

Ramón Menéndez Pidal: poesía popular española y otros temas¹

MARGIT FRENK

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
Academia Mexicana de la Lengua

Cuando a los 50 años Menéndez Pidal pronunció en 1919 su famoso discurso ante el Ateneo de Madrid, “La primitiva poesía lírica española”, tenía ya en su haber una serie de grandes obras, base y punto de partida de innumerables estudios filológicos y lingüísticos sobre la España medieval. Entre otras cosas, había publicado, en 1908-1912, su fundamental edición del *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*; además preparaba sus imprescindibles *Orígenes del español* (1926). Con el discurso de 1919 don Ramón puso la primera piedra de un capítulo que, como él mismo dijo en aquella ocasión, faltaba en las historias de la literatura española. Por lo demás, el tema estaba en el aire: Pedro Henríquez Ureña trabajaba en lo que llamaría *La versificación irregular en la poesía castellana*, libro en el que la antigua lírica popular desempeña un papel protagónico. Por otro lado, Julio Cejador y Frauca iniciaría en 1920 la publicación en diez tomos de una extensa antología que agruparía lo que él consideraba *La verdadera poesía castellana*, o sea, como reza el subtítulo, la “antigua lírica popular”.² Por los mismos años la lírica popular, antigua y mo-

¹ Este texto fue publicado como prólogo del libro *Ramón Menéndez Pidal: Estudios sobre lírica medieval*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014. Las páginas que se indican entre paréntesis remiten a esa edición.

² De hecho, la antología constituye una mezcla de abundantes poemitas de tipo popular con otros tantos de carácter netamente culto. En cuanto al título, fue calificado por José F. Montesinos de “neciamente polémico” (*NRFH*, II (1948): 293); a la vez, es curioso

derna, ejerció gran influencia sobre varios poetas de la Generación de 1927.

El innovador estudio de Menéndez Pidal cayó, pues, en terreno fértil; aunque la verdad es que, por lo pronto, no tuvo secuelas que permitieran consolidar ese nuevo capítulo de la literatura española. Pero en medio de sus muchos otros trabajos, don Ramón no quitó el dedo del renglón, y el tema de la lírica popular preliteraria reaparece una y otra vez en los trabajos incluidos en el presente volumen, trabajos que iré citando por sus fechas:

- 1919:** “La primitiva poesía lírica española”: conferencia leída en el Ateneo de Madrid y publicada en sus *Estudios Literarios*, de 1920; el libro se reeditó en la Colección Austral.
- 1922:** “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”: conferencia leída en el All Souls College de la Universidad de Oxford, en 1922; publicada en *El Romancero. Teorías e investigaciones*, Madrid, Editorial Paez, s.f., y en un tomo de la Colección Austral.
- 1938/1941:** “Poesía árabe y poesía europea”: conferencia leída en La Habana en 1937 y publicada en dos versiones ampliadas, en 1938 y 1941.³
- 1943:** “Sobre primitiva lírica española”: publicado en la revista *Cultura Neolatina*, 1943, y en el libro *De primitiva lírica española y antigua épica*, Colección Austral.

constatar que parece proceder de una frase que Menéndez Pidal utilizó en su discurso de 1919: “la verdadera poesía lírica, la primitiva, la única que cultiva el pueblo...” (56). La idea venía de lejos: ya en 1776, G. A. Bürger había sostenido que la poesía popular es “la única verdadera”. Véase mi libro *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, 2ª. ed., México: El Colegio de México, 1985, p. 9.

³ A la versión de 1938, publicada en el *Bulletin Hispanique*, remite don Ramón en sus estudios posteriores; sin embargo, en la de 1941, de la Colección Austral, una apostilla suya pedía que se leyera esta versión; de ahí nuestra referencia a las dos fechas, aunque el texto del que cito es el de 1941.

- 1951:** “Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar”: publicado en el *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)*, correspondiente a 1951,⁴ y en el libro *España, eslabón entre el Islam y la Cristiandad*, Colección Austral.
- 1952/1956:** La canción andaluza entre los mozárabes de hace un milenio”: conferencia leída en el Instituto de Estudios Egipcios de Madrid, en 1952, y publicado en el citado libro *España, eslabón entre el Islam y la Cristiandad*.
- 1960:** “La primitiva lírica europea. Estado actual del problema”: publicado en la *Revista de Filología Española*, 1960.

A estos estudios hay que añadir el capítulo XIII del libro *Poesía juglaresca y juglares*, a partir de su sexta edición, refundida, de 1957, que lleva el subtítulo *Orígenes de las literaturas románicas*.

Varios de estos títulos revelan ya ciertos cambios de enfoque (como el paso de *española* a *románica*, a *andalusí*, a *europea*) y la aparición de nuevas líneas de investigación. La más importante es la desarrollada por primera vez en 1938/1941, sobre la poesía hispano-árabe y su influencia, principalmente sobre la poesía de los primeros trovadores provenzales; esta constituye el otro gran tema del presente libro. Lo que los títulos no nos dicen es que cada uno de estos artículos abarca varios temas, que a su vez van reapareciendo, iguales, matizados o transformados, en los estudios subsiguientes, cuando no desaparecen. Los iremos viendo uno por uno, comenzando por un concepto clave.

⁴ Aunque una nota al pie remite al *Romancero hispánico* de don Ramón, publicado en 1935. Un resumen apareció en su libro *Los orígenes de las literaturas románicas a la luz de un descubrimiento reciente*, Santander, 1951, y otro en la revista norteamericana *Measure* de 1952.

“Origen, orígenes”: un término ambiguo

En 1919 dijo Menéndez Pidal lo siguiente: “hay que pensar que todo género literario que no sea una mera importación extraña surge de un fondo nacional cultivado popularmente antes de ser tratado por los más cultos” (3). Y también: “lo indígena popular está siempre como base de toda la producción literaria” (3). Con estas expresiones se sumó don Ramón a toda una corriente de pensamiento europeo que, iniciada en la segunda mitad del siglo XVIII, culminó en el XIX. En el campo de la historia literaria, se buscaba una explicación a la súbita aparición, a fines del siglo XII, de la poesía trovadoresca provenzal con Guillermo IX de Aquitania y se formularon varias hipótesis sobre sus “orígenes”. Una de ellas, alimentada por la idealización contemporánea de la poesía popular, fue la “teoría de los orígenes populares”, representada, entre otros, por los reconocidos filólogos franceses Gaston Paris y Alfred Jeanroy, que Menéndez Pidal conoció muy bien. En Alemania, Friedrich Theodor Vischer había afirmado en 1851 que la poesía popular es en todo tiempo “*el arte que está antes del arte*”, y los hermanos Grimm habían sostenido que la poesía artística es siempre continuación de la popular, pues en esta ya aparecen en germen todos los géneros que desarrollará aquella.⁵

En el discurso de 1919 y en estudios subsiguientes encontramos varios otros ecos de las ideas expresadas por quienes desde el siglo XVIII teorizaban sobre poesía popular y sobre los “orígenes populares” de la lírica europea. Decía don Ramón en 1919: “debemos esforzarnos en descubrir el villancico hacia los más remotos tiempos que podamos” (28). La lírica popular preliteraria que buscaba él tenía que ser muy antigua (y por eso, *primitiva*). En 1951 precisó esta idea ya en el título mismo: “Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar”. Nos recuerda ahí que la gente siempre ha cantado, en el trabajo y en el ocio,

⁵ Véase la primera parte (“Un siglo de especulaciones”) de *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., en especial, las páginas 19-43.

y de manera muy convincente, dice: “Esos cantos, indudablemente, nacieron en toda la Romania a la vez que las lenguas románicas nacían, diferenciándose cada vez más del latín escrito” (249); esos cantos, añade, son “consustanciales con la lengua latina vulgar y con ella evolucionados hasta convertirse en cantos románicos” (251). Lo reiteró en 1957. La idea de la antigüedad de los cantos populares se remonta, por lo menos, al siglo XVIII, cuando aparecieron en Inglaterra libros intitulados *Collection of Old Ballads*, *Fragments of Ancient Poetry*, *Reliques of Ancient English Poetry*. Y la idea reaparece en muchos escritos del XIX. La antiquísima poesía ha desaparecido, pero ha dejado “fragmentos” y “reliquias” que, en cierta medida, permiten reconstruirla, así como – dirá Menéndez Pidal – el latín vulgar, irrecuperable, puede reconstruirse parcialmente a base de las lenguas romances. Varios otros conceptos desarrollados por don Ramón tienen, como iremos viendo, idénticos antecedentes.

