

DE ZÉJELES Y *DANSAS*: ORÍGENES Y FORMACIÓN DE LA ESTROFA CON VUELTA

1. Hemos de admitir con don Ramón Menéndez Pidal que la estrofa con vuelta¹ tiene como nota distintiva la presencia de un verso que rima con el estribillo². Esta forma es tan antigua como la misma lírica romance y la investigación de sus orígenes se ha visto complicada por dos fenómenos: su propia expansión geográfica de Portugal a Italia y su difusión en todas las líricas romances, la latina, la árabe y la hebrea. Por otro lado, habiéndose convertido en piedra angular de la «teoría árabe» sobre el origen de las líricas romances, ha sido objeto de múltiples estudios y no pocas tomas de partido más apasionadas que razonadas.

El más antiguo ejemplar hoy conocido es un texto latino que H. Spanke remonta al año 1100³; en lengua romance encontramos un alba francesa de fines del siglo XII, erróneamente atribuida a Gace Brulé durante un tiempo⁴, y una cantiga de Pay Soares de Taveirós que es, a su vez, la

¹ La llamo así para evitar la ambigüedad de términos como zéjel, estribote y *virelai* que deben reservarse para designar los respectivos géneros poéticos de que proceden.

² *Poesía árabe y poesía europea*, Col. Austral, núm. 190, Madrid, Espasa-Calpe, 1963⁵, pág. 17. Cito por esta versión a la que el autor concede primacía, si bien he usado el trabajo original (*Bulletin Hispanique* XL, 1938, págs. 337-423) por su aparato crítico.

³ MENÉNDEZ PIDAL, *ob. cit.*, pág. 13, y H. ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, pág. 343.

⁴ Sólo lo he visto citado por J. FRAPPIER, *La poésie lyrique en France aux XII et XIII siècle*, Paris, 1949, pág. 44. El texto está en K. BARTSCH, *Chrestomathie de l'Ancien Français*, Leipzig, 1913, pág. 188. Tiene cinco estrofas del tipo *aaab/BB*,

más antigua muestra romance de *retronx*⁵. Anglès ha señalado también la existencia de dos *conducti* de fines del siglo XII en un códice procedente de Ripoll⁶. A partir de comienzos del siglo XIII se encuentran numerosos ejemplos, especialmente en la lírica gallego-portuguesa, pero esta forma estrófica sólo se generalizará en la segunda mitad de esta centuria con su adopción por varios géneros de forma fija: la *dansa* en lengua d'oc, la *ballata* en italiano y el *virelai* en francés. Mención aparte merecen los casos gallego-portugués y castellano, pero del segundo no nos ocuparemos por lo tardío de su producción.

A la luz de estos datos parecería lícito afirmar que esta forma lírica tiene origen litúrgico, apareció en algún lugar de Francia (probablemente en tierra de Oc) a fines del siglo XI o comienzos del XII y de ahí se extendió rápidamente a toda la Romania, emergiendo de la tradición oral al uso escrito primero en Francia y en el área del gallego-portugués y, desde mediados del siglo XIII, en toda la producción trovadoresca y posttrovadoresca europea.

En cuanto a la génesis de la estrofa, A. Jeanroy partió de un primitivo trístico con estribillo pero sin vuelta⁷, atestiguado en la obra de Hilario el Inglés, discípulo de Abelardo, que debió escribir en la primera mitad del siglo XII⁸; su producción es de gran interés por reflejar el origen del *rondel* y por el uso de estribillos franceses, pero falta allí la estrofa con vuelta. Aparecen en efecto dísticos y trísticos con estribillo y con *rim estramp*, pero el verso de vuelta no existe en ninguno de ellos. P. Verrier postula en un principio la existencia de un dístico con estri-

⁵ J. J. NUNES, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, 1973², número 73. Desde H. Spanke se viene señalando una supuesta composición en trístico con vuelta entre las de su hermano Pero Velho de Taveirós; en realidad sus dos cantigas de *refram* son trísticos con estribillo de tres versos, pero sin vuelta (C. MICHAËLIS, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, vol. I, núms. 342 y 393). El error procede de C. Michaëlis, que daba la fórmula *aaabBB* a la primera de estas composiciones sin reparar que el supuesto verso de vuelta formaba parte del estribillo —aun cuando variara en su primera mitad como es frecuente en esta escuela—.

⁶ *Ob. cit.* págs. 256 y 343, y G. REANEY, «Concerning the origins of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms», *Musica Disciplina*, VI, 1952, págs. 155-166, especialmente pág. 162. Los textos pueden verse en H. ANGLÈS, *El códice musical de las Huelgas*, vol. I, Barcelona, 1931, págs. 54 y sigs. y el de «Salve Virgo Regia», con su estructura estrófica y musical, en J. SZOVERFFY, «Iberian Hymnody», *Classical Folia*, XXV, 1971, 9-136, especialmente pág. 65.

⁷ M. R. LAPA, *Das origens da poesia lirica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929, pág. 35 y nota.

⁸ *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, París, 1904², páginas 397-398 y nota. La obra de Hilario el Inglés se puede ver en la edición de J. J. CHAMPOLLION-FIGEAC, *Hilarii versus et ludi*, París, 1838, y una estrofa semejante a las suyas se encuentra en P. DRONKE, *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*, Oxford, 1968², pág. 361.

billo de un solo verso (*aaB*) o con *rim estramp* (*aab*)⁹ del que se conservan restos romances o semirromances en Italia y Francia¹⁰; esta estrofa pudo cruzarse con el trístico sin vuelta dando lugar al tipo *zejelesco* (*aaabBB* o *AA//bbb/a*). Todo este proceso es enteramente conjetural y no explicaría los pasos intermedios ni la génesis de las distintas variantes de la estrofa con vuelta, pero la escasez de datos en época tan temprana y la convicción de que este proceso hubo de realizarse al margen de la producción trovadoresca nos obligaría a aceptarlo si los géneros estróficos andalusíes no se hubieran desarrollado precisamente en el momento más oscuro y decisivo de este proceso. Quien mejor ha expuesto las dificultades de la tesis litúrgica es precisamente el mayor adversario de la arábica, el Dr. Le Gentil:

Il est clair que (...) la thèse liturgique ne se sent à l'aise, pour expliquer avec les documents subsistants la genèse de la strophe zéjélesque, qu'à partir du XI^e et surtout du XII^e siècles. A ce moment, on n'a que l'embarras du choix entre les hypothèses; par contre, quand on envisage le période où naissait en Andalousie le *muwashshah*, le IX^e et le X^e siècles, la gène est certaine¹¹.

Paradójicamente, la toma en consideración de las variantes andalusíes fue menos enriquecedora de lo que habría sido de esperar; por un lado se postuló el origen arábigo no sólo de la estrofa con vuelta, sino de la lírica romance en su totalidad, por otro se negó toda relación entre dos líricas que habían compartido el solar ibérico durante varios siglos¹². Hoy ambas posturas parecen igualmente exclusivistas y extremas, por lo que procederemos al examen conjunto de todos los testimonios conocidos.

2. Moaxaja y zéjel tienen numerosos rasgos diferenciales (uso o no de jarcha, lengua clásica o vulgar, métrica fiel o no a la preceptiva clásica, cronología y pervivencias) pero no cabe duda de su adscripción a

⁹ *Le vers français*, vol. I, París, 1931, y especialmente la página 174 donde recapitula los datos.

¹⁰ R. M. RUGGIERI, *Testi antichi romanzi*, Módena, 1947, pág. 16, y K. VORETZSCH, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle, 1913, págs. 133-134.

¹¹ P. LE GENTIL, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Collection Portugaise, IX, París, Institut Français au Portugal y Les Belles Lettres, 1954.

¹² Esta posibilidad fue inicialmente esbozada por H. SPANKE, «La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones», *Anuario Musical*, I, 1946, págs. 5-18, y ampliamente desarrollado por LE GENTIL en tres trabajos sucesivos: «A propos de la 'strophe zéjélesque'», *Revue des Langues Romanes*, LXX, 1949, págs. 119-134, *Le virelai et le villancico*, cit., y «La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman», *Romania*, LXXXIV, 1963, págs. 1-27, 209-250 y 409-411.

una misma pauta estructural con una sola diferencia notable: la configuración de la vuelta. Nos ocuparemos en primer lugar de estos aspectos.

2.1. Ambos géneros tienen en común un estribillo inicial o *maṭla*¹³ que se repite después de una primera ejecución por el solista y después de cada estrofa. Este dato, que emparenta decididamente la moaxaja a la estrofa romance con vuelta, ha sido largamente debatido¹⁴ y hasta negado por los adversarios de la teoría árabe, pero las pruebas parecen concluyentes: los manuscritos de la Guenizá con moaxajas hebreas copian el incipit del estribillo después de la vuelta (*simṭ*) o escriben en su lugar la palabra *pizmon*, que debe traducirse sin lugar a dudas como estribillo¹⁵; por otra parte tenemos el testimonio de Tanḥūm Yērushalmī que, en un glosario al *Código* de Maimónides, describió la ejecución de la moaxaja atribuyendo explícitamente al coro la repetición colectiva del *maṭla*¹⁶. En lo que respecta al zéjel existe

¹³ Para facilitar la lectura, designaré como regla general las partes del poema con el término castellano correspondiente, ahorrando así enojosas transliteraciones. Por otra parte, utilizaré la transcripción de mis fuentes (generalmente S. M. STERN, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1974) con el fin de evitar revisiones ajenas a mi especialidad. Acepto como él la terminología árabe de Ibn Jaldun, la más completa y próxima al uso andalusí (STERN, «The old Andalusian *Muwashshah*», *ob. cit.*, pág. 13).

¹⁴ La repetición del estribillo fue inicialmente conjetura de JULIÁN RIBERA («El cancionero de Abencuzmán», en *Disertaciones y opúsculos*, vol. I, págs. 1-101, Madrid, 1928, especialmente pág. 40) y aceptada, basándose en la ejecución moderna del zéjel, por MENÉNDEZ PIDAL (*Poesía árabe y poesía europea*, cit., pág. 21). LE GENTIL describe la ejecución de un zéjel con *retronx*, semejante a la *dansa* de los siglos XIV y XV y a la canción y el villancico castellano de este siglo, derivado de la repetición del estribillo después de cada vuelta (*Le virelai et le villancico*, cit., página 72), y aporta pruebas de la repetición del *maṭla*¹⁶ en un zejelero del siglo XIII, Ibn Šuštārī (*ibidem*, pág. 60, y «La strophe zadjelesque...», págs. 9-10) pero, siguiendo de nuevo a SPANKE (*ob. cit.*, pág. 16) niega que la repetición tuviera lugar de forma generalizada (*Le virelai et le villancico*, pág. 50 y sigs., y «La strophe zadjelesque», pág. 8).

¹⁵ J. M. MILLÁS VALLICROSA, *La poesía sagrada hebraicoespañola*, Barcelona, 1948², página 17.

