la dificultad de la lengua en que están escritos los documentos y las crónicas, y el apasionamiento que se ha puesto en la investigación.

De pronto se forja uno la idea, sencilla, pero errónea, de que todos o la mayor parte de los musulmanes debieron de ser árabes, y todos los cristianos, godos o latinos; de que éstos, al tiempo de la conquista, irían a refugiarse en las montañas del Norte, y de que la reconquista fué la lucha de ocho siglos entre latinogodos del Norte y árabes andaluces del Sur. Ésta es la silueta engañosa que se atisba en el lejano horizonte.

Aproximándonos más, ya vemos distintamente que el elemento latinogodo andaluz quedó en las comarcas

conquistadas por los árabes, y notamos perfectamente, dentro de la España musulmana, el bullir de las varias facciones y partidos: árabes, muladíes, cristianos y renegados. El sabio historiador Dozy puso en evidencia las luchas de esos elementos, y nuestro Simonet dedicóse especialmente al estudio de lo indígena español, que él denominó mozárabe.

Esos avances en la investigación histórica nos han permitido apreciar mejor los pormenores; pero no hemos llegado todavía a una clarividencia completa. Quedan muchas oscuridades y hasta supersticiones de los errores históricos primitivos.

Para la presente investigación necesitamos aclarar dos cuestiones previas, sin cuya solución se haría difícil comprender el *Cancionero de Abencuzmán*: son, a saber, la raza y la lengua de los musulmanes españoles.

El Barón de Schack tituló su obra de literatura y arte árabes de España y Sicilia *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. Para él ese título no envolvería error alguno, porque sabía bien que no eran de raza árabe muchos de los poetas cuyas composiciones cita; pero en el ánimo del lector queda la impresión de que es árabe aquel que en árabe escribe y habla y, por consecuencia, que en España debía de haber muchos árabes.

Este es un error que conviene disipar. La lengua no implica idea de raza. La lengua latina ha sido hablada y escrita por celtas, galos, germanos, eslavos, etc.; lenguas semíticas han sido usadas por pueblos de raza aria, persas, turcos, indios, españoles, etc. El hecho de escribir los andaluces en lengua árabe no basta para convertirlos en semitas.

Se sabe con certidumbre ¹ que fué escaso el núme-

¹ Simonet, *Historia de los mozárabes de España*, XXXIII.

ro de gentes árabes de raza que invadieron la Península. Y esos árabes no vinieron como hordas, es decir, acompañados de sus familias, sino formando cuerpos de ejército, en los que no es de suponer que abundasen las mujeres.

De este hecho se deriva el que se formaran inmediatamente matrimonios mixtos. El hijo del propio conquistador, Abdelaziz, hijo de Muza, ofrece un ejemplo, casándose con Egilona, la ex reina de España, viuda de Rodrigo, a la cual el nuevo esposo le puso el nombre árabe *Om-ásim*¹. Este apellido, puesto a Egilona, seguramente no la haría cambiar de raza, y la descendencia que de ambos pudiera salir, tendría tanto de árabe como de española.

Lo mismo ocurrió con otras familias visigodas principales. La familia real de Witiza se enlazó por medio de casamiento con individuos de raza árabe, y de esa unión resultaron familias poderosísimas, que lo fueron por haber obtenido la hacienda materna, a saber, los feudos reales visigodos², y a las cuales se les reconocía mayor nobleza y consideración política porque reunían las dos noblezas: la árabe y la visigoda.

Pero, como a los descendientes se les ponía el apellido del padre, ocurrió lo siguiente: cuanto más iba menguando la pureza de la raza árabe, por el cruce con mujeres españolas en las generaciones sucesivas, más apellidos árabes llevaban; de manera que vinieron a tener más nombres árabes aquellos que menos árabes eran.

¹ *Ajbar Machmûa*, pág. 32; Dozy, *Histoire des musulmans d'Espagne*, I, 43; Almacari, I, 178.

² Véanse, respecto a Sara la Goda y las familias nobles sevillanas que de su casamiento se originaron, la *Crónica de Abenalcofia*, página 6 (edición de la Academia de la Historia), y Dozy, *Histoire*, I, 234.

Para evidenciar esto, que parece a simple vista una paradoja, examinemos la historia de una familia de indudable origen árabe, de las que vinieron a España, y así podremos darnos cuenta del hecho y del valor de las denominaciones.

Nadie puede dudar de que la familia Omeya, que se alzó con el imperio de España, procede de cepa árabe. Si un rey de armas formase la genealogía de Hixem II, nos encontraríamos con una larga lista de apellidos árabes, mediante los cuales se llega a enlazar su genealogía con las tribus más nobles y antiguas de Arabia, incluso la familia del Profeta: Hixem II, hijo de Alháquem II, hijo de Abderráhmen III, hijo de Mohámed (que no reinó), hijo de Abdala, hijo de Mohámed I, hijo de Abderráhmen II, hijo de Alháquem I, hijo de Hixem I, hijo de Abderráhmen I, hijo de Moavia, hijo de Hixem, hijo de Abdelmélíc, hijo de Meruán, etc., etc. Es decir, que, vista la genealogía sólo por la línea varonil, Hixem II es de purísima estirpe árabe ¹.

Pero la naturaleza sigue otros caminos que no son los de la vanidad humana. El hijo no es sólo hechura del padre, sino también de la madre, y quizá, y sin quizá, en grado más seguro, por cuanto la madre lleva al hijo durante mucho tiempo en sus entrañas y lo alimenta varios meses con sus pechos. Pues bien, si formásemos la genealogía con los apellidos maternos, la impresión vendría a ser completamente distinta.

Se sabe positivamente que todos los Omeyas que ocuparon el trono descendían de concubinas o de esclavas, es decir, de mujeres que no eran de raza árabe, pues, como es natural, los esclavos no nacían de la raza dominadora, sino de las razas vencidas, de los pueblos

¹ Abenadari, II, 49.

conquistados. Abderráhmen I era hijo de una esclava berberisca; Hixem I ¹, hijo de una esclava española, regalada a su padre por la hija de Yúsuf el Fihrí ², y así sucesivamente todos ³.

Por consecuencia, si quisiéramos fijar matemáticamente el elemento raza, teniendo en cuenta la línea femenina, y adjudicando a ésta la misma proporción que a la paterna, resultaría que Abderráhmen I era la mitad berberisco y la mitad árabe (en el supuesto de que en sus antepasados nn hubiese habido mezcla alguna). En cifras, tendría el 50 por 100 de árabe y el 50 por 100 de berberisco.

Su hijo Hixem I, hijo también de una esclava no árabe, tendría el 50 por 100 de la raza materna, el 25 por 100 de berberisco y sólo el 25 por 100 de árabe.

Siguiendo la progresión descendente, Alháquem I ya no tendría más que el 12,50; Abderráhmen II, el 6,25; Mohámed, el 3,12; sus hermanos Almóndir y Abdala, el 1,56; Mohámed (que no reinó), el 0,78; Abderráhmen III, el 0,39; Alháquem II, el 0,19, y se llega a Hixem II, que sólo tiene ya 0,09 por 100. Es decir, que Hixem II, en cuya genealogía hay apellidos árabes a montones, apreciado matemáticamente el elemento raza, no tiene de árabe ni siquiera *una milésima*.

¿A qué raza pertenecían, pues, los Omeyas, teniendo en cuenta la línea materna? Hixem II era hijo de Aurora la Vascongada ⁴, esposa favorita de Alháquem II; por consiguiente, tenía un 50 por 100 de vascongado y por apellidos maternos podría enlazarse con los Echevarría,

¹ *Ajbar Machmú'a*, 62; Abenadari, II, 49; Almacari, I, 214 y 215.

² Abenalcotia, 29; Abenadari, II, 62.

³ Abenadari, II, 70, 82, 96, 124, 161, 249, 251, 268 y 269; Adabi, 15, 16, 17, 18 y 19; Almacari, I, 126 y 232.

⁴ Dozy, *Histoire*, III, 148; Almacari, I, 396.

Goicoechea, o cualquier otra semejante familia vascongada.

¿Y la abuela y bisabuela de Hixem II, de qué raza eran?

Es imposible apurar el análisis de modo individual; los autores no dicen taxativamente de algunas de esas esclavas a qué raza pertenecían; sólo dicen que eran esclavas y les dan nombres de esclavas¹; pero podemos conjeturar, sin exponernos a gravísimo error, que pertenecerían a la raza más apreciada de esclavos que el mercado de Córdoba podía proporcionar. Ahora bien, del mercado de esclavos de Córdoba hay noticias bastante directas: de los mismos que intervenían en las transacciones.

En los contratos de venta, cambio, etc., de esclavos, solían intervenir los notarios que redactaban los documentos y los jueces que dirimían las cuestiones que se suscitaban. Los notarios tenían ya preparada la fórmula de los contratos más frecuentes. De estos formularios se conservan tres colecciones españolas: una, de fórmulas aplicadas en Toledo; otra, en Córdoba, y otra, en las regiones marítimas de Andalucía. La lectura de estos formularios es muy sugestiva en este particular.

Veamos las fórmulas usadas por los notarios y jueces de Toledo².

¹ Los musulmanes solían dar a los esclavos nombres semejantes a los que ahora es costumbre dar a los caballos o a los perros: *lucero*, *estrella*, *brillante*, *arrogante*, etc.

² *Actas notariales y judiciales aplicables a los asuntos más corrientes*, obra de Abucháfar Ahmed, hijo de Mohámed, hijo de Mogueit, el Toledano. Ms. de la Colección Gayangos, núm. XLIX, de la Academia de la Historia. Consta el título de la obra, *Alquátáic al-mostámila*, en el folio 103 v.º En varios lugares cita el autor la jurisprudencia toledana y las costumbres jurídicas de Toledo.

En las fórmulas tipo, las más ordinarias y generales para la venta de esclavos, no aparecen más que estas palabras: «esclavo gallego» (entendiéndose que el calificativo «gallego» se aplicaba entonces a los individuos procedentes de las regiones cristianas del Noroeste de la Península: leoneses, asturianos, gallegos propiamente dichos y portugueses) ¹.

En la fórmula para venta de esclava en la plenitud de sus atractivos, a propósito para manceba del señor o dueño, sólo aparece «esclava gallega» ².

Para la venta de esclavas cerriles (no domesticadas aún o instruídas), se emplea «esclava gallega» ³.

Para la venta de niña menor de diez años, «esclava gallega» ⁴.

Para la venta de esclava núbil, a propósito para casarse, «esclava gallega» ⁵.

Para la venta de esclava madre, con hijo pequeño, «esclava gallega» ⁶.

Sólo en una fórmula de venta aparece, juntamente con una «esclava gallega», una «esclava catalana» ⁷. (Traduzco por la palabra *catalana* una voz árabe que se aplicaba entonces a los individuos de las regiones cristianas del Norte de la Península y comarcas adyacentes, a saber, Cataluña, Provenza y provincias limítrofes de Francia.)

Prosigamos el examen. Acta tipo para emancipación de esclavos: «esclavo gallego a quien se otorga liber-

¹ *Actas notariales* (ms. citado), fols. 46 r.^o y 46 v.^o

² *Idem*, fol. 46 v.^o

³ *Idem*, fol. 47 v.^o

⁴ *Idem*, fol. 48 v.^o

⁵ *Idem*, fol. 48 r.^o

⁶ *Idem*, fol. 49 r.^o

⁷ *Idem*, fol. 47 v.^o en la venta de esclava cerril.

tad, para que forme parte de la comunidad de los musulmanes libres» ¹.

Acta de emancipación de esclavas: «esclava gallega a quien se da libertad, para formar parte del pueblo musulmán» ².

Acta de emancipación de esclava, como preliminar para casarse con ella solemnemente: «esclava gallega» ³.

Contrato entre esclavo y dueño, mediante el cual se compromete el esclavo a pagar a su señor, como precio de rescate, cierta cantidad, a plazos fijados, pasados los cuales, y cumplida la obligación, el esclavo entrará en la comunidad de los musulmanes libres: «esclavo gallego» ⁴.

Contrato de cambio de esclavos: «un esclavo gallego, albañil, carpintero o panadero, que se cambia él solo por varios esclavos juntos» ⁵.

Acta judicial en que se consigna la venta de un esclavo convertido ya al islamismo: «esclavo catalán» ⁶.

En resumen: en el mercado de Toledo, a juzgar por las actas de los notarios, se contratava casi exclusivamente con esclavos gallegos. Se comprende que así sea, por su situación geográfica, no lejos de la frontera de las regiones galaicas.

Pasemos al mercado de Córdoba, que es el que más nos interesa para el caso presente ⁷.

Los notarios cordobeses, como los toledanos, en la

¹ *Actas notariales*, fol. 97 r.º

² *Idem*, fol. 97 r.º

³ *Idem*, fol. 17 v.º

⁴ *Idem*, fol. 97 v.º

⁵ *Idem*, fol. 48 v.º

⁶ *Idem*, fol. 103 r.º

⁷ *Colección de actas notariales y judiciales y de jurisprudencia aplicada a cuestiones concretas*, obra escrita por Abumohámed Ab-

fórmula tipo, de venta de esclavos, escriben: «esclavo gallego»¹; en la de venta de esclava², «gallega»; en la de venta de esclavos formando familia, «esclava gallega»³; en la de esclava menor de once años, «esclava gallega»⁴, y en la de cambio, «esclavas gallegas»⁵.

Pero en las actas de Córdoba se notan ciertas diferencias que indican que para ciertos servicios se empleaban otras razas, por sus cualidades especiales. En la fórmula de venta de esclava en la plenitud de sus atractivos, destinada a procrear, ya no se dice «esclava gallega», sino «esclava catalana»⁶; en la venta de la esclava cerril, «esclava catalana»⁷; en la de esclavo que ha abandonado a su dueño y ha huído, «esclavo catalán»⁸; y en otras fórmulas, o no se nombra taxativamente la raza, o se pone el adjetivo «eslavo, berberisco o sudanés»⁹.

En el mercado de Córdoba aparecen muy variadas las razas de los esclavos; pero se nota la superabundancia de los esclavos gallegos, y, sobre todo, el aprecio especial que de éstos se hacía. En los contratos de cambio de esclavos, los de más valor son los gallegos: «un esclavo gallego, carpintero o albañil, se cambia por dos esclavos de otras razas europeas (achamíes), o por ber-

dala, hijo de Abdelguáited El Fibri, de Alpuente, el cual siguió textualmente los modelos de los notarios cordobeses. Ms. núm. XI de la Colección de *Mss. Arabes y Aljuntados de la Junta para Ampliación de Estudios*. Madrid, 1912.

¹ Colección citada, fol. 3 r.º

² *Idem*, fol. 32 r.º

³ *Idem*, fol. 36 r.º

⁴ *Idem*, fol. 39 r.º

⁵ *Idem*, fol. 42 r.º

⁶ *Idem*, fol. 36, v.º

⁷ *Idem*, fol. 40 r.º

⁸ *Idem*, fol. 45 r.º

⁹ *Idem*, fols. 33, 38, 39 y 54.

beriscos o sudaneses»¹; y cuando se aprecian por su valor respectivo, se nombran con este orden: gallego, catalán, berberisco y sudanés².

Se evidencia con mucha claridad que en el mercado de esclavos la raza más numerosa y más apreciada en Córdoba es la gallega³; y que la difusión del elemento gallego por emigración forzada, o sin forzar, es fenómeno que se repite en la historia. Además, había un motivo especial para la preferencia, aparte de lo que pudieran influir las dotes morales de esa raza paciente, laboriosa y prolífica, y es que los gallegos hablaban una lengua semejante a la que era corriente y usual entre los musulmanes de Andalucía, como luego demostraremos, y eso les hacía muy estimables para los servicios domésticos. Eran esclavos con quienes las señoras musulmanas podían comunicar fácilmente; lo contrario de lo que sucedía con los esclavos, berberiscos y sudaneses⁴,

¹ Colección citada, fol. 20 v.º

² *Idem*, fol. 33 r.º

³ Estos formularios concretan con bastante seguridad la materia de las transacciones. A medida que varían los tiempos y las localidades, van cambiando ellos también y acomodándose a las transacciones más corrientes. Se conserva un formulario de actas (Ms. número V de la misma Colección de la Junta para Ampliación de Estudios) destinado a poblaciones marítimas del Mediodía de España (Algeciras y alrededores), y no aparecen en él ni esclavos gallegos ni catalanes, sino guineos y bizantinos, aplicados a servicios de mar (vide fol. 44 v.º y 109 r.º). En Leiden se guardan unas cuantas hojas de un formulario semejante a los anteriormente citados, que debía utilizarse por notarios marroquies, y aunque en materias jurídicas siguen éstos, como es natural, la escuela española, no aparecen tampoco en aquél esclavos gallegos, sino únicamente esclavos abisinios (véase núm. 172 de la Colección de Ms. árabes de Leiden, tomo IV del catálogo, pág. 163).

⁴ Los esclavos, berberiscos y sudaneses podrían ser apreciados como militares; pero no para el servicio doméstico. Hubo tiempo en

cuya lengua era ininteligible para la mayor parte de las familias andaluzas¹.

Es de notar también que en muchísimas ocasiones se compraban esclavas, no sólo para las faenas serviles de la casa, sino con el fin de casarse con ellas o al menos de tenerlas como mancebas, para lo cual se tomaban precauciones especiales, con objeto de que no pudiera confundirse la generación del que la compraba con la del que la vendía.

En España, las costumbres establecidas y las doctrinas legales, en este particular, eran más exigentes que en otros países orientales. Sostenía Málic, corifeo oriental de la secta jurídica más seguida por los españoles, que el que se descubriese, después de realizada la venta, que uno de los padres de una esclava blanca había sido de raza negra, no era motivo para rescindir la ven-

que se les llamó los *mudós*, porque no podían comunicar con la gente. Dozy, en su *Histoire*, II, pág. 68, explica ese calificativo diciendo que se llamaron así porque no sabían hablar en árabe. Ya veremos más adelante que había musulmanes en Córdoba que no sabían hablar en árabe y comunicaban con todo el mundo, porque sabían hablar el romance cordobés, que es similar al gallego. Un gallego en Córdoba podría comunicar con la mayor parte de la gente, aun hablando su propia lengua.