Las raíces románticas del discurso pidaliano de 1919 fueron criticadas por varios colegas, y la idea de los orígenes populares de toda literatura no vuelve a presentarse de manera tan clara y tajante en los escritos de don Ramón. En el dedicado a las recién descubiertas jarchas mozárabes (1951) leemos cosas como: “Ahora vemos que también para los orígenes de la poesía lírica la aportación española ofrece recursos únicos en su clase” (248). Unos años después, en 1957, el capítulo XIII de su libro sobre los juglares considera que el espectáculo juglaresco está en el “origen” de las literaturas romances. Todo, a mi ver, parece indicar, sin embargo, que en estos pasajes la palabra *origen*, *orígenes*, no necesariamente implica procedencia, sino más bien precedencia, anterioridad. Y aun llega a significar “comienzos”, como en la frase “en el siglo XII, en la época de orígenes de la poesía lírica” (1943: 164), o sea, de los comienzos de la lírica culta.

Consciente de la ambigüedad del término, en el último trabajo de la serie, publicado en 1960, el párrafo 13, se intitula, entre signos de interrogación, “¿Orígenes de la lírica?”. Y ahí, respondiendo a una crítica de Aurelio Roncaglia, acepta, casi tímidamente: “Pero también *orígenes* tiene el sentido lato de *período de*

orígenes, período protohistórico” (308). Inquieta aquí la palabrita *también*: ¿cuál sería el otro sentido o los otros sentidos? Se diría que son dos: el habitual y no lato, que denota “proveniencia”, y el de “comienzos”.⁶

Los testimonios

Cuando, en el pasaje ahora citado, definía don Ramón el “período de orígenes” como *período protohistórico*, estaba pensando, posiblemente, en los abundantes testimonios que había venido citando a lo largo de los años para apoyar su tesis de la existencia de cantos populares en épocas preliterarias. En 1919 su argumentación se fundó sobre todo — porque los textos conservados eran poquísimos — en relatos de cronistas castellanos del siglo XII, principalmente del de Alfonso VII, que daba cuenta de cantos entonados por los soldados que volvían vencedores, de otros dedicados al recibimiento de reyes, de endechas fúnebres, etc. En el artículo de 1943, destinado a complementar el anterior, ampliaría y documentaría cabalmente toda esa información procedente de las crónicas españolas. En 1957 citará testimonios de la época visigoda: en el Concilio de Toledo, del año 589, san Isidoro mencionó a los obreros que cantaban canciones obscenas mientras trabajaban; en el siglo VII san Eugenio de Toledo se refirió a los cantares del vulgo “en que se zahiere cualquier vicio de cónyuges, hijos o criados de la vecindad”. Valerio del Bierzo acusó al “goliárdico cleriquillo Justo” de entonar en las casas “cantilenas de embriaguez y lascivia (...), horrendos cantares y venenosas *ballimatias*”.⁷ En 1957 mencionará don Ramón testimonios de los siglos VI a VIII procedentes de otros países, como las conocidas

⁶ Ya en 1919, a propósito de los testimonios de cantos colectivos que aportó el cronista de Alfonso VII, ha dicho don Ramón: “en el período de nuestros orígenes literarios, la ciudad de Toledo... oye resonar la poesía lírica...”, o sea, en el siglo XII.

⁷ La palabra *ballimatias* fascinó a don Ramón y, unida a *venenosas* reaparecerá en 1960. La recopilación de expresiones análogas en documentos eclesiásticos tiene también ante-

condenas emitidas en concilios eclesiásticos y ciertos pasajes de Carlomagno, de Alcuino y de otros autores.

El pueblo

Antes de seguir hablando de las canciones de la época preliteraria, importa saber qué se entendía por *pueblo* cuando se hablaba de las canciones populares. Para muchos románticos alemanes, en el periodo preliterario el pueblo no estaba aún socialmente diferenciado (Vischer, 1851); y Detlev barón von Liliencron llegó a afirmar en 1884 que hasta el siglo XVI el pueblo era “la totalidad indivisa de la nación”, y que a partir de entonces se redujo a las capas inferiores de la sociedad.⁸ Sólo una vez, y acaso por influencia de Jeanroy, sostuvo don Ramón, en 1960, que en “tiempos primitivos” “las clases sociales estaban bastante indiferenciadas” (299). En ese mismo trabajo reiteró, en cambio, la idea que del pueblo primitivo había expresado en todos sus trabajos anteriores, a saber, que las diversas clases sociales constituían una sola comunidad: “En esa época primitiva” la común ignorancia del latín y de la escritura igualaba a “las clases educadas con las ineducadas”; todos cuantos hablaban el latín vulgar, en su evolución hacia las lenguas romances, constituían un “público mezclado, cortesano, caballeresco, burgués, rural” (315).⁹ Cabe escuchar en esta concepción del *pueblo* un eco de opiniones como la del gran escritor romántico Ludwig Tieck, quien en 1803 sostuvo que todavía en la época de los trovadores nobleza y pueblo bajo eran una sola cosa.

cedentes europeos en el siglo XIX y comienzos del XX; véase *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., pp. 46-48.

⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁹ En 1919 habló don Ramón del “pueblo en común, incluyendo en él los más humildes con los más doctos” (8). En 1957: la lírica era “tan propia de las clases inferiores como de las superiores”, “usada lo mismo por la gente rústica que por la aristocrática en sus danzas y demás solaces”.

Esa reiterada idea de lo que era el pueblo suele ir de la mano con el término o el concepto de *nación*. En los comienzos mismos de las teorías románticas había dicho Herder que la poesía popular es “la voz viva de la naturaleza nacional”, y Goethe, en 1823: las canciones populares “son las canciones que definen a un pueblo”. Recordemos que Menéndez Pidal afirmó en 1919 que los géneros literarios surgen de “un fondo *nacional* cultivado popularmente”. Con ese mismo sentido utilizó ahí la palabra *español* y habló de “las más antiguas muestras de poesía lírica propiamente *española*” (28). Tras el hallazgo de las jarchas mozárabes, subrayará don Ramón la “aportación *española*” al conocimiento de los “orígenes” (1951: 248), y en cuanto a las canciones de mujer, “comunes a todo el occidente”, afirmará la singularidad de la variedad *española* y sostendrá que gracias a las jarchas, “España aparece entre los pueblos románicos como un país de excepción” (1960: 248, y cf. nota 204).