¹⁶ En la obra de STERN hay dos versiones de este fragmento, una en su tesis («The Andalusian *Muwashshah*», pág. 17) y otra más explícita en «Esistono dei rapporti letterari tra il mondo islamico e l'Europa occidentale nell'Alto Medio Evo?», en *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medio Evo*, XII, *L'Occidente e l'Islam nell'Alto Medio Evo*, 2-8 abril de 1964 (cito por la versión inglesa en *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pág. 208, nota). Hemos de lamentar que la tesis no se publicase y permaneciese inédito este dato durante tanto tiempo. STERN, siempre muy cauto en sus posiciones, no afirma que ésta fuera la regla general, pero no es probable que se tratase de una innovación tardía ni extrapeninsular en un género tan aislado dentro de la poética árabe. El autor de este glosario es un judío egipcio que vivió en el siglo XIII, cuando la moaxaja era muy cultivada y gozaba de amplia tradición y prestigio (*The Jewish Encyclopedia*, s. v. «Tanḥum ben Yoseph Yerushalmi», New York-London, 1906), y fue él mismo un

el testimonio del zejelero Ibn Šuštari, cuyos manuscritos explicitan la repetición del estribillo tras las estrofas de varios de sus poemas¹⁷; la práctica del *retronx* por este mismo autor confirma la identificación entre el *maṭla*^c y el estribillo romance.

Es verdad que abundan los zéjeles y moaxajas sin estribillo, pero esto no los aísla de las estrofas romances con vuelta; más bien formarían un grupo de poemas estróficos destinados a la recitación¹⁸ comparable a las estrofas románicas con *rim estramp*. Es la moaxaja denominada *aqra*^c o «calva», mientras la forma normal recibe el nombre de *tāmm*¹⁹.

La peculiaridad más extraña a la lírica arábica era, sin duda, su estrofismo. El poema árabe (la *qašida*) era monorrimo e indiviso²⁰ pero en los géneros que nos ocupan se divide en estrofas (cinco en la moaxaja, indeterminadas en el zéjel)²¹. Cada estrofa (*bayt*) se dividía en dos elementos: el *guṣn* o mudanza, de rimas cambiantes en cada estrofa, y el *simṭ* o vuelta que repetía las del estribillo. El último *simṭ* de la moaxaja estaba constituido por la jarcha, también llamada *markaz*, sobre cuyas peculiaridades no insistiré por bien conocidas y por ajenas al objeto de este resumen²².

La mudanza de la moaxaja, de acuerdo con su estructura musical, es tripartita; puede consistir en tres versos monorrimos²³ pero con

caracterizado autor de este género entre los egipcios. Tampoco cabe pensar que la repetición del *maṭla*^c fuese una innovación judía; STERN demostró sobradamente que la moaxaja judía era siempre imitación de otra preexistente («The old Andalusian *Muwashshah*», págs. 78-79), acabando con las especulaciones sobre un posible influjo judío sobre la lírica estrófica arábica.

¹⁷ P. LE GENTIL lo atribuye a una innovación reciente («La strophe zadjalesque», páginas 9-10) pero no hay ninguna prueba de ello y no puede invalidarse el cúmulo de datos en contra. Hay que observar con todo que entonces permanecían aún inéditos los datos de STERN que venimos resumiendo.

¹⁸ Esta explicación fue sugerida por MENÉNDEZ PIDAL (*Poesía árabe y poesía europea*, cit., págs. 31-32) y aceptada por STERN («The old Andalusian *Muwashshah*», páginas 17-18).

¹⁹ Las terminologías son variadas y no siempre claras. STERN las ha rastreado cuidadosamente en «The old Andalusian *Muwashshah*», págs. 13 y sigs.

²⁰ R. MENÉNDEZ PIDAL, «Cantos románicos andalusíes», en *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, col. Austral, núm. 1280, Madrid, 1968², págs. 70 y 71; *Poesía árabe y poesía europea*, pág. 24, y W. HOENERBACH, «La teoría del zéjel según Hilli», *Al-Andalus*, XV, 1950, págs. 297-334, especialmente pág. 310.

²¹ STERN, *ob. cit.*, pág. 14.

²² Véase E. GARCÍA GÓMEZ, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona, Seix Barral, 1975²; STERN, *ob. cit.*, págs. 33-41, y J. M. SOLA-SOLÉ, *Corpus de poesía mozárabe*, Barcelona, 1973, págs. 25 y sigs., por no citar sino textos de fácil consulta. Se da el caso, aunque irregular, de zéjeles con jarcha (STERN, «Studies on Ibn Quzmān», en *ob. cit.*, págs. 166 a 190, y GARCÍA GÓMEZ, *Todo Ibn Quzmān*, vol. III, Madrid, 1973, págs. 227 y sigs).

²³ LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, págs. 41 y sigs.

mucha más frecuencia complica sus esquemas por el desdoblamiento de cada miembro:

aaa → *ababab* → *abcabcabc* → *abcdabcdabcd*²⁴.

Entre los esquemas estróficos del zéjel, menos complejos y variados como corresponde a un género de tipo popular, predominan los trísticos, son poco frecuentes los de seis versos y casi inexistentes los de mayor complicación²⁵.

La segunda parte de la estrofa, el *simṭ* o vuelta, repite en todas las estrofas las rimas del estribillo. Si en la mudanza señalábamos una diferencia de grado entre moaxaja y zéjel, la que se establece en la vuelta es de tipo estructural: la primera reproduce el esquema completo del estribillo, la segunda lo limita a su mitad²⁶. Si añadimos la posesión o carencia de jarcha y el uso del árabe literario o vulgar respectivamente, habremos completado las diferencias entre ambos géneros.

La métrica de moaxaja y zéjel es demasiado controvertida entre los arabistas como para ser tomada a título de prueba en un estudio como éste. Mientras E. García Gómez postula la existencia de una métrica silábica, cercana a la romance²⁷, la mayoría de los extranjeros prefieren

²⁴ Reconstruyo este proceso a partir de los esquemas reproducidos por STERN, *ob. cit.*, págs. 19-26. El autor señala una mudanza anómala, con un cuarto miembro a su vez irregular: AB//cd.cd.cd.cc/ab (*ibidem*, pág. 22 y nota).

²⁵ En Ibn Quzmān hay un solo caso de tres versos por miembro (cde.cde.cde, número 149; uso los esquemas levantados por RIBERA, *ob. cit.*, págs. 78-81). Para todo lo relativo a las diferencias entre el estrofismo de ambos géneros véase STERN, «The old Andalusian *Muwashshah*», págs. 52 y sigs., y «Studies on Ibn Quzmān», *ob. cit.*, págs. 167-170.

²⁶ Según GARCÍA GÓMEZ, una tercera parte de los llamados «zéjeles simples» quzmaníes presentan la irregularidad de reproducir en la vuelta el esquema completo del estribillo, como la moaxaja (*Todo Ibn Quzmān*, vol. III, págs. 190-192); sus datos coinciden con los de STERN, que propone llamarlos «Zéjeles como moaxajas» («Zajal and *Muwashshah*», en *ob. cit.*, pág. 168). LE GENTIL señala asimismo que esta anomalía sigue siendo muy frecuente en el zéjel moderno (*Le virelai et le villancico*, págs. 55-56) lo que no debe extrañar dada la semejanza entre ambos géneros y su aislamiento formal en la poética árabe.

²⁷ «La lírica hispanoárabe y la aparición de la lírica románica», *Al-Andalus*, XXI, 1956, págs. 303-338, especialmente págs. 323 y sigs., y «Métrica de la moaxaja y métrica española. Aplicación de un nuevo método de medición completa al 'Ḡaiš' de Ben al-Ḥaṭīb», *Al-Andalus*, XXXIX, 1974, págs. 1-125, así como *Todo Ben Quzmān*, vol. III. Véase también F. CORRIENTE, «Acento y cantidad en la fonología del hispanoárabe. Observaciones estadísticas en torno a la naturaleza del sistema métrico de la poesía popular andalusí», *Al-Andalus*, XLI, 1976, págs. 1-15, así como las observaciones y referencias de A. RAMÍREZ CALVENTE, «Jarchas, moaxajas, zéjeles», *Al-Andalus*, XLI, 1976, págs. 147-178, especialmente págs. 158 y sigs., y 385-409, especialmente 396 y sigs.

pensar en modificaciones operadas sobre los metros clásicos²⁸. Cabe pensar, sin embargo, que la primera hipótesis es más probable en el zéjel por la pérdida de la cantidad silábica en el dialecto andalusí.

Más informados estamos sobre sus melodías, a pesar de la inexistencia de partituras anteriores al siglo XVI. El análisis comparado del canto norteafricano²⁹, de ciertos testimonios antiguos³⁰ y de su estructura estrófica coinciden en señalar una mudanza de tres frases musicales, una por cada rima o grupo de rimas; en lo que respecta al estribillo, lo más probable es que contara con dos frases, una para cada grupo de versos. En cuanto a la vuelta, tendría tantas frases musicales como grupos de rimas del estribillo; en la moaxaja constaría de su repetición completa, en el zéjel de una sola frase. Podemos pensar que el esquema métrico-estrófico de la moaxaja coincidiría con el de este villancico del *Cancionero Musical de Palacio*, de hacia 1500:

$$\begin{array}{c} A A \\ \alpha \beta \end{array} \parallel \begin{array}{c} b b b \\ \gamma \gamma \gamma \end{array} \mid \begin{array}{c} a a \\ \alpha \beta \end{array} \parallel \begin{array}{c} A A \\ \alpha \beta \end{array}^{31}.$$

El correspondiente al zéjel sería idéntico al de esta cantiga de Santa María:

$$\begin{array}{c} A B \\ \alpha \beta_1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} c c c \\ \gamma_1 \gamma_1 \gamma_2 \end{array} \mid \begin{array}{c} b \\ \beta_2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} A B \\ \alpha \beta_1 \end{array}^{32}.$$

2.2. El factor clave para la toma en consideración de estas formas es su cronología. Con los textos hoy conocidos puede seguirse la historia de la moaxaja desde °Ubāda ben Mā al-Samā, en el primer cuarto del siglo XI, hasta el ocaso del Islam hispánico, con supervivencias en la literatura y el canto árabe hasta nuestros días³³. Siguiendo las noticias

²⁸ STERN, *ob. cit.*, págs. 30-32.

²⁹ P. LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, págs. 47 y sigs. y pág. 72.

³⁰ Algunas cantigas de Santa María tienen esquemas musicales que hemos de suponer zejelescos, como los números 8, 86, 88, 96 y 115 (ANGLÈS, *La música de las cantigas de Santa María*, vol. III, Barcelona, 1958, págs. 393-394, así como las melodías y sus esquemas en el volumen II. Debe compulsarse con LE GENTIL, «La strophe zadjalesque», pág. 246 y nota, que interpreta mal las referencias de ANGLÈS pero añade acertadamente la cantiga número 115).