¹ Hasta en documentos cristianos se ve que los esclavos gallegos tenían valor y precio tan corriente, que se los empleaba como moneda. Muñoz y Rivero, en su *Estado de las personas en los reinos de Asturias y León* (2.^a edición, 1833, págs. 23 y 24), refiere que para rescatarse de cautiverio dos varones poderosos de las costas de Galicia, apresados en 1115 por los moros, dieron sesenta cristianos de condición servil.

Los esclavos portugueses eran tan apreciados corrientemente, que los mismos cristianos, sirviéndose de musulmanes, hacían cautivos para venderlos como esclavos. Los robaban en tierra de Coimbra para venderlos en Santarén. Simonet, *Historia de los mosárabes*, página 633.

ta, por vicio oculto de la cosa comprada; pero Abenhábib, jurisconsulto español que vivió en Córdoba y cuyas opiniones jurídicas se citaban como ley, sostiene en su *Alguádiha* que, si a la esclava se la compra con intento de hacerla manceba del señor (*om guálad*), puede alegarse como causa de nulidad de la venta el que se averigüe después que era hija de negro o de negra ¹.

Y cito estas menudencias jurídicas para que se vea que los musulmanes españoles tenían motivos para preferir a los gallegos y catalanes más bien que a otros de razas inferiores ².

De los individuos de la familia Omeya que reinaron en España se sabe, como antes hemos apuntado, que ninguno de ellos fué hijo de señora de noble alcurnia árabe. Todos nacieron de mujeres de ínfimo rango, procedentes de las clases más bajas del pueblo español, o de esclavas ³. El historiador cordobés Abenházam nos informa bastante minuciosamente acerca de las inclinaciones amorosas de los Omeyas: nos dice que no se casaban sino con mujeres rubias; pero no con las rubias

¹ En las fórmulas para capitulaciones matrimoniales con mujer libre musulmana, aparece la prohibición de que el marido tome por manceba a ninguna esclava; y, caso de que la tomase, se suponía, por ese solo hecho, realizado el divorcio con la mujer legítima, y decretada la manumisión de la manceba. Esa prevención tan resolutiva que imponían las mujeres libres, da a entender, a mi juicio, que los maridos sentían muchas veces preferencia por las esclavas. (Formulario toledano, antes citado, fol. 104.)

² El secretario Ibrahim, hijo de Alcáim, nos dice: «Los gallegos eran de excelentes condiciones morales y de gran belleza física. La mayor parte de los esclavos que en la España musulmana había, y podían calificarse de gallardos e ingeniosos y hábiles, eran gallegos» (Almacarí, I, 92).

³ Abenházam, en su obra *Nócut alarús*, ed. Seybold, fol. 20 a., afirma que ninguno de ellos fué hijo de señora (de noble condición).

de color rojo subido, sino con las que tenían una rubicundez pálida, amarillenta, y entre ellas incluye a Aurora la Vascongada, mujer de Alháquem II. (Esto nos permite inferir que pertenecían a las razas que poblaban el Norte de la Península.) «No sé, dice Abenházam, si esa preferencia por las rubias era debida a nativa inclinación de su complexión orgánica, o derivada de tradición familiar que se comunicaba de padres a hijos; lo cierto es que los Omeyas eran rubios, porque sus madres eran rubias (con esa rubicundez pálida)»¹.

Abensaid² recuerda un caso especial que demuestra

¹ Abenházam, en su *Libro del Amor* (Ms. de Leiden), en varios lugares trata de los amores de la familia Omeya, de su preferencia por las rubias, del apasionamiento con que amaron algunos de ellos y del exclusivismo de Alháquem II, que no quiso tener familia sino de Aurora la Vascongada (véanse fols. 4 v.º al 9 v.º y 22 al 24 v.º). En el fol. 23 están las cláusulas traducidas, aparte de otras observaciones personales que él directamente hizo en los Omeyas contemporáneos suyos, a quienes conoció y trató.

Para comprender la acepción especial en que se emplea el adjetivo *rubio* o *rubia* (*áxcar* y *xacra*), véanse los fols. 29 y 30 del ms. núm. XI de la Junta para Ampliación de Estudios y el ms. núm. V, fol. 43 v.º Sólo se emplea ese calificativo cuando la rubicundez es pálida: *rubicundez amarillenta*.

Para significar la raza blanca árabe, el Profeta empleó el calificativo *ahmar* (ms. XI, antes citado, fol. 30), *rubio* o *rojo*, en vez de usar el adjetivo *abíad*, porque éste significaba ordinariamente *leproso*.

² Ms. LXXX de la Academia de la Historia, fol. 35. Cuenta este autor que llegó a Mérida un comerciante judío con varias esclavas gallegas, entre las cuales había una joven encantadora por su hermosura. El judío exigió al príncipe Mohámed (hijo de Abderráhmen II, que entonces se hallaba ejerciendo el cargo de gobernador de Mérida) un precio exorbitante. El príncipe le arrebató la muchacha. El judío denunció el caso al cadí de la ciudad, el cual se vió en el trance de desaprobare la conducta del príncipe, devolviendo la muchacha al judío. El cadí se fué a Córdoba a tratar del asunto con el

de dónde procedían algunas de esas rubias: el emir Mohámed adquirió en Mérida una esclava gallega de encantadora hermosura que, entre otras varias, había traído a aquella ciudad un comerciante judío. ¿Cómo ha de sorprendernos, pues, el que aparezca en principales familias andaluzas el apodo «gallego», usado por sus individuos¹, si realmente lo eran por línea materna?

Habida cuenta de tales hechos y consideraciones, y recordando, además, que el palacio de los Omeyas, desde Abderráhmen II, estuvo administrado y regido por esclavos europeos, que intervinieron en la gobernación del Estado y aun decidieron cuestiones de sucesión en el trono dentro de la familia real², bien se puede inferir que la familia Omeya andaluza, desde la segunda generación, tenía más sangre europea que oriental. Por consiguiente, si los apellidos maternos de aquellos monarcas nos fueran conocidos, aparecerían, además de los apellidos vascongados que antes recordamos, los apellidos gallegos o catalanes de las familias gallegas o catalanas de que procedían.

monarca, padre del príncipe, el cual aprobó su conducta. Pero el cadi le dijo, por fin, al judío: «Tú has logrado éxito en tu demanda; pero creo que debes enviar la muchacha al príncipe, por la cantidad que éste quiera darte.» El judío, considerando que este consejo era muy razonable, tuvo por conveniente el ceder la muchacha al príncipe. Esa conducta del cadi fué causa de que el emir Mohámed se encariñara con él y le nombrara después, cuando ocupó el trono, cadi de la aljama de Córdoba.

¹ Abenmeruán, verdadero rey de Badajoz (siglo X), fué apellidado «el Gallego», y un nieto de Abderráhmen III se apodaba también «el Gallego» (Adabí, biog. 1009).

² Haríamos interminables las citas, si hubiéramos de señalar los pasajes de los historiadores en que se mencionan los altos cargos y la influencia que en la corte ejercieron los esclavos, desde los primeros Omeyas hasta los últimos días de la dominación musulmana.

Y si la familia real española, portaestandarte de la dominación árabe, mantenedora oficial de la lengua árabe, defensora del islamismo, respetuosa en los actos de su corte con la alcurnia y la nobleza de Coraix, tenía en sus venas tan mínima parte de sangre semita, ¿qué hemos de creer de la inmensa mayoría de sus vasallos?¹

El elemento árabe, repetimos, entró en dosis casi infinitesimal en la química social de los musulmanes españoles. La mejor denominación que se les puede dar no es la de árabes, sino la de españoles. Son de raza hispana, aunque en algunas familias se mezclara la sangre extranjera y, además, fuesen musulmanes.

Ahora bien, ese elemento árabe, aunque poco numeroso, trajo una lengua e impuso por su fuerza militar ciertas costumbres y modas asiáticas, una organización política y una religión, y ésta se difundió más que la raza. Al aceptarse la religión, vino ésta a colorar de tal modo la sociedad andaluza, que todos parecieron árabes, como una pequeña cantidad de anilina roja es suficiente para enrojecer las aguas de un estanque, sin que la composición química de las mismas se llegue a alterar sensiblemente.

Pero la lengua árabe, ¿se difundió como la religión? ¿Dejó de usarse en Andalucía la lengua latina vulgar de España?

¹ El Sr. Simonet, como otros historiadores, ha ido buscando por indicios externos quiénes, en la España musulmana, son individuos de raza indígena española. Yo pienso que se debe proceder a la inversa: debe considerarse como español a todo el que no pruebe lo contrario, hasta a los mismos que se han jactado de pertenecer a la raza árabe; porque son muchos los que inventaron genealogías árabes para sus familias, sin tener la menor relación con abuelos árabes. Los Benimardanis pretendían ser de pura raza árabe (Almacarí, I, 188); Abensabín se fingía de la tribu de Coraix (Almacarí, I, 592), etc.

Si hubiéramos de juzgar sólo por la lengua en que están escritas las obras literarias, por los documentos notariales y por los libros que se aprenden en la escuela, diríamos que la lengua de los musulmanes españoles era el árabe clásico, y eso no es verdad. En Europa las obras literarias, los instrumentos públicos y los libros de las escuelas estaban entonces escritos en latín y, sin embargo, se hablaba en todas las naciones un dialecto vulgar.

A priori, viendo lo que pasó en todos los países que se islamizaron, puede inferirse que en España continuaría el uso de la lengua nacional, después de la conquista: los berberiscos, los persas, los indios, los turcos, etcétera, etc., han conservado su lengua muchos siglos después de haberse convertido ellos al islam. Y sería rarísimo que pueblos más cercanos a la Península arábiga, donde el elemento árabe fué siempre más numeroso, hubieran conservado su lengua, y aquí en España, el país más alejado y donde el elemento árabe fué más escaso, hubiera desaparecido la lengua nacional.

De que en España se conservó entre los musulmanes el uso del romance hay infinidad de testimonios. El señor Simonet, que ha estudiado esta materia con imprecisa labor, nos da a cada paso pruebas inequívocas: Abenbuclarís, en Zaragoza; Abenjoljól, en Córdoba; Abenalbéitar, en Málaga, repetidamente aluden al *latín vulgar que se habla en nuestra tierra*¹, dando a entender que es la lengua romance que hablan musulmanes y judíos. Hasta insisten en distinguir dialectos especiales de una ciudad, de una provincia o de una región, apellidándolos romance de Valencia, de Aragón, de Zaragoza. Pero como el Sr. Simonet, que ha reunido todos esos textos

¹ *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los morárabes*, pág. xxiv.

y citas¹, califica estos dialectos de romances *mozárabes* (denominación impropia, causa de muchos errores)², queda la impresión en el lector de que esa lengua latina vulgar sólo es hablada por los cristianos y no por los musulmanes.

Para establecer el punto con más precisión convenirá que formulemos las siguientes afirmaciones:

1.^a En la España musulmana coexistieron dos lenguas literarias: el árabe clásico y el latín clásico, y dos lenguas vulgares: el árabe vulgar y el latín vulgar o romance.

2.^a El latín clásico se mantuvo como lengua religiosa (y en algunas épocas y lugares como lengua literaria) por los cristianos que permanecieron en Andalucía durante la dominación musulmana, especialmente por el clero, que tenía que instruirse en la lengua ritual.

3.^a El árabe clásico, como lengua literaria, no fué ya exclusiva de musulmanes, sino que se sirvieron de ella los cristianos andaluces. De esto se quejaba amargamente Alvaro de Córdoba, porque sus correligionarios abandonaban la lectura de los doctores latinos para ir desatinados en pos de los libros árabes, porque olvidaban su idioma propio y escribían con primor versos arábigos³.

4.^a El árabe vulgar y el latín vulgar fueron dos len-

¹ Obra citada, págs. viii y ix.

² Hasta los especialistas que han tenido que leer atentamente el *Glosario* del Sr. Simonet, se han dejado seducir por esta denominación, v. gr.: Eguilaz (en su *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*, pág. x, nota 2) y los señores D. Francisco Codera y D. Ramón Menéndez Pidal (Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción del primero, págs. 26, 69, 70 y 71), etc.

³ P. Flórez, *España Sagrada*, XI, 274.

guas usadas indistintamente por las mismas personas, no sólo por los cristianos de la España musulmana, sino también por los musulmanes andaluces.

A primera vista, el hecho de la coexistencia de dos lenguas vulgares en un mismo lugar, usadas por las mismas personas, podrá semejar a algunos cosa extraña: será difícil concebirlo al que no ha conocido más que una sola. Pero a los que, como nosotros, se ven en la necesidad de hablar dos, el hecho parece muy ordinario y natural: en Valencia, Cataluña, Vascongadas, Asturias, Galicia, etc., ocurre en la actualidad, como en las ciudades del Norte de Marruecos, donde los judíos usan indistintamente el romance español, que tienen como lengua familiar, y el árabe vulgar del país, como lengua usual en el mercado y en la plaza. Lo mismo sucede también entre los judíos de Salónica y otras ciudades del imperio turco. El hecho es frecuentísimo, normal y ordinario. No debe sorprender, por consiguiente, el que en la España musulmana, cuyos habitantes no eran tontos, se hablase por moros y judíos el romance andaluz como lengua familiar. Y hemos de insistir en la demostración de este hecho, porque sin él no se explicaría debidamente el *Cancionero de Abencuzmán*, que es nuestro principal objeto de estudio.

Un indicio probatorio del uso general, en la España musulmana, del romance, es la frecuencia, que degenera en abuso, de aplicar apodos romances a personas literatas y a grandes dignatarios del imperio; sobre todo, apodos despectivos, que no es posible que la familia ni los clientes del personaje los pongan. El apodo despectivo nadie se lo pone a sí mismo; se lo ponen los demás, y es indicio, en la mayoría de las ocasiones, no de la lengua que habla el motejado, sino de la del pueblo que aplica el mote. Fueron tan frecuentes, que el

Sr. Simonet y el Sr. Codera han formado una larga lista¹, y entre ellos se encuentran hasta los más denigrantes: el *Camello*, aplicado a un notario cordobés; el *Pollino*, puesto a un poeta cortesano de Almanzor; *Petra Seca*, a individuo de familia principal cordobesa (por ser avaro), etc.

Estos apodos romances no indican que el motejado fuese de raza indígena, ni hijo de renegado, ni mozárabe, como parece inferirse de ciertas frases de Simonet², ni que eran puestos por mozárabes. Los musulmanes rígidos desdafiaban conversar con los cristianos y, si necesitaban hablarles, se mantenían a cierta distancia para no rozarse con sus vestidos³; por no tratar con ellos les hicieron vivir en barrios fuera de las poblaciones⁴. ¿Cómo habían de aceptar los musulmanes un mote vulgar, a veces indecente, si hubiera procedido de mozárabes?

Se sabe, por lo demás, que estos apodos se pronunciaban por los alfaquíes y personas literatas, no según la grafía árabe y en lengua árabe, sino en la forma romance y con la pronunciación romance; lo cual no se concibe, si el romance hubiese desaparecido o lo ignoraran esos literatos⁵.

Pero ¿para qué cansarse en buscar indicios y pruebas parciales, si hay testimonios claros y fehacientes del hecho?

¹ Simonet, *Glosario*, lxx; Codera, *Discurso* citado, pág. 53.

² En la pág. xciv de su *Glosario* expresa la opinión de que Aben-atháitar sería *muladí*, porque su abuelo se apellidaba *Bono*. En la pág. lxxiii infiere que son de raza indígena los que llevan apodos romances. Abenházan, en cambio, nos habla de una tribu árabe que llevaba, según él, apodo romance: los Beni-dos; lo cual demuestra que la raza no se puede inferir del apellido.

³ Simonet, *Historia de los mozárabes*, 304.

⁴ *Ibid.*, pág. 134.

⁵ Almacari, I, 823.

· Un viajero oriental, Elmocadasí, geógrafo de fines del siglo X¹, que trató en la Meca con varios españoles (y por el lugar en que los encontró debían de ser musulmanes), refiere que los españoles usaban dos lenguas: una, árabe, difícil de entender, por ser distinta de la usada en las regiones orientales, y otra lengua, que a él se le figuró semejante al griego. Esa lengua que a un oriental (que no ha oído hablar en latín) le parece griego, ¿sería otra cosa que el romance andaluz que se hablaba en la capital del islamismo español?

De que se hablaba en romance en Córdoba hay muchos y muy claros testimonios. Voy a referir dos o tres anécdotas que nos transmiten los mismos autores árabes, donde, sin proponérselo, nos ponen el hecho en evidencia completa.

Cuenta Aljoxaní², refiriéndose al tiempo de Abderráhmen II (en la segunda mitad del siglo IX): «El pueblo de Córdoba coaligado elevó quejas al Sultán contra el juez de la aljama (como quien dice el juez de los jueces) Yojámir. Tanto insistieron en las denuncias, que Abderráhmen ordenó a sus ministros que instruyesen proceso acerca de la conducta sospechosa del cadí. Había en aquel entonces en la capital un anciano llamado Giner (*Yenair*), que sólo hablaba en romance, de tal prestigio, por su honradez y sinceridad, que su testimonio hacía fe en actas notariales y judiciales; era popularísimo en Córdoba por sus virtudes y por sus ortodoxas doctrinas religiosas musulmanas. Los ministros le invitaron a declarar en aquel proceso, y el anciano contestó en romance, diciendo: «Yo no le conozco a fondo y personalmente;

¹ *Bibliotheca geographorum arabicorum*, de De Goeje. *Pars tertia*, pág. 243.

² En su *Historia de los jueces de Córdoba*, ed. y trad. Ribera (Madrid, 1914), pág. 118.

»pero sí he oído decir al pueblo que ése es un *tío malva-do*», y para expresar esa idea empleó un diminutivo romance tan significativo, que el monarca, cuando le fué comunicado por los ministros el texto de la frase, quedó encantado y dijo: «Verdaderamente, esa frase no la hubiese proferido un santo varón como éste, si la sinceridad no se la hubiera dictado.» Y destituyó al cadí.