Poesía popular, poesía tradicional

Si el nacionalismo pidaliano no tiene quiebres, el concepto fundamental de poesía popular pasa por varias fluctuaciones en el pensamiento de don Ramón. En 1919 ha dicho que el canto popular “siempre es una creación propia del pueblo que lo maneja” (3). La idea no podía estar más claramente expresada. Pero en el mismo discurso, donde impera el término *popular*, nos encontramos de pronto con la aseveración de que las estrofas que glosaban el estribillo de las canciones eran “meramente populares”, o sea, improvisadas y efímeras, mientras que el estribillo era *tradicional*. Y es que, por lo menos desde 1916, venía elaborando don Ramón una nueva idea, que cuajaría en su trabajo de 1922, “Poesía popular y poesía tradicional” (61-94). En él reclamaría para España un término no usado en las demás lenguas europeas y que hacía falta: había que distinguir entre composiciones *populares*, las divulgadas gracias a una moda pasajera y que la gente siente ajenas y repite sin casi variarlas, y las poesías *tradicionales*, ancladas en

una tradición, que la gente hace suyas durante generaciones y que va variando continuamente. En 1919 no desarrolló esta idea y, de hecho, volvió a usar muchas veces el término *popular*, con el sentido que venía ya dando a *tradicional*.

Misma fluctuación entre los dos términos, en trabajos posteriores. En 1951 leemos que las jarchas “en sus orígenes [comienzos], y después en la mayoría de los casos, eran una canción preexistente y *popular*” (197); pero dirá que muchas son “de auténtico carácter tradicional” (253).¹⁰ En cierto pasaje de 1960 se declara definitivamente a favor del término *tradicional*. Este parece haberse impuesto después en muchos estudios sobre folclor poético en lengua española. En cambio, en países como Francia e Italia se sigue hablando de *poésie populaire*, *poesia popolare*, cuando no de *poesía oral* o *folclórica*, con el mismo sentido que don Ramón adjudicó a poesía *tradicional*.¹¹

En el estudio de 1922, basado en sus incipientes conocimientos sobre el romancero, aseveró don Ramón que todo poema tradicional es obra de un autor individual, y las sucesivas refundiciones importantes de su contenido también lo son. “Una poesía tradicional (...) es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales” (79). En épocas de florecimiento, como los siglos XV y XVI, las variantes surgen lo mismo entre iletrados que entre gente de superior cultura y “están dominadas por corrientes de acierto poético” (82). A este periodo *aédico* sucede un periodo *rapsódico*, de decadencia, en que la poesía queda “reducida al ínfimo vulgo y población más rústica” (82).¹²

¹⁰ Hay que tener en cuenta que en 1922 ha definido don Ramón la *poesía tradicional* como uno de varios tipos de poesía *popular* y que todavía en 1960 aseveró que la palabra *popular* tiene dos sentidos: “divulgado” y “tradicional” (298). Estas afirmaciones ciertamente pueden crear confusión, pues contradicen su propia contraposición *poesía popular* / *poesía tradicional*.

¹¹ Por mi parte, me he aferrado al término *popular* al hablar de la lírica española antigua, porque en la Edad Media era patrimonio del *pueblo*, de campesinos y pastores. Para la época moderna prefiero el término *folclórico*, -a. Actualmente se está usando cada vez más la palabra *oral* (*literatura oral*, *poesía oral*), que don Ramón también utilizó alguna vez.

¹² Quizá en ese momento no conocía don Ramón más que ejemplos poco felices del romancero viejo conservado en la tradición oral moderna. Años después entraría en

Después de 1922, don Ramón varió estos conceptos, concediendo mayor importancia a las intervenciones de la colectividad y disminuyendo el papel del “autor”. De 1951 son las siguientes definiciones del “arte anónimo o colectivo”: las sucesivas transformaciones del poema “van despojando el estilo del primer autor, o autores sucesivos, de todo aquello que no conviene al gusto colectivo”. Y el estudio finaliza con estas palabras: “tal es el estilo tradicional, elaborado (...) por reiterada corrección anónima, la única que logra esa belleza sin literatura (...)” (255, *Kunst ohne Kunst*, “arte sin arte”, había dicho Vischer en 1851). En 1960 nos dirá que la “primitiva lírica europea” es “suma de anónimas iniciativas individuales refrendadas continuamente por el gusto del público” (315). Sorprende aquí la palabra *público*, que implica una recepción más bien pasiva. Y de hecho, en seguida el acento recae nuevamente en “el poeta”:

El poeta animado por el *sentimiento de la colectividad* quiere hacer obra de todos, y si hace obra muy nueva (...), la destina al tesoro de todos, pues él no desea sino verla difundida; si rehace muy a fondo un tema muy popularizado, sólo se propone continuarlo, mejorándolo a su gusto, que piensa sea el gusto común.

Ya en 1957 había vuelto don Ramón a recalcar la importancia de los autores individuales cuando adjudicó a los juglares de la época preliteraria un papel fundamental:

Creo inexcusable pensar que los juglares tuvieron la iniciativa y la parte mayor, la más difícil y la decisiva en esos primeros tiempos (...) El juglar, hombre indocto, que cada día entiende menos el bajo latín (...) se vio antes que nadie obligado (...) a emplear las formas del latín vulgar, ajenas a la gramática. (...) Siglos debieron pasar en

contacto con muchas versiones modernas y valoraría las versiones y variantes que venían a enriquecer el conocimiento de los romances viejos. Pero no llegó a apreciar el romancero tradicional moderno en sus propios términos, tarea que quedaría a cargo de su nieto, Diego Catalán, y de otros muchos estudiosos, a partir de los años 60.

que el canto y recitación de los histriones o juglares fue la única literatura que existió en los nacientes idiomas de la Romania.¹³

Luego añade: “dejándose conducir del gusto vulgar (...), crearon una nueva tradición popular en la lengua románica de los pueblos medievales”.

De Sergio Baldi hemos aprendido el esclarecedor concepto de *escuela poética popular*,¹⁴ que vino a eliminar la distancia entre el individuo y la colectividad: el individuo creador se ajusta ya a los procedimientos y recursos de la escuela poética popular dentro de la cual actúa.¹⁵ No se trata de *gusto*, sino del dominio de temas, motivos, recursos métricos y estilísticos, en suma, de ciertas maneras de hacer poesía. Menéndez Pidal se acercó a esta concepción y de hecho utilizó algunas veces, en estos contextos, la palabra *escuela* y aun *escuelas poéticas*, pero no parece haber conocido o reconocido el importante trabajo de Sergio Baldi.

La creación pidaliana del término *poesía tradicional* derivó en los de *teoría tradicionalista* y *tradicionalismo*, que don Ramón opuso apasionada y reiteradamente al de *crítica antitradicionalista* y a los de *teoría individualista* e *individualismo*. El tradicionalismo se le convirtió en una especie de credo.

A este propósito, me permito contar una pequeña anécdota. En la primavera de 1952 coincidimos en Madrid cuatro amigos veinteañeros: el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, la argentina Emma Susana Speratti y dos mexicanos, Antonio Alatorre y yo, su esposa; los cuatro éramos del Colegio de México. Decidimos ir a ver a Menéndez Pidal e hicimos una cita. Nos recibió

¹³ *Poesía juglaresca*, ob. cit., pp. 423-424.

¹⁴ Sergio Baldi, “Sul concetto di poesia popolare” (1946), en su libro *Studi sulla poesia popolare d’Inghilterra e di Scozia*, Roma, Edizioni di “Storia e Letteratura”, 1949: 41-65. Véase Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1957, p. 241, nota 3.