³¹ ANGLÈS, *La música de las cantigas*, cit., vol. III, pág. 394. El esquema musical ha sido modificado en la edición de este cancionero por J. ROMEU FIGUERAS y H. ANGLÈS, Barcelona, 1947-1965, núm. 198, pero persisten los aspectos que aquí nos interesan.

³² ANGLÈS, *La música de las cantigas*, vol. III, págs. 393-94, cantiga núm. 96.

³³ STERN, *ob. cit.*, págs. 63-80 y 94, y «Andalusian Muwashshah in the musical repertoire of North Africa», en *Actas del Primer Congreso de Estudios Islámicos*,

de los tratadistas antiguos podemos admitir que la moaxaja fue inventada por un poeta de Cabra, Muḥammad ben Maḥmūd (Muqaddam ben Mu'āfa según otra fuente, que Stern considera errónea) y que este hecho debe situarse alrededor del año 900³⁴.

Estamos peor informados de la historia del zéjel, a pesar de los estudios que se van sucediendo sobre este tema. Debió ser introducido en el repertorio de los géneros líricos andalusíes por Ibn Quzmān, quizá por Ibn Rāšid, hacia el año 1100. Gozó de gran popularidad y difusión y fue adaptado a la lírica religiosa; recibió, como la moaxaja, la atención de los preceptistas y pervive en el canto norteafricano. Estos aspectos, pero más especialmente su temática y el uso del árabe vulgar, lo adscriben a una corriente literaria popular o popularizante; aunque no existe evidencia documental, a la luz de los preceptistas puede suponerse que era cantado desde muy antiguo y que la intervención de Ibn Quzmān se habría limitado a adaptarlo y prestigiarlo en los círculos cortesanos con su arte y gracejo³⁵.

El origen de moaxaja y zéjel ha sido ampliamente debatido, pero hoy sólo parecen admisibles dos teorías: la que lo pretende fruto de una evolución interna en la lírica árabe y los autores que apuntan antecedentes romances. Aquélla fue primeramente defendida por Hartmann y goza de predicamento entre los romanistas que niegan los contactos entre ambas líricas³⁶; según ellos, moaxaja y zéjel derivarían del *musammāt*, embrión de poema estrófico que Stern esquematiza así:

—————	a	—————	a
—————	b		
—————	b		
—————	b	—————	a ³⁷ .

Como puede verse, si el primer verso se convirtiera en estribillo y se repitiera al final, proceso indemostrable hoy por hoy, nos encontraríamos ante un zéjel. Pero para aceptar esta teoría habría que explicar

Córdoba, 1962, págs. 319-327, así como LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, págs. 14 y 55 sigs.

³⁴ STERN, «The Andalusian *Muwashshah*», *ob. cit.*, págs. 63 y sigs.

³⁵ Para el zéjel véase J. RIBERA, *ob. cit.*, págs. 1-101; L. MASSIGNON, «Investigaciones sobre Šuštari, poeta andaluz enterrado en Damietta», *cit.*; W. HOENERBACH, *ob. cit.*; LE GENTIL, *ob. cit.*, págs. 47 y sigs.; STERN, «Studies on Ibn Quzmān», *ob. cit.*, página 170, y GARCÍA GÓMEZ, *Todo Ibn Quzmān*, vol. III, págs. 34 y sigs.

³⁶ LE GENTIL, «A propos de la strophe zéjélesque», *cit.*, y *Le virelai et le villancico*, páginas 33 y sigs. y 227 y sigs.

³⁷ STERN, «The old Andalusian *Muwashshah*», pág. 55.

también por qué el último verso creó un nuevo miembro para desarrollar dos rimas iguales, reproduciendo el esquema del primero (*aa/bbb/aa*) para dar lugar a la moaxaja. Habría que explicar asimismo cómo y por qué se introdujo la lengua vulgar en el zéjel y la jarcha en la moaxaja y, por fin, habría que justificar que la jarcha, elemento añadido según este proceso, determine la estructura de todo el poema³⁸. Esta teoría elude también el problema de la métrica, a pesar de su incontestada rareza.

Es cierto que un origen lejanamente popular de la estrofa andalusí con vuelta ha sido repetidamente señalado³⁹, pero nadie la ha defendido con el rigor de Stern, tan poco dado a conjeturas. Si bien el autor había mantenido un cauto eclecticismo desde 1948⁴⁰, en 1965 adoptó una posición tajante respecto al supuesto origen árabe de la lírica romance⁴¹. Niega la influencia de la lírica arábiga en Europa, considera inadmisibile que España haya irradiado una forma poética en la Edad Media —lo que parece muy razonable—, cree que Alfonso X se inspiró en modelos franceses y afirma que los testimonios directos e indirectos de la estrofa zejelesca en la Romania son tan escasos y dispersos que revelan la existencia de una tradición antigua, casi exclusivamente oral, cuyas influencias y focos es imposible localizar. Asimismo acusa a Jeanroy y Menéndez Pidal de haberlos situado, arbitrariamente, en Francia y España⁴². En cuanto a la estrofa con vuelta, considera que la solución más sencilla es atribuirle, tal cual, a la poesía románica, oral y popular, que preexista en Al-Andalus y en toda Europa: «The traditional poetry in Romance, from which the Arab poets derived the *kharjas*, already possessed strophic forms analogous to the form of the *muwashshah*⁴³». La probable preexistencia del zéjel a la obra de Ibn Quzmān en la lírica

³⁸ Este dato es confirmado por los preceptistas (GARCÍA GÓMEZ, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, págs. 29-31, y STERN, *ob. cit.*, págs. 32 y sigs.), así como por la experiencia de su evolución formal; el desarrollo de las combinaciones de las rimas en la moaxaja comienza por el estribillo, cuyo esquema reproduce el de la jarcha, y sólo en último término alcanza la mudanza, mientras en el zéjel, que carece de jarcha, se conservan sus esquemas dentro de la mayor sencillez, como quedó dicho más arriba.

³⁹ J. M. MILLÁS VALLICROSA, *Poesía sagrada hebraicoespañola*, pág. 67, y GARCÍA GÓMEZ, *Todo ben Quzmān*, vol. III, págs. 33 y sigs., por no citar la abundante bibliografía en torno a las jarchas (véase R. HITCSCOCK, *The Kharjas*, en *Research Bibliographies and Checklists*, London, Grant & Cutler Ltd., 1977).

⁴⁰ «Final lines of Hebrew *muwashshahs*», *ob. cit.*, pág. 124, y «The Andalusian *Muwashshah*», *ob. cit.*, págs. 50 y sigs. y 56 y sigs.

⁴¹ «Esistono dei rapporti letterari...», cit. Nótese que este artículo parece pensado como refutación de las tesis de MENÉNDEZ PIDAL y, más concretamente, de *Poesía árabe y poesía europea*, cuyos razonamientos sigue en parte.

⁴² *Ibidem*, págs. 209-215.

⁴³ *Ibidem*, págs. 226-227.

popular andalusí, el uso del lenguaje coloquial en este género, los problemas de la métrica en moaxaja y zéjel, su estrofismo, la misma presencia de la jarcha, el probable conocimiento de la lírica romance por los andalusís de todas las religiones⁴⁴ y la propia génesis de estos géneros en la encrucijada cultural de Al-Andalus favorecen esta hipótesis, atractiva por su simplicidad, pero queda el interrogante planteado por Menéndez Pidal años ha⁴⁵: ¿cómo pudieron existir en el siglo IX formas románicas tan complejas? Y dado que existieran ¿cómo no dejaron rastros en la lírica latina? Y por último, podríamos añadir, ¿qué relación puede establecerse entre las formas árabes y las románicas?

3.1. A pesar de su escasa estima por las formas popularizantes, los trovadores nos van a proporcionar la primera colección importante de estrofas con vuelta desde que, a mediados del siglo XIII, empieza a figurar la *dansa* en su repertorio. Conservamos un total de treinta⁴⁶, de las que diez son anónimas; la más antigua es la de Uc de Sant Circ, cuya producción se puede datar entre 1217 y 1253⁴⁷, siguen las trece de Guiraut d'Esplanha (...1245-1265...) ⁴⁸, cinco de Cerverí de Girona (...1259-1285...) ⁴⁹ y una de Paulet de Marselha (...1262-1268...) ⁵⁰. Las diez anó-

⁴⁴ RAMÍREZ CALVENTE ha propuesto diversas correcciones a un pasaje de Hilli que, de ser aceptadas, suponen la preexistencia de cuatro géneros líricos romances llamados *trenos*, *laudes*, *recuestas* y *zarabandas* («Jarchas, moaxajas, zéjeles», cit., páginas 385-396). Anterior y más ponderado es un trabajo de B. DUTTON donde establece étimos romances para el antropónimo del ciego de Cabra y ciertos tecnicismos árabes propios de la estrofa con vuelta («Some new evidence for the romance origins of the *muwashshahas*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, págs. 73-81); en esta misma línea había ya un trabajo de J. COROMINAS («Del Pidal de don Ramón», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. I, Madrid, 1950, págs. 19-54, especialmente págs. 30-39).

⁴⁵ *Poesía árabe y poesía europea*, pág. 53.

⁴⁶ Sobre la *dansa* trovadoresca véase M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, vol. I, págs. 47-48; I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, París, 1966, vol. II, pág. 70; A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, págs. 437-438, y *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-París, 1934, págs. 341-346.

⁴⁷ Número 24 de la edición de A. JEANROY y J.-J. SALVERDA DE GRAVE, *Poésies de Uc de Saint Circ*, Bibliothèque Méridionale, núm. 15, Tolosa, 1913. Véase también RIQUER, *ob. cit.*, págs. 1339 y sigs.

⁴⁸ O. HOBY, *Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Esplanha*, Friburgo, 1915, números 4 a 15 y 17. Sobre los problemas de atribución véase P. SAVJ-LOPEZ, «Le rime di Guiraut d'Esplanha», en *Studi Medievali*, I, 1905, 394-409. Asimismo véase RIQUER, *ob. cit.*, págs. 1386 y sigs.

⁴⁹ RIQUER, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, 1947, números 2, 5, 6, 7 y 9. Véase del mismo autor, «Para la cronología del trovador Cerverí», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. III, págs. 361-412, y *Los trovadores*, págs. 1556 y sigs.

⁵⁰ E. LEVY, «Le troubadour Paulet de Marseille», *Revue des Langues Romanes*, XXI, 1882, págs. 261-289, así como RIQUER, *Los trovadores*, págs. 1447 y sigs.

nimas, transmitidas en parte fuera de los grandes cancioneros, acreditan el arraigo del género fuera de los círculos trovadorescos⁵¹.

El primero de los textos citados, a pesar de la afirmación explícita del autor (*Una danseta voil far*) carece de vuelta, por lo que debe considerarse en realidad una *canço ab refranh*; quizá esta anomalía no haga sino certificar la novedad de su aceptación en el repertorio trovadoresco. En Guiraut d'Esplanha encontramos otra *dansa* singular en cuanto tiene doble vuelta (*AB//cd.cd/ab/ab*)⁵², lo que quizá excluye la repetición del estribillo al final.