He traducido íntegra la anécdota, porque es muy demostrativa: un anciano que no sabe hablar más que en romance y funciona de testigo en tribunales y notarías y es hombre de gran prestigio entre el pueblo, no puede concebirse sin que ese pueblo hable en romance y lo emplee en las notarías y en los juzgados. A ese anciano le entienden los ministros de la corona, y el propio monarca, de la familia Omeya, de cepa árabe, según se dice, es capaz de apreciar los matices de esa frase romance: ese matiz que él distingue, le demuestra la sinceridad del que habla y, por la convicción que recibe, destituye al cadí, es decir, a la dignidad más elevada de la jerarquía judicial de aquella nación. Eso no sucedería si no hablaran en romance todas las clases sociales, desde el más ínfimo menestral hasta el monarca. ¿Y cómo no ha de hablar en romance el monarca, si los que viven en su palacio y de continuo le rodean, hablan en romance?

El mismo Aljoxaní ¹ nos cuenta otra anécdota muy interesante para este objeto. Refiere que el cadí de Córdoba Saíd ben Suleiman estuvo en cierta ocasión casi todo un día despachando pleitos en la aljama. Por fin, rendido ya, se levantó para marcharse a su casa, y, cuando ya estaba a punto de entrar en ella, hete aquí que el padre de Násar el Eunuco venía en busca suya, rodeado por los guardias que le solían acompañar. Ese

¹ Obra citada, pág. 136

señor, que hablaba en romance, gritó desde lejos en su lengua: «Decidle al cadí que se espere, porque tengo que hablarle.» El cadí dijo a sus dependientes: «Decidle *en romance* (es decir, despreciativamente) a ese señor que el cadí está harto ya y cansado de despachar. Al anochecer, cuando el cadí vaya a despachar a la mezquita otra vez, que vuelva él, y entonces, si Dios quiere, entenderá en ese asunto que tanto le urge.» Y se metió en su casa, sin querer recibirle.

Esta anécdota nos enseña muchas cosas: la primera, que el padre de Násar, jefe de palacio y casi canciller del imperio, hablaba en romance. Násar, su hijo, siendo de familia que hablaba en romance español, es de sospechar que fuera español. Como de Násar se sabe que no hablaba en árabe y era amigo íntimo de Tarub, la sultana favorita, es de presumir que ésta también hablase en español. Y como, por la anécdota primera, se ve que el monarca sabía el romance perfectamente, no es atrevido afirmar que en el palacio de los Omeyas se hablaba en romance español.

Por otras muchas anécdotas se viene en conocimiento de que Abenhafsún y sus generales solían hablar en romance¹; de que en las tertulias de Abderráhmen III (siglo X) se escapaban algunas frases en romance, que él y sus tertulianos entendían²; de que en la aljama cordobesa (en el siglo XI de Jesucristo), algunas veces se oía hablar en romance a los propios alfaquíes, sobre todo cuando se incomodaban³, etc.

Ahora bien, este romance debía de ser lengua inferior, hablada especialmente en la primera edad de la

¹ Dozy, *Hist.*, II, pág. 278.

² Abenadari, II, 64.

³ Ms. de *Abeniyad* del Museo Jalduní, fol. 2 r.º

vida, en la familia, por las mujeres, etc.; pero estuvo tan difundido, que lo hablaban no sólo las familias de origen español, sino las de abolengo arábigo.

El testimonio más curioso de la difusión del romance entre musulmanes, es el de Abenházam. Este autor, en una obra en que se propuso estudiar los linajes de raza árabe¹, cuenta que en los alrededores de Córdoba tenía su residencia una familia o tribu árabe que había conservado sus costumbres y maneras tradicionales tan puras, que aun mantenía las supersticiones de la vida del desierto y «conservaba su lengua primitiva: no sabían hablar en latín; sólo sabían hablar en árabe, no sólo los hombres, sino también las mujeres». Es decir, que Abenházam presenta ese caso como rarísimo entre las familias árabes que forman el objeto de su libro. Eso induce a creer que no sólo las familias musulmanas de raza indígena hablaron el romance, sino que usaron de esa lengua hasta las que podían presentar abolengo árabe, y se tenían por árabes, excepto esa tribu que conservó sus costumbres y hábitos primitivos².

El texto de Abenházam tiene singular importancia por la frase: «hablaban en árabe hombres y mujeres», la cual, a mi juicio, indica que para Abenházam era muy raro que las mujeres no supiesen el romance y hablaran en árabe: indicio de que el romance era lengua ordinariamente usada por las mujeres.

¹ *Chámhara ansab-alarab*, ms. de la Real Academia de la Historia, copia del ms. núm. 5.014 de la Biblioteca Aceituna de Túnez, fol. 220.

² Ese pasaje de Abenházam, unido a los testimonios anteriores, constituye bastante prueba contra una afirmación algo gratuita de Dozy, el cual en sus *Recherches*, I, 86, dice: «Los árabes se desdaban de aprender romance, y obligaban a los vencidos, si querían comunicarse, a aprender el árabe.»

V se explica. Al venir los árabes y casarse con mujeres españolas, en casa, en el harem, en la vida íntima, tendría que hablarse el romance, lengua de la mujer. En las casas donde hubiese esclavos (y éstos, en su mayor parte, eran españoles) continuaría hablándose por ellos y por las mujeres. Así quedó, en mi sentir, como lengua íntima y para la vida familiar.

Ocurrió en la España musulmana fenómeno parecido al que ocurre actualmente en algunas tribus berberiscas del Norte de Africa. Dice Hanoteau, refiriéndose a éstas ¹: «Los chicos van a la escuela, estudian y aprenden el árabe, lengua de la ciencia del derecho y tradiciones islámicas; pero la masa del pueblo, *todas las mujeres sin excepción* y los hombres que viven sedentarios, no hablan ni entienden más que el bereber.»

Pero la confirmación más palmaria de todas estas afirmaciones, está en el *Cancionero de Abencuzmán*, el cual, a su vez, sería incomprensible sin tales antecedentes. En este *Cancionero* se encuentran no pocos versos en que las dos lenguas vulgares de Andalucía aparecen mezcladas, sin transición alguna, v. gr., en la canción X, estrofa 2.^a:

Ye muterneni, *Salvato*,
 Tu-n hazín, tu-n penulo,
 'Tara-alyum *gnastato*:
 Lam tadóc fih gair locaima.

Traducida al castellano con la misma combinación de rimas y sílabas, dice lo siguiente:

¡Oh! mi inconstante *Salvado*,
 Tú estás triste y *openado*,
 Te hallarás hoy *disgustado*:
 ¡Sólo hay un bocadillo!

¹ *Essai de Grammaire Kabyle*, pág. xvii.

donde las palabras romances, unidas a pronombres vivos, en el sitio evidente de las rimas, van mezcladas con las árabes. En otras canciones las frases romances aparecen formando ellas solas versos enteros, v. gr.:

Yeu non setrey fuina cativo.

Perdolo qui a mar atar, etc.

¿Y en boca de quién pone Abencuzmán esas frases? Se ve que no es caprichosamente: las pone en boca suya, dirigiéndose a un individuo que, a juzgar por el nombre, debe de ser mancebo cristiano (canción XI); en boca de un mercader (canción XIX); en boca de una mujer en aventuras amorosas (canciones XX y LXXXIV); en boca de un chico, o de un mancebo (LXXXVII y XLIX); en boca de un carnicero (LXXXII) ¹, o en boca de Alfonso el Batallador y de otro rey cristiano (CII), etc.; lo cual confirma con bastante precisión que el romance andaluz era empleado en Córdoba principalmente por mujeres, chicos y por las gentes que ejercían oficios bajos ².

Pero ¿no podría explicarse ese fenómeno como capri-

¹ Por si alguien pudiera sospechar que éstos fueran mozárabes, debo decir que el oficio de carnicero no puede ser ejercido por cristianos en países musulmanes para proveer al pueblo musulmán; porque las reses se han de degollar, conforme al ritual religioso, por carniceros musulmanes.

² Este romance andaluz, como sagazmente atisbó D. R. Menéndez Pidal (Discurso de contestación a D. Francisco Codera, antes citado, pág. 74), se parece más al gallego, leonés o asturiano que al castellano. Realmente el dialecto de Córdoba, tal como aparece en las canciones de Abencuzmán, viene a ser como un intermedio entre el portugués y el catalán, pero con caracteres mucho más arcaicos. El Sr. Menéndez Pidal y yo estamos preparando un estudio especial acerca de este dialecto: esto me evita el descender aquí a pormenores técnicos que deben reservarse para ese estudio.

cho de literato, de hacer versos macarrónicos, en que se mezclen lenguas no corrientes? La clase de composiciones que se insertan en ese *Cancionero*, no consiente, a mi modo de ver, esa interpretación.

Analicemos ya el contenido del *Cancionero*.

El *Cancionero de Abencuzmán* es personal; quiero decir: allí no hay composiciones de otro autor que Abencuzmán. Y no son todas sus poesías, sino las de un cierto género lírico, los zéjeles. El mismo autor formó la colección y además le puso un prólogo.

Contiene ciento cuarenta y nueve canciones. Todas ellas son estróficas: se componen de estrofas de igual número de versos y simétricas dentro de cada canción, excepto una estrofa o estribillo que en el manuscrito encabeza todas las composiciones, y suele ser un dístico que señala el asunto, el metro y la rima común de la canción.

Las estrofas son de cuatro hasta doce versos, habiendo cuartetas, quintillas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas y duodécimas ¹.

¹ El número de estrofas de cada canción es variable:

Si las estrofas están constituidas por cuartetas, varían desde 4 estrofas a 42; lo más frecuente, de 6 a 10 estrofas: término medio, 9 estrofas

Si son quintillas, de 6 a 14 estrofas: término medio, 7 estrofas.

Si son sextas, de 6 a 7; término medio, 6.

La única canción compuesta de séptimas, tiene 5 estrofas.

Si son octavas, de 7 a 9 estrofas: término medio, 7.

Décimas, de 5 a 8; término medio, 6.

La única canción compuesta de duodécimas, tiene 6 estrofas.

De modo que la mayoría de las canciones tienen de 6 a 9 estrofas.

En el *Cancionero* habrá en total unos 7.200 versos. Término medio de cada composición, 48 versos; pero este número es término medio abstracto; concretamente los términos medios son: 30, 34, 38, 42, 50, 54 y 62 versos.

El sistema de combinar las rimas es sencillísimo en los elementos, pero las combinaciones son muy variadas: partiendo de un tipo fundamental y constante, se obtiene una riqueza extraordinaria de formas.

Toda estrofa comienza por rimas singulares o especiales a la misma, y acaba con rimas comunes a todas las estrofas de la canción concertando con la estrofa temática que de antemano señala, como hemos dicho, la rima común.

La rima singular aparece como elemento ternario, a saber: tres versos que tienen la misma rima.

Si la composición es del tipo más sencillo, formada de cuartetas, se enuncia, primero, el estribillo, que de ordinario suele ser un distico, rima común **AA**; las estrofas comienzan por tres versos monorrimos, rima singular **bbb**; y terminan con un cuarto verso, rima común **a**. La notación, por consecuencia, es: **AA, bbba, ccca, ddda**, etc.¹

Si se compone de quintillas, comenzará por un estribillo **AA** o **AB**, y luego vendrán las quintillas formadas por tres versos de rima singular **ccc**, seguidos de dos versos con rima común **aa** o **ab**, resultando la notación de las quintillas **cccaa, dddaa**, etc., o **cccab, dddab**, etc.

Las sextas y séptimas se forman de igual modo, añadiendo al elemento singular ternario constante tantos versos con rima común, cuantos son necesarios para completar la sexta o séptima. Así, con un estribillo **ABC** y las rimas singulares **ddd**, se formarán sextas del tipo

¹ Pongo letras mayúsculas (en negritas) para indicar las rimas del estribillo, a fin de distinguirlo de los versos que dentro de las estrofas llevan rima común (en minúsculas negritas). Los últimos versos de las estrofas llevan rima común, pero no son repetición de los versos que forman la estrofa temática o estribillo.

dddabc, ceeabc, fffabc, etc.; y con un estribillo **ABCA** y el elemento ternario singular *ddd*, resultará una séptima *dddabca, fffabca*, etc.

De manera que hasta las séptimas se forman con el elemento ternario de rima singular y la adición de tantos versos con rimas comunes, cuantas tiene el estribillo que señala la rima común.

Las estrofas de ocho o más versos ya no se forman mediante adición, sino por división de cada uno de los versos de la forma primitiva: si los versos de la cuarteta *cccc* se dividen, por cesuras, cada uno de ellos en dos, y a esas cesuras se les pone una rima, resultará una octava *cdecdecab*¹; si se divide en dos cada uno de los versos del elemento ternario y se añaden al fin tres versos con rimas iguales a las del estribillo, resultará la novena *cdecdecabab*; si se añaden cuatro, resultará la décima *cdecdecababab*; y, finalmente, si se divide cada uno de los versos de la cuarteta primitiva en tres partes, resultará la duodécima *cdecdecdecdaab*².

A juzgar sólo por la forma externa, por la artística, ingeniosa y hasta matemática combinación de metros y rimas, el género parece cortesano, erudito o literario, propio de personas instruídas; pero la lectura un poco atenta denuncia un género manifiestamente popular. En la mayoría de los casos, el poeta no expresa lo que él siente, lo que personalmente tiene que decir, sino lo que él supone que debe decir la persona que lo ha de cantar, y muchas de estas canciones están destinadas a

¹ Como excepcional véase la canción IV, que tiene la siguiente notación: *ccddabab*.

² Para comprobar estas afirmaciones puede verse el cuadro general de las combinaciones métricas que aparecen en el *Cancionero*, Apéndice I. Las excepciones son rarísimas.

que se canten por juglares, o por un mendigo de la calle, un pillete o una mujer ¹.

No son monódicas, es decir, compuestas para que una persona las cante en reunión familiar o íntima dentro de una habitación, sino para cantarlas en la calle, a voz en grito ², ante un público que se asocia formando coro y cantando el estribillo tras cada una de las coplas que lanza el cantor, acompañados por instrumentos musicales, bien por flautas, tambores, adufes y castañuelas, y hasta con intervalos de baile ³.

Estas composiciones ligeras, festivas, de ruido y jolgorio, en medio de la gente, sin largos episodios ni narraciones, vienen a ser como las de los coplistas de nuestros teatrillos, en las cuales la letra es cosa principal.

¹ La personalidad del autor, sin embargo, aparece en todas ellas, pues aparte de que procura, no raras veces, intercalar su nombre en las estrofas, se reconoce su desenfado en poner, en boca de otros, sátiras, desvergüenzas, chistes escabrosos, etc. El atrevimiento de Abencuzmán, en esta parte, es procaz.

² El nombre de *réjel*, dado a esta clase de composiciones, quiere decir, a juicio mío, canción o balada que se canta a plena voz, ante público callejero o numeroso. Aparte de su acepción etimológica, nos lo declara el mismo Abencuzmán, canción LVI, estrofa 3.^a, verso 3.^o, donde se dice: «cantamos a voz en grito». El Barón de Schack tradujo la palabra *réjel* por *himno sonoro*, y el Sr. Valera conservó la transcripción alemana del nombre árabe llamándolo *sadschul*. Preferimos la transcripción española de Pedro de Alcalá, quien en muchos lugares de su *Arte para ligeramente saber la lengua arábiga* transcribe *réjel*.

³ Véase la canción XII, donde se mencionan varios instrumentos, y la canción LXXXIV, donde se nombran las castañuelas. En varias canciones se imita onomatopéicamente el ruido de los instrumentos que acompañan (v. gr.: en la canción CXLVIII, *cáj, cáj, cáj*, etc.). En otras se alude al baile, v. gr.: la canción LVI, en que se dice: «cantamos gritando y nos levantamos a bailar mucho». La canción LXXI se compuso para que la cantara el copero y la bailase el comensal, según se dice en la última estrofa.

Las frases se han de oír y entender por todos, percibiendo todos los matices de la pronunciación; hasta la mímica picaresca y desvergonzada y el ritmo de la melodía, que por el manuscrito no se transmiten, se dejan a veces traslucir.

Tales composiciones, claro es que no se sujetaban a moldes clásicos: lo clásico sería oído por el vulgo de aquel entonces como nuestro pueblo de ahora oye una salmodia latina o una ópera italiana, en las que lo de menos es entender la letra de lo que se canta. Se concibe, por consiguiente, que la habilidad técnica para redactar ese género de composiciones no podía adquirirse en las escuelas, ni siguiendo las pautas de la métrica tradicional. El mismo Abencuzmán nos cuenta en el prólogo ¹ que tuvo necesidad de una especial adaptación a este género, por ensayos repetidos, hasta que adquirió la habilidad práctica que requería.

Y realmente, la lengua en que están escritas no es la poética que enseñaban los pedagogos, sino la corriente y vulgar en Córdoba, con los chistes callejeros, las frases de granujas, de chulapos de burdel, de estudiantes, de niños que juegan en la calle: frases estereotipadas, muletillas de varios oficios, y hasta disparates verdaderos que se pronuncian en las conversaciones caseras. El arte de enlazarlas, sin alterar el orden de la colocación de los vocablos, es una de las habilidades de que frecuentemente se alaba Abencuzmán ². Algunas canciones son verdade-

¹ Véase la segunda página del *Cañonero*.

² En la literatura árabe se usa un procedimiento retórico, llamado *ta'dwin*, que consiste en insertar, en los versos, frases proverbiales o dichos corrientes sin alterar el orden de las palabras. Abencuzmán lo usa frecuentemente. Yo pienso que debemos creer lo aplica también a las frases romances, como se ve claramente en el siguiente octosílabo: *Perdela qui a mur atar*, frase que dice ser proverbial

ros centones de frases hechas, tópicos populares y hasta rimas infantiles que nada significan ya para nosotros, por haberse perdido la clave de su interpretación.

Por eso aparecen con tanta frecuencia frases de las dos lenguas vulgares que se hablaban en Córdoba, y precisamente ése es uno de los caracteres del género popular. Allí entran esas frases bilingües o romances, no por capricho esporádico del poeta, sino por gusto del público: hay estrofas casi enteras rimando en palabras romances, versos enteros en romance, lo cual quiere decir que todo el mundo los entendía. En algunas canciones se presenta la forma dialogada, y uno de los interlocutores es el que emplea más palabras romances ¹.