¹⁵ “De hecho, Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlín, 1963: 34-48, sostiene que las versiones primitivas ofrecían ya los rasgos típicos y que la tradición se ha limitado a robustecerlos” (E. Asensio, ob. cit., p. 264, nota 36).

amablemente en una gran sala. Mejía había publicado *Romances y corridos nicaragüenses*, yo tenía mi tesis sobre “La lírica popular en los siglos de oro”, reseñada por José F. Montesinos en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* de 1948, y Antonio era coeditor de esa importante revista; Emma trabajaba en Valle-Inclán. La conversación se animó, y don Ramón se levantaba a cada rato para ir a traer y enseñarnos libros y revistas. En cierto momento exclamó: “Cuando regresen a sus países, lleven la buena nueva del Tradicionalismo”. Así dijo. Prometimos hacerlo. Don Ramón seguía trayéndonos cosas, y la visita se prolongaba más de lo debido. Al fin nos despedimos, y don Ramón, desde lo alto de la escalera por la que íbamos bajando, nos dijo: “Vuelvan pronto. Pero no se queden tanto tiempo”. (Salimos avergonzados y resintiendo la injusticia).

La poesía popular tradicional es sencilla, espontánea, natural

En 1919 dijo don Ramón que la primitiva poesía lírica española era la producción “más inartificiosa del pueblo en común” (8). También habló ahí de poesía natural y espontánea. En 1951 la definió así: “simplicidad perfecta (...), liricidad transparente como el agua manantía”, algo “inconfundible con el artificio de cualquier estilo individual”, y aún más: “producto natural (...) inconfundible con los fabricados por el hombre” (173). Resuenan aquí nuevamente ecos de ciertas ideas románticas: las canciones populares eran “obras de la naturaleza, como las plantas” (Görres), “naturaleza sin arte” (Voss); no tenían “ni pretensión ni afectación” (Goethe), no usaban jamás el artificio ni la retórica (Schlegel); su lenguaje era sencillo y sin adornos (Eschenburg).¹⁶ Curiosamente, en el mismo estudio de 1951 encontramos una afirmación que parece desmentir aquello de “producto natural (...) inconfundible con los fabricados por el hombre”. Porque ahí leemos: “es

¹⁶ Véase *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., pp. 18-19 y nota.

presunción evidente que los cantos del pueblo y de los juglares del pueblo no crecieron en absoluta espontaneidad, sino que hubieron de sufrir influencias eclesiásticas frecuentes" (250).

Al margen de tales fluctuaciones, vemos en los diversos trabajos de don Ramón varias ideas que, aunque no todas aparezcan explícitamente formuladas, están siempre presentes, como las referentes a la naturaleza del pueblo en la época preliteraria y a la antigüedad de la lírica tradicional. Veamos algunas más.

Pervivencia de la lírica popular

Para don Ramón la lírica popular tradicional española y románica surge en los tiempos oscuros de la Edad Media sin dejar, casi, huellas textuales; continúa su existencia en estado latente hasta que brota inesperadamente en las jarchas mozárabes andaluzes de los siglos XI a XIII, por cierto, en un mundo ajeno al latino y en caracteres no latinos, sino semíticos.¹⁷ En los siglos XIII y XIV sale nuevamente a la superficie en muchas cantigas de amigo paralelísticas de los trovadores y juglares gallegoportugueses; luego se sumerge de nuevo, hasta reaparecer en unos cuantos textos castellanos del siglo XV y, por fin, en innumerables "villancicos tardíos" del XVI.¹⁸ "La teoría tradicionalista se funda en comprobar que muchas de estas canciones en estilo tradicional alcanzan efectivamente una vida muy larga y muy extensa en boca del pueblo" (1951: 174). La supervivencia hasta fechas recientes de

¹⁷ Un apartado de 1957 se intitula "Latencia de la literatura primitiva", y en él leemos que "la prolongadísima latencia de la canción primitiva" que aparece en las jarchas se explica por su lenguaje y por "sus temas, muy extraños al latín literario".

¹⁸ Menéndez Pidal usaba la palabra *villancico* con el sentido de "cantarcito de tipo popular tradicional" que servía de estribillo a unas estrofas que lo glosaban. La palabra es ambigua, pues designa también una forma poético-musical, surgida en el siglo XV, que corresponde al conjunto de estribillo (popular o no) más estrofas, al final de las cuales se repite, casi siempre parcialmente, la letra del estribillo y siempre su música completa. Cuando don Ramón habla de villancicos *tardíos*, lo hace, obviamente, porque los considera reliquias de la lírica primitiva.

ciertas canciones documentadas en el Siglo de Oro español le dan la razón, y él hubiera podido aducirlas de haber leído los artículos que Eduardo Martínez Torner fue publicando entre los años de 1946 y 1950 en la revista *Symposium*.¹⁹ Por otra parte, don Ramón también comprobó acertadamente que en el siglo XVII la lírica tradicional fue “ahogada por la incipiente boga de otra nueva forma de canción, la copla y la seguidilla” (151). Pero esta importante aseveración no lo llevó a reconocer que toda poesía tradicional es un fenómeno histórico, que, por mucho que se prolongue, puede ser sustituida por otra diferente, dejando sólo, como ocurrió en España, supervivencias excepcionales. Tampoco planteó la posibilidad de que la lírica popular que hace su aparición en el Renacimiento perteneciera, al menos en parte, a tradiciones medievales más recientes, distintas de las de la lírica preliteraria.

Asociada a la idea de las apariciones esporádicas de la primitiva lírica popular está otra que interesó mucho a Menéndez Pidal: la de su cultivo en ambientes y por autores cultos: los poetas hebreos y árabes primero; luego los gallegoportugueses; luego los de la España renacentista.²⁰ En la Castilla medieval no hay más testimonios de esa dignificación que, en el siglo XIII, la cántica de veladores de Berceo y, en el XIV, las serranillas de Juan Ruiz; en el XV, la cerrazón de un Juan Alfonso de Baena ante las manifestaciones populares impidió que se pusieran por escrito las poesías cortesanas basadas en canciones tradicionales; pero ya a mediados del siglo tenemos el precioso testimonio del “Villancico a sus tres hijas” atribuido al Marqués de Santillana.²¹

¹⁹ El título es “Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna”. Esos estudios desembocaron en su libro *Lírica hispánica (Relaciones entre lo popular y lo culto)*. Madrid: Castalia, 1966.

²⁰ Véase mi trabajo “Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro” (1962), en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 58-96.

²¹ Cf. mi “¿Santillana o Suero de Ribera?”, *NRFH* 16 (1962): 437.

Géneros y temas. Amor virginal y amor lascivo

En el discurso de 1919 desempeñan un papel importante los géneros mencionados por cronistas del siglo XII; además, las serranillas del Arcipreste de Hita, derivadas, al decir de don Ramón, de canciones de caminante documentadas a partir del Renacimiento. Desgraciadamente sobre los temas y géneros castellanos primitivos “nada de cierto sabemos, porque la pérdida de la lírica más antigua castellana es casi completa, y apenas podemos presumirla atendiendo a derivaciones y reflejos escasos, relativamente tardíos” (30). Tiene que haber habido albas y canciones de mayo, pero no se conservan textos de la Edad Media.