El esquema zejelesco, con trístico monorrímo en la mudanza y vuelta más breve que el estribillo, aparece en siete casos⁵³, de los que cinco se ajustan al modelo más sencillo (*AA//bbb/a*). De dos de ellos conservamos la melodía: uno parece ajustarse al esquema zejelesco⁵⁴, con tres frases musicales diferenciadas en la mudanza —veremos reaparecer este esquema en los laudarios—; otro tiene sólo dos frases en la mudanza y una vuelta simétrica al estribillo:

$$\left(\begin{array}{c|c} A A & b b b / a \\ \alpha_1 \alpha_2 & \beta_1 \beta_2 / \alpha_1 \alpha_2 \end{array} \right)^{55} .$$

⁵¹ Uso las siguientes ediciones: 461,27b en ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, cit., págs. 185 (facsimil) y 406 (transcripción musical y texto en edición parcial); 461,92 en K. APPEL, *Provenzalische inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1890, pág. 322; 461,193a en P. MEYER, «Traité catalans de grammaire et de poétique», *Romania*, VI, 1877, págs. 341-358, especialmente pág. 353, nota; 461,195 en P. MEYER, *Les derniers troubadours de la Provence*, Paris, 1871 (reproducción anastática Genève-Marseille, 1973), pág. 116; 461,196 en APPEL, *Provenzalische inedita*, cit. pág. 328; 461,198 en K. BARTSCH, *Chrestomathie Provençale*, Marburg, 1904, col. 270; 461,215c en ANGLÈS, *La música a Catalunya*, cit., págs. 185 (facsimil) y 406 melodía y primeros versos); 461,224 en MEYER, *ob. cit.*, pág. 115; 461,230 en APPEL, *ob. cit.*, pág. 331; 461,251b, inédito (facsimil del manuscrito en ANGLÈS, *ob. cit.*, pág. 185; el original fue extraviado durante la guerra civil, según información de D. R. Aramón i Serra, del Institut d'Estudis Catalans).

⁵² Guiraut d'Esplanha, 244,14 (407:14) en el repertorio de Frank, núm. 11 en la edición de Hoby. Sí hay casos de doble vuelta en las *Cantigas de Santa Maria* (números 25 y 285).

⁵³ Son el 434,9c (44:10), «Dança-balada d'en Cerveri» según la rúbrica, los anónimos 461,27b, 461,193a, 461,215c y el perdido 461,251b (44:5). Nótese el anonimato y la conservación de las cuatro últimas fuera de los grandes cancioneros, signo de su carácter popularizante. En cuanto al segundo texto, no admito el esquema estrófico de Frank (791 bis:1, *abcdbbeEE*) que, si está justificado por la métrica y la fraseología musical, enmascara su carácter zejelesco, transparente si eliminamos la rima libre de los versos impares (*aaabBB*, o sea *AA//bbb/a* si disponemos el estribillo en posición inicial). Quedan, por último, dos *dansas* de Guiraut d'Esplanha (244,2, ed. Hoby núm. 5, y 244,4, ed. cit., núm. 15).

⁵⁴ 461,27b, ANGLÈS, *ob. cit.*, págs. 406-407.

⁵⁵ 461,215c, *ibidem*, págs. 185 y 406.

En lo sucesivo veremos muy a menudo esta disimetría entre música y estrofismo.

Las veintiuna restantes ofrecen el modelo estrófico que caracteriza el género en el siglo XIV: mudanza de dos miembros y vuelta simétrica al estribillo⁵⁶. De estas veintiuna *dansas*, seis son irregulares: tres de Cerverí⁵⁷, quizá por influjo de la *balada*, usan las mismas rimas en estribillo y mudanza; faltan por tanto a una de las reglas básicas de la estrofa con vuelta. Un cuarto ejemplar incluye en la vuelta rimas comunes a la mudanza (*ABAB//cc/cbcb*)⁵⁸, otra presenta rimas exclusivas de esta parte más otra común al estribillo (*AAB//cc/ddb*)⁵⁹ y el último tiene doble anomalía: rimas del estribillo en la mudanza y de la mudanza en la vuelta (*AA//bba.bba/ba*)⁶⁰.

⁵⁶ 244,5 (*AB//cdcd/ab*), 434a,1a y 434,4a (*ABA//abab/aba*), 461,196 (*ABB//ccdcd/abb*), 434,14a (*ABAB//cc/abab*), 244,1, 244,6, 244,10, 244,12, 461,92 y 461,230 (*ABAB//cdcd/abab*), 434a,71 (*ABAB//cdcd/abab* esquema de RIQUER, *Ed. cit.*, pág. 10), 461,224 (*ABBA//cdcd/abba*), 244,1a (*ABBA//ccdcd/abba*), 461,195 (*AABB//ccdcd/aabb*), 319,4 (*AABB//ccdefef/aabb*), 244,3 (*AAAA//bbcbbc/aaaa*) y 244,15 (*ABACA//dedede/abaca*). Véanse además las *dansas* citadas en las notas siguientes.

⁵⁷ Tan sólo algunos textos de Cerverí escapan a esta norma: 434,9c, 434,4a y 434a,1a. La rúbrica del primero (*dança-balada*) induce a pensar en el influjo de la *balada*, equivalente provenzal del *rondel* o *rondeau* (RIQUER, *Los trovadores*, páginas 46-47; FRANK, *Répertoire métrique*, cit., vol. I, págs. XXXIX y sigs., y vol. II, pág. 70; estos textos han sido publicados por RIQUER, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, págs. 1, 6 y 8; *Los trovadores*, págs. 56 y 1565-1570; APPEL, *ob. cit.*, págs. 45 y sigs., y FRANK, «Tuit cil qui sunt enamourat», en *Romania*, LXXV, 1954, págs. 98-108).

⁵⁸ Guiraut d'España, 244,16, edición Hoby, núm. 14.

⁵⁹ Hoby divide la mudanza en cuatro versos, con los impares en *rim estramp* y el estribillo en otros cuatro, pentasílabos, de rima *AAAB*; las vueltas alternan este esquema (*dddb*, estrofas IV, V y VI de Hoby) con otro cuyo tercer verso es *estramp* (*ddeb*, estrofas II y III; la estrofa I corresponde al estribillo). FRANK (156:1) propone el esquema que adopto, aceptando una rima interior en el estribillo en beneficio de la simetría con las vueltas

$$\left(\begin{array}{c|c|c} A & A & B \\ \hline 5 & 5 & 10' \end{array} \parallel \dots \parallel \begin{array}{c|c} d & d & b \\ \hline 5 & 5 & 10' \end{array} \right).$$

RIQUER (*Los trovadores*, núm. 283) acepta el esquema de FRANK pero deja el estribillo en cuatro versos.

⁶⁰ 461,198, esquema de FRANK (120:3). Este texto es muy irregular: no coinciden las medidas de los versos de rima común ni las de vuelta y estribillo, lo que exigiría arreglos notables en la melodía; por otra parte repite en la mudanza una rima del estribillo y cambia el orden de las rimas en su segundo miembro. Debió ser muy popular, pues Bernart de Rovenac siguió este esquema en un *sirventés* (66,4) y lo mismo hizo Cerverí de Girona siguiéndole a él (434a,75, ed. cit., pág. 120, y *Los trovadores*, págs. 1371-1372).

El esquema melódico de estas *dansas* corresponde al del *virelai* y es también estrictamente paralelo a su estrofismo. Los textos 461,92 y 461,230 se ajustan, con ligeras variaciones, a un modelo común:

$$\begin{array}{l} A B A B // c d c d / a b a b \\ \alpha \beta_1 \alpha \beta_2 // \gamma \delta \gamma \delta / \alpha \beta_1 \alpha \beta_2 \end{array}$$

El 461,196 adapta este esquema a su forma estrófica:

$$\begin{array}{l} A B B \quad \left\| \begin{array}{cc} \underline{c c d} & \underline{c c d} \\ \delta \varepsilon_1 & \delta \varepsilon_1 \end{array} \right. \left| \begin{array}{l} a b b^{61} \\ \alpha \beta_2 \gamma \end{array} \right.$$

Nos movemos, pues, en el ámbito del género que los musicólogos denominan con el término francés *virelai*.

En estos pocos poemas podemos observar un muestrario de todas las variantes románicas de la estrofa con vuelta. El tipo dominante (21 sobre 30) parece privativo de la Rumania: doble mudanza (en Al-Andalus era siempre triple) y vuelta simétrica al estribillo, como la de la moaxaja. El otro tipo (siete casos) se ajusta al modelo zejelesco: triple mudanza y vuelta reducida a la mitad de las dimensiones del estribillo; pero este esquema estrófico se asocia habitualmente a la forma musical correspondiente al tipo anterior.

Por otro lado hemos aislado dos anomalías: algunas mudanzas (pocas aquí, el 10 %) usan rimas del estribillo y algunas vueltas (sólo cuatro, el 13 %) incluyen, junto a las rimas del estribillo, alguna rima propia o procedente de la mudanza. Como veremos en las próximas páginas, no se trata, ni mucho menos, de fenómenos aislados.

3.2. En la investigación de esta forma, tanto los musicólogos como los romanistas han venido prestando especial atención al *virelai* francés, quizá por el papel que correspondió a esta literatura en la Europa medieval, por la variedad y riqueza de su documentación o por la abundancia de sus melodías. Sin embargo el *virelai* fue tardío en su aparición y efímero en su historia, que ni de lejos puede compararse a la del *rondeau*.

⁶¹ Tomo las tres melodías de ANGLÈS, *La música a Catalunya*, págs. 353 y sigs., donde transcribe el ms. 844 de la Biblioteca Nacional de París. El repertorio musical de las *dansas* se completa con *Be volgra* (244,1a), contenida en el mismo manuscrito, pero ignoro si existen transcripciones de la melodía. El texto fue estudiado y reproducido en facsímil por P. BECK (*Le manuscrit du Roi*, Londres, 1938) pero dificultades económicas impidieron la publicación de las transcripciones, ya realizadas.

Le Gentil considera que el género aparece en Francia en el primer tercio del siglo XIII, en ocho textos líricos de factura tradicional contenidos en el *Roman de la Rose o de Guillaume de Dole*, de Jean Renart ⁶²; de lo delicado de este problema da fe la divergencia de las opciones de cuantos se han ocupado de él: en las antípodas de Le Gentil estaría F. Lecoy, para quien estas composiciones «se presentent presque toutes sous la forme du rondet de carole» ⁶³. La razón es obvia: todos estos textos constan de una sola estrofa, por lo que la separación entre ésta y el estribillo no siempre resulta fácil; por otro lado ocurre a menudo en estos fragmentos que el verso del estribillo insertado en la estrofa adapta su rima a la de ésta, enmascarando así su adscripción a la forma del *rondeau*. En cualquier caso no parece que nos encontremos ante formas inequívocas con vuelta que, como ya sabemos, aparecen esporádicamente en textos franceses de esta época.