Ocioso será decir que la métrica que regía este género no podía ser la de Jálil, que en las escuelas se apren-

(canción LXXXII, estrofa 3.^a, y en otros lugares debió de usarlo sin decirlo, v. gr.: *Toto ben. crey yeu nuáfec* (canción V, estrofa 7.^a).

En multitud de canciones se alaba de ser poeta espontáneo, natural, es decir, cualidad contraria a la del artificio retórico de torturar las frases, y a la pedantería clásica. Y como emplea un estilo cortado, a que obligan las composiciones de versos y ritmos cortos, resulta gran viveza de estilo.

Se alaba de sencillez y claridad por el uso de frases vulgares y corrientes que reflejan claramente el gusto del público de su tiempo, resultando composiciones en lengua familiar, jocosas, satíricas y humorísticas, en que sobresale lo erótico alegre, risible, verdadera *gaya* arte. Para dar esquemáticamente idea de los temas del *Cancionero*, traduciré unos cuantos *estribillos*, que constituyen las frases más vivas, más populares, más cuidadas, en este respecto, puesto que se habían de poner en boca del coro y repetirse muchas veces. Me he permitido la licencia de traducir por *femenino* el *masculino* en algunas canciones. Lo he creído menos chocante y más decente, aunque en las literaturas posteriores, v. gr., la galaicoportuguesa, exista un género que podría cohonestar el uso del masculino: *las canciones de amigo*. Véase *Apéndice II*.

¹ Canción LXXXIV, donde aparecen, repetidas veces, palabras romances en boca de una mujer.

día para iniciar a los alumnos en el conocimiento de los metros clásicos árabes. Esa poesía, escrita en lenguas en que se ha perdido por completo la noción de la cantidad, en que una palabra tiene medidas distintas, según el capricho del poeta que remeda la fluctuante manera de pronunciar del vulgo, era imposible sujetarla a un patrón poético tan rígido como el clásico árabe. El sistema de Abencuzmán es *silábico*, y no el clásico de pies; el acento debía sustituir a la cantidad, sobre todo en composiciones en que el pueblo se asocia cantando los estribillos. En las métricas clásicas, griega, latina y árabe, las palabras pierden su individualidad y se agrupan para formar los pies, esencia del sistema; pero en la vulgar, no: el acento rítmico y el acento gramatical se confunden. En las canciones de Abencuzmán el ritmo de la frase está señalando las cesuras¹. La fonética y la prosodia árabes serían desconocidas para esos cantores que pronunciaban las frases poéticas como las de la conversación ordinaria.

La medida de los versos de Abencuzmán, en este *Cancionero*, tampoco puede ser la clásica árabe. En el árabe clásico, las sílabas comienzan todas por letra consonante, lo cual hace imposible la sinalefa, sinéresis, elisión de vocales, etc. En el idioma vulgar, por el contrario, además de suprimirse la flexión gramatical, se eliminan consonantes, se funden sílabas y se forman dip-tongos, etc.

El sistema de consonancia de rimas, en este género popular, tampoco podía sujetarse a las exigencias de la métrica clásica. En Abencuzmán no aparecen más que rimas graves y agudas, siendo así que en lo clásico se

¹ Llamo cesura a la pausa que separa las unidades rítmicas de que constan los versos largos, v. gr., $8 + 8 = 16$.

admiten hasta las hiperesdrújulas. Hay que notar, sin embargo, que aunque Abencuzmán no siga escrupulosamente los modelos clásicos, su costumbre de escribir con arreglo a la métrica árabe, le haría continuar ajustándose a ese hábito. En esta parte hay que señalar que sigue las correctas tradiciones de la rima árabe, en cuanto la lengua vulgar podía consentirlo: usa siempre de consonantes, con sistema más perfecto y sistemático que el antiguo europeo.

Examinemos ahora la forma interna de las canciones, o sea la disposición de los asuntos.

En la mayoría de las canciones suele haber dos asuntos yuxtapuestos, encajados uno tras otro, correspondiendo cada uno de ellos a una parte de la composición.

Las canciones principian por un tema que excite la curiosidad, apropiado para atraer la atención del público, a fin de que, cuando más embelesado se encuentre oyendo esas cosas agradables que han excitado su apetito, pueda el cantor lanzar el otro asunto que el autor de la canción se reservaba. El poeta, al componer las canciones, se interesa especialmente por ese segundo asunto.

El primer asunto que inicia el cantor suele ser un tema popular o tradicional, expuesto en frases alegres, chistosas, un asunto pornográfico ordinariamente, con escenas báquicas, sátiras sociales, no acres ni incisivas, sino groseras o indecentes. Se ve que el público andaluz de aquellos tiempos gustaba mucho de materias eróticas, en las que aparece toda la gama de los asuntos amorosos: reunión de amantes, separación o ausencia, quejas, desdenes, etc.; todo esto visto por un calavera disipado, que vive en urbe decadente, dominada por pillería crapulosa, que no sólo ha perdido toda sencillez, sino hasta todo pudor: no son idilios inocentes,

pastoriles, sino canciones lúbricas, de erotismo desvergonzado, colmo de concupiscencias de amor carnal y sodomítico, imposibles de traducir ¹ ni de leer sin náuseas morales, aunque el tono alegre, lo ingenioso de la frase, lo exquisito de esa *gaya ciencia* las haga a veces tolerables y a veces atractivas ².

Pero el argumento de esos temas amorosos, ¿es europeo o árabe? No he visto casi nada puramente árabe: nada de camello; nada de viajes por desiertas regiones; nada de vida nómada y errante; nada de lugares abandonados por la tribu ³; nada de temas históricos árabes;

¹ El *Cancionero de Abencuzmán*, aparte de lo escabroso de los asuntos y lo inseguro de la única copia, hecha por un oriental que desconocía el romance andaluz, será difícil de traducir, no sólo por las alusiones a sucesos y costumbres que se desconocen y por las palabras y frases cuya significación es imposible precisar ahora (no teniendo obras en prosa escritas en aquel dialecto), sino también por la concisión de su estilo y la índole del lirismo de estas canciones. Aunque las estrofas de cada composición se hallan relacionadas por el asunto, no lo están tan íntimamente que por el sentido de una se pueda explicar bien la otra; muchas pueden ser cantadas sin acordarse de las anteriores. Ese género lírico exigía cierta independencia entre las estrofas: el cantor no las cantaría seguidamente una tras otra, sino que tras cada estrofa entraría el coro, cantando el estribillo, y tal vez pasara un rato en que la flauta, el laúd y los instrumentos de percusión, repitiendo la melodía o el ritmo, continuaran tocando y se armara el baile en los intermedios. Véase un ejemplo en el *Apéndice III*.

² Alguna hay que puede calificarse de bonita, sin nada de estos excesos. Los zéjeles del *Cancionero* se pueden clasificar del modo siguiente: canciones que comienzan por lacerías o erotismos y acaban en loores, 87; puramente eróticas o báquicas, sin loores, 27; exclusivamente laudatorias, 6; para pedir limosna o dinero, sin ser eróticas, 7; políticas, 9. Entre estas últimas hay un canto de cruzada o guerra santa; dos, contra cristianos; cinco serventesios en favor de los almorávides, y una elegía (que no es ningún modelo).

³ Sólo en una canción he creído ver alusión a la casa abandonada.

apenas hay alguna esporádica alusión, natural en un erudito. La religión musulmana se la nombra pocas veces, como no sea para blasfemar desvergonzadamente y satirizar a alfaquíes y beatos, y si nombra el mes de ramadán y los ayunos, es para burlarse de los que ayunan y alabar a los infractores, borrachos y sodomitas. Sólo en tres o cuatro serventesios políticos se alude seriamente a la religión, y entonces se ve que el autor la siente como un movimiento de rabia contra los cristianos del Norte, y la desahoga dirigiéndoles diatribas tabernarias e indecentes, impropias de un ciudadano cordobés, y que sólo tienen parecido con las que se permiten los desdichados marroquíes actuales.

Fuera de las inevitables alusiones que un autor musulmán tiene que hacer al medio musulmán que le rodea y a ciertas costumbres mahometanas del pueblo en que vive (v. gr., la Pascua del Carnero y otras fiestas), en la mayoría de las canciones se tratan asuntos comunes a todo pueblo; pero hay algunos que evidentemente no son musulmanes, v. gr.: los Mayos, los Eneros o cantos de Navidad, las verbenas (usa del nombre romance *mayo, yennair, verbenas*), y, sobre todo, hay temas muy concretos que aparecen luego en las líricas europeas, v. gr.: la albada¹.

da por la amada, que se ha marchado de viaje, como parodia del recuerdo del sitio abandonado, de las *casidas* clásicas.

¹ Véase *Apendice III*. También me ha parecido ver insinuado en varios pasajes el tema medieval de la *mal casada* (v. gr., en la canción XX), aunque en parodia, como es ordinario en Abencuzmán, y cambiando algo el argumento: en vez de ser el marido el personaje grotesco, es el otro el que recibe un sopapo que le hace hablar en romance. En Córdoba, cuando se incomodaban las personas, se les escapaba hablar en romance. (Véase, en el Ms. de la Jaldunía, la anécdota de Abendahún en la mezquita aljama, donde un reverendo alfaquí habla en romance porque está incomodado.)

Tales asuntos son tratados, como hemos dicho antes, a modo de aperitivos para atraer el interés del público, y forman la primera parte de la canción, ocupando un número variable de estrofas. En la técnica de Abencuzmán se le llama *tagásol*, es decir, la parte destinada a facecias y laucos o relatos eróticos.

La segunda parte de la canción, es lo que Abencuzmán llama *madih*¹, es decir, la destinada a cantar las alabanzas o loores del personaje a quien se dedica el cantar, para despedirse al final pidiéndole un favor, una limosna, etc., según las necesidades del poeta o del cantor y la posición de la persona a quien se dirige.

Esta segunda parte, como se ve, no casa directamente con el asunto primero. Lo natural sería que hubiese una transición hábil para justificar esa segunda parte; pero como es tradicional en la poesía arábiga, y a nadie choca, la transición suele ser rapidísima, y aun a veces se pasa de una a otra sin transición alguna: cualquier relación, aun la más remota y extravagante, sirve para pasar del uno al otro asunto.

He podido notar, como tópico frecuente, el que el poeta se alabe a sí mismo, ponderando la espontaneidad de su arte, su naturalidad, su fecundidad literaria, su originalidad al producir nuevas y admirables canciones, y aun el poner su nombre, para que el público, al

¹ Esa poesía popular haría entonces el mismo oficio que la prensa política en nuestros días. La alabanza de un personaje se metía en esas canciones, como ahora se meten las gacetas laudatorias. El público no hubiera soportado un puro canto de alabanzas, como nadie aguantaría un periódico de anuncios pagados. El *tagásol* excitaba el apetito del auditorio; el *madih* era el objeto principal del vate, porque del personaje loado solía venir la paga o recompensa. El cargo de poeta asalariado al servicio de las autoridades políticas, lo ejercieron muchísimos en la España musulmana.

oír el canto del juglar, se entere de quién fué el poeta que la compuso. Además, en la mayor parte de las composiciones, hay al fin una o varias estrofas de *endresa* o dedicatoria, en que el vate brinda la poesía al personaje alabado¹.

En resumen: en la primera mitad del siglo XII² nos encontramos en la ciudad de Córdoba con un sistema métrico que es un ingeniosísimo mecanismo de versificación, en variadísimas combinaciones rítmicas, cadencias y pausas, de que no hay ejemplo en la tradición clásica de los árabes; pero con una perfección de rimas, en que hay que reconocer la influencia de personas instruidas y habituadas a la técnica árabe tradicional. Es árabe la lengua; es árabe la consonancia; puede ser árabe la exigencia de una rima común en todas las estrofas³; es árabe

¹ Tienen *endresa*, en las últimas estrofas o en el estribillo, 81 zéjeles de este *Cancionero*, es decir, más de la mitad. Se alaba de poeta espontáneo en 12, y de hacer versos bonitos, etc., en 31; total, 43. Creo que esto autoriza a afirmar que son tópicos del género.

² El *Cancionero de Abencuzmán* está formado de zéjeles compuestos en diferentes fechas; de muchos de ellos no se puede fijar concretamente; hay algunos respecto a los cuales cabe fijarla de un modo aproximado: la canción contra Alfonso el Batallador (número XLII) debió de ser escrita allá por los años de 1126, cuando el Batallador estaba en Andalucía (v. *Recherches de Dozy*, I, 353 y 360), y la CVI, en la que iba al filósofo Averroes, hay que suponerla escrita allá por los años de 1130, pocos antes de morir Abencuzmán († 1139), cuando Averroes tendría unos veinticinco años. (Averroes nació en 1126. V. *Averroës et l'Averroïsme*, de Renán, 3.^a edición, pág. 2.)

³ Díez (*apud* Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, Hachette, 1889, pág. xii), afirma que el enlazar estrofas por la misma rima se debe a influencia sabía, y como es la característica de la poesía árabe el designar las composiciones por la rima común, infiero que puede proceder de influencia árabe la rima común, mantenida en todas las estrofas, aparte del estribillo.

la dualidad de los asuntos (el *tagázol* y el *madih*); recelo que no es árabe el elemento ternario de rimas libres en todas las estrofas; no creo árabe el encadenamiento de rimas y su rica combinación; no creo árabe la medida silábica ni el sistema rítmico, ya viejo en Europa; no creo árabe el sistema estrófico con estribillo, y evidentemente no son árabes algunos asuntos de estas canciones.

Ahora bien, si hay tantas cosas no árabes, ¿cómo se ha originado esa forma lírica en lengua árabe y país musulmán?

Si se reconoce claramente la hibridación o mezcla de influencias europeas y orientales, queda ya planteada la solución de los orígenes.

Explicar el sistema por evolución interior de la métrica árabe sería sencillo y fácil, pero erróneo; no faltan precedentes esporádicos que puedan dar un simulacro de explicación. La métrica árabe, podría decirse, sigue la evolución de lo uno a lo vario: de la casida monorrimada clásica, hubo de pasar a la de variada rima; ya Imrúlcáis compuso alguna casida *simtía* (es decir, de rima cambiante)¹; la forma pareada en el metro *rechez* se usó desde el siglo II de la hégira; la cuaternaria (*du-baít* o *robáí* persa) era muy usada en Oriente en el siglo IV; la quintilla..., y pueden así irse acumulando nuevas formas que parezcan explicar, dentro de los países islámicos, la evolución de la poesía árabe. Esa explicación nos dará un esquema matemático, que satisfaga a entendimientos poco exigentes. Para mí, la enunciación de ese proceso constituiría una explicación parcial e incompleta.

¹ Véanse las eruditas observaciones de M. Hartmann, en su obra *Das arabische Strophengedicht: I, Das Muwassah*, págs. 209 y sigs.

Yo concibo el hecho de la vida de un ser, no sólo considerando su fuerza interior, sino también la influencia de los agentes exteriores que contribuyen a mantenerla: nadie vive sin respirar y sin ingerir los elementos que le ofrece el aire que le rodea y la tierra en que vive. Si ese sistema de canciones hubiese surgido allá en Oriente, en Egipto, en Siria, donde las tradiciones árabes antiguas tuviesen más arraigo, aun podría aceptarse la explicación; pero esa forma lírica amanece precisamente en el punto más alejado de la península árabe, en el límite occidental de los países islámicos, en España. Nace y se desarrolla con caracteres, formas y materias que no proceden de Oriente, ni de país musulmán. ¿No será lícito sospechar que esa forma lírica derive de influencias locales del país en donde brota y del cual irradia luego y se difunde? ¹

Es evidente que el sistema de canciones de Abencuzmán deriva de origen popular. De ello hay pruebas negativas y positivas. Tenemos como prueba negativa un síntoma que denuncia no ser moda introducida por eruditos, a saber, el desdén de los literatos: hasta en obras históricas, que suelen ser las menos literarias, era de mal gusto citar esta clase de composiciones, como género vulgar y despreciable para gente instruída, aun en España, donde nació ².

¹ Abengálib afirma que ese género poético se debe a *invención* de los españoles, y que luego lo imitaron los orientales. Almacarí, II, 105.

² El Marrecoxí en su *Historia de los Almohades*, edición Dozy, pág. 63) dice que no quiere transcribir pasajes de las canciones de Avenzoar (que se sabía de memoria y eran muy de su gusto) *porque no hay costumbre de citar esa clase de composiciones en obras serias*. Y lo dice ese autor en tiempos en que era inmenso el número de poetas españoles que se dedicaban a ese género y era popularísimo y dominante. Algunas veces los poetas populares tenían que poner

La prueba positiva más evidente nos la da el mismo Abencuzmán en el prólogo de su *Cancionero*. En éste expresa paladinamente que él no es el inventor de este género poético; al contrario, no tiene reparo en citar, como predecesor y maestro indiscutible, como jefe de su escuela, a un sujeto de cuyo nombre no he podido encontrar rastro alguno en otra parte. El maestro o modelo es Ajtal Abennomara, muerto ya cuando Abencuzmán escribía sus cauciones. De este Ajtal, siendo excelentísimo poeta, a juicio de su discípulo, no se cita ninguna composición en colecciones poéticas de los musulmanes españoles, que yo sepa¹. Abencuzmán sólo cita unas muestras de sus versos, en los cuales aparecen vocablos del romance andaluz vulgar, y lo hace para justificar los vulgarismos de su maestro, arremetiendo contra multitud de poetas a quienes censura el haber empleado para esta clase de canciones la pedantesca costumbre del árabe literario.

¿No será lícito, dados estos antecedentes, afirmar que al lado de esa corriente que, aunque popular, era exquisita y rebuscada en la forma, existiese en la España musulmana otra corriente más ínfima aún, más sencilla en la forma, más inteligible por la lengua, más ingenua e inocente en los asuntos y en la manera de tratarlos, propia de esferas sociales inferiores que sólo entendían y hablaban romance, lengua que fuese vehículo por donde entraran en la otra esos elementos europeos?