La publicación de jarchas romances vino a llenar parcialmente ese hueco. Y así, en 1951 dedicó nuestro filólogo gran espacio a los temas de las canciones “de habib” — como las llama —, a sus formas métricas y a su relación con los de las cantigas de amigo gallego-portuguesas y de los “villancicos” castellanos, ampliando las analogías expuestas poco antes, brillantemente, por Dámaso Alonso.²² Encontró don Ramón más parecido con los “villancicos”, hasta el punto de decir, exagerando, que las jarchas son “cantares idénticos a los de los siglos XV y XVI”. La semejanza está, claro, en el hecho de ser canciones de mujer (“de doncella”), en el de dirigirse a la madre o al amigo, en la tristeza de la muchacha por la ausencia o el abandono del amado y en otros temas. Pero está también en “lo indeciso y fluctuante de la métrica” y la frecuente desigualdad de los versos; en la presencia de dísticos, de trísticos con rima abb y de cuartetos; entre estas, las que riman abcb, ¡como las coplas modernas! y aquella otra en aire de seguidilla. Las rimas, dice, son asonantes en palabras romances, consonantes en palabras árabes. En fin, “la métrica popularista de las jarchas muestra la primitiva versificación románica” (209). También resaltó don Ramón en 1951 el bilingüismo de la jarcha,

²² Dámaso Alonso, “Cancioncillas de amigo mozárabes. Primavera temprana de la lírica europea”, *Revista de Filología Española*, 33 (1949): 297-349.

que consideraba reflejo del habla común de la población bilingüe del Ándalus y comparable al ocasional poliglotismo de la poesía provenzal. Pero lo que más lo entusiasmó fueron las “asombrosas semejanzas con las canciones posteriores”, su belleza y su “delicado perfume de primitivismo”.

En 1960, cuando ya conocía las jarchas de la serie árabe publicadas por García Gómez, volvería don Ramón a ocuparse largamente de las jarchas. Ahora debe reconocer que “las jarchas conocidas no nos dan (...) sino una pequeña parte de la producción tradicional” (310) y que sin duda esta incluyó también otros géneros y temas. Le preocupa en ese estudio el tema del amor y sus varias manifestaciones. Si las condenas eclesiásticas mencionaban reiteradamente los cantos lascivos de las mujeres, ¿existían estos en España? Sin duda, pero en la época pagana. ¿También se cantarían entonces el amor virginal, como ocurre en las jarchas? “Más bien creo que estos cantos de amor virginal serán una cristianización de los cantos paganos de mujer” (312).

Aparece aquí otra de las grandes preocupaciones de don Ramón, quien ansiaba ver en toda la lírica tradicional de España, desde sus comienzos hasta la era moderna, lo que encontró en las veinte jarchas de la serie hebrea: “el amor casto, los pudorosos anhelos del primer amor” (239). En 1957 había afirmado don Ramón que “Algunas, muy pocas de las canciones que nos transmiten las muwaschahas hasta hoy conocidas pueden, por su deshonestidad, derivar de las venenosas *ballimatias* que indignaban a san Valerio”. Se refería aquí a las de la serie árabe, algunas de las cuales, en efecto, pican que rabian, como decía Dámaso Alonso. Sin embargo, añadía, la “casi totalidad” de las jarchas romances es “de una pureza irreprochable (...), ingenuos cantos de doncella enamorada”.²³ No tenían, pues, razón, los clérigos que, en los siglos

²³ Es interesante también el siguiente pasaje de 1960: “Este filón tradicional de cantos femeninos, que decimos común a todo el Occidente, tiene (...) variedades locales, y la variedad española es muy singular. La canción francesa de malmaridada no existe en las jarchas y no se da así en España” (315-316). En cambio, sí se da el “amor virginal, tutelado por la madre”, como en las cantigas de amigo gallegoportuguesas y en los villancicos

oscuros, condenaban la lírica oral que cantaba la gente “por inocente y pura que en gran parte fuera”. Es probable, dirá finalmente en 1960, “que dentro de la gran unidad del reino visigodo, en diversas regiones, junto a las *ballimatias* perniciosas (...), abundaban otras de castidad irreprochable, de niña y madre, (...), *ballimatias* de amigo, antecedentes” de las gallego portuguesas.

Pero aboquémonos a una de las grandes cuestiones que apasionaron a don Ramón desde siempre y hasta el final: la de las formas que adoptó la poesía popular de la Edad Media española.

Las formas. Zéjel “versus” cantiga paralelística

Ya en su estudio inicial expuso Menéndez Pidal la idea de que la poesía lírica oral de la Edad Media adoptó dos formas fundamentales y contrapuestas: la paralelística y la constituida por un estribillo seguido de estrofas que lo glosaban. Aquella era la bien conocida estructura de muchas cantigas de amigo gallegoportuguesas que, según todos los indicios, se habían inspirado en viejos cantos populares del noroeste hispánico. De la otra forma, la constituida por estribillo y glosa, se tenían sólo textos más tardíos. Las dos formas se dieron, decía don Ramón, en Castilla y en Galicia y Portugal, pero una predominó con mucho en el centro de la península y en lengua castellana y la otra, en el noroeste y en gallegoportugués. Esta antinomia aparece reiterada en otros trabajos pidalianos, hasta 1960,²⁴ y se divulgó en los manuales de literatura española y en estudios especializados.

castellanos y también en la copla popular moderna: son, dice don Ramón, “nueve siglos de tradición persistente”. También en 1960 escribió: “Una distinta moral sexual rige la poesía a ambos lados de los Pirineos”; en España reina una austeridad ética pareja de cierta austeridad estética.

²⁴ En 1951 encontramos una tercera forma “glosadora”, la representada por la pastorela de Airas Nunes y el “Villancico” de Santillana. En realidad no “glosan” las canciones, sino que las incorporan a una composición más extensa. Dice don Ramón que esta forma es más rara; sin embargo, en los siglos XVI y XVII se presentará en las muchas “en-

Las jarchas no constituyeron para Menéndez Pidal una tercera forma de la lírica popular, pues para él eran estribillos y “pedían” una glosa que no se ha conservado.²⁵ No consideró don Ramón la posibilidad de que se tratara de composiciones monoestróficas, como sugirió Paolo Toschi en 1951; ciertamente, las ha habido en el folclor español y de otras regiones. Ya decía Jeanroy que “nada tiene de absurdo que una pieza lírica no se componga más que de dos o tres versos”.²⁶

En 1919 don Ramón describió con entusiasmo aquellas cantigas de amigo, cuyo paralelismo refleja “la expresión más inartificial del pueblo” (8); es, dirá en 1951, “de popularidad antigua” y “se hallan ejemplos en Italia, en Francia, en Cataluña, (...) en Castilla”. Es una lástima que no llegara a conocer don Ramón el cantar de Zorraquín Sancho, que Francisco Rico desenterró de una crónica abulense del siglo XII, cuyas dos estrofas paralelas comparan al héroe castellano con Roldán y Oliveros.²⁷

En cuanto a la otra forma, para don Ramón estaba constituida por un estribillo seguido de una o más estrofas de tres versos con la misma rima y un verso, el “verso de vuelta”, que rimaba con el estribillo. Esta forma, que él designó con el nombre árabe *zéjel*, se conoció, decía, en otros países de la Romania, pero en el centro de España tuvo “más arraigo desde una época remotísima preliteraria, hasta el punto de haberse introducido en la poesía árabe andaluza desde el siglo XI” (54); y precisando más: “entre los siglos X y XI, parece haber sido imitado del inculto romance por los españoles islamizados para componer poesías en un árabe popular, salpicado de voces románicas” (37-38).

saladas” y “ensaladillas” de músicos (Mateo Flecha y discípulos) y poetas (Pedro de Padilla, Fernán González de Eslava, Góngora, Lope y muchos más).