Como en el resto de la Romania esta estrofa sólo abunda cuando se convierte en soporte de un género lírico, en este caso el *virelai*. Los más antiguos testimonios se encuentran en el cancionero de un autor desconocido, Jeannot de Lescurel o l'Escurel, a quien se viene identificando, sin pruebas concluyentes, con un ajusticiado en París el año 1303 ⁶⁴. De este mismo período deben datar las *balletes* del *Cancionero de Oxford Douce 308*, todas anónimas, bajo cuya rúbrica se incluyen indiscriminadamente *virelais* y *ballades* ⁶⁵. Machaut lo dignificaría con el título de *chanson balladée* y fue su discípulo Eustache Deschamps quien por primera vez lo incluyó en una preceptiva. A partir de este momento

⁶² Su datación se ha retrasado progresivamente de 1200 a 1212 y a 1228 (F. LECOY, introducción a JEAN RENART, *ob. cit.*, París, 1969, págs. VI-VIII). Para este problema véase P. LE GENTIL, «La strophe zadjélesque», *cit.*, pág. 241, nota.

⁶³ *Ob. cit.*, pág. XXVI. Véase también la edición de P. GENRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 2 vols., Göttingen, 1927 (de donde proceden los esquemas métricos de V. MÖLK y F. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, 2 vols., München, 1972), así como la de N. V. DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, París, Klincksieck, 1969.

⁶⁴ P. MEYER, «Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours», en *Romania*, XIX, 1890, págs. 1-63, especialmente pág. 24, y E. LANGLOIS, «Jean de Lescurel, poète français», en *Histoire Littéraire de la France*, vol. XXXVI, París, 1927, págs. 109-115.

⁶⁵ Edición paleográfica de G. STEFFENS, «Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308», en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, XCVII, 1896, págs. 283-308, XCVIII, 1897, págs. 59-80 y 343-382, y XCIX, 1897, págs. 77-100 y 339-383 (las *balletes* están contenidas en la última entrega). Para la historia y caracterización del género véase E. HOEFFNER, introducción a G. DE MACHAUT, *Oeuvres*, S.A.T.F., núm. 58, París, 1908, págs. 242 y sigs.; «Les poésies lyriques du *Dit de la Panthère* de Nicole de Margivale», en *Romania*, XLVI, 1920, págs. 204-230, y «Virelais et ballades dans le chansonnier d'Oxford Douce 308», en *Archivum Romanicum*, IV, 1920, págs. 20-40, especialmente págs. 29 y sigs.

decaió rápidamente para reaparecer por fin en formas menores del siglo xv⁶⁶.

Entre los esquemas estróficos de este período⁶⁷ encuentro treinta y cinco de tipo zejelesco, con triple mudanza y vuelta más breve que el estribillo. La mayoría pertenecen al modelo más sencillo (*AA//bbb/a* y *AB//ccc/b*) y sólo seis tienen estribillo de tres versos, con vuelta de uno sólo en dos de ellos, con vuelta de dos versos en los demás⁶⁸. Nótese la escasa variedad formal y el predominio de los esquemas más simples, manifestación inequívoca de su proximidad a la lírica popular. En cuanto a las escasas melodías conservadas, dos corresponden al modelo del *rondeau*, otra se ajusta al modelo romance, con sólo dos vueltas

$$\begin{array}{ccc|c|c} A & B & & c & c & & c & b \\ \alpha & \beta & & \gamma & \delta & & \alpha & \beta \end{array},$$

la última es muy parecida a la de alguna *lauda* y la creo zejelesca

$$\begin{array}{ccc|c|c} A & A & & b & b & b & a \\ \alpha_1 & \alpha_2 & & \beta & \beta & \gamma & \alpha_2 \end{array}.$$

Los setenta y dos *virelais* restantes corresponden al esquema que venimos llamando romance: doble mudanza (*ouvert* y *clos* en la termi-

⁶⁶ Para estos temas véase W. APEL, «Rondeaux, Virelais and Ballades in French 13th century song», en *Journal of the American Musicological Society*, VII, 1954, páginas 121-130; R. W. LINDER y S. MCPHEE GWYNN, «The Bergerete form in the Laborde Chansonier: a Musico-Literary Study», *ibidem*, págs. 113-120; M. FRANÇON, «On the Nature of the Virelai», *Symposium*, IX, 1955, págs. 348-355, y G. REANEY, «The poetic Form of the Machaut's Works: I. The Ballades, Rondeaux and Virelais», *Musica Disciplina*, XIII, 1959, págs. 25-41, y «The developpement of the rondeau, virelai, and ballade forms from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut», en *Festschrift Karl Gustav Fellerer*, págs. 421-427. Para el desarrollo de los géneros líricos en general durante los siglos XIV y XV, con detallado análisis de sus formas estróficas, véase D. POIRION, *Le poète et le Prince*, París, P.U.F., 1965, especialmente página 328 y nota donde añade datos al primer artículo citado de G. REANEY.

⁶⁷ Para evitar disquisiciones sobre los criterios de clasificación acepto como *virelais* los que MÖLK y WOLFZETTEL consideran como tales (véase la ficha correspondiente en el tomo II). Sin embargo, elimino varios textos en cuyo esquema estrófico resulta difícil discernir la mudanza de la vuelta (M-W núms. 19, 20, 29, 58, 117, 126, 189, 190, 193, 194, 229, 239, 249, 255, 288, 289, 342, 346, 405, 574 y 1473).

⁶⁸ *AA//bbba* (M-W núms. 349, 350, 357, 358, 362) (no consta en la lista de *virelais*) a 365, 367, 368, 370, 372, 374, 377, 379, 380 a 384 y 388; las melodías correspondientes a estos textos están en GENNRICH, *ob. cit.*, núms. 212 y 251 —cito en adelante como G—, *AB//cccb* (M-W 409, 410, 411, 413 a 415, 417 y 418; melodía del 417 en G 151), *AAA//bbba* (M-W 392, texto en G 270), *AAB//cccb* (M-W 424), *AAA//bbbaa* (M-W 395 y 396), *AAB//ccab* (M-W 420, melodía en G 169) y *ABA//ccba* (M-W 428).

⁶⁹ G 69, 251, 151 y 212, respectivamente.

nología francesa) y vuelta simétrica al estribillo, tanto en su melodía como en su estrofismo

$$\begin{array}{ccc} A B A B & \parallel & c d c d & \left| & a b a b^{70}; \\ \alpha \beta_1 \alpha \beta_2 & & \gamma \delta_1 \gamma \delta_2 & & \alpha \beta_1 \alpha \beta_2 \end{array}$$

pero sólo veintitrés se ajustan a este modelo estrófico que veíamos propio de la *dansa*⁷¹. Otros cinco ofrecen en la vuelta una rima del estribillo y otra de la mudanza⁷², y son nueve los que sustituyen ésta por una rima nueva⁷³; todo ello parece demostrar que la génesis del tipo francés se hizo al margen del tipo zejelesco, al contrario de cuando se viene suponiendo para la *ballata*.

Los treinta y cinco *virelais* que nos restan en el modelo romance tienen una particularidad rara en el resto de la Romania: el uso en la mudanza de rimas del estribillo⁷⁴. En la vuelta de cuatro de ellos encontramos a su vez una rima de la mudanza junto a otra del estribillo y en otros tres aparece ésta junto a una rima nueva, como en la *ballata*⁷⁵, pero esto es irrelevante; lo que aquí nos interesa es el indudable influjo del *rondeau*, que se había popularizado en los círculos cortesanos desde 1200 a juzgar por el *Guillaume de Dole* y que había entrado en el repertorio escrito de los troveros con Adam de la Halle, en el tercer cuarto del siglo XIII. Esta tendencia se acentúa por otra parte a partir de

⁷⁰ M-W 2314, G 386.

⁷¹ M-W 481 (melodía en G 376), 483, 530 a 532, 553 (G 387 con melodía), 539, 540, 547 (melodía en G 185), 567, 2059, 2060 (=G 55 con melodía), 2063, 2210, 2215, 2299, 2307, 2311 a 2314 (melodía en G 360, 386 y 395), 2325 y 2326.

⁷² M-W 1775, 1795, 1901, 1902 y 1911.

⁷³ M-W 537, 549, 554, 556, 557, 1944, 2318, 2328 y 2329.

⁷⁴ AB//aab (M-W 494 y 495), AB//cb/db (M-W 2497), AB//aaaa/ab (M-W 44, G 22), AB//acac/cb (M-W 1562, G 284), AB//baba/ab (M-W 1361, G 267), AB//caca/ab (M-W 1568, 1578, 1579 y 1581 a 1586, correspondientes a G 385, 303, 171, 372, 383, 160, 295 y 271, excepto el primero, que falta en esta colección), AB//cbcb/db (M-W 1942, G 249), AB//cdacda/ab (M-W 2492, G 378), AAB//caca/ccb (M-W 667, G 200), AAB//abab/aab (M-W 636, G 226), ABA//baba/aba (M-W 1435, G 382) ABA//acac/aca (M-W 724, G 161), ABA//abab/aba (M-W 715, 717 y 721, G 218, 192 y 155), ABA//cbcb/baa (M-W 178, G 170), ABA//cbcb/ada (M-W 2298, G 217), ABA//cbcb/aba (M-W 1939, G 5135a), ABB//bcbcb/abb (M-W 1913, G 165), ABB//cbcb/cbb (M-W 917, G 219), AAB//acdacd/eeb (M-W 2494, G 213), AAAB//bb/cccb (M-W 529), ABAB//caca/abab (M-W 1591, G 162), ABBA//baba/abba (M-W 1213, G 207), ABBA//cbcb/aaba (M-W 2039, G 206) y ABAB//ccacca/abab (M-W 467, G 178). Nótese que estos esquemas destacan por su variedad y riqueza, signo de su acercamiento a la cuidada estética de trovadores y *trouvères*.

⁷⁵ M-W 667, 724, 917 y 1562 (G 700, 161, 219 y 284, respectivamente) y M-W 1942, 2298 y 2497 (G 249 y 217, faltando aquí el último).

Machaut ⁷⁶, por lo que define cada vez más la peculiaridad francesa en el uso de la estrofa con vuelta.

La lírica de expresión provenzal y francesa forma, pues, un área bien definida en la geografía de la estrofa con vuelta; cada una de ellas ofrece el neto predominio de una variedad autóctona, pero ambos responden a una pauta común que venimos denominando «romance» por carecer de representación en el mundo andalusí: una vuelta con las mismas rimas del estribillo, una mudanza con dos miembros simétricos, y riguroso paralelismo entre los esquemas estrófico y melódico. Si aceptamos que la inclusión de rimas del estribillo en la mudanza fue forjada a imagen del *rondeau* —y el refuerzo de esta tendencia a medida que el *rondeau* se afirma y el *virelai* pierde terreno parece confirmarlo— no cabe duda de que en un principio debía tratarse de una estrofa semejante a la de la *dansa*, con rimas distintas en el estribillo y la mudanza.