La forma de las canciones pudiera ser un indicio: al-

en versos fáciles e inteligibles para la multitud, lo que poetas clasicistas habían escrito en versos clásicos, que la gente no entendía, v. gr.: Abenguaquil puso en forma más vulgar el contenido de la *casida* en *nun* de Abenzeidún. Almacari, II, 144.

¹ Sólo he visto una cita de Ajtal, en Abensaid, y aun ésta refiriéndose al prólogo del *Cancionero de Abencuzmán*.

gunos autores creen que las canciones con estribillo «han sido directamente recogidas en las tradiciones populares»¹. Pero Abencuzmán nos da una prueba más persuasiva. Él mete en sus canciones asuntos tradicionales; pero no los trata de propósito, como motivo principal, sino que los emplea como cebo para atraer al público, a quien supone encariñado con esos temas. La *albada* y algo del argumento de la *mal casada*, como otros muchos asuntos amorosos, los trata Abencuzmán como parodia, como burla (burla de que están saturadas sus canciones); hace una contrafigura grotesca de esas composiciones, y esa parodia supone necesariamente la existencia de esos géneros populares en la forma directa, que no es la de Abencuzmán. Y esa poesía popular debió de ser romanceada². ¿Se concibe que las mujeres, los chicos, los esclavos, libertos y gente de clase ínfima que no sabían árabe, dejaran de cantar en su lengua, cuando de las bajas clases sube a las altas la moda de tales canciones?³.

¹ Braga (*apud* Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*, pág. 310).

² No he podido todavía encontrar noticia alguna de canciones en romance en la España musulmana, y si alusiones a narradores de materias históricas o tradiciones romanceadas. Abenluyán (Almacarí, I, 88) se sirvió, para su historia, de narradores aljamiados o romances, distinguiéndolos de cronistas latinos (Almacarí, I, 89), y afirma (pág. 90) que Arrazí hizo lo mismo. Realmente debió de haberlos, porque los cuentistas de mercado o plaza, que habían de tener por auditorio en Andalucía a gente que no podía entender el árabe, narrarían en lengua romance.

³ Representé el lector el caso siguiente, que extracto del Manuscrito del Museo Jalduni (fol. 5 r.^o): Abendahún, uno de los principales alfaques de Córdoba (principios del siglo XI), tenía una mujer que atendía a los gastos del matrimonio enseñando el canto a las niñas de aquella ciudad que acudían a la escuela instalada en su propia casa (a pesar de que el marido había de declarar públicamente

¿Y de qué pueblo europeo derivaría esa influencia?

Córdoba era una ciudad cosmopolita, capital del Occidente, donde se reunían gentes de todas las partes habitadas de la tierra, sobre todo de Europa; militares europeos, catalanes, provenzales, franceses, alemanes e italianos tenían en sus manos la guarda y el sostén de la monarquía y del poder público; pero entre todas las colonias extranjeras, la predominante, como antes ya hemos demostrado, era la colonia gallega, de esclavos y libertos, qué para emanciparse se convertían al islamismo. En el hogar y en los oficios mecánicos la raza gallega dominaría en Córdoba.

La lírica gallega, por confesión de romanistas, es una de las más arcaicas de Europa¹, la más antigua de España. Jeanroy² confiesa que la lírica portuguesa es rebelde a la tentativa de adjudicarle origen francés³, sobre todo las cantigas o cantares de amigo⁴.

Dados tales antecedentes, yo creo que para explicar el origen de la lírica de Abencuzmán debe suponerse: o una lírica andaluza romanceada, anterior al siglo X, más

en la aljama, donde él daba su clase, que el placer de la música era pecaminoso, siguiendo las doctrinas de la secta malequí que profesaba). Abendahún sabía el romance (véase el citado Ms., fol. 2 r.^o); las mujeres de Córdoba solían hablarlo; no es de sospechar que en familia en que se usaba el romance y se enseñaba la música, alguna vez se cantara en la lengua familiar?

¹ Jeanroy, obra citada, pág. 386, confiesa que la poesía popular en Galicia es muy arcaica.

² Obra citada, pág. 308, a pesar de su empeño, bastante justificado, en derivar del francés ciertas formas líricas europeas (v. páginas 337 y 338).

³ Jeanroy, *Les origines* etc., pág. 315, expone la creencia de que algunos asuntos de la poesía galaicoportuguesa son imitación sabia de poesía popular más antigua.

⁴ Muchas canciones de Abencuzmán pueden llamarse de *amigo*, pero con acepción menos decente que en la lírica gallega.

antigua que la que aparece en los Cancioneros portugueses¹, o una lírica gallega antiquísima, que la colonia gallega trajo a Andalucía, de donde procede la romancesada andaluza anterior a Abencuzmán.

La solución del problema en este respecto debe estar a cargo de los romanistas. Actualmente será muy difícil resolverlo, porque ni siquiera se ha podido formar la cronología de la poesía latina rítmica², y dentro de los países musulmanes no tenemos, por ahora, más que un *Cancionero* bastante nutrido, el de Abencuzmán, que es, para la resolución de esas cuestiones de orígenes tan lejanos, demasiado moderno; a no ser que puedan dar luz algunas composiciones aisladas que restan de muchos de sus predecesores.

Ahora bien, la forma exquisita de las combinaciones rítmicas, tan primorosamente hechas, tales como aparecen en la lírica de literatos musulmanes españoles en el siglo XI y XII, denuncia que no ha sido todo popular, sino que la forma popular, manejada por ingenios eruditos y aun músicos de primer orden, llegó a alto grado de perfección: se sabe, por ejemplo, que Abusalt Omeya, Avenzoar y Avempace fueron cultivadores de ese género, y Abusalt Omeya y Avempace fueron, además de filósofos y poetas, músicos insignes. En sus manos el género debió de recibir perfección rítmica o mu-

¹ Según Milá y Fontanals (*Obras completas*, II, 523), los más antiguos poetas conocidos en gallegoportugués vivieron en el siglo XIII. La doctísima D.^a Carolina Michaëlis de Vasconcellos (en su edición del *Cancionero da Ajuda*, vol. II, págs. 586 y sigs.), prueba que son de la segunda mitad del XII.

² Jeanroy, en su citada obra, pág. 350, nota 1.^a, afirma que la historia de los orígenes de nuestra versificación no podrá emprenderse sino cuando se forme una cronología rigurosa de la latina rítmica, y este trabajo no está hecho, ni es fácil de hacer.

sical a que el pueblo no puede llegar. Y aun antes de éstos hubo poetas eruditos, los cuales, poniendo rimas a las cesuras del tipo primitivo, sacarían la riqueza de combinaciones que resplandece ya en la forma completamente desarrollada que hemos estudiado.

Y hay que fijarse en esta perfección sobre el tipo popular, porque, a mi modo de ver, sin ella no se explican los sistemas que en Europa aparecen posteriormente.

Los monumentos de la lírica europea en lenguas vulgares, provenzal, alemana de los Minnesinger y la italiana (y aun los latinos de los *Carmina burana*, etc.), aparecen con posterioridad a la lírica vulgar de los musulmanes españoles.

Abencuzmán puede considerarse como eslabón de una larga cadena anterior, de multitud de poetas que se dedicaron a ese género, cuyas tradiciones llegan a los primeros años del siglo X, y cuyas obras indiscutibles son de principios del siglo XI.

Exponer la historia de este sistema lírico en la España musulmana, antes de Abencuzmán, no es cosa que se pueda trazar rápidamente: son muchos los cultivadores que precedieron a Abencuzmán; baste decir, para la cuestión presente, que se conservan composiciones indiscutibles del poeta Abenmaasamá, que murió antes del 1030 de nuestra era, y esas composiciones indudablemente son de este género¹, puesto que tienen los ca-

¹ Véase la obra de Martin Hartmann: *Das arabische Strophenge-
dicht: I Das Muwassah* (Weimar, 1897), en la que se trata, con la
solidez y erudición que se le reconoce al autor, de la historia de la
moaxaha. Cualquiera que sea la distinción que se establezca entre
el zéjel y la moaxaha, no basta para negar que pertenecen al mismo
género. Ambas especies presuponen un origen común. Abencuzmán,
en muchos lugares de su *Cancionero*, da a entender que el zéjel es

racteres de las de Abencuzmán, a saber: estrofa temática o estribillo, y estrofas simétricas, formadas con versos de rimas libres y rimas comunes, y que comienzan con el elemento ternario, subdividido ya, de rimas libres, con rimas alternadas, y versos cortos y largos dentro de la estrofa, es decir, con toda la complicación de forma que aparece en las de Abencuzmán. Para convencerse, basta la siguiente notación de dos composiciones que trae Aben Xáquir¹: una, formada con décimas **ABAB, cdcdcdabab** (cinco estancias o estrofas); otra, con undécimas, **AECDE, fgfgfgabcde** (cinco estrofas).

La complicación de rimas en las composiciones poéticas de Abenmaasamá indica que él no fué el primero que se dedicó a este género: la tradición literaria se puede seguir, merced a noticias concretas, dadas por el literato español Abenhassam², hasta el poeta Mocádem de Cabra, en el reinado de Abdala, es decir, hasta los primeros años del siglo X (antes del 912), doscientos años antes de que apareciera el más antiguo trovador provenzal, cuyas composiciones se conservan, Guillermo de Poitiers.

composición que pertenece al género de la moaxaha. Moaxaha es término más comprensivo; luego todo zéjel es moaxaha; toda moaxaha no es zéjel. Moaxaha, a mi juicio, es vocablo que los poetas eruditos inventaron, aplicable a las composiciones en que alternan las rimas a modo de un *güexah*, es decir, *collar formado por las líneas de perlas de distintos colores* aludiendo a la combinación de rimas. El zéjel tiene significación más concreta: canción estrófica bailable, de combinadas rimas, popular, cantable a plena voz ante público numeroso, en la que interviene el coro. Y como forma popular la creo yo más antigua; los literatos la aceptarían después de verla muy en boga y, al imitarla, formarían un género más culto, cual es la moaxaha.

¹ *Enat-elufán*, I. 254.

² Hartmann, obra citada, pág. 73.

Y hétenos aquí delante de un magno problema: «La lengua de oc, dice el Sr. Menéndez y Pelayo, ...impuso su técnica y sus metros y modelos de versificación y sus peculiares artificios literarios, lo mismo a la naciente poesía italiana, que a la galaicoportuguesa, a la catalana, a la castellana y aun a la misma escuela de los Minnesinger alemanes» ¹. «Todas las escuelas de lírica cortesana anteriores al siglo XVI, proceden mediata o inmediatamente de esta breve y peregrina eflorescencia del Languedoc» ².

Es indudable la hegemonía del sistema provenzal en la segunda mitad de la Edad Media; pero ¿tiene éste alguna relación con el sistema andaluz? El andaluz no debe derivarse del provenzal, puesto que es más antiguo. ¿Podrá el provenzal derivarse del andaluz? He ahí la magna cuestión.

Confieso que al comenzar el examen de los *Cancioneros* provenzales, vi con sorpresa que el primer trovador provenzal, en casi todas las composiciones que se han conservado, emplea los tipos más clásicos de la tradición lírica de la escuela andaluza: canta los amores deshonrados con el mismo desenfado que Abencuzmán y emplea un sistema estrófico tan semejante al de éste, que no hay duda de que son uno mismo. Aun tuve una sorpresa más agradable. Al leer el trabajo de Jeanroy ³, modelo de erudición y de agudeza crítica, me encontré con que la solución que este docto romanista da a los orígenes de ciertas formas provenzales, presupone la existencia de un sistema que él no conocía y que su sagacidad le hacía presentir. Si Jeanroy hubiese podido

¹ *Antología*, I, LXXVI.

² *Ibid.*, I, LXXVIII.

³ *Les origines de la poésie lyrique en France.*

tener en cuenta los precedentes del sistema lírico español, hubiera explicado esas formas de la lírica provenzal, no por conjeturas sagaces, sino por tipos ya fijos, seguros y plenamente formados.

Parece indudable que por los tiempos inmediatos al Conde de Poitiers, se introdujo en la Provenza algo nuevo en el modo de versificar. Jeanroy ¹, al hablar de Cercamons, dice que hizo versos «a la usanza antigua». No quedan, según parece, trozos de esas composiciones hechas a la usanza antigua, para poder juzgar bien en qué consistía; pero esa frase indica claramente que en aquel tiempo se introdujo «nueva usanza», y de sospechar es que la *nueva usanza* debió de ser la que emplearían los contemporáneos o inmediatos sucesores en el arte.

Inmediato a Cercamons, de cuyas poesías no quedan más que restos informes, está el Conde de Poitiers ², que es el primer trovador conocido cuyas composiciones se han conservado, alguna de las cuales es de fecha bien sabida ³. Examinemos, pues, el sistema lírico del Conde.

A este trovador se le adjudican por Mahn ⁴ nueve composiciones; una de las más seguras, que nadie ha puesto en duda y cuya fecha se precisa, es la núm. VI ⁵:

Pus de chanter m'es pres talens,
farai un vers don sui dolens;
non serai mais obediens
de Peytau ni de Lemozi.

¹ *Les origines* etc., pág. 23.

² Del Conde de Poitiers, dice Milá y Fontanals (*Obras completas*, II, 39) que *no parece el inventor del arte que cultivó*.

³ Vide Milá, *Obras*, IV, 115 y 116, y V, 130, donde dice que «Pus de chanter» es de 1101, y el Conde compuso otras cerca de 1127, fecha en que murió.

⁴ *Die Werke der Troubadours*, I, 1 al 7.

⁵ Núm. CLXXVII de su *Gedichte der Troubadours*.

La notación de las estrofas de esta composición es la siguiente: *aaab*, *cccb*, *dddb*, etc., que corresponde a la del tipo andaluz más sencillo y más frecuente: de las ciento cuarenta y nueve canciones de Abencuzmán, noventa y cuatro, por lo menos, tienen esa disposición de rimas, y con idéntica disposición y con el mismo número de sílabas en cada verso tenemos las canciones X, XIV, XV, LXIX y CXL.¹

El sistema es de estrofas simétricas de variadas rimas, con el elemento ternario inicial de estrofa (tres versos monorrimos) y terminando las cuartetos con el verso de rima común. Hasta tiene una estrofilla o dístico en que está indicada la rima común, como en las canciones de Abencuzmán; pero con una leve diferencia, digna, sin embargo, de notarse, sobre todo para poder explicarnos las desviaciones posteriores del sistema provenzal: en vez de estar esa estrofilla al principio, como en Abencuzmán, el Conde la coloca al fin, como *finida*, y la rima del primer verso de esa *finida* es la misma que la del elemento ternario de rima libre de la última estancia. En esta forma:

Totz mos amicx prec a la mort
Qu'il vengan tuit al meu conort,
Qu'ancse amey joi e deport
Luenh de me et en mon aizi.
Aissi guerpise joy et deport
E var e gris e sembels.

El núm. II, el III y el VII de Guillermo de Poitiers están compuestos de sextetas o estrofas de seis versos, cuya notación es la siguiente: *cccaca*, *dddada*, etc. En todos ellos se percibe con evidencia el elemento inicial

¹ Véase, para todas las observaciones que siguen, el *Apéndice I*.

ternario, de rima singular a cada estancia, tres versos monorrimos, seguidos de versos con rimas comunes. Es la misma disposición de rimas de las sextetas de Abencuzmán; pero con una leve diferencia: el quinto verso, en vez de ser, como en Abencuzmán, de rima común en relación con las del estribillo, aquí es de rima relacionada con el elemento ternario de la misma estrofa. En Abencuzmán, la notación de las sextetas es *ccaba*, mientras que en Guillermo de Poitiers es *ccaca*. Hasta da la coincidencia notable de que los versos de rima *a*, en uno y otro autor, son más cortos, y los de rima *c* son más largos. Compárense los núms. III y VII de Poitiers con el núm. CXXXVIII de Abencuzmán. Otra diferencia leve, pero que debemos notar también, es la falta, en las del Conde de Poitiers, de la estrofa temática inicial; sólo aparece en el núm. II, en forma de *finida* de cuatro versos, *xara*.

El núm. V de las de Guillermo de Poitiers es de sextetas, en similar disposición a la de las sextetas anteriores (sobre todo a las del núm. VII), con su elemento ternario inicial y sus alternadas rimas al fin; pero con una diferencia muy notable: el Conde de Poitiers en esta composición anduvo indeciso; no se acomoda a establecer relación de rimas entre las estrofas; puede decirse que no hay rimas comunes en el 4.º y 6.º verso; el 5.º no casa a veces con los tres primeros. Se ve que trata de ajustarse a la misma pauta de las sextetas anteriores, pues empieza todas las estrofas con el elemento ternario y las termina con otros tres versos; pero se muestra algo indócil para mantener las relaciones entre las estrofas. Hasta parece descuidar alguna vez la consonancia y atenerse a la mera asonancia. Con arreglo a perfecta consonancia, creo que la notación podría ser: *aaabcb*, *ddede*, *aaabcb*, *cccfhf*, *gggiji*, etc. ¿Será muestra de ensayo

de la usanza nueva? ¿Será rebelión contra la constancia del tipo? Rebelión contra el sistema que sigue en casi todas las demás composiciones, parece que no debe de ser, por cuanto casi sigue la misma pauta y emplea los mismos elementos.

Tras el núm. V se cita, en la colección mencionada de Mahn, una sola estrofa de otra composición del Conde (*Companho tant ai*). Es una quintilla *aaabb*, exactamente igual, en la notación, a varias quintillas de Abencuzmán.

El núm. IV está compuesto de séptimas, cuya disposición es esencialmente idéntica a las de Abencuzmán, pero con algunas diferencias que debemos notar: en vez de ser elemento ternario el inicial de las estrofas, es cuaternario, como en las quintillas XLIII y CXIV de Abencuzmán (elemento raro en su *Cancionero*), y entre las rimas libres de las estrofas se establece relación de comunidad, de dos en dos: así, en la 1.^a y 2.^a, en la 3.^a y 4.^a y en la 5.^a y 6.^a, tienen los primeros versos rimas comunes a todas las estrofas. La notación es la siguiente: *aaaabab*, *aaaabab*, *ccccbcb*, *ccccbcb*, etc. Se separa, pues, de lo andaluz en la novedad de establecer relaciones de rima común entre cada dos estrofas. Es novedad provenzal.