²⁵ “La canción o letrilla, estrofa rudimentaria de la poesía románica (...) pide en su brevedad extremada algún desenvolvimiento o comentario poético” (1951: 232).

²⁶ Véase *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., pp. 152 s. y nota 113.

²⁷ Francisco Rico, “Zorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XII” en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino, 1910-1970*. Madrid: Castalia, pp. 537-564.

El zéjel “debía servir para los primitivos cantares de las fiestas religiosas y profanas de los castellanos” (30) y fue desde entonces “la forma propia y corriente en la lírica popular castellana” (37), de modo que, dirá en 1951, “el zéjel y el villancico son inseparables” (236). Verdad es que sólo tenemos del zéjel reflejos “relativamente tardíos” (30): en el siglo XIV el Arcipreste de Hita compuso seis canciones zejelescas y luego, desde fines del siglo XV, la forma aparece en abundantes “villancicos glosados” castellanos de carácter popular, lo mismo en cancioneros que en las obras teatrales de Lope y Calderón.

En 1919 don Ramón conocía poco esos villancicos glosados de carácter popular tradicional registrados en los siglos XV a XVII, cosa comprensible en aquellos tiempos.²⁸ De haber conocido esas composiciones, se habría percatado de que la estructura zejelesca es de las menos usadas y la habría encontrado, en cambio, en abundantes composiciones que habría llamado “meramente populares”, esto es, improvisadas, efímeras, no arraigadas en una tradición popular.²⁹

Avatares del zéjel. La tesis árabe

Si en 1919 Menéndez Pidal había considerado el zéjel una forma arcaica castellana, que habría influido en la poesía hispano-árabe desde el siglo X, en su trabajo sobre “Poesía árabe y poesía europea” (1938/1941) da un giro de 180 grados, diciendo, básicamente,

²⁸ Reiteró la misma idea en estudios posteriores, cuando ya se habían publicado bastantes glosas de tipo popular tradicional.

²⁹ Remito a mi artículo “El zéjel, ¿forma popular castellana?”, de 1973, recogido ahora en *Poesía popular hispánica*, ob. cit., pp. 448-461. Una de las canciones que don Ramón cita varias veces como zéjel es la de “Tres morillas me enamoran / en Jaén...”, cuyas estrofas son, de hecho, trísticos monorrimos sin verso de vuelta, o sea, sin el elemento “fundamental” del zéjel. Trísticos monorrimos simples hay bastantes en el repertorio tradicional de los siglos XV a XVII, como expuse en aquel trabajo, en el cual el análisis de 193 glosas populares tradicionales de esa época mostró un 3.5 % de zéjeles, frente a 13 % de tercetos monorrimos sin vuelta. Las que más abundan son las glosas hechas de dísticos y cuartetos.

que el zéjel fue una creación árabe. Dos famosos escritores musulmanes, uno del siglo XII y otro del XIV, refirieron que “*la muwashaha o zéjel*” fue inventada por Mocáddam de Cabra, poeta ciego que vivió en la región de Córdoba entre fines del siglo IX y primer cuarto del X y que en el estribillo de sus poemas mezclaba el árabe con la lengua romance que hablaban los cristianos andalusíes (mozárabes).³⁰ Su invento, añade Menéndez Pidal, fue adoptado por otros poetas árabes posteriores, el más famoso de los cuales fue, ya en el siglo XII, Ben Cuzmán,³¹ autor de muchos e interesantes zéjeles, en que mezclaba el árabe vulgar con palabras romances. A estos se refiere don Ramón cuando llega a la siguiente conclusión:

el zéjel es un híbrido árabe-románico. Entre otras cosas, es árabe por mantener una rima común al final de las estrofas, herencia de la clásica casida árabe, además por ciertos temas; es románico por la división en estrofas, por el uso de un estribillo, repetido tras cada estrofa, por ciertos temas y por la mezcla de palabras “españolas”. El zéjel es poesía “nacida para ser cantada en medio de un pueblo birracial y bilingüe, que hablaba un árabe romanizado y un romance arabizado” (107-109).

En ese mismo estudio de 1938/1941 documenta Menéndez Pidal la difusión del zéjel hispano-árabe por el Oriente; luego se pregunta: ¿y en Occidente? Y responde: “He llegado a la convicción de que el zéjel se propagó también por Europa”, empezando por la poesía de Guillermo IX (111). Aquí da don Ramón un paso decisivo en apoyo de la “tesis árabe” sobre los orígenes de la poesía trovadoresca provenzal. Reconoce que es una tesis muy

³⁰ En un principio pensó Menéndez Pidal que la muwashaha y el zéjel eran una sola cosa; en 1938/1941 afirmó que el zéjel era una muwashaha en árabe dialectal; después, en 1951 y 1952/1956, consciente de sus diferencias formales y lingüísticas, puso ambas formas lado a lado y finalmente, en 1960, afirmaría que el zéjel nació de la muwashaha (¿o sea, que fue posterior a ella?).

³¹ Normalizo la ortografía de los nombres y términos árabes según los escribió el propio don Ramón en su trabajo de 1960.

combatida, pero va rebatiendo las ideas de sus adversarios. ¿Que los primeros poetas provenzales no pusieron estribillo a sus zéjeles? Pues lo mismo hicieron poetas musulmanes, incluso en Persia, desde el siglo XI, cuando el zéjel era recitado, no cantado en coro. Descarta también la “dificultad cronológica”, pues antes de Ben Cuzmán hubo en Andalucía — afirmación dudosa — dos siglos de zéjeles.

En ese riquísimo y muy documentado estudio recuerda don Ramón la existencia del zéjel en muchas partes de la Romania medieval: “En Provenza, lo mismo que en la Francia del Norte, tenemos multitud de bailadas, rondeles y otras canciones que usan la estrofa zejelesca completa (...) Son poesía popular, poco estimada, sólo tardíamente puesta por escrito” (122). En Italia, la mitad de las *laudes* de Iacopone da Todi y muchas de otros franciscanos usaron igualmente la forma zejelesca; “y así nos atestiguan la gran boga de la canción zejelesca en la poesía profana oral” (127).

Todo este último cúmulo de datos, sin embargo, no pudo menos que provocar en don Ramón (como en muchos lectores) serias dudas acerca del origen andaluz, árabe-románico, de la forma zejelesca. Y así, hacia el final del mismo trabajo de 1938/1941 nos dice: “Verdad es que también será posible otra explicación”, pues es “*muy probable*” “que ya Mocáddam imitase una estrofa andaluza” de origen románico. La mezcla que hacía el poeta ciego de árabe y voces romances, dice más adelante, “nos deja suponer el influjo de una lírica popular de los cristianos de Andalucía, por lo menos en cuanto al estribillo, elemento extraño a la poesía árabe” (145).

Diez años después, en 1951, vuelve don Ramón a su idea anterior, pues habla de la irradiación del zéjel desde Córdoba hacia la España cristiana, la Provenza y toda la Romania, irradiación paralela a la “de otros productos literarios de la España musulmana, poseedora entonces de una cultura muy superior a la de la Europa occidental” (240). También vuelve, sin embargo, a sus dudas, ahora menos apremiantes: “*aunque difícilmente*, había que reconocer la posibilidad de que el trístico con vuelta existiese en

la poesía popular de Italia y Francia ya en el siglo IX" (242). Y de hecho, don Ramón ha dicho ahí mismo, refiriéndose al zéjel y la muwashaha, que "la literatura árabe [los] tomó, sin duda, a la románica andaluza" (232). En ese ir y venir de ideas, Menéndez Pidal se aferró, sin embargo, a un fenómeno que expuso exhaustivamente en 1938: el zéjel tuvo entre los poetas árabes de Andalucía seis variedades diferentes, y esas seis variedades aparecen también, con posterioridad, en la poesía de los primeros trovadores provenzales, lo cual no puede haber sido una casualidad, y aparecen igualmente en la lírica gallegoportuguesa y en la castellana, lo mismo que en la de Francia e Italia.