Por otro lado, los tipos estróficos que veníamos denominando «zejelesco» y «romance» registran una estratificación socio-literaria visiblemente diferenciada. El primero se caracteriza por su fidelidad a un esquema muy simple, con un solo verso para cada uno de los miembros de la mudanza y, como consecuencia, por su escasa variedad formal; en el segundo, el *ouvert* y el *clos* constan con mayor frecuencia de dos versos, a veces tres, organizados en torno a dos rimas, raramente más: *ABA//cb.cb/aba* (M-W 1939), *ABAB//cca.cca/abab* (M-W 467) y *AAB//acd.acd/ccb* (M-W 2494). Por último, si en el tipo zejelesco predomina el estribillo de dos versos, en el romance encontramos más a menudo el de tres y hasta el de cuatro. El primero queda por tanto sujeto a modelos simples y estereotipados, el segundo se caracteriza por su mayor variedad y elaboración formal; ante estos datos hemos de suponer que el tipo «zejelesco» está vinculado a corrientes literarias de orientación popularizante, mientras el llamado «romance» emparenta mejor con la elaborada técnica de trovadores y troveros.

3.3. De los repertorios conservados, el más importante para el estudio de la estrofa con vuelta se encuentra en las *Cantigas de Santa María* del Rey Sabio, cuyas 427 composiciones datan en su mayor parte del tercer cuarto del siglo XIII ⁷⁷. Sin embargo, y a pesar de su indudable importancia, sólo contamos por hoy con el excelente estudio de H. Span-

⁷⁶ POIRION, *ob. cit.*, págs. 344-345.

⁷⁷ Véase el capítulo correspondiente en C. ALVAR y V. BELTRÁN, *La lírica gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, págs. 55 y sigs.

ke⁷⁸, que se ocupó de sus aspectos formales e históricos. Por otra parte, estas cantigas emparentan, por su estrofismo y música, con los géneros líricos europeos, por su longitud y contenido, con la narrativa miracolística medieval.

Hemos visto ya que la estrofa con vuelta aparece en la lírica gallego-portuguesa a comienzos del siglo XIII con Pay Soarez de Taveirós, uno de sus primeros representantes⁷⁹. En la primera mitad del siglo lo encontramos también en la obra de Ayras Perez Vuytoron, Fernan Paez de Tamalancos y Fernan Rodriguez de Calheyros⁸⁰, pero su mayor auge parece iniciarse a mediados del siglo XIII, quizá por el influjo alfonsí; a este período corresponden Ayras Carpancho, Fernan Velho, Johan Ayras de Santiago y Martin Soarez⁸¹. Como confirmando esta hipótesis aparece abundantemente en trovadores de las cortes de Alfonso X de Castilla (1252-1284) y de Alfonso III de Portugal (1248-1279) como Afonso Paez de Braga, Fernan Fernandez Cogominho, Fernan Soarez de Quinhones, Johan Servando, Johan Soarez Coelho, Lopo Lias, Pero Garcia Burgales y Roy Paez de Ribela⁸², y sigue hasta el ocaso de la escuela (Ayras Nunez, Ayras Paez, Don Denis rey de Portugal, su privado Estevam da Guarda y Pero de Barcia)⁸³. En conjunto es ésta la escuela trovadoresca que mejor acogió el uso de esta estrofa, especialmente en la cantiga de escarnio; éste era un género de notable libertad compositiva, que asimilaba a menudo formas poco aceptadas en las cantigas de amor y de amigo, y de frecuente inspiración popular⁸⁴. La mitad de estas composiciones son, en efecto, de escarnio, casi todas de tipo zejelesco y muchas de ellas copian el estribillo como encabezamiento del poema⁸⁵; esto es normal en toda la tradición europea de la estrofa con vuelta,

⁷⁸ *Die Metrik der Cantigas*, en H. ANGLÈS, *La música de las cantigas*, cit., cap. V. El autor compara sus esquemas con los de la lírica europea del tiempo pero, en cohesión con sus teorías, hace abstracción de los arábigos.

⁷⁹ Véase más arriba nota 5, así como nota 80. Para la cronología de esta escuela véanse los datos recogidos por J. M. D'HEUR, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles)*, s.l., 1975, páginas 567 y sigs.

⁸⁰ Véase 16,9, y 11; 46,2; 47,26 y 115,5 (cito, como es habitual, por las referencias de G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967).

⁸¹ 11,5 y 12; 50,5; 63,15, 30 y 78, y 97,33, respectivamente.

⁸² 8,3; 40,4; 49,1, 4 y 5; 77,5, 12 y 23; 79,33; 87,5 y 10; 125,33 (?) y 147,5, 12 y 20, respectivamente.

⁸³ 14,2 y 6; 15,2; 25,39; 30,4, y 122,1.

⁸⁴ M. R. LAPA, *Lições de literatura portuguesa. Epoca medieval*, Coimbra, 1970⁷, página 177.

⁸⁵ 16,9; 18,9, 27, 28 y 32, 37,1 (parece interpolación tardía, de ahí que haya sido excluida en la relación anterior), 49,1, 4 y 5; 50,5; 115,5, y 147,12 y 20.

pero resulta insólito en los cancioneros gallego-portugueses y en la *canso ab refranh* trovadoresca que les servía de modelo.

Si, como parece, las *Cantigas de Santa María* son posteriores a su lírica profana⁸⁶, el Rey tenía ya notable experiencia en el cultivo de la estrofa con vuelta; la había usado en seis de sus composiciones, varias de ellas con estribillo inicial. Tres se ajustan al modelo zejelesco (AA//bbb/a)⁸⁷, las otras tres tienen mudanza bimembre y vuelta simétrica al estribillo, como la *dansa* y el *virelai*⁸⁸.

Los dos esquemas básicos de la estrofa con vuelta están igualmente representados en la lírica profana alfonsí y sin embargo el tipo simétrico está en notoria inferioridad en las cantigas marianas; efectuando un recuento de las estrofas con vuelta de este repertorio⁸⁹, encuentro que, de 390 casos, 346 (88,72 %) tienen vuelta asimétrica y, en su casi totalidad, mudanza tripartita, mientras los de vuelta simétrica, en su mayor parte de mudanza bimembre, suman sólo 46 cantigas (11,28 %). Por otra parte, y exceptuando del recuento las formas no zejelescas y las de tipo *rondeau*, sólo encuentro diez cantigas⁹⁰ con repetición de rimas del estribillo en la mudanza, atribuibles quizá al conocimiento de las formas francesas. En la misma obra alfonsí se cruzan por tanto las dos vertientes de la estrofa con vuelta, la zejelesca y la romance; en su cancionero profano ambas aparecen igualmente representadas pero en el mariano, concebido, en lo que a la cantiga narrativa se refiere, al margen de la tradición trovadoresca, el zéjel se impone con muy pocas excepciones.

El análisis de sus numerosísimas melodías no reviste menor interés. Aparecen varias composiciones del tipo netamente zejelesco, uno de cuyos esquemas reproduje más arriba⁹¹; otras responden muy de cerca

⁸⁶ ANGLÈS, *La música de las cantigas*, cit., vol. III, pág. 132.

⁸⁷ 18,32=14:1, 18,39=19:2, 18,1=19:23. El segundo es un caso de doble vuelta (AA//bbbaba).

⁸⁸ ABAB//cdcd/cdcb (18,9=64:12), AB//cddc/ab (18,23=175:2), ABCB//dd/dbdb (18,28=13:59; los versos primero y tercero del estribillo están subdivididos por rima interior en el *Repertorio* de Tavani, rompiéndose el paralelismo con la vuelta).

⁸⁹ En este recuento excluyo las estrofas sin vuelta, las del tipo *rondeau* (SPANKE, *Die Metrik der Cantigas*, cit., págs. 218-224) y la núm. 285, de doble vuelta. Considero de vuelta reducida las cantigas donde ésta es más breve que el estribillo y de tipo normal aquellas de vuelta simétrica, sea cual fuere su mudanza; en cuanto a ésta, hago caso omiso de su bipartición cuando la vuelta es reducida o de tripartición cuando es completa, lo cual ocurre raramente. Por último me baso fundamentalmente en la forma estrófica, y sólo cuando su esquema resulta de difícil discriminación recurro a la melodía.

⁹⁰ Números 11, 33, 56, 66, 88, 99, 108, 133, 261 y 299, que corresponden a los esquemas 250, 122, 177, 115, 125, 111, 118, 13, 112 y 12 de ANGLÈS, *La música de las cantigas*, cit., vol. III, págs. 401 y sigs.

⁹¹ Véase 2.1 y las notas 30 y sigs. Véanse también las cantigas núms. 294 (=214)

este modelo aun cuando alguno de los miembros de la mudanza ofrezca una frase musical distinta de las demás, según el patrón habitual en la *lauda*: $\alpha_1\alpha_2//\beta \gamma \delta/\alpha_3\alpha_2$ ⁹². Pero la casi totalidad de las melodías con vuelta se adaptan plenamente al modelo romance, con el normal desajuste entre una mudanza musical de dos frases y la estrófica de tres y entre un esquema de rimas en la vuelta más breve que su correspondiente melodía:

$$\begin{array}{c} A A \\ \alpha_1 \alpha_2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} b b b \\ \beta \beta / \alpha_1 \end{array} \mid a^{93} \\ \alpha_2$$

El predominio de la estrofa zejelesca con melodía romance debió continuar sin alteración durante los siglos XIV y XV a juzgar por los modelos conservados en el *Cancionero Musical de Palacio*, de hacia 1500⁹⁴. En el llamado villancico cortés, este esquema evolucionó hacia la creación de una mudanza de dos miembros y una vuelta simétrica al estribillo en sus dimensiones, pero no en sus rimas; el esquema estrófico quedaba de este modo adaptado al musical (*ABB//cd.cd/dbb*)⁹⁵. De los pormenores de este proceso nos ocuparemos a continuación, a propósito de la *ballata* italiana.

3.4. Al contrario de lo ocurrido en la lírica gallego-portuguesa, la estrofa con vuelta cuajó en Italia con el desarrollo de la lírica toscana y fue adoptada por los *stilnovisti* para uno de sus géneros mayores: la *ballata*; los más antiguos textos datables aparecen en los memoriales de la ciudad de Bolonia, algunos de cuyos notarios ocuparon desde 1279 los espacios en blanco de sus registros mediante la copia de canciones de moda. Algunas pertenecen a autores conocidos (Dante Alighieri, Guido Guinizzelli, Giacomo da Lentini y otros), pero a veces revelan una factura popularizante y arcaica. También popularizante y arcaica suele ser la *lauda*, que Jacopone da Todi (1236-1306) adaptó a la forma de la *ballata* ya en boga.

y 320 (=73). En adelante, las cifras entre paréntesis remiten al número del esquema correspondiente de ANGLÈS, citado en la nota anterior.

⁹² Número 81 (=88). Véanse también los números 195 (=126) y 132 (=114).

⁹³ Esquema 21. Con pequeñas alteraciones en la longitud de los versos y en la conformación de las melodías, este tipo formal se prolonga hasta el esquema 31, con un total de 19 cantigas.