Quedan por examinar el núm. VIII, que es composición monorrimada (disposición común a todas las poéticas coetáneas, europeas y orientales); el núm. IX, respecto a la cual los críticos recelan que no es composición de Guillermo de Poitiers, y el núm. I, en que se separa de la pureza del sistema: son sextetas con todas las rimas comunes, *abbaab*, *abbaab*, etc. La semejanza con las de Abencuzmán, sólo se percibe observando que están formadas por dos elementos ternarios que se combinan.

Tenemos, por consecuencia, que el sistema provenzal, tal como aparece en el más antiguo trovador, es, con levísimas diferencias accidentales, esencialmente el mismo de los musulmanes españoles. En él se notan perfecciones eruditas que los sabios andaluces introdujeron en el sistema popular primitivo.

¿Cómo se explican las desviaciones leves del Conde de Poitiers?

De modo muy sencillo. Al Conde de Poitiers le ocurrió lo siguiente: aceptó la forma de una poesía coral, popular, para una lírica monódica y cortesana, y se encontró con que el estribillo no cabía en canción monódica, y así, reservólo para el fin, transformándolo en *finida*. El estribillo en la lírica andaluza se ponía al principio, en relación de rima común con las terminaciones de las estrofas; el Conde puso el verso final de la *finida* en rima común y el primer verso de ésta en relación con las rimas libres de la última estrofa. De esta manera se anunciaba el fin de toda la composición, en forma semejante al anuncio del final de estrofa en la lírica coral.

Para formar las sextetas pudo seguir uno de estos dos procedimientos: o aceptar el tipo de la sexteta de la lírica andaluza, como aceptó la cuarteta, con supresión de estribillo, o aceptar la cuarteta primitiva fundiéndola con el estribillo que la acompaña. Así, en la lírica andaluza, el cantor principal cantaba la cuarteta *ccb* y el coro respondía *ab*; pero el Conde, para que una sola persona cantase toda la melodía, tuvo que unir ambos elementos, resultando *ccbab*; pero como la rima *a* quedaba solitaria en la estrofa, cambió *a* por *c* y de ese modo sus sextetas son *ccbcb*¹.

¹ Este cambio me parece evidente, por razones especiales, que exigen demostraciones detalladas que aquí no caben. De todos mo-

Al faltar el coro, las rimas comunes en cada estrofa ya no tienen verdadero oficio. Cuando el cantor principal acaba su copla, debe poner en ésta algo que señale la entrada del coro; ese oficio tiene la rima común al fin de la estrofa. El Conde de Poitiers imitó servilmente la lírica coral, admitiendo las rimas comunes, innecesarias en la lírica monódica; pero en el núm. IV ya prescinde de ellas y establece relación entre estrofas, de dos en dos, en vez de la general entre todas las estrofas.

El coro popular necesita que las canciones sean de tipo constante, regular y bien conocido, para intervenir automáticamente o por rutina; pero el cantor solitario, no: la extremada regularidad, en este último caso, no sólo es innecesaria, sino que constituye una traba impertinente para el poeta. No es de extrañar, por consecuencia, que la lírica provenzal, tras del Conde de Poitiers, cambiase ya la relación de rimas, la colocación del elemento ternario, etc. Es natural: un instrumento creado para un oficio, lo aplicaron a otro, e hicieron de él un sistema menos uniforme y menos constante que el primitivo andaluz. Mas esa falta de regularidad y constancia es, para mí, un indicio de que los provenzales no seguían una tradición peculiar y propia.

Las desviaciones insignificantes del Conde de Poitiers se acentúan de tal modo en sus sucesores, que, a simple vista, no se reconocerían como idénticos los sistemas, si no se viera, por una parte, que algunos de ellos vuelven con insistencia a imitar el tipo primitivo,

dos, Jeanroy, en su obra tantas veces citada, pág. 398, y especialmente en la pág. 399, atinó con esta explicación, por razones distintas, a pesar de no conocer el tipo tan fijo y regular de la lírica andaluza. Es una demostración palmaria de su sagacidad crítica y una prueba de la relación que existe entre la lírica andaluza y la provenzal.

como Marcabré¹, y, por otra, que se hacen obligatorias en cierta manera esas mismas desviaciones iniciadas por el Conde, v. gr., la *finida* y su relación con la última estrofa, el tener todas las rimas comunes todas las estrofas, o relacionadas de dos en dos, etc., etc.

Echemos una mirada sobre las composiciones de otro cualquiera de sus sucesores en la lírica, que viviese en el mismo siglo, v. gr., Bernart de Ventadour, que en la colección de Mahn está inmediatamente después de Guillermo de Poitiers, y se verá cuán acentuadas están ya las diferencias. Aun aparece en todas las composiciones (menos en la XXVI) la estrofa final rimando con los últimos versos de la última estancia; aun se ve el elemento ternario en algunas composiciones (v. gr., núms. X y XI); pero en vez de formar éste el principio de las estrofas con rimas libres, se pone al fin de las estrofas con rimas comunes, lo cual es volver del revés los tipos tradicionales del sistema (n.º X, *abababcccb*; núm. XI, *ababbcccb*); y aunque en el núm. XXII permanezcan en principio las rimas alternadas *ababab*, las prolonga en combinación que se aparta del tipo normal.

En una palabra, esa variabilidad, algo caprichosa, en combinar las rimas, por motivos extraños al ritmo de la composición, en dos poetas tan poco distantes, demuestra bien a las claras que la poesía provenzal, en aquel tiempo, no partía de un tipo tradicional en Pro-

¹ Jeanroy, en su obra citada, pág. 376, expone esquemas de estrofas *aaab* de varios trovadores: Moine de Montaudon, G. Raynold y G. Magret, y en la pág. 379, junto a las de Guillermo de Poitiers, sextetas *aaabab* de Marcabré, y en la forma *ababab*, de Rambaut d'Orange, Peire de la Caravana, Albertet, Uc de Saint-Cire y Guillermo Figueira. Milá y Fontanals (*Obras completas*, V, 128) cita a Bertrán de Born y Pere Cardinal, que tienen canciones con estrofas *aaabccdd*.

venza, fijo y consistente. En cambio en la España musulmana sucede lo contrario: desde sus orígenes hasta muchos siglos después, se ha conservado con mucha más constancia la pauta primitiva, que apenas se altera, a pesar de las modificaciones internas que experimenta al desarrollarse, subdividirse, etc. El sistema español, por consecuencia, tiene, no sólo la prioridad en el tiempo, sino la posesión del secreto de su formación.

Ahora bien, de una parte el sistema español se difundió por los países musulmanes del Norte de Africa, se divulgó en Oriente, en la época de las cruzadas, y ha sido popular hasta los tiempos actuales, desde el Atlántico al mar de las Indias. De esos países ha podido trascender a naciones vecinas, v. gr., a la España cristiana, hasta el siglo XVI, puesto que se mantuvo en el reino granadino y entre moriscos españoles. El sistema provenzal, de otra parte, es bien sabido que fué el tipo, el modelo que imitaron muchas líricas europeas. Los dos han vivido simultáneamente y han podido ambos ser objeto de imitación. ¿Cómo se podrá reconocer en cada caso particular cuál de los dos sistemas se tomó por modelo?

Como me he visto en el caso de resolverme por uno o por otro, al estudiar las formas líricas de los poetas españoles cristianos, que han podido sufrir directamente ambas influencias (colocada, como estuvo, España entre Granada y Provenza), he tenido que apurar el análisis para establecer sus semejanzas y sus caracteres diferenciales, como pauta o medida de juicio o criterio ¹.

¹ De modo provisional, hasta depurar la materia por observaciones con que me puedan honrar los provenzalistas, me he atrevido a formular estas conclusiones:

Los dos sistemas, español y provenzal, tienen los siguientes caracteres comunes:

El sistema provenzal no es tan regular ni tan matemático como el español. En éste se nota que las combinaciones de consonancias derivan de las unidades rítmicas de la melodía, del compás, y se dividieron los versos largos en cortos, por mitad, por terceras partes, rimando donde la música hacía pausa, es decir, rimando las cesuras. Merced a tal artificio, sale una combinación matemática, regular y variada: dado el tipo primitivo, se explican sencillamente los derivados por adiciones y subdivisiones métricas.

En lo provenzal, en cambio, se han necesitado maravillas de perspicacia y de ingenio para atinar con los elementos primitivos probables o hipotéticos. Tras del Conde de Poitiers, los provenzales, al separarse de la tradición española, olvidaron el secreto del sistema. Las combinaciones nuevas se hacían sin razón íntima: ¿qué

1.º Ambos son sistemas líricos que usan estrofas simétricas (para distinguirlos de la poesía épica).

2.º Las estrofas tienen combinaciones de variadas y perfectas rimas (no asonantadas, ni monorrimadas, ni pareadas).

3.º Ambos tienen rimas relacionadas dentro de cada estrofa, y rimas que relacionan unas estrofas con otras (esto las distingue de la cuaternaria y la ternaria pura).

4.º Ambos usan de versos de desigual medida: unos cortos y otros largos.

Los caracteres peculiares del sistema español, tal como aparecen en el de Abencuzmán (y esencialmente es el mismo que el de los coetáneos y anteriores), son:

1.º Permanencia o constancia de la estrofa temática, o estribillo, puesta a la cabeza de la composición, y que indica materia, medida y rima común.

2.º Toda estrofa tiene dos partes: al principio, versos con rimas singulares; al fin, verso o versos con rimas comunes.

3.º Las rimas libres están constituidas generalmente por un elemento ternario, que unas veces se presenta sencillo y otras subdividido con rimas alternadas.

razón musical ni rítmica podía justificar aquellos entrelazamientos de rimas tan enrevesados y extravagantes! Ignorando la necesidad rítmica o musical que había exigido la variedad de metros y combinaciones de rimas, se precipitaron en la originalidad caprichosa.

Esas desviaciones de los provenzales nos proporcionan un medio para distinguir con bastante certidumbre, pues se apoya en elementos matemáticos, qué influencias se deben a lo provenzal y qué influencias se deben a lo español.

Hay en nuestra Patria, más que en otras naciones, motivos para que la influencia del sistema musulmán se dejara sentir. Necesitamos, por consecuencia, precisar esas diferencias para resolver multitud de problemas de la literatura española.

4.º En estrofas de 4, 5, 6 ó 7 versos no van alternadas las rimas; en estrofas de 8 o más versos el elemento ternario inicial se subdivide, alternando las rimas.

5.º En estrofas largas no se usan metros largos, sino cortos, por cuanto derivan de la subdivisión, por cesuras rimadas, del tipo primitivo.

Los caracteres peculiares del sistema provenzal, son los siguientes:

1.º La estrofa temática se funde con las estrofas, o desaparece, o se transforma en *fnida*, *endresa* o *tornada*, que ordinariamente se pone al fin.

2.º No aparecen constantemente rimas singulares y rimas libres en todas las estrofas: la relación de comunidad de rimas se establece entre cada dos estrofas sólo, o haciendo comunes todas las rimas de todas las estrofas, o mediante combinación de estrofas *capcaudadas*, *encadenadas*, etc.

3.º Altera la posición y número del elemento ternario, que algunas veces aparece al fin, fuera de su sitio primitivo, o se le prolonga, o disminuye, o no entra en la composición.

4.º Alterna en ocasiones las rimas en estrofas inferiores a la 8.ª

5.º En estrofas largas conserva a veces la sucesión ternaria, sin subdivisión por rimas alternadas.

Alfonso el Sabio escribió las *Cantigas* en lengua gallega; su sistema lírico es como el provenzal y el español. ¿Qué influencias predominan o a cuál de los dos se parece más? En Alfonso el Sabio se notan influencias de los dos sistemas, las cuales, a juicio mío, se reconocen con bastante facilidad y certeza. La lírica provenzal, cuando escribió Alfonso el Sabio, había recorrido ya casi todos, si no todos, los grados de su evolución; había llegado ya al máximo en las desviaciones de su técnica. Alfonso el Sabio tiene algunas composiciones con los caracteres de lo provenzal; pero el 90 por 100 de sus *Cantigas*¹ están compuestas con arreglo al tipo de la estrofa que parece ser la primitiva, eje central de todo el sistema cuzmaní.

Se nota aún en Alfonso el Sabio un procedimiento de técnica más arcaica que la de Abencuzmán: Alfonso el Sabio no sólo sigue fielmente la tradición coral, con el estribillo tras cada estrofa, sino que en muchas cantigas deja sin rimar las cesuras interiores de la cuarteta, por lo cual no aparecen las estrofas regulares de 8, 9, 10 ni 12 versos de la tradición musulmana, sino sólo cuartetas de versos largos, a veces de 24 sílabas, que a los editores se les antojaron décimas, cuando en realidad no son más que cuartetas². Ese método es más

¹ Alfonso el Sabio también pagó tributo al erotismo musulmán en algunas poesías indecentes, v. gr., la dedicada a celebrar las gracias de Balteyra, o la sátira obscena contra el deán de Cales (Menéndez y Pelayo, *Antología* III, xxxvii). Y podía estar perfectamente enterado de la música y de las canciones de los musulmanes andaluces, por medio de su amigo Mohámed, hijo de Ahmed, hijo de Abubéquer, el de Ricote, filósofo murciano para el que fundó un colegio en Murcia, con el fin de que enseñara a moros, judíos y cristianos, el cual era un músico distinguido. Vide Almacarí, II, 310, y mi *Enseñanza entre los musulmanes de España*, 19.

² Véase *Cantigas de Santa María, de Alfonso el Sabio* (edición

arcaico, o más vulgar y sencillo, que el de Abencuzmán, en el que por medio de cesuras rimadas se desentruve la forma primitiva, hasta llegar a la duodécima, con doce rimas perfectas.

Ciertas formas de la lírica española, anteriores al siglo XVI, no pueden explicarse sin una corriente popular que mantenga íntegramente la forma sencilla y arcaica de las canciones de Abencuzmán. Esa corriente popular se atisba a la simple mirada en algunas canciones vulgares que incluyó en el *Libro de Buen Amor* el Arcipreste de Hita, que por otra parte pagó también tributo a la lírica provenzal, como muchos poetas cortesanos del siglo XV; pero ni uno ni otros pudieron despegarse de la influencia del ambiente popular que los saturaba, y compusieron canciones en la propia forma primitiva, como Alfonso Álvarez de Villasandino, Juan Álvarez Gato, Garci-Fernández de Jerena, Maestro Fray Diego de Valencia, Vizconde de Altamira, Pedro de Santa Fe, Montoro, Carvajales, Gil Vicente, etc., alguno de los cuales imitó la lírica andaluza antigua, hasta en formas que, por su complicación, denuncian más claramente su origen.

La tradición de la música y de los cantos de los musulmanes andaluces debió de ser honda y popular en España, puesto que se la ve poderosa y rica en el *Cancionero* musical del tiempo de los Reyes Católicos, que publicó Barbieri¹, en el que me atrevo

de la Academia), núms. CLI, CLXXIX y CCCLXIX, en las cuales el editor (Sr. Marqués de Valmar) divide los versos de 16 sílabas en dos de 8 + 8, y los de 24 en tres, 8 + 8 + 8, con lo cual resultan *décimas* las que no son más que *cuartetos*.

¹ *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1890).

El Sr. Menéndez y Pelayo en su *Antología*, II, 68, dice: «Lo que si

a reconocer más de cincuenta canciones, algunas tan indecentes y pornográficas como las de Abencuzmán, que huelen a la lírica musulmana andaluza, no sólo por la forma, sino por el asunto. Unas son de Juan del Encina, de Badajoz, de los músicos Peñalosa, Lagarto, Gabriel y Juan Anchieta; otras corrían sin nombre de autor, anónimas, del tipo primitivo y *muy usadas* (según se dice en el *Cancionero*), lo cual da a entender que en palacios y plazas se oían cantar a todas horas.

La influencia de aquella lírica musulmana trascendió de lo profano a lo místico, especialmente en países musulmanes. Los místicos musulmanes españoles de los siglos XII y XIII aceptaron las formas de aquella poesía tan mundana para sus erotismos religiosos y, al emigrar en aquellos tiempos de Andalucía, donde el islamismo iba en decadencia, llevaron las tradiciones de la forma poética andaluza a las regiones más apartadas del mundo musulmán. Hoy mismo, en las fiestas religiosas de la India y de la Persia, aun se cantan las alabanzas del Profeta y su familia en iguales metros, en idénticas combinaciones rítmicas que aquellos en que los pilletes de

puade y debe admitirse, por lo menos desde el siglo XIV, es una influencia bastante profunda de la música árabe entre los cristianos españoles. Bastarían los textos ya citados del Arcipreste de Hita para comprobarlo, y es natural que con los instrumentos y con los sonos entrase la letra de tal cual cantarcillo, mucho más siendo moras algunas de las juglaresas.»

Yo sospecho que la influencia debió de ser más antigua, y no influencia pura de la música (que es algo abstracto), sino influencia más concreta del sistema lírico, con todos sus caracteres, música, forma poética y asuntos, que son claros en algunas canciones. La demostración de este hecho constituirá materia de un trabajo más extenso y minucioso; por eso no desciendo ahora a pormenores y citas, que el asunto exige.

Córdoba lanzaban al viento sus desvergüenzas en el siglo XII¹.

Yo no quiero calificar todos esos fenómenos de sugestión social; sólo me atreveré a formular este juicio: *La clave misteriosa que explica el mecanismo de las formas poéticas de los varios sistemas líricos del mundo civilizado en la Edad Media, está en la lírica andaluza, a que pertenece el «Cancionero de Abencuzmán».*

Al afirmar eso, no afirmo mi entusiasmo por esa perfección artística, como no me entusiasman ciertas formas del arte de la arquitectura musulmana española: hay en ella minuciosidad, delicadeza, ingenio; pero no veo grandeza de pensamiento, ni manifestación de gran poder moral. Toda esa combinación ingeniosa de metros, ritmos y rimas, no produce la satisfacción viril, sana, que se experimenta al leer cualquier episodio del *Cantar de Mio Cid*, poema informe, de escasísima técni-

¹ Vide *Chants populaires des Afghans*, recueillis par James Darmesteter (Paris, 1888-1890), pág. cxciv y sigs.