Esta idea va unida, en 1951, a una nueva y sorprendente hipótesis sobre el nacimiento de la forma zejelesca: esta procede del trístico monorrímo sin verso de vuelta, que existía ya en la lírica latina y que, nos dice ahora, "es probable (...) que fuese indígena en toda la Romania y en toda España, incluso en el Noroeste, donde aparece en las cantigas de escarnio, en las de amor y aún alguna de amigo". El trístico monorrímo sin verso de vuelta "es la forma predominante para las cantigas religiosas de Alfonso X" y es "la forma general en la Península" (244).

Así, don Ramón presenta en 1951 el siguiente panorama: entre los siglos IX y X Mocáddam tomó el trístico monorrímo latino y le añadió el verso de vuelta, y él y sus continuadores complicaron la forma sencilla (siglo XI), y en sus seis variedades la estrofa zejelesca se transmitió a la primera generación de trovadores, ya dispuestos porque conocían el trístico sin vuelta. Poco después, en su conferencia de 1952, reiterará don Ramón su nueva interpretación sobre el origen de la forma zejelesca, diciendo: "es extremadamente probable, casi seguro, que el poeta cordobés inventor [de la muwashaha] tomase del pueblo andaluz [cristiano] no sólo el cantarcillo final, sino la estructura de la estrofa, por lo menos, sus tres versos monorrímos".

Se diría que en su conferencia de 1952 llegó don Ramón a una como conciliación consigo mismo, pues subrayó ahora las influencias mutuas: "el tiempo en que el emirato de Córdoba estaba en su creciente, próximo a su mayor gloria militar, políti-

ca y cultural” se dan “influjos mutuos de la poesía neolatina sobre la árabe y de la árabe sobre la neolatina”; Mocáddam “tiene la ocurrencia de poner en relación la poesía árabe con la poesía vulgar andaluza” (260).

En la conferencia de 1952 enriqueció don Ramón sus argumentos a favor de la vasta irradiación de la poesía hispano-árabe con una nueva idea, que reiteraría en 1960: los zéjeles se trasmitían a través del canto, y el campo de la poesía cantada es el más propicio para un íntimo contacto entre culturas de lenguas diferentes: “Quien se deleita en una música cuya letra no comprende percibe el ritmo y el metro y pide una traducción que, por somera, imprecisa e inhábil que sea, da una idea del sentido literal” (266). En la conferencia de 1952 también acotó don Ramón bien claramente su propia versión de la “tesis árabe”, diciendo que la poesía provenzal no nació de la árabe, sino que “sufrió una importante influencia en cuanto a uno de los varios metros que usó y en su concepción del amor cortés” (265). Si el zéjel fue para Menéndez Pidal el centro de la tesis árabe, esta incluía para él otros aspectos. El más importante, el tema del amor cortés. En su trabajo de 1938/1941, ya había dicho que la poesía hispano-árabe fue el “punto de partida de una idea del amor espiritualizada que imperó en el Occidente, contra la concepción sensualista dominante en la antigüedad” (95), y fue el punto de partida porque apareció en la poesía árabe mucho antes que en la provenzal. En su conferencia de 1952/1956 don Ramón dedicaría un extenso apartado al amor cortés, citando abundantes ejemplos de poetas árabes que hablan del sometimiento y la obediencia a la mujer amada. En 1960 mencionará además varios tópicos comunes, como el del “guardador” o *raqui*, el vanagloriarse del autor por su talento y, muy importante, la idea del *servicio* amoroso, precedente del servicio feudal.

En 1960 hablará también de las cantantes y esclavas musulmanas en la corte burgalesa (en 1015), de la conquista de Barbastro, de Guillermo IX batallando en España contra los moros y amigo de reyes de Castilla y de Aragón, de su hijo, muerto en Santiago de Compostela; de cómo Guillermo adopta “el tono y el

estilo habitual del género zejelesco”, incluso en un molde distinto al zéjel. E insistirá también en que el influjo de las canciones, lo mismo que de la cuentística, la filosofía, la escuela de traductores hispano-musulmanas, fue poderoso en Provenza y más débil en la Francia del Norte y en Italia; al resto de Europa, añade, llegó a través de Francia.

La eterna andalucía

El tema de la irradiación de la poesía hispano-árabe estuvo asociado, desde su primera aparición pidaliana en 1938/1941, a la idea de la “eterna Andalucía”. Eterna, porque ya Juvenal y otros autores latinos habían alabado el talento de las *puellae Gaditanae*, que cantaban y bailaban haciendo vibrar sus espaldas; porque en la Edad Media abundan las referencias a las cantantes, bailadoras y juglaresas andaluzas, preferidas por los magnates cristianos; porque en el siglo XVII dos formas poético-musicales procedentes de Andalucía, la seguidilla y la copla, se propagaron con rapidez por toda España y siguen siendo preferidas por las bailarinas andaluzas en la época moderna. A propósito del zéjel, se preguntaba don Ramón en 1938/1941 si esa forma era indígena primitiva común a toda España o surgió en Andalucía y se inclinaba por esta última idea. Las jarchas le dieron luego una oportunidad de volver sobre el tema (1951), pues se basaban en su mayoría en “cantos andalusíes”. Y en 1957 escribía: “Nótese bien que lo que subrayamos aquí es la continuidad milenaria de una tradición juglaresca, fundada en una *particular aptitud melódica y coreográfica del pueblo andaluz*”.³² Sólo del pueblo andaluz, añadía, no del resto de España. Luego, en el estudio de 1960 el párrafo 23 se intitula “Éxito y latencia del canto andaluz en dos mil años”, y después de recordar a las *puellae Gaditanae*, añade ahora la difu-

³² *Poesía juglaresca*, ob. cit., p. 435.

sión de malagueñas, peteneras, etc., por “el imperio hispanoamericano” (331-332).

Nuevas aperturas

En el último trabajo de la serie, que don Ramón publicó cuando tenía 91 años, nos encontramos con ideas no expresadas por él en los otros escritos. Es un estudio extenso, dividido en 36 párrafos numerados, de variable dimensión, en el que ocurren cosas diferentes: por una parte, constituye una recapitulación de sus trabajos anteriores, desde el de 1919, en torno a los dos grandes ejes de su exploración; por otra parte, añade ahora cosas nuevas; hemos visto varias de ellas, veamos otras.

Como lo indica el título, la *primitiva lírica* ya no es sólo española o sólo románica, sino *europea*. Y así leemos ahora que las jarchas se remontan a una época en que en España, Francia y Alemania florecen las canciones de mujer. “Parece en todas partes un mismo filón tradicional, con cierta igualdad temática” (313-314). Predominan aquí y allá las lamentaciones de la joven por la ausencia o el abandono del hombre amado.

Es bastante nueva en Menéndez Pidal la atención que presta ahora a algunos estudios de otros autores, como a las nuevas investigaciones jarchísticas de Emilio García Gómez y a las dedicadas a las canciones paralelísticas castellanas de la Edad Media por José Romeu Figueras y Eugenio Asensio (le sorprende descubrir la independencia de esas canciones con respecto a las cantigas de amigo gallegoportuguesas).