⁹⁴ Edición y estudio de J. ROMEU FIGUERAS y H. ANGLÈS, Barcelona, CSIC, 1947 y 1951.

⁹⁵ P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, vol. II, Rennes, 1952, págs. 249 y sigs., y A. SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 45 y nota.

Entre los esquemas estróficos del *Laudario de Pisa*⁹⁶ encuentro cincuenta y cuatro del tipo zejelesco, con triple mudanza y vuelta reducida; tres con este tipo de vuelta, pero de doble mudanza, y once de mudanza tripartita y vuelta completa, semejante a la moaxaja (quizá estos dos tipos respondan a contaminación del zejelesco y el romance). En la *ballata* más primitiva, en Bonagiunta Orbicciani y los memoriales, encuentro asimismo cuatro casos de triple mudanza y vuelta completa (AB//cd.cd.cd./ab y similares)⁹⁷. En estas mismas fuentes encuentro asimismo dos esquemas zejelescos⁹⁸.

Desgraciadamente ha naufragado toda la melodía profana de este período, pero quizá los laudarios puedan arrojar alguna luz sobre este delicado tema⁹⁹. Al lado de formas musicales de tipo romance encontramos otras de innegable aspecto andalusí por la trimembración de sus mudanzas

$$\begin{array}{c} A A B \\ \alpha \beta_1 \gamma \end{array} \parallel \begin{array}{c} c d c d c d \\ \varepsilon \delta \varepsilon \delta \varepsilon \zeta \end{array} \left| \begin{array}{c} e e b^{100} \\ \alpha \beta_2 \gamma \end{array} \right.$$

Podemos, pues, considerar que la forma original de *ballata* y *lauda* coincidía con las variantes andalusíes, en particular con el zéjel, si bien el esquema melódico romance domina ampliamente en el período estudiado.

El esquema canónico de la *ballata* se caracteriza por usar en la vuelta una rima del estribillo más una de la mudanza, que puede ser sustituida por una rima nueva. Los tratadistas italianos explican su génesis a partir del desdoblamiento de un esquema zejelesco con *rima al mezzo*:

$$\begin{array}{c} A A \\ \alpha \beta \end{array} \parallel \begin{array}{c} b b \\ \gamma \gamma \end{array} \left| \begin{array}{c} b a \\ \alpha \beta \end{array} \right. \rightarrow \begin{array}{c} A B A B \\ \alpha \beta \end{array} \parallel \begin{array}{c} c d c d \\ \gamma \gamma \end{array} \left| \begin{array}{c} c d d a \\ \alpha \beta \end{array} \right. \rightarrow \begin{array}{c} A B A B \\ \alpha \beta \end{array} \parallel (\dots) \left| \begin{array}{c} d e e a^{101} \\ \alpha \beta \end{array} \right.$$

⁹⁶ Véase E. STAUFF, *Le laudario de Pise*, vol. I, Uppsala-Leipzig, 1931, págs. XL y siguientes.

⁹⁷ G. CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei memoriali di Bologna*, en *Opere*, vol. XVIII, Bologna, 1923, págs. 107-282. Este esquema corresponde a los números 29 y 43, y pueden verse otros semejantes en el número 42 y en *Rimatori siculo-toscani del dugento*, edición de G. Zaccagnini y A. Parducci, Bari, 1915, núm. 5 (de B. Orbicciani).

⁹⁸ ABAB//cdcdcd/db y AB//cdcdcd/a (CARDUCCI, *ob. cit.*, núm. 44., y B. ORBICCIANI, *ed. cit.*, núm. 3).

⁹⁹ Los laudarios de Cortona y Firenze fueron publicados por F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 vols., Roma, 1935, y estudiados por H. ANGLÈS, *La música de las cantigas*, cit., vol. III, págs. 483-513.

¹⁰⁰ *Laudario de Cortona*, núm. 38. En el *Laudario de Firenze* son de este tipo los números 65, 67 y 82, y semejantes los números 48, 51, 69 y 76.

¹⁰¹ F. FLAMINI, *Notizia storica dei versi e metri italiani*, Livorno, Raffaello Giusti,

Se observará que en todo ello se presupone la superposición de la forma estrófica zejelesca y la musical romance; la necesidad de ensamblar ambas estructuras fijando en un único punto el límite entre mudanza y vuelta determinó la atracción de la primera por la segunda, y de este compromiso procede la peculiar conformación de sus rimas. Las variaciones en torno a este esquema, generalmente por la introducción de una tercera y hasta una cuarta rima en las mudanzas, constituyen la casi totalidad de las formas cultivadas desde Guido Guinizzelli.

Las variantes que dominan más allá de los Alpes sólo aparecen esporádicamente en el período más arcaico. Carducci publicó una *ballata* de los memorialistas boloñeses con el único esquema romance que he encontrado (*AA//bcbc/aa*)¹⁰². Encuentro asimismo diez composiciones con rimas del estribillo en la mudanza: siete en dichos memoriales¹⁰³, una en Bonaventura Orbicciani¹⁰⁴ y dos en Guido Cavalcanti¹⁰⁵; una de ellas, por la simetría entre estribillo y vuelta, responde nítidamente al modelo habitual del *virelai* (*ABBC//cd.cd./abbc*). Parece pues que, tanto por su cronología como por su origen, estos pocos casos responden a la huella trovadoresca y fueron rechazados por la codificación que se efectuó a partir del *dolce stil novo*.

4. De las consideraciones expuestas en las páginas precedentes, especialmente si aceptamos con S. M. Stern el origen románico de la moaxaja y el zéjel, se desprende:

1) En el siglo IX —antes de la invención de la moaxaja— debía existir ya en todo el occidente latino una forma lírica de carácter tradicional cuyo estrofismo coincidiría con el zéjel.

2) Desde el año 1100 aproximadamente, encontramos otra variante de la estrofa con vuelta, cuyo arquetipo es la *dansa* provenzal, escasamente difundida fuera del área de expresión en lengua d'oc y lengua d'oïl. Su aparición debe ser posterior a la de la moaxaja en cuanto no se encuentra un solo caso en la lírica arábica.

1919, págs. 24 y sigs., y W. TH. ELWERT, *Mettrica italiana*, Florencia, 1972, págs. 137 y siguientes. En torno a estos problemas puede verse asimismo R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di mettrica italiana*, Bologna, 1966, pág. 29, y G. BERTONI, *Il duecento*, en *Storia letteraria d'Italia*, Milán, 1954³, vol. II, págs. 206-207.

¹⁰² *Ob. cit.*, núm. 39.

¹⁰³ *Ibidem*, núms. 31, 33, 34, 37, 38 y 41, así como E. LEVI, «Cantilene e ballate dei secoli XIII e XIV», en *Studi Medievali*, IV, 1912-1913, págs. 279-334, núm. 2. Las composiciones de los memoriales han sido publicadas recientemente por S. ORLANDO, *Rime dei memoriali bolognesi*, Turín, Giulio Einaudi Editore, 1981.

¹⁰⁴ *Ed. cit.*, pág. 4.

¹⁰⁵ L. DE BENEDETTO, *Rimatori del dolce stil novo*, Bari, 1939, núms. 25 y 27.

La primera de estas conclusiones tropieza con dos dificultades serias en la teoría de Menéndez Pidal. La primera estriba en la coincidencia de las mismas seis variantes del zéjel en árabe y en las lenguas romances, que parece exigir la dependencia de las unas respecto a las otras; sabiendo además que el tratadista Ibn Bassām (muerto en 1147) atribuye la división de cada verso de la mudanza por una rima interna al poeta 'Ubāda Mā al-Samā (muerto en Málaga el año 1025), no le cabe duda del origen árabe de todas estas variantes¹⁰⁶. En lo que respecta a este punto, no parece fuera de lugar atribuir estas coincidencias a la poligénesis; el enriquecimiento de los esquemas estróficos por la subdivisión de cada verso mediante rima interna es un procedimiento usado también en la Romania, y no puede extrañar que su aplicación a idéntico esquema estrófico lleve independientemente a los mismos resultados.

La segunda dificultad de Menéndez Pidal exige un examen más atento:

Otra consideración hace improbable que la sola variedad más simple del trístico con vuelta (*AA dddaa*) fuese mozárabe y románica cuando Mo-cáddam comenzó la muwashaha. Se opone la gran dificultad de que, conservándose en la poesía latina desde el siglo X trísticos monorrimos y con estribillo, no se conocen trísticos latinos con vuelta que tengan esa antigüedad¹⁰⁷.

Es verdad que la poesía latina no refleja el uso de la estrofa con vuelta antes del año 1100, pero deberíamos preguntarnos si esto era posible. Aunque la rima y el estrofismo eran conocidos por los escritores latinos desde muy antiguo, el valor que para la demarcación del verso y la formación de la estrofa se atribuye a la rima en la lírica romance no parece remontarse más allá de Godescalco (+869), que usó la asonancia¹⁰⁸. En la escuela de St. Martial de Limoges el uso de la rima en la secuencia no se ciñó a la norma romance hasta después del 936¹⁰⁹, y los tropos lo hicieron hacia 1070-1080 en Francia, medio siglo antes en Alemania¹¹⁰. El uso extensivo de la rima en sentido moderno, fijada al

¹⁰⁶ R. MENÉNDEZ PIDAL, «Cantos románicos andalusíes», en *España, eslabón entre la cristiandad y el islam*, Col. Austral, núm. 1280, Madrid, Espasa Calpe, 1968², página 140, así como STERN, «The old Andalusian *Muwashshah*», pág. 65.

¹⁰⁷ *Ob. cit.*, pág. 140.

¹⁰⁸ Véase J. CHAILLEY, *L'école musicale de St. Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, París, 1960, pág. 287, así como el comentario a un poema de Godescalco en P. DRONKE, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978, págs. 42 y sigs.

¹⁰⁹ CHAILLEY, *ibidem*, pág. 234. Véanse también las págs. 220, 225-234 y 288-289.

¹¹⁰ L. GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age. Les tropes*, París, 1886, págs. 150-151 y 160 nota. CHAILLEY (*ob. cit.*, pág. 191), llama la atención sobre la coincidencia cronológica con los primeros trovadores y fecha en el mismo

acento léxico y por tanto disilábico o polisilábico, tampoco se remonta tanto como la moaxaja:

n'est qu'au XI^e siècle (...) qu'on trouve un emploi régulier de rimes pures dissyllabiques, emploi que devait se généraliser au cours du siècle suivant ¹¹¹;

y otro tanto sucedía con el estrofismo, dejando de ser la rima una modalidad del *ornatus dicendi* para convertirse en un elemento estructural del poema ¹¹². Por lo tanto podemos pensar, en tanto no tengamos estudios más cuidados sobre estos puntos, que si la lírica latina no reflejó la estrofa con vuelta hasta el 1100 aproximadamente, no se debió a su inexistencia, sino a que no dominaba aún los elementos estructurales indispensables para ello; efectivamente, las jarchas ofrecen un desarrollo de la rima superior al de la lírica latina coetánea ¹¹³ y la aparición de la métrica silábica y del estribillo y la glosa en la lírica latina deben situarse también en el período comprendido entre el nacimiento de la moaxaja y los primeros *virelais* románicos ¹¹⁴. Todo induce a pensar que estos aspectos técnicos deben su origen remoto a la lírica tradicional romance. Los argumentos de Menéndez Pidal son coherentes y bien fundados pero a la luz de nuestros conocimientos actuales no parecen irrefutables; por este lado nada se opone a la argumentación de Stern y la estrofa con vuelta parece originaria del folklore románico ¹¹⁵.