En Siria era forma popular corriente en el siglo XVIII. Véase *Revue de l'Orient Chrétien, Description d'un manuscrit arabe-chrétien de la Bibliothèque de Mr. Codera* (le poète Isâ El-Hazâr) (1906).

Para el Norte de Africa, véase especialmente la obra árabe de Elgauti, *Música y poesía argelinas*, en la que éste confiesa, a cada paso, que sigue las tradiciones andaluzas, y el libro de C. Sonneck, *Chants arabes du Magreb* (texte arabe, Paris, Maisonneuve, 1912) en el que aparecen multitud de canciones en que se reproduce bastante fielmente el sistema andaluz.

En Marruecos se mantiene aún en cantos populares y en rimas infantiles la forma poética española. Vide en Rafael Arévalo, *Método práctico para hablar el árabe marroquí* (Tánger, 1909), pág. 21, el himno marroquí *abababcedá*, y en la pág. 146 las rimas infantiles *aab, cccb*, etc. Mi amigo D. Alfonso Cuevas me ha enviado también unas canciones populares de Larache, que se ajustan perfectamente a esta notación.

ca en la parte mecánica de la versificación, pero de superior grandeza intelectual y moral.

Al leer las canciones de Abencuzmán, por el contrario, he sentido verdaderas náuseas: esas poesías son como una caja de sorpresa, en la que, tras varias elegantes y ricas envolturas, se encuentra un asqueroso coprolito. Algunas veces me ha ocurrido la duda de si un hombre que peina canas y se precia de formal, debía poner el trabajo que he puesto yo para averiguar cómo cantaban los sodomitas indecentes de aquella corrompida ciudad. Me animaba, sin embargo, a proseguir el estudio, la consideración de que esas indecentes canciones, no sólo podían resolver un problema difícil en la historia literaria española y aun europea, sino también ponían de manifiesto un ambiente social español que desconocíamos. Acostumbrados a descarnadas descripciones de las historias políticas y religiosas escritas por alfaquíes, se había formado en la mente la leyenda de un pueblo fanático, antifilosófico, inquisitorial. Esas poesías nos traen otros vientos, caliginosos, impregnados de vahos mal olientes de bajas y altas esferas sociales, pero que nos dan las notas más vivas de aquella sociedad desconcertada, aunque presumida y orgullosa de su refinada civilización. El apogeo de la cultura literaria puede coincidir con la extrema decadencia política y social. El espectáculo que nos ofrece Andalucía es instructivo en esta parte. Difícil será encontrar en la historia española época en que hayan brillado tantos y tan grandes ingenios, pensadores, poetas, literatos y científicos; mas pocas épocas habrá habido de tanto desconcierto político y tan grande impotencia social: aquel pueblo tan culto había encomendado su dirección política y la defensa de su territorio a hordas africanas, los almorávides.

El pueblo español de las regiones del Mediodía lle-

gaba entonces a su mayor florecimiento literario; hasta tenía una literatura popular que cantaba en formas europeas; vestía a la europea¹; celebraba las fiestas no mahometanas, como el Enero y el San Juan²; se regía, para las faenas del campo y otros menesteres, por el calendario europeo³; se servía de esclavos y servidores europeos y, según hemos visto, hablaba una lengua europea y cantaba asuntos europeos. Y como constituía la única nación europea donde florecían en alto grado todas las artes, literatura, filosofía, etc., fué el tipo de la moda y el centro del comercio intelectual. En el renacimiento filosófico, artístico, científico y literario de los siglos XII y XIII, fueron los andaluces uno de los pueblos que más influyeron en Europa: filosofía, astronomía, medicina, cuentos, fábulas⁴, etc. Para borrar las huellas profundas que dejó ese renacimiento, fué preciso llegar a la protesta que contra él se formó al venir el Renacimiento griego.

¹ El pueblo musulmán español nunca llevó turbante (Almacari, I, 137). De Sad, hijo de Mardanis, rey de Valencia y Murcia, se dice que vestía como los cristianos; sus armas y los equipos de sus caballos eran como los de los cristianos y gustaba de hablar la lengua de éstos (Dozy, *Recherches*, I, 365 y 366). Abenjaldón, en varios lugares, dice que los españoles eran *mozajemes*, y llama *mozajemes* a los pueblos que tienen idioma particular y componen poesías en su dialecto propio (véase la traducción de Slane, III, 404).

² Abenalcoñía, edición de la Academia de la Historia, páginas 115 y 116.

³ En los *Formularios de contratos* se nota esa costumbre a cada paso.

⁴ El Sr. Menéndez y Pelayo nos dice en su *Antología*: «La ciencia hispanoarábica ejerce acción directa y profunda en la segunda mitad de la Edad Media» (I, pág. lx); «a partir de la conquista de Toledo se acentuó la influencia» (I, lvm); «fueron autoridades en Europa, Avicena, Abulcasí, Avenzoar, Avempace y Abenrajel» (I, lxx).

Pero esos españoles habían cometido un gravísimo error colectivo, que trajo por consecuencia el descointamiento de la vida nacional. La España se había dividido en dos: España musulmana y España cristiana. Los andaluces tuvieron la debilidad de convertirse al islamismo y aun de persistir en esas creencias¹, y encontráronse en situación falsa: no eran árabes, y, por consecuencia, no podían enlazar sus tradiciones nacionales con el ideal político y religioso de las tribus árabes, ni se avenían con aquella poesía del desierto, de que ya se iban hartando y muchos abominaban; tampoco podían volverse a las tradiciones genuinamente españolas, porque esas eran las de los otros españoles del Norte, a quienes odiaban esos musulmanes andaluces, con el odio feroz con que se odian los hermanos que ya no se pueden unir; odio mezclado con el desdén orgulloso con que mira aquel que presume de superior educación ciudadana, de intelectual, de artista, de culto, al modesto y rudo trabajador, disciplinado y virtuoso.

Los musulmanes españoles se encontraron en situación semejante a la de los persas, pueblo ario que se islamizó: hablaba lengua aria, se sentía ario y, como tal, filósofo, pensador y artista; pero los persas, a pesar del

¹ Hubo varios momentos de indecisión en las comarcas andaluzas durante el siglo X, en que parecía vislumbrarse una restauración cristiana: el imperio de los Omeyas se había quebrantado; las provincias del Sur obedecían a Abenhafsún, que paladinamente declaró que su religión era la cristiana; el Oeste se hallaba bajo la dependencia de Abenmeruán el Gallego, que intentó una vuelta hacia el cristianismo; en el Noreste reinaba la familia de los Benicasi, de nobleza visigoda, íntimamente relacionada con los cristianos, etc.; pero la masa del pueblo andaluz no les secundó y vino a consolidarse el islamismo por la sagacísima política de Abdala y la fuerza de las armas de Abderráhmen III.

abismo infranqueable que el islam había puesto entre el pasado y el presente, se atrevieron a renovar sus tradiciones literarias, empleando su lengua nacional, en la brillante literatura de Firdusi, Saadi, etc.¹

En España los musulmanes no podían volver a los ideales antiguos sin unirse con los cristianos del Norte. Tampoco se atrevieron a hacer literario su romance, porque era casi confundirse con los cristianos españoles. En una palabra, se encontraron en un callejón sin salida y, para salvar su situación de impotencia moral, se encomendaron, tras una probatura infecunda de reinos de Taifas, de dinastías españolas y europeas², inconsistentes y débiles, a la intervención de los africanos, quienes contribuyeron a hacerlos más infelices, a acelerar su decadencia, y a producir su aniquilamiento moral.

El espectáculo de Córdoba en tiempo de Abencuzmán es tristísimo para el pensador: un pueblo de golfos de mucho ingenio, de gran talento, sí, pero incapaz de acción política y que ha perdido la fe en sí mismo, aclama en sus canciones a sus filósofos, a sus pensadores, a Averroes, Avempace, Avenzoar, etc., grandes hombres de que se enorgullece; mas les canta entre borracheras, disipaciones, pornografías, pereza, sodomía y todo vicio social, y lanza gritos salvajes, en canciones de métrica primorosa, contra Alfonso el Batallador y los reyes cristianos del Norte, porque perturban con sus incursiones la tranquilidad de sus orgías.

De esa falsa situación procede también la mala fama que han tenido en el mundo: europeos que se islamiza-

¹ Vide *A Literary History of Persia, from Firdawsi to Sa'di*, por Edward G. Browne. London, 1906.

² Varios reyes de Taifas, especialmente los levantinos, de Valencia, Denia, Almería, etc., eran europeos renegados, o de familia renegada.

ron, son detestados en la Europa cristiana, y dentro del islamismo son tachados, por sus costumbres europeas y sus lucubraciones atrevidas, de herejes o heterodoxos. Los europeos los tildan de orientales, semitas y fanáticos; los musulmanes de Africa les tachan de *mozajemes* (o aljamiados que hablan idioma bárbaro o extranjero), irreligiosos y malos musulmanes.

Y no sólo ha envuelto la mala fama a aquellos españoles, sino que nos ha llegado a nosotros. No falta quien, para explicar algunos vicios políticos y sociales de los españoles, nos moteje de orientales, fatalistas y qué sé yo cuántas cosas: no saben que ni siquiera fueron semitas la mayor parte de los musulmanes andaluces; mucho menos podían serlo los cristianos españoles del Norte.

La fama histórica no siempre es justa con los hombres y las sociedades. Hubo en la España musulmana un psicólogo irascible y violento, aunque sapientísimo y agudo, el cual en su escepticismo filosófico en materia religiosa se acogió a la secta menos racionalista, de un inconcebible tradicionalismo para interpretar los textos de las escrituras sagradas. Eso no ha sido obstáculo para que en estos últimos tiempos haya pasado, por unas líneas de una obra suya, traducidas por Dozy, como ternísimo poeta de espíritu romántico, delicadísimo y hasta cristiano: Abenházam.

En cambio aquel espíritu religioso, equilibradísimo y disciplinado, que supo poner la filosofía al servicio de la teología, cuyas enseñanzas no se desdeñaron de aprender teólogos europeos, o de discutirlos minuciosamente, como lo hizo el Doctor Angélico, y cuyos comentarios a Aristóteles han sido libro de texto en la mayor parte de las escuelas europeas en los siglos medios, ha pasado en Europa, durante mucho tiempo, por un blas-

lema, un incrédulo, autor de la tesis de los tres impos-
tores, y a su nombre se han adjudicado todas las pro-
cacidades irreligiosas que gentes sin alma formularon
en la Edad Media: Averroes.

Algo de esa injusticia puede llegar a los pueblos.

Pues bien, ya que por la convivencia en el mismo
país, por las relaciones continuas y trato frecuente, y
hasta por solidaridad de raza, algunos lazos nos unen
con los españoles que fueron musulmanes, hagámosles
justicia y contribuyamos a que no se desconozcan sus
méritos: por el pecado de islamizar, ya les pusimos bas-
tante dura penitencia, arrojándolos del suelo patrio.

Otros pueblos europeos, que no son españoles, se ufa-
nan de haber inventado un sistema lírico admirable; tie-
nen a gala el presentar una efímera, aunque brillantísi-
ma, manifestación literaria, como modelo de todas las
literaturas modernas. ¿Por qué hemos de sentir escrú-
pulos para adjudicar el mérito a quien en justicia le co-
rresponde?

Yo no los tengo en afirmar que el pueblo español fué
el más civilizado de Europa en los tiempos de la oscura
Edad Media; mas esto sólo puede decirse de los espa-
ñoles que organizaron un reino poderoso y floreciente
en las regiones del Mediodía.

Ahora bien, la nacionalidad más genuinamente espa-
ñola, que en siglos posteriores hubo de triunfar en to-
dos los ámbitos de la Península, no podía surgir de aque-
lla efímera civilización que se despenó rápidamente en
la decrepitud y decadencia; tenía que salir, por el con-
trario, de aquellas regiones del Norte en que quedaron
los hombres de carácter más entero, más constante, más
fuerte, más disciplinado, los cuales supieron mantener
y realizar más altos y nobles ideales, que han hecho res-
petado en el mundo el nombre de España.

Pero la conciencia de esa superioridad moral e intelectual de los pueblos cristianos no debe hacernos olvidar, ni despreciar, a aquellos otros españoles que por lo menos tuvieron la virtud de influir notoriamente en el despertar de la civilización europea y de hacer que en muy extensas regiones del mundo, sobre todo en África y en Asia, el nombre de la culta Andalucía sea todavía al presente pronunciado con veneración y respeto.

APÉNDICE I

CUADRO GENERAL DE LAS COMBINACIONES MÉTRICAS DEL «CANCIONERO» ¹

CUARTETAS

	7, 7.	7, 7, 7, 7.	XCIX, CXXXVI.
	8, 8.	8, 8, 8, 8.	X, XIV, LV, LXIX, CXL.
AA. <i>bbba</i>	9, 9.	9, 9, 9, 9.	XXXIV, LXX, XCII, CXXXI.
	10, 10.	10, 10, 10, 10	I, III, VIII, XVIII, XIX, XXII, XXIII, XXXIII, XXXV, XLV, LXXII, LXXX, LXXXI, LXXXVII, LXXXVIII,

¹ Las letras indican las rimas: las mayúsculas, las de la estrofa temática o estribillo; las minúsculas cursivas, las rimas singulares de la estrofa; las minúsculas negritas, las rimas comunes finales de estrofa.

Las cifras árabes indican el número de sílabas de cada verso, y las cifras romanas el número de orden en que se hallan en el *Cancionero*, según la numeración que en el manuscrito original puso el Barón de Rosen.

		CXV, CXVIII, CXXVIII, CXXXII, CXXXV, CXXXIX, CXLVI.
AA. <i>bbba</i>	11, 11.	11, 11, 11, 11. VI, VII, IX, XIII, XX, XXI, XXIX, XXXVI, XL, XLVII, XLIX, I, LXIII, LXXIX, LXXXIII, LXXXV, XC, XCI, XCV, XCV, XCVI, CH, CV, CXII, CXXII, CXXIV, CXLIV.
	12, 12.	12, 12, 12, 12. XII, XXVII, CXXXVII, CXLIII.
	3, 6.	12, 12, 12, 12. CVII, CVIII.
	13, 13.	13, 13, 13, 13. XVII, XXV, XXVII, LXI, LXXVII, LXXVIII, CIV, CXI.
	14, 14.	14, 14, 14, 14. II, XLI, XLIV, XLVIII, LVI, LXXXII, LXXXVI, CHI, CXVII, CXXIX.
	16, 16.	16, 16, 16, 16. XI, XXIV, XXVIII, LXVII, LXVIII, LXXV, LXXXIX, XCIII, XCVII, CXI.VII.

QUINTILLAS

	5, 6.	5, 5, 5, 5, 6. LXV.
	8, 8.	8, 8, 8, 8, 8. LXVI, CVI, CXVI.
AB. <i>cccab</i>	11, 8.	8, 8, 8, 11, 8. CXXXIV.
	12, 8.	8, 8, 8, 12, 8. XXX.
	10, 5.	10, 10, 10, 10, 5. LXII.
	10, 10.	10, 10, 10, 10, 10. LVIII, LIX, CXIII, CXXX.
	3, 6.	6, 6, 6, 3, 6. LXIV.
	8, 8.	8, 8, 8, 8, 8. CXIV.
AA. <i>bbbaa</i>	10, 10.	10, 10, 10, 10, 10. LIII, CXXI, CXXVI.
	11, 11.	11, 11, 11, 11, 11. XXXI.
	9, 4.	13, 13, 13, 9, 4. XXXVII, LX, LXXI, LXXIII, LXXIV, CX, CXIX.
AAAA. <i>bbbaa</i>	7, 3, 7, 3.	7, 7, 7, 7, 3. CIX.
AA. <i>bbbaa</i>	8, 8.	8, 8, 8, 8, 8. XLIII, CXLV.

SEXTAS

ABC. <i>dddabc</i>	{	5, 6, 3.	6, 6, 6, 6, 6, 3. XXXII.
	}	10, 10, 4.	10, 10, 10, 10, 10, 4. CXXI.
ABA. <i>cccata</i>	{	10, 5, 7.	10, 10, 10, 10, 5, 7. CXXIII.
	}	4, 6, 4.	10, 10, 10, 4, 6, 4. CXXXVIII.
AAB. <i>cccaab</i>		10, 10, 4.	10, 10, 10, 10, 10, 4. CXX, CXLII.
AAA. <i>bbbaaa</i>		10, 10, 4.	10, 10, 10, 10, 10, 4. CXXIII.
AA. <i>bbbbaa</i>		10, 10.	10, 10, 10, 10, 10, 10. CXXXIII.

SÉPTIMA

ABCA. <i>dddabca</i> ...		6, 5, 6, 5.	11, 11, 11, 6, 5, 6, 5. CXLVII.
--------------------------	--	-------------	---------------------------------

OCTAVAS

ABB. <i>cdcdcdab</i>		7, 7, 7.	7, 7, 7, 7, 7, 7, 7. XXXIX.
ABAB. <i>cdcdcdab</i> ...		3, 6, 3, 6.	3, 6, 3, 6, 3, 6, 3, 6. V.
Falta el es- tribillo. { <i>cdcdcdab</i> .			10, 5, 10, 5, 10, 5, 10, 5. LXXXVI.
	}	<i>cdcdabab</i> .	12, 12, 12, 12, 4, 4, 4, 4. IV.

NOVENA

ABA. <i>cdcdcdaba</i> ...		5, 7, 5.	7, 5, 7, 5, 7, 5, 5, 7, 5. LIV.
---------------------------	--	----------	---------------------------------

DÉCIMAS

ABCD. <i>efefefabcd</i> ..	{	4, 4, 4, 4.	4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. C.
	}	5, 6, 5, 6.	5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6. LI.
		5, 6, 5, 6.	5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6. XLVI.
ABCB. <i>dededabcb</i> ..	{	7, 6, 9, 4.	9, 4, 9, 4, 9, 4, 7, 6, 9, 4.
	}		XVI.
		10, 6, 10, 6.	10, 6, 10, 6, 10, 6, 10, 6, 10, 6. 6. LII.