Menciona ahora la tesis de L. Ecker (Berna, 1934), en que ya se enumeran 28 motivos comunes a la poesía árabe, la provenzal y la alemana. En 1960 elogia don Ramón a algunos autores a los que ha logrado convencer, como Dámaso Alonso, Leo Spitzer, Theodor Frings y, en el campo arabístico, al ilustre Richard Hartmann. Glosa ampliamente un trabajo de Aurelio Roncaglia (1956), pues “su examen resulta netamente favorable a la tesis árabe”. En general, en este último estudio gusta de expresar su satisfac-

ción por las intuiciones e ideas que ha propuesto: “El tradicionalismo pisa terreno firme, pues su primera intuición recibió confirmación satisfactoria” (280). Y este logro se debe a la “larga experiencia sobre la profunda vida latente de la canción de tipo oral” (280).

Pero no podemos hablar del estudio de 1960 sin mencionar algunos aspectos inquietantes, empezando por el título, “La primitiva lírica europea...”. Hemos visto que don Ramón no sólo habla ahí de la poesía tradicional preliteraria, que es la que siempre ha denominado “primitiva”, sino también, ampliamente, de las muy literarias poesías hispano-árabes y provenzales. ¿Acaso ha ocurrido con la palabra *primitivo* lo que sucedió con el término *origen*, o sea, que *primitiva lírica* significa ahora para don Ramón la poesía (literaria) europea de los comienzos? No lo sabemos, y sólo cabe conjeturar que con ese título quiso don Ramón cerrar el círculo que había abierto 41 años antes con su tan afortunado —y tan debatido— discurso sobre “La primitiva poesía lírica española”.

En cuanto a la segunda parte del título, “Estado actual del problema”, parecería que se refiere principalmente a las conclusiones a las que él mismo ha llegado en sus varias exploraciones. Es extraño a este respecto el abierto rechazo a sus ideas sobre el origen popular románico de la muwashaha: “Toda esta generalización hipotética que parece temeraria, era fruto de un primer vistazo sobre el tema, sin indagación detenida” (280). La indagación detenida, inferimos, lo llevó a ver a la muwashaha y al zéjel como creación árabe. La verdad es que, como hemos visto de sobra, aún después del discurso de 1919, al que parece referirse su autocensura, don Ramón planteó en trabajos muy posteriores (1951, 1952) la posibilidad de un origen románico y que, de hecho, llegó a la conclusión de que el estribillo, la división en estrofas y el trístico monorrímo provenían de la Romania: a Mocáddam le dejó sólo el añadido del verso de vuelta. Una cosa es, pues, el origen —la proveniencia— de las dos formas y otra, su amplio cultivo en el mundo hispano-árabe y la irradiación que este cultivo pudo tener más allá de las fronteras andalusíes.

Hay en el texto de 1960 algunas otras cosas desconcertantes. Así, en cierto momento dice don Ramón que las jarchas no eran “materia exportable”, pues su “sencillo encanto” no se comprendería fuera de el Ándalus (330); y en otro pasaje: “Ahora el centro de la Península, esto es, Castilla, ofrece los primeros textos líricos” (313). Inquieta también leer que en la Rumania no se ha documentado ningún caso antiguo de trístico con vuelta, prueba de que esta fue invento de Mocáddam (286), cuando en otro momento dirá que después de la primera generación de trovadores provenzales la estrofa zejelesca “continúa viva en la tradición oral popular, que *es* de donde procede” (344).

Estilos de don Ramón

Saltan a la vista en los estudios pidalianos aquí comentados ciertas características de su pensamiento y de su escritura. Sin volver sobre cosas ya señaladas aquí, me gustaría resaltar un rasgo constante: la pasión con que abordaba los temas que elegía estudiar. Es una pasión que permeó su escritura de diversas maneras. En 1919 es notable, por ejemplo, con qué emoción recrea imaginativamente las escenas en las que pudo haberse cantado una canción, como la cántica de veladores en Berceo. En esos pasajes, don Ramón no veía el texto desnudo, sino que lo colocaba dentro de un contexto vital y evocaba todo el ambiente, los personajes, los sonidos.

Por otro lado, esa emoción, esa pasión desembocaba con frecuencia en una férrea y prolongada convicción de lo acertado de ciertas ideas suyas y, aunado a esta convicción, al sesgo polémico que atraviesa todos los escritos aquí recogidos. El lector verá cuán a menudo interrumpe don Ramón su discurso para atacar a quienes lo han criticado o incluso a quienes no están de acuerdo con todas sus ideas: los llama “antitradicionalistas” y, más que nada, “individualistas”, críticos literarios que, de manera simplista, sólo aceptan la creación personal del escritor. Antes de 1960, normalmente Menéndez Pidal hablaba de sus adversarios

sin nombrarlos, salvo en casos como Rodrigues Lapa, o Blasi o Li Gotti. Ciertamente, don Ramón nunca fue muy dado a dialogar con los colegas que trabajaban sobre los mismos temas.³³

Se diría que algunas de las críticas que se hacían a sus trabajos lo hicieron matizar ciertas ideas o incluso, aunque rara vez, cambiarlas de cuajo. Otras transformaciones se debieron sin duda al proceso mismo de sus investigaciones. Salvo en una notable ocasión, arriba señalada, don Ramón no gustaba de hacer públicos sus cambios de opinión; le bastaba decir otra cosa, distinta de la que había dicho antes, sin meterse en aclaraciones. Hay casos en que un cambio convive en un mismo artículo con ideas que se supone había superado.

Todo ello parece mostrarnos a un don Ramón que, en ciertos aspectos, estaba en lucha consigo mismo. Nos muestra también que no se puede generalizar sobre sus ideas en torno a varios de los temas desarrollados en este libro. Si acaso, puede decirse que en muchos de ellos aparece tal idea o que en tal momento de su larga vida opinó esto o aquello. El pensamiento de don Ramón, aunque fue fiel a sí mismo en ciertas áreas, en otras estuvo en constante movimiento. Y dejémoslo aquí, para que no vuelva a decirnos que nos hemos demorado demasiado tiempo con él.

³³ En 1960 suplió un tanto esa laguna, pero en general llama la atención en sus estudios la ausencia de nombres y títulos de publicaciones que tenían que haberle interesado y contribuido a sus propias investigaciones. Poca atención prestó, por ejemplo, a los notables parecidos entre las jarchas y los *refrains* franceses del siglo XIII, evidenciados simultáneamente, en 1951 y 1952, por Roncaglia, Spitzer y Frenk. Apenas mencionó *La versificación irregular* de Henríquez Ureña (1933), la gran antología de Dámaso Alonso (1935), la que el mismo Alonso publicó con José Manuel Blecua en 1956, los arriba citados estudios de Torner (1946-1950). En 1960 mencionó a Eugenio Asensio, pero sin conceder suficiente importancia a sus luminosos artículos de 1953 y 1954, ni, en general, a su excelente libro *Poética y realidad en el cancionero peninsular* (1957). No parecen haberle interesado mis trabajos "Sobre los textos poéticos en Juan Vázquez, Mudarra y Narváez" ni "Glosas de tipo popular...", publicados en la *NRFH* de 1952 y 1968. En su "Estado actual del problema" uno habría esperado también la mención de varios trabajos importantes publicados en los años 1950 sobre las jarchas y a los que sobre poesía popular publicaron autores italianos como Santoli, Balde y Toschi.