Quedan todavía muchos puntos oscuros y el primero estriba precisamente en la conformación de la vuelta. Recordemos que el zéjel, la

período su aparición en el *versus* de St. Gall (*ibidem*, págs. 261-265 y 324). Nótese por otro lado que los latinistas engloban bajo el término «rima» una notable variedad de fenómenos ajenos a su uso en la lírica romance, con la consiguiente confusión terminológica (véase D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine au Moyen Age*, Estocolmo, 1958, cap. III —págs. 38 y sigs.—, donde el lector encontrará una visión de conjunto de las variedades de la rima y su cronología en la lírica mediolatina).

¹¹¹ NORBERG, *ob. cit.*, pág. 43.

¹¹² *Ibidem*, pág. 46.

¹¹³ Así lo reconoció P. DRONKE, en el coloquio que siguió a la ponencia de STERN citada en la nota 16 (cito por *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, págs. 225 y 228).

¹¹⁴ Véase CHAILLEY, *ob. cit.*, págs. 313 y 326 y GAUTIER, *ob. cit.*, págs. 229 y sigs., para el estribillo y la glosa, así como CHAILLEY, *ob. cit.*, págs. 291-296 para la métrica. Véanse también las sugerencias de P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, París, 1963, págs. 20 y 48, sobre el influjo románico en la lírica latina.

¹¹⁵ P. DRONKE, *Medieval latin and the rise of the European love-lyric*, págs. 51 y sigs., se inclina por la poligénesis de estas formas, pero en *La lírica latina medieval*, pág. 112, admite la teoría del origen popular romance, quizá por influjo de la comunicación de Stern, repetidamente citada, de cuya intervención en el coloquio nos hicimos eco en la nota 113.

moaxaja y casi todos los ejemplos de este tipo en la Romania coinciden en la mudanza trimembre, pero la vuelta de la moaxaja es simétrica al estribillo mientras el zéjel y sus equivalentes romances la reducen a su mitad; ante este hecho, y siempre en la hipótesis del origen romance de todas ellas, cabe pensar:

- 1) Que el zéjel derive de la moaxaja.
- 2) Que existiera junto al zéjel una forma tradicional semejante a la moaxaja.
- 3) Que la vuelta de la moaxaja sea invención de los poetas andalusí.

Sabemos ya que la primera hipótesis no parece aceptable entre los arabistas por el carácter popular del zéjel; en lo que a nosotros respecta deberíamos volver al punto de partida: explicar la difusión por toda Europa de una forma árabe cuando parece más verosímil lo contrario. Esta hipótesis tendría todas las dificultades de la del origen arábigo del zéjel sin ninguna de sus ventajas.

La segunda opción choca con un argumento difícil: los ejemplos romances de triple mudanza y vuelta completa son rarísimos y se explican perfectamente como una contaminación entre la mudanza zejelesca y la vuelta romance. Postular la existencia en el siglo IX de las dos formas estróficas ($AA//bbb/aa$ y $AA//bbb/a$) y la posterior pérdida de la primera en toda la Romania es tan complicado como innecesario. Resulta más verosímil atribuir la vuelta de la moaxaja a la simetría con el estribillo; no parece que esta hipótesis sea inaceptable, máxime si consideramos el prurito técnico característico de toda la lírica arábica. Creemos por tanto que el tipo zejelesco ($AA//bbb/a$), por su extensión y por su vinculación a estratos poéticos de tipo popular y tradicional, tanto en el campo romance como en el andalusí, debe ser el más arcaico, anterior a la creación de la moaxaja hacia el año 900.

Otra dificultad surge del examen de las melodías. Sabemos que la mudanza y la vuelta de las formas zejelesca y romance diferían a la vez por sus esquemas estróficos y melódicos:

$$\begin{array}{l} \text{Zéjel:} \quad A B \quad || \quad c c c \quad | \quad b^{116} \\ \quad \quad \rho \beta_1 \quad || \quad \gamma_1 \gamma_1 \gamma_2 \quad | \quad \beta_2 \quad . \\ \\ \text{Dansa:} \quad A B A B \quad || \quad c d c d \quad | \quad a b a b^{117} \\ \quad \quad \alpha \beta_1 \alpha \beta_2 \quad || \quad \gamma \delta \gamma \delta \quad | \quad \alpha \beta_1 \alpha \beta_2 \end{array}$$

¹¹⁶ Véase 2.1.

¹¹⁷ Melodía en H. ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, pág. 353, y APPEL, *Provenzalische inedita*, pág. 322, donde está el texto (nota 51, texto 461,92).

Veámos también que lo más frecuente en toda la Romania era la hibridación de la estrofa zejelesca con el esquema melódico romance

$$\begin{array}{c} A A \\ \alpha_1 \alpha_2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} b b b / a^{118} \\ \beta_1 \beta_2 / \alpha_1 \alpha_2 \end{array}$$

pero que la difusión de los escasos ejemplos de melodía zejelesca en gallego-portugués, francés, provenzal e italiano autorizaba a pensar que en un período más arcaico debió ser frecuente en toda la Romania. A la luz de estos datos nos inclinamos a considerar que en su época preliteraria la estrofa zejelesca debió ser acompañada de su esquema melódico propio; la hibridación constatada en el siglo XIII debe ser el resultado de la presión del modelo romance sobre el precedente zejelesco. El mismo nombre de estos géneros (*ballata*, *dansa* y *ballette* —que no *virelai*— en el *Cancionero de Oxford*) demuestra que nos hallamos ante una composición para bailar; hemos de suponer que la mutación

$$\alpha \alpha // \beta \beta \beta / \alpha \rightarrow \alpha \alpha // \beta \beta / \alpha \alpha$$

iba asociada a un cambio en la forma misma del baile, por lo que a los autores más conservadores les bastó adaptar la estrofa tradicional a la nueva melodía. La semejanza entre ambas formas favorecía en efecto estas componendas.

De la distribución geográfica de ambos modelos estróficos se desprende que el romance debió irradiar desde Francia o Provenza, de ahí que llegara con escasa capacidad de penetración tanto a Italia como a Castilla y Portugal. En el primer caso, su fortuna en las cortes feudales habría decaído hacia 1200, época en que se impone el *rondel* o *rondeau*; pensar que sea originario de Provenza explicaría el escaso éxito de la *balada*, variante del *rondel*, en esta lengua¹¹⁹, pero la cronología es compatible con ambas hipótesis. Fuera de esta área llegaría notablemente debilitado, de ahí la conservación de las formas estróficas zejelescas y su hibridación con la musical romance.

Llegados a este punto, quizá convenga volver a la hipótesis del origen árabe, al menos de forma parcial. Cabe pensar que el predominio de la forma estrófica zejelesca en Italia y la Península Ibérica —excepto en Cataluña, cuya lírica forma parte del área de expresión provenzal— deba

¹¹⁸ *Dansa* 461,215c, edición parcial y facsímil en H. ANCLÈS, *ob. cit.*, págs. 406 y 185, respectivamente (véase nota 51).

¹¹⁹ RIQUEL, *Los trovadores*, págs. 46-47.

atribuirse precisamente a la proximidad y al influjo de los árabes. Para el caso gallego-portugués y castellano basta recordar los trabajos de Menéndez Pidal; en Italia habría que ocuparse de la dominación árabe en Sicilia y de la dependencia andalusí de la lírica en este período¹²⁰, así como de la presencia y ascendencia de los árabes en la corte de Federico II, cuna de la lírica italiana. En contra de esta hipótesis juega de nuevo la dificultad de que un esquema estrófico hubiera penetrado en estas zonas sin el correspondiente esquema musical; lo normal habría sido que un juglar con su oído musicalmente educado, pero sin conocimientos del árabe, hubiera captado inmediatamente la forma melódica, pero difícilmente habría sido capaz de reconstruir el juego de las rimas. En cuyo caso nos encontraríamos con una situación inversa de la real: la asociación del estrofismo romance a la melodía andalusí. Esta hipótesis se me antoja, pues, harto improbable.

Con los datos hoy disponibles resulta muy difícil encontrar pruebas concluyentes en muchas de las hipótesis alternativas que se han barajado en torno al origen y difusión de las formas con vuelta, por lo que parece prudente quedarse con la más sencilla. Y la más sencilla parece ser la que ven estas páginas se viene perfilando, que puede resumirse así:

1) En la baja latinidad debió existir una lírica de tipo tradicional organizada formalmente en estrofas por el uso de la rima.

2) En el ámbito de esta lírica se constituyó el zéjel antes del año 900 como una estrofa para cantar cuyo esquema correspondía al tipo

$$\begin{array}{ccc|c} A A & // & b b b & | a \\ \alpha \alpha & & \beta \beta \beta & | \alpha \end{array}$$

3) Esta lírica sobrevivió a la arabización de Al-Andalus, dando lugar al zéjel y la moaxaja. Queda asimismo el testimonio vivo de las jarchas.

4) Hacia 1200 se había impuesto en las zonas de expresión lírica francesa y provenzal el tipo

$$\begin{array}{ccc|c} * A A & // & b b & | a a \\ \alpha \alpha & & \beta \beta & | \alpha \alpha \end{array}$$

¹²⁰ «Si en cuanto a las ciencias sus vínculos directos la relacionan más con el Norte de África y con Egipto, respecto a la poesía, la Sicilia árabe fue tributaria sobre todo de Andalucía», F. GABRIELLI, *La literatura árabe*, Buenos Aires, 1971, página 156; véase asimismo todo el capítulo dedicado a la literatura siciliana y «Arabi di Sicilia e Arabi de Spagna», *Al-Andalus*, XV, 1950, págs. 27-45.

que en su forma musical debía estar ya extendida por toda la Romania. La esporádica aparición de este modelo estrófico entre 1100 y 1200 permite remontar al menos a esta primera fecha el inicio de su expansión.

5) La expansión del tipo que venimos llamando «romance» —descrito en el punto 4— desterró de toda la Romania el modelo musical zejelesco —descrito en el punto 2— pero no su correspondiente esquema estrófico; como resultado de esta situación se creó en Italia, Castilla y Portugal el híbrido

$$\begin{array}{l} A A \\ \alpha \alpha \end{array} \parallel \begin{array}{l} b b b / a' \\ \beta \beta / \alpha \quad \alpha' \end{array}$$

que, en algunos casos, evitó la ulterior difusión del modelo romance.

VICENTE BELTRÁN PEPIÓ
Universidad de Cádiz