ABAB. <i>cdedcdabab.</i>	}	6, 6, 6, 6. 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.
		CXXV.
		7, 6, 7, 6. 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6.
		XLII.
AABB. <i>cdedcdabab.</i>	}	10, 5, 10, 5. 10, 5, 10, 5, 10, 5, 10, 5, 10, 5.
		LVII.
		4, 7, 4, 7. 4, 7, 4, 7, 4, 7, 4, 7, 4, 7.
AABB. <i>cdedcdabab.</i>	}	CI.
		8, 8, 8, 8. 8, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 8.
		XCIII.

DUODÉCIMA

AAB. <i>cdedcdcdab.</i>	}	6, 6, 4. 6, 6, 4, 6, 6, 4, 6, 6, 4, 6, 6, 4.
		CXLIX.

APÉNDICE II

ESTRIBILLOS ERÓTICOS O BÁQUICOS

—Amo a una muchacha del mercado. Si se pusiera delante de ti, seguramente la conocerías. Yo quisiera decirte su nombre, pero... no conviene nombrarla (zéljel núm. II).

—Me place saborear el vino; me embelesa abrazar a mi amada (zéljel V).

—El vivir sin [tener un buen] vinillo, me es muy desagradable. Pido al Profeta que [interceda para que] Alá me lo proporcione (zéljel XI).

—Está conmigo mi amada; es blanca; es rubia. ¿Has visto la luna de noche? pues aun brilla más mi querida (XIII).

—¡Caballeros, qué mujer! Vive en mi vecindad. ¿Cómo he de oponerme a sus deseos, si es la esposa de mi vecino? (XX).

—Célibe soy, y continuar así es lo más prudente: no me casaré hasta que los cuervos encanezcan (XXI).

—Hasta doy mis vestidos para procurarme peleón (XXII).

—Condición de calavera es el pasar los días alegremente. El que hace algo de provecho comete pecado (XXIII).

—Dicen de mí que me he arrepentido, o que he cambiado de conducta. Mienten: no es verdad eso que dicen (XXV).

—Estoy bebiendo en compañía de una hermosa; los pájaros gorjean; ¡qué delicia! el río, el céfiro, la verdura, el coqueteo!... (XXVIII).

—Acabo de vaciar el vaso y el amor me embarga, ¡dulzura mía!, ¡amada mía!, ¡querida mía! (XXIX).

—Pena de mi alma, ¿por qué me abandonas? ¡a qué obedece ese desvío, hija mía? (XXXV).

—Tengo encerrado en mi pecho algo que nadie sabe, para decírselo a una hermosa ausente a quien adoro (XLIX).

—Después de haber alcanzado poder y honores, he vuelto a amar; pero la hermosa coqueta hace lo que le da la gana (L).

—Me ha abandonado mi amada. Esto no puedo sufrirlo con paciencia (LV).

—Amo a una hermosa y bebo vino rancio: la hermosa es blanca y gruesa; pero el vino es pálido y delgado (LVI).

—Jamás me arrepentiré de beber un vaso de vino, sobre todo si me lo escancia mi querida (LVIII).

—Conmigo está mi querida, [mujer] hermosa que cumple a entera satisfacción: jamás le viene la inconstancia (LIX).

—¿Hasta cuándo me tratarás injustamente, amada mía? (LXIV).

—Si el objeto de mi pasión me visitase, veríase colmada mi esperanza (LXV).

—La atmósfera está sin nubes; quema el sol; brilla el azul de los cielos; una arroba (de vino) se da por un tercio de mizcal; ¿qué quieres?—¿Yo?... *casarme* (LXVI).

—Nunca, jamás se puede llamar a uno estúpido, hasta que se enamora (LXXIII).

—La tierra se cubre de verde tapiz; las manzanillas abren sus corolas; el mundo se tapiza de flores (LXXIX).

—Fuimos donceles; pasaron los tiempos y nos creció la barba; ahora ya somos hombres (LXXXVII).

—Se agota mi vida en el libertinaje y en los placeres. ¡Qué felicidad! ¡Ya sé que! a ti te parece muy bien el que yo sea libertino (XC).

—Para ti no hay cosa más razonable, juata y excelente que el beber vino y el amar a las hermosas (XCIV).

—Dime, hermosa, dí, ¿por qué eres tan desdeñosilla? (XCIX).

—Dios mío, la amada de mi corazón se ha ido a país lejano. Haz que nos volvamos a unir, con la mejor salud, como deseo (CIV).

—Nunca se me ocurre decir cosas tristes, cuando veo a mi amada (CVI).

—El amor es dulce o agradable, aunque se tengan que sufrir ausencias o desdenes (CX).

—Amo a una hermosa, por la que siento bullir mi pecho; esa hermosa lleva bucles, pero ¿qué bucles! (CXIV).

—Soy amante y desafío a quien lo niegue; soy el amador de mi tiempo; no temo a nadie en materia de amor (CXXIII).

—¡Te quiero ardientemente, por tus muy albas mejillas, alegría mía, querida mía, Pascua mía! (CXXV).

—Amo a una hermosa, cual no se ha visto semejante; pero es algo esquiva. ¡Ah, si tú supieras hacerla más dócil! (CXXVI).

—[He aquí] un laúd bien templado y un vaso [de vino] que rebosa...; apelotonaos a mi alrededor, que voy a comenzar [mi canto] (CXXXIX).

—Que beba la hermosa y me dé a beber, sin centinela ni polizonte que nos espíe. Así es más bonito (CXLI).

—Alegres bebedores, si os habéis arrepentido, id con Dios; pero, ¡quién!, ya veréis como hasta las flores os incitan a la orgía (CXLIII).

—Veo a una hermosa y luego la olvido por otra más bella: ¡mi corazón da vueltas muy rápidas! (CXLIV).

—El alfaquí me dice: Oye, arrepíentete. —Si esto hiciera yo, sería verdaderamente un estúpido. ¿Cómo me he de arrepentir, si los jardines se ponen risueños y el céfiro exhala perfume de almizcle?

ESTRIBILLOS DE CANCIONES PARA PEDIR DINERO, COMIDA O LIMOSNA

—¡Oh, tú, cuya presencia me llena de alegría, [sepas que] necesito un carnero para el sacrificio de las Pascuas (VIII).

—Tú, señor distraído, pon atención a mis versos: te vendo una *moaxaha*; ¿dónde está el dinero que ésta vale? (LXIII).

—La gente come; hay pan, [aunque] seco. Si te queda algún zoquete, correré yo a saber cuánto pesa (LXXXI).

—¡Oh, tú, señor del mundo!, haz que cambie esta mi situación; dame algo para mantenerme en este tiempo en que no hay trabajo (XCI).

—¿Hasta cuándo tendré que soplarle las manos [para quitarme el frío]? Mis carrillos se han vuelto como el

fuelle del herrero. ¡Ah, si yo me dirigiera a un hombre [que yo sé], no me vería en este trance [de desnudez y pobreza]! (XCIII).

—Por una peseta de harina y una peseta de forraje, he sufrido una pérdida que me ha traído a la desesperación (CV).

—Vienen las Pascuas; estoy lejos de los sitios donde la solemnidad se celebra; por holocausto, tendré que sacrificar una cabeza de... cebolla (CXVIII).

ESTRIBILLOS DE CANCIONES POLÍTICAS O LOORES

—Tus huestes, oh hijo de Radimir [Alfonso el Batallador], se alejaron deshechas. Alá ha destrozado a los cristianos (XI.VII).

—Brille la zuna de Mahoma y resplandezcan los espejos del islam: ha vuelto a ser cadí Abenalhach [el almorávide]. Alá prolongue estos días (XCVII).

—¡Oh perla de la nobleza!, ¡oh gloria de Andalucía! (XVII).

—Lengua mía, dí cosas y más cosas del banquero valenciano Abucháfar (XCVI).

—No hay en esta tierra hombre más guapo que Elabás Abenáhmed (CXXXVIII).

ESTRIBILLO CON DISPARATES CALLEJEROS O INFANTILES

—El que viste hábitos de color celeste, el que Almería aclama, no lleva encima toca verde de color de alfóncigo (XXIV).

ESTRIBILLO DE CANCIÓN DE TEMA TRISTE

—Saluda de mi parte a aquellos lugares deliciosos [donde pasé la juventud]; transcurrieron los días de

las alegres diversiones; acaba ya el otoño [de la vida] (LXXVIII).

APÉNDICE III

ZÉJEL NÚM. CXLI DEL «CANCIONERO DE ABENCUZMÁN»

No quiero dar fin a mi trabajo sin ofrecer una muestra de las canciones de Abencuzmán. Mi primer propósito fué el dar la traducción de seis o siete de aquellas que consideraba como las más características de entre los varios tipos y de diversos asuntos; pero luego he pensado que tal vez sería más útil publicar, en un trabajo especial, el extracto de todas o casi todas las canciones, como índice de temas, a fin de que los romanistas y eruditos en materia literaria de la Edad Media puedan señalarnos las composiciones que ofrezcan o susciten mayor interés. Guardo mis notas, por consiguiente, para formar con ellas más adelante ese índice general, y me contentaré por ahora con traducir la canción que me ha parecido más a propósito para el establecimiento de los problemas de influencia tratados en el discurso: la canción núm. CXLI, en que aparece el argumento de la *albada* con sus personajes estereotipados.

Antes, sin embargo, conviene que recordemos al lector algunas indicaciones que hemos consignado en el discurso. Muchas de estas composiciones son obscenísimas, tabernarias y burdelescas. No han sido escritas para que se lean, sino para ser cantadas y hasta cierto punto representadas: el juglar, al propio tiempo que cantaba, iría haciendo gestos y mimos acomodados a lo indecente del argumento. En la Córdoba de aquel entonces no había prensa ni teatros, y los juglares habían de llenar ambos oficios, para desahogo de la plebe

acanallada: representarían en medio de la calle y publicarían en ella gacetillas laudatorias, bien en favor de los políticos que mantenían a sueldo a los poetas, bien en favor de ricos fatuos que pagaban a peso de oro el honor de que figurase su nombre en tales canciones.

El original árabe que las ha transmitido no pone acotación alguna; apenas separa las estrofas; muchas veces los versos van seguidos; no hay puntos, ni comas, ni interrogantes, ni admiraciones, ni otros signos ortográficos que ayuden a la comprensión. Hay necesidad, pues, de un poquito de imaginación para representarse la escena, si se ha de atender al texto estricto de la canción. Al traducirla he tratado únicamente de expresar con exactitud las ideas, con lo cual todo el artificio métrico y filológico se pierde.

Si el lector me lo permite, me atreveré (aun exponiéndome a errar en algún pormenor y hasta a caer en ridículo, por dedicarme a faenas que han de parecer triviales) a poner algunas acotaciones, como las que se suelen poner en las comedias. Considere que las pongó, no por afición ni gusto, sino estimulado por el deseo de ayudarle a que se represente el hecho tal como yo me lo he figurado. Si me limitara a traducir escuetamente la canción, podría suceder que pareciese un jeroglífico o un despropósito. Si el lector, pues, tiene el humor de acompañarme, vamos a presenciar la escena, que no carece de semejantes en los actuales tiempos, por desgracia.

Estamos en una plazuela de Córdoba, a la caída de la tarde de un día primaveral del año 1130, o del 1140, lo mismo da. Arrimados a una pared se han puesto en fila varios músicos: un flautista joven, engalanado con traje muy vistoso; un viejo terne, que maneja el adufe; un tamborilero y una muchacha sin pudor, que repica las castañuelas. Delante de éstos, erguido y con más

elegantes y ricos trapos, está el director y jefe: el cantor solista. El público de chiquillos, esclavos, golfos, desocupados y mujerzuelas medio embozadas se arremolina alrededor de los juglares, dejando un espacio libre para que la muchacha y el cantor se muevan desembarazadamente. A una señal de éste, el tambor comienza a marcar el ritmo ¹. El adufe y las castañuelas se unen, señalando otros matices, pero sin que deje de percibirse el ritmo principal. La flauta inicia la melodía, y de pronto el cantor (chulapo semejante a los que solían ir con pianos de manubrio por las calles de Madrid), después de quitarse la capa de seda amarilla, con que iba embozado, para lucir un traje ceñido, lleno de colores, lanza el

ESTRIBILLO

- 10 A** ² Que beba la hermosa y me dé a beber,
10 B Sin centinela ni polizonte que nos espíe.
4 C Así es más bonito.

(Los músicos y parte del público, que conoce la canción, repiten alborozadamente el mismo estribillo. Luego, un momento de silencio en el que los músicos ponen sordina a los instrumentos; por fin, el solista, con ademán dramático y serio, empieza a cantar la)

ESTROFA 1. ²

(mientras la muchacha que replica las castañuelas se balancea descomodamente.)

- 10 d** ¡Cuán deliciosa noche se pasaría acariciándo-
 [nos con besos y abrazos]

¹ Los versos nos dan el siguiente: *tatatám tatámtam; tatám, tatám.*

² Al principio de cada verso pongo un número y una letra: el número señala las sílabas de que consta el verso en el original árabe; la letra indica la rima. Son sextetas de la siguiente notación: ABC, *dddabc*.

(Dirigiéndose a su amada, como si estuviese presente, o dirigiéndose a la muchacha que baila, le dice en tono muy zalamero, baciendo como quien la soba.)

10 d —¿A dónde vas? ¿Por qué estás inquieta?

(Con ademán de abrazarla.)

10 d ¡No te muevas! ¡Cede tus gracias al amante!

(Se conoce que ella ha esquivado las caricias. El hombre, viendo el fracaso, se dirige al público y dice:)

10 a ¡Quien haya estado en situación tan violenta como la mía, que considere!

(Levantando los brazos al cielo y en ademán suplicante.)

10 b ¡Si es poco lo que pretendo!

4 c Y... no lo consigo.

(Al pronunciar las últimas palabras, da con el pie un rabioso golpe en el suelo y el público se ríe, al propio tiempo que palmotea ayudando a cantar el estribillo. Entretanto la muchacha baila desenfrenadamente.)

ESTROFA 2.^a

(Hablando consigo mismo en tono declamatorio.)

10 e La juventud debiera ser menos esquiv¹.

(Volviéndose hacia el público en tono de súplica.)

10 e —Invitadla, invitadla a que venga y sea cari-
[ñosa.

(Fingiéndose que ve a su amada y haciéndose el asombrado.)

10 e ¡Oh!, ya está aquí; jamás he visto hembra más
[gentil.

(Levantando las cejas, poniendo los ojos en blanco y las puntas de los dedos de la mano izquierda en el pecho.)

10 a Enciende en mi escuálido pecho ardorosa pa-
[sión;

(Ahuecando la voz y las manos a la vez.)

10 b Sobre el suyo, en cambio, palpitan ingentes
[los senos...

4 c ¡Hay que perder la vergüenza!

(Al cantar el último verso cierra los ojos, hace una mueca y el público ríe la expresión maliciosa, mientras el coro repite el estribillo, etc.)

¹ Sustituyo con estas palabras una frase más escabrosa.

ESTROFA 3.^a

- (Contrayendo los labios y haciendo caricias con mucho mimo.)
 10 *f* Mira la boquita, pequeña como anillo
 10 *f* Cuyas perlas se han engarzado sin artificio.
 (Con acento un poco ronco.)
 10 *f* Es capaz de enloquecer al asceta más beato;
 (Con aire malicioso.)
 10 *a* Y eso que no tiene trazas de venir a echar ser-
 [mones.
 (Enternecido y triste.)
 10 *b* Mi corazón en su ausencia se vuelve [chiquitín]
 [como el engarce de una sortija.
 4 *c* ¡Es... muy resalada!
 (Lanza un beso en el aire y el público vuelve a reírse. El cantor le ha
 caído en gracia.)

ESTROFA 4.^a

- (Pausadamente, recalcando las frases y variando la música, según
 varían las ideas.)
 10 *g* La conversación se entabla; el vino se bebe;
 10 *g* Yo canto; ella... se emociona;
 10 *g* Le pido, luego, lo... que hay que pedir;
 10 *a* Me dice que sí; concédeme sus favores...
 (De pronto se pone iracundo y grita como si estuviese incomodado.)
 10 *b* Alborea el alba; ¡alba maldita!
 4 *c* ¿Por qué viene el alba?
 (Los oyentes, que se saben de memoria el argumento de la *albada*,
 se ríen a mandíbula batiente y aplauden con calor; otros cantan fre-
 néticamente el estribillo.)

ESTROFA 5.^a

- (Muy nervioso y agitado, acelerando el compás.)
 10 *e* Me levanto a coger la capa apresuradamente.
 (En efecto, recoge la que se quitó al principio.)
 10 *e* Ella me dice: —¿Te vas? ¿Qué quieres hacer?

cara con el público; otras representa como si mantuviese un diálogo. Eso no es la *albada provenzal*.

Pero no se puede negar que ahí aparece el argumento de la *albada* completamente desarrollado: se alude al vigilante; se narra brevísimamente la escena nocturna de los dos amantes, el amanecer del alba, la lucha amorosa, antes de la separación: tópicos de la alborada provenzal o europea ¹.

Este zéjel, por consiguiente, supone la existencia, como tema poético, de las *albadas* en Andalucía, anteriores en fecha a las *albadas* provenzales. La más antigua *albada* provenzal es de fines del siglo XII ²; este zéjel se cantaba ya cincuenta años antes. Abencuzmán hace la parodia de la *albada* como de género sobado y decadente y eso nos da a entender que en Andalucía era ya viejo.

En Abencuzmán podrán descubrirse otros temas (yo sospecho que alude varias veces al asunto de la *mal casada*), pero tales motivos poéticos son un accidente pasajero en estas canciones, y no es fácil reconocerlos a primera vista. Por eso me propongo dar, como antes he dicho, un índice general de estas canciones, que pueda servir para resolver otros problemas literarios. Si yo conociese más a fondo la literatura medieval europea, me hubiera atrevido a señalar otras semejanzas; pero temo entrar en terreno para mí casi desconocido. Mi propósito es, pues, dar materiales para que otros los puedan aprovechar.

¹ Vide Jeanroy, *Orígenes*, etc., pág. 60.

² *Ibid.*, pág. 76.